Digitized by Google

4 Mus.th. 527 a

Digitized by Google

<36603488880011

<36603488880011

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Felix Mendelssohn Bartholdy

Digitized by Google

Universal-Lexikon

der

Tonkunſt.

Neue Hand-Ausgabe

in

einem Bande.

Mit Zugrundlegung des größeren Werkes
neu bearbeitet,
ergänzt und theilweiſe vermehrt

von

Dr. F. S. Gaßner,
Großherzoglich Badiſchem Hof-Muſik-Director.

Stuttgart.
Verlag von Franz Köhler.
1849.

Druck der Wilhelm Haſper'ſchen Hofbuchdruckerei in Karlsruhe.

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Digitized by Google

Einführung.

Das in den dreißiger Jahren begonnene und vom Jahre 1840 bis 1842 in ſieben Bänden erſchienene, in dieſer Auflage bei Citaten als Hauptwerk bezeichnete Buch, ſollte eine Lücke in der muſikaliſchen Literatur ausfüllen, weil außer ähnlichen Arbeiten von Walter, Gerber, Koch und A. keine derartigen Werke aus der **neueren** Zeit vorlagen; die erwähnten Bücher aber zudem nach einem minder ausgedehnten Plane verfaßt waren und begreiflich auch Manches nicht enthalten konnten, was in unſerer Zeit geſucht wird.

Das Unternehmen fand um ſo größere Theilnahme, weil ſich bei der Bearbeitung Männer wie A. B. Marx, Rellſtab, v. Seyfried, Rauenburg, Weber und viele Andere, deren Namen guten Klang in der muſikaliſchen Welt haben, betheiligten! Der Verleger des Hauptwerkes, der ſich nicht nur als ſolcher, ſondern auch als Veranlaſſer deſſelben in Wahrheit hochverdient gemacht hat, ſuchte, nachdem ihm vielſeitige Deſiderien zugekommen waren, denſelben abzuhelfen; wodurch aber auch das Buch die Eingangs dieſer vorwortlichen Zeilen benannte Ausdehnung erhielt, welche ebenfalls neue Deſiderien hervorrief.

Zu dieſen gehörte hauptſächlich:

a. Verminderung des durch den großen Umfang unvermeidlich gewordenen Preiſes. (Das ganze Buch koſtete ſeiner Zeit 32 fl. 30 kr.)

b. Ergänzung und Berichtigung vieler theils wiſſenſchaftlicher, theils biographiſcher Artikel.

c. Erleichterung des Nachſchlagens, welches dadurch erſchwert wurde, weil das Buch — damit den unter b. erwähnten Mängeln abgeholfen werden ſollte — einen Supplementband, ſpäter ſelbſt einen Supplementanhang erhielt, bei dem Aufſuchen von Artikeln aber (obgleich dem Ganzen ein Generalregiſter beigegeben war) der Sucher ſich durch drei Alphabete durchwinden mußte, um zu ſeinem Zwecke zu gelangen; nämlich jenem des Hauptwerkes (in den Bänden 1 bis incluſive 6), dem des Supplementbandes (Band 7) und endlich noch dem des ebenfalls im 7. Bande beigefügten Supplementanhanges.

Das jetzt in **Einem** Bande vorliegende Werk ſollte nun nach dem Wunſche des Verlegers allen oben erwähnten Deſiderien abhelfen! — Welcher billige und einſichtsvolle Sachkundige wird verkennen wollen, wie ſchwer dieſe Arbeit für den jetzigen Bearbeiter geweſen, welche Liebe zur Sache und welcher gute Muth dazu gehörte, ſich ſolcher Arbeit zu unterziehen und

Digitized by Google

ſich dem öffentlichen Urtheile preiß zu geben, ohne ſtatt einer einfachen kurzen Einführung, eine große Vor- und Schutzrede zu ſchreiben? — Die Ueberzeugung jedoch, daß Vorreden, namentlich große, in der Regel nicht geleſen werden (obgleich dies beſonders bei wiſſenſchaftlichen Werken nicht der Fall ſeyn ſollte), daß die ausführlichſten Vorreden die Nachreden doch nicht zu verhindern vermögen, ließ mich einer kurzen Einführung den Vorzug geben; aber eine Einführung glaubte ich dem Publikum, den künftigen Beſitzern dieſes Buches, dem Verleger, den früheren Mitarbeitern am Hauptwerke und mir ſelbſt ſchuldig zu ſeyn.

Um einen billigeren Preis zu erzielen, mußte zunächſt die Bogenzahl vermindert, alſo gekürzt werden. Dies konnte ohne weſentliche Beeinträchtigung bei den wiſſenſchaftlichen Artikeln, wo es ohne Nachtheil thunlich war, nur durch Vermeiden oder Beſchränken der Notenbeiſpiele geſchehen, welche den Satz vertheuern und im Hauptwerke ſehr ſplendid angebracht waren.

Den Text jedoch ließ ich, ſo weit er zur Verſtändigung unerläßlich war, unverkürzt. Wo aber vorausſichtlich dem Nachſchlagenden eine kurze Bündigkeit nützlicher, ja wünſchenswerther ſeyn konnte, als eine, wenn auch noch ſo erfreuliche, theilweiſe doch Manchen ſelbſt beläſtigende Breite, mußte ich kürzen, ohne durch dieſes gebotene Kürzen dem Verfaſſer eines Artikels einen Tadel ausdrücken zu wollen. Manche Artikel ferner, deren Erklärung der Gebildete vorausſichtlich kennt, jedenfalls nicht in dieſem Buche ſucht (bedarf es nach Anſicht des Hauptwerkes einer Erwähnung derſelben?), mußten, um Raum zu ſparen, ebenfalls weggelaſſen werden; wie wollte man ſonſt aus 7 Bänden Einen Band machen? — Um dies deſto leichter ausführen zu können, iſt das jetzige Format und eine kleinere Schrift gewählt worden.

Wo ſelbſt bei wiſſenſchaftlichen Artikeln, aus geiſtreicher Feder, Kürzungen vorkamen, ſind ſie entweder ohne Benachtheiligung der Verſtändlichkeit thunlich geweſen, oder darum gemacht worden, weil die Verfaſſer — zwar in guter Abſicht — in ein einſchlagendes Gebiet übergegangen waren, welches an anderem Orte ſchon ſeine Berückſichtigung fand, oder wo dem Suchenden eine lexikaliſche Abfertigung doch nicht genügen könnte.

Derjenige, welcher dieß Buch in der Abſicht zur Hand nimmt, um ſich zu belehren, mag entſcheiden: „ob ihn befriedigen konnte was er fand?“ Ich konnte bei der geſtellten Aufgabe unmöglich mehr den Belehrten, reſp. Gelehrten, als den Belehrungſuchenden im Auge haben.

Den meiſten Raum konnte ich bei Biographien ſparen, aber auch bedeutend anſtoßen, weßhalb ich dabei urſprünglich eine feſte Norm aufſtellte; nämlich: größere Beachtung den Heroen und Verewigten als den, Minderwichtigen (ohne den Geiſtestaxator machen zu wollen), oder noch Thätigen, deren ausführlichere Biographien einer ſpäteren Zeit vorbehalten bleiben muß, will man nicht voreilig ſeyn oder lobhudelnd beſchämen oder gar verletzen.

Wenn ſich Manche von den Letzteren zu kurz oder gar nicht erwähnt finden ſollten, ſo liegt der Grund darin, daß ſie im Hauptwerke noch nicht ſtanden, oder (ohnerachtet öffentlicher und Privataufforderungen) keine näheren Nachrichten eingegangen ſind, welche der Bearbeiter benützt haben würde. So viel noch während der Arbeiten zu ermitteln war und Neues oder Berichtigendes eingegangen iſt, wurde benützt, wenn nicht der betreffende Buchſtabe ſchon gedruckt war.

Digitized by Google

Weitere frankirte und verbürgte Einſendungen an die Verlagshandlung Franz Köhler in Stuttgart, werden, wenn dieſelben ſo bedeutend ſeyn ſollten, daß ſich etwa eine beſondere Ausgabe der Biographien veranſtalten ließe, oder wenn eine neue Ausgabe dieſes Werkes nöthig werden ſollte, ſicher benützt. Da wo Mancher denkbar eine größere Ausführlichkeit wünſchte, zu der hier der Raum fehlte, wurde auf das Hauptwerk verwieſen, welches jedenfalls in größeren Bibliotheken zu finden iſt und nachgeſchlagen werden kann. Da wo nur auf einen Artikel verwieſen iſt, der in dieſer Ausgabe wegfiel, iſt damit ſtets das Hauptwerk gemeint. Wo es heißt: ſiehe Literatur, iſt zu bemerken, daß die betreffende Perſon wohl in der Literatur thätig war, aber nähere Data nicht vorlagen, um ſie mittheilen zu können.

Meinen Correſpondenten den freundlichſten Dank und denſelben, ſowie anderen auswärtigen Freunden als Entſchuldigung für mein längeres Stillſchweigen die Nachricht: „daß mich im Juni des verfloſſenen Jahres ein Schlaganfall und eine lebensgefährliche Hirnentzündung Monate lang arbeitsunfähig gemacht hat, ſo daß ich erſt jetzt das Buch abſchließen und mit dieſer Einführung begleiten konnte. Möge mein guter Wille nicht verkannt, das Werk aber Vielen nützlich werden.“

Karlsruhe im Februar 1849.

F. S. Gaßner.

Digitized by Google

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

A.

A. Vor Ariſtoxen, dem erſten muſikaliſchen Schriftſteller, welcher 340 Jahre vor Chriſtus lebte, bis zu dem Benediktiner Guido von Arezzo im eilften Jahrhundert, wurden die Töne der Muſik durch die Buchſtaben des Alphabets bezeichnet, ſo daß der tiefſte, oder erſte Ton „A“ genannt wurde. Guido erweiterte das Tonſyſtem, fügte auch in der Tiefe noch einen Ton hinzu; das A hörte auf Baſis zu ſeyn, an ſeine Stelle trat ſpäter dann C, und die noch jetzt gebräuchliche Benennung der ſieben Haupttöne, nach welcher A die ſechſte diatoniſche Stufe der modernen Muſik oder die zehnte Saite der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter unſers Tonſyſtems bildet, ward begründet. (Vergl. d. Art. Alphabet und Geſchichte d. Muſik.)

a, ital. Präp. auf, bei, nach, in, zu, gegen, mit, über, bis in, bis zu. Mit den Artikeln il, l', lo und la zuſammen geſetzt, bildet dieſe Präpoſition, den ital. Dativ; von il heißt der Dat. Sing. al, Plur. ai oder a'; von l' heißt er im Sing. all', im Plur. agli; von lo heißt er im Sing. allo, im Plur. gleichfalls agli; von la heißt er im Sing. alla, im Plur. alle. Dieſe Präpoſition kommt in der Kunſtſprache in vielen Zuſammenſetzungen vor, z. B. a tempo, a piacere u. ſ. w. (ſ. d. Art.)

Aaron, Abt des Schottenkloſters St. Martini und St. Pantaleon zu Cöln, lebte in der Mitte des 11ten, nach Andern des 15ten Jahrhunderts, und ſtand in dem Rufe großer Heiligkeit. Um die Muſik muß er ſich, wenigſtens ſo weit ſich ſeine Wirkſamkeit erſtrecken konnte, kein ſehr unbedeutendes Verdienſt erworben haben, da ſich in der dortigen Bibliothek zu St. Martini noch ein kleiner Tractat im Manuſcript von ihm vorfindet: de utilitate cantus vocalis et de modo cantandi atque psallendi (vergl. Oliv. Legipontii dissert. philolog. pag. 312), und er auch der erſte war, welcher den vom Papſt Leo IX. erhaltenen ſogenannten Gregorianiſchen Nachtgeſang (ſ. dieſ. Art.) aus Italien nach Deutſchland brachte und in ſeinem Kloſter einführte.

Aaron, Pietro, geb. zu Florenz im letzten Viertel des 15ten Jahrhunderts von geringen Aeltern, wurde Mönch des Ordens von Jeruſalem, oder des ſogenannten Kreuzträger-Ordens, beſchäftigte ſich mit der damals erſt in Italien mit dem Flor der Wiſſenſchaften eigentlich auflebenden contrapunktiſchen Tonkunſt ſo glücklich, daß ihm ſeine muſikaliſche Thätigkeit die Zuneigung des kunſtliebenden Papſtes Leo's X. erwarb, welcher ihn in die römiſche Kapelle aufnahm und bis an ſein Ende begünſtigte. Aaron hatte gegen 1516 eine Muſikſchule errichtet, die bald in Aufnahme kam und nicht wenige Schüler zählte. Endlich wurde er Canonicus zu Rimini. Am wichtigſten iſt er uns ſeiner muſikaliſch-theoretiſchen Schriften wegen.

Abaco, Evaristo Felice dall', ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts rühmlichſt bekannter Violin-Virtuos und auch Componiſt; war zu Verona geb., im Jahre 1726 Concertmeiſter an dem Hofe Maximilian Emanuels, und zuletzt um's Jahr 1738 Churfürſtl. Bayer'ſcher Rath, als welcher er auch in einem der nächſten Jahre geſtorben zu ſeyn ſcheint.

Abaco, Freiherr von, war ein zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ſehr bekannter und allgemein berühmter Violoncelliſt, geb. zu Verona. Nach den Manuſcripten zu urtheilen, welche ſich hie und da noch von ihm vorfinden, hat er mehrere gute und zu ſeiner Zeit gewiß brauchbare Sachen für ſein Inſtrument geſchrieben; im Drucke aber iſt unſers Wiſſens nichts davon erſchienen.

Abassamento di mano, das Sinkenlaſſen der Hand beim Taktſchlagen, abassamento di voce, das Sinkenlaſſen der Stimme; entgegengeſetzt dem alzamento, Erhebung. Beim Uebereinandergehen der Hände beim Clavierſpiel drückt abassamento auch aus, daß die Hand, zu der es geſetzt iſt, unter die andere gehen ſoll.

A battuta, nach dem Taktſchlag, nach dem Zeitmaß, wird in einem Recitativ geſetzt, wenn der Sänger nicht mehr ſeiner Willkühr oder nur dem Wort-Accent folgen, ſondern, hauptſächlich bei lyriſchen Stellen, dem Takte gemäß ſingen muß. Jetzt wird häufiger dafür a tempo oder arioso geſetzt, welches letztere der bezeichnende Ausdruck dafür zu ſeyn ſcheint.

Abbatini, Antonio Maria, ein zu Tiferno um's J. 1605 geborner römiſcher Componiſt, der ſich dort zu Rom einen ausgezeichneten Ruf und großes Anſehen erworben haben muß. Schon nach der Herausgabe ſeiner erſten Motetten im J. 1638, ward er Muſikdirektor an St. Giovanni, dann im Laterano, darauf zu St. Lorenzo in Damaſo bei den Jeſuiten, und endlich 1649 an Sta. Maria Maggiore, wo er wahrſcheinlich gegen das J. 1680 geſtorben iſt.

Abbé l'ainé, Philippe, Pierre de Saint Sevin genannt, und deſſen Bruder A. cadet, ebenfalls Pierre de St. Sevin genannt, zwei ausgezeichnete Violoncellſpieler bei der damaligen großen Oper zu Paris, welche beide vorher Muſikmeiſter an der Pfarrkirche zu Aachen geweſen waren, zu dieſer Zeit aber ihre Stellen niedergelegt und als Virtuoſen hier ihr Glück verſucht hatten. Philipp wurde ſchon 1727, Peter aber erſt 1730 daſelbſt angeſtellt; doch übertraf dieſer letztere noch den erſtern in ſeiner Kunſt; er ſoll einen ſolchen ſchönen geſangreichen Ton ſeinem Inſtrumente zu entlocken gewußt haben, daß wohl ihm am meiſten die Schuld der Abnahme und des Verfalls der Viola da Gamba zuzuſchreiben iſt.

Abblaſen, eine alt hergebrachte deutſche Sitte, nach welcher der Stadtmuſikus jeden Tag dreimal, Morgens, Mittags und Abends, auf dem Thurme der Kirche, oder ſonſt einem öffentlichen Gebäude, einen Choral bläſt, meiſtens drei- oder vierſtimmig mit Poſaunen oder Zinken, der gleichſam das Morgen-, Tiſch- und Abendgebet bildet und nicht leicht von Jemand (wenn er nicht gar zu ſchlecht geblaſen wird) ohne Rührung gehört werden kann, der nur einigermaßen ein für fromme Muſik erregbares Gefühl beſitzt. Das Hiſtoriſche dieſer wirklich ſchönen Sitte iſt nicht wohl zu ermitteln, zu bedauern aber iſt, daß die Abbläſer ſelbſt oft ſo wenig Werth darauf legen, und um die Reinheit der Töne dabei ſich ſo wenig bekümmern.

Abbreviatur, Abkürzung, kommt in Schriften und Noten vor, ſomit auch bei den in der Muſik gebräuchlichen Wortbezeichnungen. Dieſelben ſind ſo mannigfaltig, daß eine Angabe aller in der Muſik üblichen und möglichen Abbreviaturen — welche zudem in den betreffenden Lehrbüchern befindlich, und von jedem Muſik treibenden im Laufe der Praxis hinlänglich zu erlernen ſind — unnöthig erſcheint. Jene Abkürzungen, welche in der Notenſchrift vorkommen, wird jeder Denkende ſich leicht ſelbſt erklären können; jene aber, deren man ſich bei dem ſogenannten Generalbaßſpiel bedient, werden an ſeinem Orte erwähnt. Zudem werden ſtets noch neue, mehr oder minder zweckmäßige Abkürzungsformen erſonnen.

Abbruch, ſ. Art. Feldſtücke.

Digitized by Google

Abcdiren iſt eine Singübung bei Anfängern, wobei der Schüler jeden Ton mit der Bezeichnung der Tonſtufe, alſo z. B. mit c d e f etc. ſingt, was im italieniſchen Solmisare (ſolmiſiren) (ſiehe dieſes) heißt. Dieſe Uebung hat aber meiſtens dem Solfeggiren (ſiehe dieſes), wobei jeder Ton mit einem offenen A geſungen wird, oder in neuerer Zeit auch der Uebung Platz gemacht, wobei man den Grundton jeder Skala mit 1, die Secunde mit 2 u. ſ. w, alſo 1 2 3 4 5 6 7 8 und dann von vornen an ſingt. (Vergl. Zahl und überhaupt d. Art. Solmisation.)

Abeille, Joh. Chr. Ludw, ausgezeichneter würdiger Tonkünſtler, Pianiſt und Componiſt, geboren den 20. Februar 1761 zu Baireuth, kam im 11ten Jahr nach Stuttgart in die hohe Carls-Schule, wo er den Unterricht der Capellmeiſter Boroni und Sämann genoß. Im Jahr 1782 trat er aus der Akademie und wurde wirkliches Mitglied der Hofmuſik des damaligen Herzogs Carl von Würtemberg, zu der er ſchon einige Jahre vorher gerechnet wurde. Nach Zumſteegs Tode im Jahe 1802 trat er in deſſen Stelle als Concertmeiſter, und bekam ſpäter noch die Organiſten-Stelle in der Hof-Kirche und die Direktion der Stiftsmuſik, welche Aemter er bis in ſein 71ſtes Jahr mit der ausgezeichnetſten Thätigkeit, Sachkenntniß und Umſicht verſehen hat. Im Jahr 1832 wurde er, nachdem er 50 Jahre hindurch fünf Würtembergiſchen Fürſten gedient hatte, von König Wilhelm unter Verleihung der großen goldenen königl. Verdienſt-Medaille gnädigſt penſionirt, indem ſchwere Krankheits-Anfälle ihn zu fernerem Dienſt unfähig machten; er ſtarb auch in demſelben Jahre. Seine Compoſitionen fürs Clavier zeugen aufs ſprechendſte von ſeiner eigenen großen Fertigkeit auf dieſem Inſtrument; ſeine Compoſitionen für Geſang zeichnen ſich durch fließende Melodie aus, und verdienten zum Theil mehr bekannt zu ſeyn, als zu werden ſie das Glück hatten. Hauptſächlich genannt zu werden verdient: das Aſchenmittwochlied für vier Stimmen, die Opern: Amor und Pſyche, Peter und Aenchen, einige Sammlungen Lieder, und mehrere Conzerte und Trio's für's Clavier, welche bei Breitkopf und Härtel, Gombart und André erſchienen.

Abeille, Mr., von dem Vorigen wohl zu unterſcheiden, den von ihm vorhandenen Nachrichten zu Folge, ein zu Anfang des vorigen Jahrhunderts lebender Pariſer Tonkünſtler.

Abel, Cark Friedrich, einer der größten Componiſten und Virtuoſen des vorigen Jahrhunderts. Er wurde geb. zu Köthen im J. 1725. Den erſten Unterricht in der Muſik, und beſonders im Gambenſpiel, worin er nachher eine ſo ausgezeichnete Fertigkeit erlangte, erhielt er von ſeinem Vater, dortigen Capellmuſikus; nachher beſuchte er die Thomasſchule zu Leipzig und ſtrebte hier, unter Anleitung des großen Seb. Bach, nach der höchſten Vollkommenheit in ſeiner Kunſt, und kam darauf. 1748, in die Königl. Poln. Capelle zu Dresden, wo er in der blühendſten Periode von Haſſens Leben und der daſigen Muſik überhaupt in einem Zeitraume von beinahe zehn Jahren, Zeit genug fand, das ſich vorgeſteckte künſtleriſche Ziel zu erreichen und ſeinen Geſchmack zu bilden. Wie es aber nicht ſelten gefunden wird, auch nicht gerade für ein böſes Zeichen gehalten werden darf, ſo vereinte er mit den ausgezeichnetſten Kunſttalenten, mit dem Genie zugleich auch ein nicht geringes Maaß von Selbſtvertrauen und einem gewiſſen weniger bedächtigen Leichtſinn in ſich: ſchon 1758 ging er, aus Veranlaſſung eines geringfügigen Zwiſtes mit ſeinem Dirertor, auf gut Glück und mit 3 Thalern Geld in der Taſche von Dresden weg, und wanderte, mit ſechs Sinfonien beladen, zu Fuß nach Leipzig. Mochte es Glück, Zufall oder Verdienſt ſeyn, daß er hier einen Verleger für jene Compoſitionen fand, er erhielt 6 Ducaten dafür, und war nun nur um ſo kühner, ſich dem blinden Ohngefähr und ſeinem Gambenbogen zu vertrauen; er wanderte von dem einen Hofe zum andern, von einer Stadt zur andern, gab Concerte, und fand denn auch wirklich, allenthalben faſt, in Anerkennung ſeiner Kunſt nicht allein gute Aufnahme, ſondern auch reichliche Belohnungen. Das machte es ihm zu eng im Vaterlande, im nächſten Jahre ſchon, 1759, wandte er ſich nach London; einige, vielleicht an ſich von ihm wenig geachtete, Empfehlungen führten ihn zum Herzoge von York, und dieſem gefiel ſein Spiel ſo ſehr, daß er ſogleich die erfolgreichſten Anſtalten traf für ſeine Anſtellung an der demnächſt erſt zu errichtenden Königl. Hofcapelle, und bis dahin ſelbſt ihn reichlich unterſtützte. A. wurde Cammermuſikus der Königin mit einem Gehalte von 1400 Rthlrn., und hatte dafür weiter nichts zu thun, als in den Hofconcerten die Gambe, hin und wieder auch wohl den Baß, und wenn Bach oder Schröter abweſend waren, den Flügel zu ſpielen, welcher letztere zum Accompagnement gebraucht wurde; es blieb ihm alſo noch Zeit genug übrig, ſeine Einkünfte durch Privatconcerte, Unterricht und Compoſitionen zu vermehren; für 6 Sinfonien bezahlten ihm daſige Muſikverleger 700 Rthlr. baar als beſtimmte Summe, und was er ſonſt ſich erworben haben muß, läßt ſich leicht überſchlagen, wenn man den allgemeinen Enthuſiasmus bedenkt, mit welchem er in London aufgenommen und gehört wurde. Bei ſeinem erſten Erſcheinen ſchon nahm ſein Geſchmack und ſeine pathetiſche Manier des Ausdrucks beim Vortrage ſeiner Adagio's die jungen Virtuoſen ſo ſehr ein, daß ſie bald, mit wenigerem Aufwande von Noten und glücklicherem Erfolge, alle ſeiner Schule folgten; er war der Schiedsrichter in allen ſtreitigen Punkten über Geſchmack, als das infallible Orakel wurde er angeſehen; bei der höchſten Fertigkeit auf ſeinem Inſtrumente verſtand er zugleich auch die Kunſt, durch freie Fantaſieen die gelehrteſten, kühnſten und überraſchendſten Modulationen, ſeine Zuhörer in Verwunderung und Staunen zu verſetzen, und ſie ſo gleichſam an ſeine Vorträge zu feſſeln; und doch war ſein Alter, nur in Folge ſeines Leichtſinns, von den zerrüttetſten Lebensumſtänden begleitet. Ueber Alles und nur zu ſehr liebte er die Freuden der Tafel; die freundſchaftlichſte Aufnahme in dem Hauſe einrs reichen Generalpachters zu Paris, wohin er alle Sommer reiſte, war ihm, nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe, nur um deswillen ſo höchſt angenehm, weil er dort ſtets einen ganz vorzüglichen Tiſch und die ausgeſuchteſten rothen Weine genießen konnte. Dieſe nämlich trank er ſo gern, und daher auch öfters in ſolchem Uebermaaße, daß ihn Cramer einmal bis zur völligen Sinnloſigkeit betrunken im Bette fand. Im Jahre 1782 trieb ihn eine Art Heimweh nach Deutſchland zurück; er gab Concerte an verſchiedenen Orten, und zeigte ſelbſt als Mann von 60 Jahren noch die größte Kunſt, den mächtigſten Ausdruck und den ſchönſten Ton im rührenden Vortrage; der damalige Kronprinz von Preußen beſchenkte ihn nach einem ſolchen Conrerte mit einer koſtbaren Doſe und 100 Stück Louisd'or. Einige Jahre nachher aber ging er, ſeiner wirklichen dürftigen Umſtände wegen, über Paeis wieder zurück nach London, und ſtarb daſelbſt nach einem dreitägigen Schlafe, ohne die geringſten Schmerzen, am 22ſten Januar 1787; ſein Inſtrument, die Gambe, die ihn einſtmals von einem tödtlichen Blutſturz geheilt haben ſoll, folgte ihm, im wahren Sinne des Worts, in's Grab, — es kam kein Gambenſpieler wieder; vergl. den Art. Gambe. Als Menſch hatte A. große Fehler, als praktiſcher Künſtler jedoch hat er ſich große Verdienſte um die muſikaliſche Welt erworben, inſonderheit durch ſeine zahlreichen (27) Inſtrumental-Compoſitionen. Die beſten darunter ſind op. 2. V Sonat. for the Harps. with accomp., — op. 5. V Son. f. the Harps w. acc., — op. 6. V Solos for a German Fl. w. a Base. — op. 11 V. Conc. f. the Harps 2 V. a. B. — op. 12. V Quart f. 2 V. a Tenor and Vlc., und op. 15. V Quart. f. 2 V. A. et B., welche ſämmtlich in London erſchienen, nachher aber auch in Paris nachgedruckt wurden. Die übrigen Werke ſind ebenfalls in London, einige aber auch in Berlin und noch andere in Paris herausgekommen. Sie alle tragen durchaus den ſanften Charakter ſeines Inſtruments an ſich, und zeichnen ſich durch ſüßen, mit kräftiger Harmonie

Digitized by Google

verbundenen Geſang aus, ohne die Regel des reinen Satzes im Geringſten dabei zu verletzen. Deshalb kann man A. füglich unter die Zahl der Wenigen ſetzen, welche das Meiſte zu der außerordentlichen Vermehrung unſrer Dilettanten beigetragen haben. Das Schönſte, was er je geſpielt und componirt hat, ſoll ein Solo ſeyn, welches er wenige Tage vor ſeinem Tode fertigte und zur höchſten Entzückung und Bewunderung aller Anweſenden vortrug — ſein Schwanengeſang alſo. Unſere Bratſchenſpieler dürften wohl einiges Verlangen darnach hegen! —

Abel, Clamor Heinrich, Cammermuſikus zu Hannover in der letzten Hälfte des 17ten Jahrh., wenigſtens erſchien 1674 zu Frankfurt a. M. der erſte, 1676 der zweite, und 1677 der dritte Theil von ſeinen „Erſtlingen muſikaliſcher Blumen," eine Sammlung Inſtrumentalſtücke: Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen ꝛc., neu herausgegeben zu Braunſchweig 1687. Von ſeinem Leben iſt außer dem Umſtande, daß er in Weſtphalen geboren wurde, wenig oder gar nichts bekannt; nichts deſto weniger aber laſſen die von ihm ſelbſt verfaßten und unter ſeinem Bildniſſe befindlichen Verſe, welche uns von Walther aufbewahrt wurden, einen tiefern Blick thun in ſein Schickſal, und geben zugleich einen treffenden Beweis von den gründlichen und vielſeitigen Kenntniſſen dieſes verdienten Mannes. Wir ſetzen die Verſe hieher.

Westphala gens vitam dedit, arx Honefelda salutem,
Arx Ippesburgum commoda mille mihi.
Nunc studio est, superis servire, plagaa favorem
Brunsuici absequio conciliare Ducis.
Multae almae patriae, magnis quoque multa Patronis,
Plura Duci magna debeo, cuncta Deo.

Abel, Leopold Auguſt, erſter Violiniſt an der Herzogl. Capelle zu Schwerin, geb. zu Cöthen 1720, älterer Bruder des oben erwähnten Carl Friedrich; ein würdiger und mehrſeitig gebildeter Schüler Benda's. Zuerſt befand er ſich in Braunſchweig am Nikolíniſchen Orcheſter; 1758 aber kam er in Fürſtl. Schwarzburgiſche Dienſte als Concertmeiſter nach Sondershauſen, wo er ſich durch eine Reformirung des Orcheſters und die vorzügliche Leitung deſſelben in großes Anſehen ſetzte; 1766 wurde er wiederum als Concertmeiſter in Markgräflich-Schwediſche Dienſte berufen, zog dieſen jedoch ſehr bald die ihm ebenfalls angetragene oben bezeichnete Stellung vor, und kam ſchon 1769 nach Schwerin, woſelbſt er ein ſehr hohes Alter erreichte.

Abell, John, ein engliſcher Tonkünſtler, Altſänger und Lautenſpieler aus dem 17ten Jahrhundert, deſſen Leben durch allerhand bis an's Mährchenhafte gränzende Begebenheiten merkwürdig geworden iſt. Er war in obiger Eigenſchaft an der Capelle des Königs Karl II. von England angeſtellt, und ſtand hier in ſo großem Anſehen, daß einſt der König, überzeugt von der Vortrefflichkeit des Sängers, beſchloß, ihn in Geſellſchaft des Subdecans ſeiner Capelle, Mr. Goſtling, auf das Carneval nach Venedig zu ſchicken, um den Italienern zu beweiſen, daß auch England ſchöne Stimmen hervorbringen könne; doch unterblieb das ganze Projekt, weil Goſtling ungern an die Reiſe gehen wollte. Unter der Revolution 1693 verlor A. als Papiſt ſeine Stelle; ging darauf auf's Feſtland, nach Holland, Hamburg und andere bedeutende Plätze, und erwarb ſich durch ſeinen ſchönen Geſang und ſein liebliches Spiel nicht nur ausgezeichnete Achtung, ſondern auch ein beträchtliches Vermögen. In Caſſel, wo er 1698 und 1699 angeſtellt war, erhob man ihn zu der noch neuen Würde eines Intendanten der Muſik, welche Ehrenſtelle auch nach ihm Niemand weiter bekleidete. Hier war es, wo Mattheſon ihn unter dem Namen Jean A. kennen lernte, und auf dieſe Zeit ſind denn die Worte zu beziehen, welche ſich in deſſen vollkommenen Capellmeiſter pag. 93 vorfinden: „es war auch vor einigen Jahren ein engländiſcher Sänger Namens A., in vieler Hochachtung, und ließ ſich ſowohl in Holland als Hamburg u. a. O. mit großem Beifalle hören: derſelbe beſaß einige Geheimniſſe, ſeine zärtliche und natürliche Altſtimme auf das reinſte bis in's ſpäte Alter zu bewahren, wozu die ungemeine Mäßigkeit und Wahl im Eſſen und Trinken ſehr viel half," denn ſpäter dürfte von dieſer „ungemeinen Mäßigkeit" wenig zu rühmen ſeyn. Das anhaltende Glück machte A. übermüthig, er ſpielte den großen Herrn, fuhr in eigener Equipage und verſchwendete durch allerhand Luxus ſein Geld ſo ſehr, daß er nachher mitunter ſich genöthigt ſah, ganze Provinzen mit der Laute auf dem Rücken zu Fuß zu durchwandern. Während dieſes Herumſchweifens kam er endlich ſogar nach Polen, wo ſein Aufenthalt in Warſchau wegen eines Vorfalls mit dem Könige vornehmlich intereſſant bleibt. Als nämlich der König ſeine Ankunft erfahren hatte, verlangte er ſogleich ihn zu hören; A. aber weigerte ſich und machte allerlei Ausflüchte, reichte auch, auf die Verſicherung, daß er im fernern Weigerungsfalle Alles von der Königlichen Ungnade zu befürchten habe, eine ſchriftliche Entſchuldigung bei Sr. Maj. ein. Darauf erhielt er die Weiſung, an einem der nächſten Tage den König in einer weiten Halle des Pallaſtes zu erwarten; A. kam, ließ ſich auf einen ihm angewieſenen Seſſel nieder, und wurde nun auf einmal zu einer beträchtlichen Höhe mit demſelben hinaufgezogen; ihm gerade gegenüber auf einer Gallerie erſchien der König mit ſeinem ganzen Gefolge, und unten in den Saal wurde eine Anzahl wilder Bären eingelaſſen. Auf die harte Anrede des Königs, ob er ſingen oder unter die Bären herunter gelaſſen ſeyn wolle, wählte er natürlich das Erſte, und ſang, was er ſelbſt nachher verſichert haben ſoll, ſo ſchön wie noch nie in ſeinem Leben, daß ſogar die Bären oftmals ſtumm und ſtier zu ihm hinauf ſchauten. Aehnliche Auftritte, die ihm aber, wenn anders ſie wirklich wahr ſind, noch weniger zur Ehre gereichen, ſoll er mit dem Könige von Frankreich und dem Churfürſten von Baiern gehabt haben. Im Jahre 1701 erhielt A. die Erlaubniß zur Rückkehr in ſein Vaterland; er ging wieder nach London, blieb aber nicht hier, ſondern wandte ſich nach Cambridge, wo er ungeachtet der nicht ſehr anlockenden Aufnahme, dennoch 1714 ſich noch aufhielt. Er erreichte ein hohes Alter; wie lange er übrigens gelebt hat und ob er in Cambridge auch geſtorben iſt, weiß man nicht. Das erſte Werk, welches von A. erſchien (in Amſterdam bei Roger), waren die, auch von Mattheſon angezeigten: les airs d'Abell pour le Concert du Duole. In ſeiner zu London in verſchiedenen Sprachen darauf herausgekommenen Collection of Songs, welche er aus Dankbarkeit für die erhaltene Erlaubniß, ſein Vaterland wiederſehen zu dürfen, dem Könige Wilhelm dedicirte, wird die Compoſition des Geſanges von Prior: Reading ends in melancholy etc. als die beſte und ſchönſte gerühmt. Andere melodiſch vortreffliche Geſänge finden ſich auch in den Pills to purge melancholy. vol. IV.

Abendmuſik, ſ. d. Art. Notturno und Serenade.

A beneplacito (ital.), nach Gefallen. (S. d. Art. A, ital. Präp.) Der Componiſt überläßt damit dem Gefühle des Spielers oder Sängers die Beſtimmung des Vortrags.

Abenheim, Joſeph, Mitglied der Königl. würtembergiſchen Hofkapelle, geb. zu Worms 1804, erhielt daſelbſt unter Winkelmaier den erſten Klavier- und Violin-Unterricht, ſpäter durch Schlößer in Darmſtadt, und kam ganz jung noch in das tüchtige Orcheſter zu Mannheim, wo er unter dem Conzertmeiſter Frey im Spiel und im Generalbaſſe ſich tüchtig ausbildete. Im J. 1825 wurde er Mitglied der Königl. Hofkapelle und des Orcheſters der Hofbühne zu Stuttgart, wo er ſich auch bürgerlich niederließ und verheirathete. Im Jahre 1828 begab er ſich nach Paris, um ſich zur Compoſition mehr Kenntniſſe, namentlich bei Reicha, zu erwerben, und ging ſodann nach Stuttgart zurück, wo er ſich bei der Kapelle eine ſolche Stellung geltend zu machen wußte, daß er in Verhinderung des Kapellmeiſters Lindpaintner oder deſſen Vertreters Molique, die Direction zu übernehmen hat. Ihm iſt die Direction des Vaudevilles, welche im Kö-

Digitized by Google

niglichen Schloſſe zu Stuttgart öfters von den Mitgliedern der Königlichen Familie und der Elite des Adels gegeben werden, anvertraut, und Abenheim iſt der geachtetſte und geſchätzteſte Lehrer im Pianoforteſpiel und Generalbaß unter den zahlreichen Muſikinſtructoren Stuttgarts. Seine Compoſitionen zeugen von tiefen Kenntniſſen, Gemüth und Geiſt, aus ſeinen Liedern haucht Seele und Empfindung. Die meiſten derſelben ſind noch im Manuſcript, ſo wie viele Zwiſchenacte und Ouverturen zu Schau- und Luſtſpielen. Die Compoſition des Elsner'ſchen Feſtgedichtes zu König Wilhelm's Jubiläum, eine zweite bei gleicher Gelegenheit, eine Compoſition des Rheinliedes, überhaupt viele ſeiner Arbeiten, fanden allgemeinen Anklang. Die Muſik zu dem im Juni 1842 in Stuttgart zum erſten Male aufgeführten Schauſpiele „Hariadan“ von Profeſſor Carl Courtin iſt von ihm und trug zum Gefallen des Ganzen ſehr viel bei.

Abercombie, ein engliſcher Tonkünſtler. Dieſ, Clementis Catalog (London 1799) zu Folge, von ihm im Drucke erſchienenen Lessons for the Pianoforte laſſen vermuthen, daß er ein recht braver Pianiſt war, außer London jedoch, ſeinem vermuthlichen Aufenthaltsorte, nur ſehr wenig oder gar nicht bekannt geworden iſt.

Abfallen heißt in der Muſik das Abnehmen der Kraft, Reinheit und des präciſen Klanges eines Tones. So ſagt man wohl, die Töne dieſer oder jener Octave eines Claviers fallen ab, d. h. ſie verlieren oder haben im Verhältniß zu den übrigen an Stärke, Reinheit, Klang und Helle verloren. Es gibt Bogeninſtrumente, deren Töne auf einer oder zwei Saiten ſehr hell, ſtark und rein klingen, auf den übrigen hingegen abfallen — gegen jene dumpf, matt und kurz erſcheinen. Die Urſache davon liegt meiſtens an einer Ungleichheit oder an einer im Verhältniß zu dem hervorzubringenden Tone nicht gut eingerichteten Appretur (ſ. dieſ.) des Reſonanzbodens, indem dieſer da, wo er durch die abfallenden Töne am meiſten in Bewegung oder Fibration geſetzt wird, zu dick oder — wenn auch dünn genug — nicht hinreichend elaſtiſch iſt, um die, durch die rhythmiſchen Schwingungen des Klanges, gleichförmig bewegte, daran ſtoßende Luft mit der nöthigen Kraft und in einer eben ſo gleichförmigen rhythmiſchen Bewegung wieder zurückzuſtoßen (vergl. in d. Art Akuſtik — Klang). Bei Rohr- und überhaupt Blasinſtrumenten liegt die Schuld davon gewöhnlich an einem falſchen Maaße der Luftöffnungen, oder daß eine Stelle des Holzes oder Metalls härter oder aſtiger und feſter iſt als die andere. Bei dieſen iſt dem Uebel, zumal da es oft nur ein oder zwei Töne ſind, welche abfallen, ſchwerer abzuhelfen als bei Bogeninſtrumenten, bei welchen eine Verrückung des Stimmſtocks, Veränderung des Stegs — entweder höherer oder niederer, weiterer oder engerer — manchmal ſchon dazu hinreicht; bei Taſteninſtrumenten läßt ſich, wegen ihres ſchwierigen und combinirten Baues, darin faſt gar nichts beſſern, außer wenn bei Clavieren die Belederung der Hämmer es verſchuldete; und doch ſind dieſe Art von Inſtrumenten gerade diejenigen, bei welchen jener Fehler am häufigſten angetroffen wird; bei ihnen können manchmal nur zwei oder drei Töne einer einzigen Octave holzig, ſtumpf und nüchtern ſeyn, während alle übrigen wahrhaft glänzen durch ihre Helle und Reinheit. Uebrigens kann der beſte Inſtrumentenmacher nicht dafür bürgen, daß ein ſolcher Fehler bei ſeinen Werken nicht anzutreffen ſeyn ſolle. Auch die Zeit hat darauf Einfluß; es kann ein Ton früher und mehr abfallen als der andere. Vergl. d. Art. Behandlung der Inſtrumente, unter Inſtrument.

Abgleiten heißt in der Applicatur der Taſteninſtrumente das Verfahren, ein und denſelben Finger von einer Obertaſte auf eine der zunächſt liegenden Untertaſten herabzuziehen, herabgleiten zu laſſen. Dies geſchieht entweder in den Fällen, wo die Hand ſo ausgedehnt werden muß, daß es unbequem ſeyn würde, einen Nachbarfinger zum Anſchlagen der benachbarten Untertaſte zu verwenden, oder wo die benachbarten Finger ſchon hinlänglich beſchäftigt ſind.

Abicht, Johann Georg, Dr. der Theol., Prof. prim., Sächſiſcher Conſiſtorial-Rath, Generalſuperintendent und Paſtor prim. an St. Marien zu Wittenberg, wurde geb. zu Königſee im Schwarzburgiſchen am 21ſten März 1672, war zuerſt Profeſſor der hebräiſchen Sprache zu Leipzig, kam darauf 1730 nach Wittenberg, gelangte hier nach und nach zu allen den oben aufgezählten Ehrenſtellen, und ſtarb endlich daſelbſt am 5ten Juni 1740. Neben ſeiner großen Gelehrſamkeit im Gebiete der Theologie, war er auch ein muſikaliſch tief gebildeter Mann. Unſtreitig hat er ſich als ſolcher, da er namentlich ſeine muſikaliſchen Kenntniſſe gern mit denen in den theologiſchen Wiſſenſchaften zu verbinden oder in Wechſelwirkung zu einander zu bringen ſuchte, um die hebräiſche Literatur große Verdienſte erworben, wenn gleich auch ſein Verſuch, den Geſang und die Noten der Iſraeliten aus ihren Accenten und Vocalen zu erklären, ein gewagter und mit vielen Hypotheſen durchwebter genannt werden darf. In Bezug hierauf glaubten wir denn auch ſeiner hier erwähnen zu müſſen, und machen nur noch auf die Werke von ihm aufmerkſam, die bei einer Forſchung auf dieſem Gebiete die ungetheilteſte Achtung verdienen. Accentus hebraici ex antiquissimo usu lectorio vel musico explicati, 1715. 8°. — De Ebraeorum accentuum genuino officio, 1710. 4°. (findet ſich vor Franckii Diacril. sacra aus demſelben J.) — Vindiciae usus accentuum musici et oratorii, Joh. Franckio oppositae, 1713. 4°. — Und endlich Excerpta de lapsu mororum Hierichunticorum, welche Ungolinus in ſeinem Thesaur. ant. sacr. T. 32 pag. 839 aufnahm.

Abington oder **Abyngdon,** Henry, einer der ausgezeichnetſten und vortrefflichſten Sänger und Tonkünſtler, die England in frühern Zeiten beſaß; er war zuerſt Organiſt an der Kirche zu Wels in der Grafſchaft Sommerſet, nachher bei der Königl. Hofcapelle in London angeſtellt, und ſtarb daſelbſt gegen das J. 1520. Das ſind leider nur die einzigen Nachrichten, die wir von ſeinem Leben haben; wie werth er es übrigens geweſen, daß ſeine Zeitgenoſſen die Nachwelt mit näheren Nachrichten von ihm beſchenkt hätten, das beweiſen auch die beiden ihn als Menſchen und Künſtler ſehr hoch erhebendrn Grabſchriften, welche der damals noch lebende große Freund, Verehrer und Kenner der Tonkunſt, Thomas Morus ihm ſetzte, und die in mehreren Werken mitgetheilt und auf dieſem Wege auch für uns aufbewahrt wurden. Vergl. Phil. Labbe, Thes. Epitaph. T. 9. pag 394. — Oth. Melandri Joco-Seriis. T. 3. p. 385.

Abkürzung, der uneigentliche und nicht wohl paſſende Name, mit dem ältere Theoriſten jene Veränderung des Gefährten in der Fuge bezeichneten, vermöge der eins jener Intervalle mit einem kleineren vertauſcht wird, um durch eine ſolche kleine Abweichung größeren Mißverhältniſſen auszubiegen und den Führer kunſtgerecht zu beantworten. Vergl. d. Art. Gefährte.

Abos, Gyr., in der Mitte des vorigen Jahrh., gegen 1760, Capellmeiſter an dem Conſervatorio della pieta zu Neapel. Wiewohl die von ihm componirte, und 1756 ſchon zu London aufgeführte Oper Tito Manlio gar wenig italieniſches Feuer zeigt, daher auch vom Publicum, wenigſtens dem Londoner, nicht ſehr günſtig aufgenommen wurde, ſo darf er dennoch zu den erſten Meiſtern der Neapolitaniſchen Schule gezählt werden. Schon die wenigen Lieder und Arien aus ſeinen für italieniſche Theater geſchriebenen Opern, durch welche er beſonders in Deutſchland bekannt wurde, geben dazu das vollkommenſte Recht, und es iſt zu bedauern, daß keine näheren Nachrichten von ſeinen Lebensumſtänden auf uns gekommen ſind.

Abos, Gerolamo, wird oft mit dem vorigen verwechſelt, die wenigen Werke aber, die wir noch von ihm beſitzen, und beſonders die vortrefflich gearbeitete vierſtimmige Meſſe alla Capella, welche ſich einſt in den Händen Reichardts befand, beweiſen deutlich, daß er ein Tonkünſtler ganz anderer Art war, auch noch früher als Jener, wahrſcheinlich zu Anfange des 18ten Jahrh., gelebt

Digitized by Google

und zu dieſer Zeit als ein hochgeachteter und ausgezeichnet würdiger Kirchencomponiſt geblüht haben muß. Leider ſind wohl die meiſten ſeiner erhabenen Dichtungen für uns verloren gegangen.

Abraham, berühmter Orgelbauer aus Elbogen. Von der großen Geſchicklichkeit dieſes Mannes in ſeiner Kunſt zeugen beſonders zwei Werke: die Orgel in der Altſtadt zu Prag, bei den P. P. Minor., welche er mit 25 Stimmen für 2 Man. und Ped. mit 4 Bälgen baute, und dann noch die ungleich beträchtlichere und ſchönere Orgel zu St. Dominico von 71 Stimmen, für 4 Man und Ped. mit 12 Bälgen. Wann und wo ſonſt dieſer gedenkenswerthe Mann gelebt hat, darüber iſt nichts bekannt.

Abrahame, ein Pariſer Tonkünſtler, Clarinettiſt, der ſowohl als Virtuos, als auch als Componiſt für ſein Inſtrument einen berühmten Namen und weit verbreiteten Ruf ſich erworben hat. Er wurde geb. um 1764, war erſter Clarinettiſt an der großen Oper zu Paris (maitre de clarinette) und trat in dieſem Jahre auch zuerſt öffentlich auf als Componiſt mit X petits airs p. 2 Cl. conten l'air de Sarg., le pars russe du Fat dupé, und mit einem Potpourri des plus jolis airs, arr. p. 2 Cl., denen alsdann von Jahr zu Jahr noch viele andere folgten, worunter auch eine vortreffliche Schule und mehrere Lectionen oder Uebungsſtücke ſich befinden, die allen Anfängern auf dieſem Inſtrumente ſehr zu empfehlen ſind.

Abrahamſon, einer der berühmteſten Namen in der Däniſchen Literatur und Kunſt, und wir müſſen nur bedauern, daß wir hier, aus Rückſicht auf die Tendenz dieſes Werks, nur dem ältern: Werner Hans Friedrich A., dem Vater des jetzigen, beſonders um das vaterländiſche Erziehungsweſen hoch verdienten Oberſtlieutenants, unſere Aufmerkſamkeit widmen können. Er wurde geb. zu Schleswig am 10ten April 1744; als Stabskapitän und Lehrer an der Land- und Artilleriekadettenſchule zu Copenhagen war er eifriger Militär, nichts deſto weniger aber lag er noch mehr den Wiſſenſchaften und Künſten ob, und wirkte nicht nur als Dichter, Critiker und Schriftſteller, ſondern zeigte ſich auch als geſchmackvoller Dilettant der Muſik und als Componiſt dem Publicum mit großem Beifalle. Im 3ten Bande des Bragur (1794) ſteht eine Melodie zu einem dän. Volksliede von ſeiner Arbeit, welche ein tiefes äſthetiſches Gefühl und zugleich eine reiche Phantaſie verräth. Im J. 1787 trat er aus den Kriegsdienſten und 89 gebar ihm ſeine Gattin den oben erwähnten Sohn: Joſeph Nicolai Benjamin, der zwar noch nicht als Componiſt oder überhaupt auch als Dilettant öffentlich aufgetreten iſt, dennoch aber durch die große Aufmerkſamkeit, welche er als Director der Vorſchulen dem öffentlichen Singunterrichte widmete, und den Eifer, mit welchem er denſelben betreiben ließ, auf's deutlichſte zu erkennen gegeben hat, wie auch er, gleich ſeinem Vater, die ſchöne Kunſt der Muſik zu ſchätzen weiß.

Abrams, Miß, der Name zweier ſehr ausgezeichneter engliſcher Sängerinnen zu London aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, die nebſt der Mara ſehr viel zu der Verherrlichung und Verſchönerung der 1784 und 85 daſelbſt in der Weſtmünſter Abtey angeſtellten Muſikaufführungen zum Andenken an den hochgefeierten Händel als Prinzipalſängerinnen beitrugen.

Abruptio — die Abbrechung, Zertrennung, Abreißung — nennt man eine Setzform, in welcher die Melodie, ohne einen wirklichen Schlußton erreicht zu haben, auf einmal urplötzlich abbricht, und nach einer nicht ſehr kurzen Pauſe erſt wieder beginnt. Meiſtens pauſiren auch die begleitenden oder harmonirenden Stimmen dabei. Es iſt dies eins der zweckmäßigſten Mittel zur Darſtellung des Komiſchen (ſ. dieſ.), indem durch die unerwartete Störung im Fortgange des Geſanges oder Spiels, ohne daß das Ohr auf irgend eine Weiſe befriedigt worden iſt, die Erwartung auf eine nicht unangenehme Weiſe getäuſcht und dadurch die Aufmerkſamkeit noch mehr geſteigert und die innere Thätigkeit der geiſtigen Vermögen noch reger gemacht wird. Deshalb darf auch die Abruption niemals nach einem reinen Accorde oder Dreiklange, ſondern ſtets nur nach einem dominirenden oder modulirenden unmittelbar folgen, ſo daß alſo die Auflöſung dieſes, ſey ſie nun wirklich folgerecht oder, wie meiſtens und auch ſehr zweckmäßig zu jenem Ausdrucke trügeriſch, nicht ſogleich, ſondern erſt ſpäter nach der Pauſe eintritt; und es darf auch kein Ton, am allerwenigſten der der Melodie während der Pauſe fortklingen, ſondern es muß der letzte wie abgeſchnitten, a b g e r i ſ ſ e n gleichſam ſeyn. Clavierſpieler ſind oft nicht präcis genug in dieſer Manier, ſie laſſen die Finger unbedenklich liegen und ahnen nicht den großen Nachtheil, den ſie dadurch dem Ausdrucke ihres Vortrags bringen. Keineswegs aber darf die Abruption mit einem Einſchnitte oder der Cäſur verwechſelt werden; jene iſt ein in der Mitte abgeriſſener Gedanke, und gerade an der Stelle, wo das Gefühl bis zum heftigſten Verlangen und Befriedigung durch denſelben geſteigert iſt, dieſe nun aber nicht erhält, ſondern — und dadurch ungeduldiger gleichſam noch gemacht — ohne ſonſt irgend eine Beſchäftigung zu erhalten, noch einige Zeit auf dieſelbe verzichten muß. Ein Tempo-, Takt- oder Tonartwechſel findet ſelten nach der Abruption ſtatt, doch kann dies auch recht wohl ſeyn.

Abſatz. Einige Theoriſten und Tonlehrer haben Abſatz mit E i n ſ ch n i t t verwechſelt und als gleichbedeutend genommen, das, was wir aber unter letzterem verſtehen, und eigentlich auch nur darunter verſtanden werden muß, Cäſur genannt; allein dieſe iſt wieder etwas anderes, ſo wie auch Einſchnitt als ſynonym mit Abſatz, und auch dieſer nothwendig eine Unbeſtimmtheit des Begriffs an ſich tragen müßte, die keineswegs geeignet ſeyn dürfte, eine klare Anſchauung und deutliche, genau verſtändliche Erklärung von beiden zuzulaſſen. Wir trennen daher Abſatz von Einſchnitt und Cäſur als einen von dieſen beiden, ebenfalls auch unter ſich verſchiedenen, weſentlich abweichenden Begriff. Vergl. d. Art. E i n ſ ch n i t t und C ä ſ u r. Im weiteren Sinne des Worts iſt Abſatz jeder Ruhepunkt einer Melodie (Geſang der Hauptſtimme), in welchem ſich die einzelnen Theile und Glieder derſelben von einander trennen, alſo der Name eines größeren oder werthvolleren Interpunktionszeichens; im engeren Sinne aber, und als eigentlicher muſikaliſcher Kunſtausdruck betrachtet, iſt A. ein ſolches Glied der Periode, welches einen vollſtändigen Sinn ausdrückt, und als ſolches wiederum kleinere Glieder und Theile in ſich enthalten und umfaſſen kann, alſo ein vollſtändig ſinnvoller muſikaliſcher Redeſatz, in welchem mehrere einzelne Gedanken (Einſchnitte) für ſich ausgeſprochen werden. Das ungefähr wäre das Nothwendigſte über Abſätze, ſo weit es hier der Raum geſtattet. Derjenige, welcher uns nicht verſtanden haben und noch weiter darüber belehrt zu ſeyn wünſchen ſollte, findet in R i e p e l s Anfangsgründen der muſikaliſchen Setzkunſt, cap. 2. et 3., in K i r n b e r g e r s Kunſt des reinen Satzes in dem Cap. von den Einſchnitten, in S u l z e r s Theorie der ſchönen Künſte unter d. Art. Einſchnitt, in K o ch s Anleitung zur Compoſition, Th. II. pag. 349 bis 356, und auch in deſſen muſikaliſchem Lexikon unter d. Art. A b ſ a tz. So auch in den theoretiſchen Werken G. W e b e r s, A l b r e ch t s b e r g e r s, T ü r k s, A. B. M a r x u. a. A. Ausführlicheres.

Abſchnitt — ein Ausdruck, mit welchem diejenigen Ruhepunkte einer Melodie zuweilen bezeichnet werden, die einen Theil von weniger beſtimmtem Umfange begränzen, alſo Glieder ohne beſondere weſentlich diſtinguirende Merkmale. Wo von einem beſtimmten Umfange der Theile die Rede iſt, da heißen dieſe einzelnen Glieder P e r i o d e, A b ſ a tz, E i n ſ ch n i t t.

Abſetzen — das, der Finger, iſt eine Applicatur-Manier, wo ein und derſelbe Finger auf zwei verſchiedenen Taſten oder zum Anſchlage zweier verſchiedener auf einander folgende Töne gebraucht wird. Immer jedoch müſſen dieſe in ſolchem Falle weiter von einander entfernt liegen; bei der Stufenfolge einer Secunde iſt eine ſolche Art der Fingerſetzung jedenfalls fehlerhaft und nur dann höchſtens zuläßig, wenn eine Pauſe dazwiſchen vorkommt

Digitized by Google

oder der vorhergehende Ton durch einen ſtarken Accent ſcharf abgeſtoßen wird. Ueberhaupt aber ſollte man ſich derſelben nur in Nothfällen bedienen, in denen die gewöhnlichen Mittel einer guten Fingerſetzung (ſ. dieſ.), das Ueber- und Unterſchlagen und das Uebergehen ꝛc. der Finger, zur Ausführung eines Satzes oder einer Paſſage nicht hinreichen oder anzuwenden ſind, indem niemals eine vollkommene Sicherheit und Präciſion im Anſchlage damit verbunden ſeyn kann. Einige Muſiklehrer wollen darunter auch, aber ohne hinreichenden Grund (ſelbſt etymologiſch unrichtig) das ſogenannte Abſtoßen der Töne verſtehen; für ſolche ſ. d. Art. Abſtoßen.

Abſchwellen — ſ. d. Art. Schwellton.

Abſtammen — abſtammende Accorde und abſtammende Intervalle — ſ. d. Art. Stammaccord und Intervall.

Abſtoßen — die Töne, heißt, einen jeden derſelben ſo kurz angeben, daß ſie alle in ihrer Folge merklich von einander abgeſondert werden, und zwiſchen dem Anſchlage derſelben ſtets ein klangleerer Raum ſich bemerken läßt. Die ſo mannigfach verſchiedene Art des Abſtoßens ſowohl in der Vocal- wie Inſtrumentalmuſik, läßt ſich deutlich nicht mit Worten erklären, ſondern muß durch die Ausübung erkannt werden.

Abſtoßzeichen — die über den abzuſtoßenden Noten ſtehenden Punkte oder Striche, auch das Wort staccato — ſ. dieſ.

Abſtract — wird diejenige ſchmale Holzſtange in der Orgel genannt, welche an die Taſten angeſchraubt iſt, und von da nach dem Wellenbrette und dem Windkaſten hinläuft, um hier beim Niederdrücken der Taſten, die Cancellenventile (oft auch nur Ventile genannt, ſ. dieſ.) aufzuziehen, damit der Wind in die für jede einzelne Taſte beſtimmten Pfeifen dringen und ſo den nöthigen Ton hervorbringen kann. Von dem Anſchrauben dieſer Abſtracte, ſowohl unten an die Taſten als oben in der Orgel, damit ſie nicht zu lang und nicht zu kurz ſind, alſo die Ventile nicht zu wenig und auch nicht zu viel öffnen, iſt ſowohl die Reinheit und Beſtimmtheit des Tones, als auch das gute Verſchließen oder Bedecken der Ventile (ähnlich den Klappen bei Blasinſtrumenten) ihrer Cancellen oder Löcher, wodurch das ſogenannte Heulen der Pfeifen verhindert wird, ſehr abhängig, und es iſt daher nothwendig, daß auch darauf bei dem Baue einer Orgel eine ſorgfältige Aufmerkſamkeit verwendet wird. Zu vergl. auch d. Art. Orgel.

Abſtufung heißt in der Muſik, ſo wie überhaupt in den ſchönen Künſten, ein ſolches Fortſchreiten von dem Tiefern zum Höhern und von dem Höhern zu dem Tiefern, von dem Schwächeren zum Stärkeren und von dem Stärkeren zu dem Schwächeren, wie es dem Naturgeſetze angemeſſen iſt, daß Nichts durch einen Sprung geſchehe, ſondern ſich ſtufenweiſe und in gehöriger Ordnung entwickele. Die Abſtufung hat ſich zum Geſetze erhoben, wovon ſich kein Tonkünſtler entbinden kann, indem von demſelben alle Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit in der muſikaliſchen Darſtellung abhängt. Wir unterſcheiden eine phyſiſche und eine pſychiſche, eine äußere und innere Abſtufung. Die phyſiſche oder äußere Abſtufung nennen wir das Steigen und Fallen in der äußern Erſcheinung der Tongebilde; die pſychiſche oder innere Abſtufung iſt das Steigen und Fallen der Tongebilde, in ſofern daſſelbe durch das Steigen und Fallen unſeres Seelenlebens, unſerer Empfindungen und Leidenſchaften bedingt iſt und demſelben entſpricht. Sofern wir nämlich Muſik nicht blos als ein Tonſpiel, ſondern als Sprache unſerer Empfindungen betrachten, muß ſie auch den Anforderungen entſprechen, welche man an eine Sprache macht, d. h. ihr Inhalt muß dem Gehalte der darzuſtellenden Empfindungen entſprechen, dieſe müſſen durch die Ausdrucksweiſe deutlich erkannt werden, in der Darſtellungsweiſe muß Wahrheit ſtattfinden; und die äußere Form der Muſik muß wiederum dem Inhalte angemeſſen ſeyn. Da nun aber auch in der Gemüthswelt nichts mit einem Sprunge geſchieht, ſondern Empfindung aus Empfindung ſich nach beſtimmten Geſetzen ſtufenweiſe entwickelt, — wenn nicht etwa eine Anregung von Außen die herrſchende Empfindung verdrängt, eine andere plötzlich an ihre Stelle tritt und der Gemüthsbewegung unerwartet eine andere Richtung gibt, — ſo müſſen in eben dem Maaße muſikaliſche Gedanken aus muſikaliſchen Gedanken ſich ſtufenweiſe entwickeln und in eben der Beziehung und Verwandtſchaft zu einander ſtehen, worin die dargeſtellten Empfindungen ſelbſt ſtehen. Da ferner unſere Empfindungen bald ſtärker bald ſchwächer ſind, ſich in dieſer Beziehung in jedem Momente verändern, bald ſich erheben, bald wieder herabſinken, je nach der Wichtigkeit der Vorſtellungen, wodurch die Empfindungen erregt werden; ſo muß ſich auch der Ausdruck dieſer Empfindungen, die Tonſprache, bald erheben, bald wieder herabſinken, wenn ſie in ihrem Ausdrucke wahr ſeyn und die beabſichtigte Wirkung hervorbringen ſoll. Muſik nun, in ſofern ſie den darzuſtellenden Empfindungen in ihrem Steigen und Fallen ſtets entſpricht, in ſofern Wahrheit in ihrem Ausdrucke liegt, nennen wir eine ausdrucksvolle Muſik und den angemeſſenen Vortrag derſelben, d. h. die angemeſſene Darſtellung nach ihrer äußern Form, ausdrucksvollen Vortrag. Da Abſtufung und Accent unmittelbar zuſammengränzen, ſo vergleiche man hier noch den letztern Artikel. — Auch in ſofern wir Muſik nicht als Ausdruck von Empfindungen, ſondern als bloßes Tonſpiel betrachten, welches durch Wechſel und Mannigfaltigkeit ſowohl unſern innern Sinn reizen, als auch durch ſanfte Erſchütterung unſers Nervenſyſtems das Gefühl der Behaglichkeit erwecken ſoll, darf ſie die Eigenſchaft der Abſtufung nicht entbehren. Der Mangel derſelben würde zur ermüdenden Monotonie herabſinken. Das Spiel der Aeolsharfe z. B., welches nur als ein reines Tonſpiel betrachtet werden kann, würde uns durch ſeine Einförmigkeit ermüden, wenn nicht ein beſtändiges Steigen und Fallen, ein ununterbrochener ſtufenweiſe eintretender Wechſel zwiſchen dem Tiefern und Höhern, dem Schwächern und Stärkern ſtatt fände.

Abub oder **Abhubh**, ein Blasinſtrument der alten Hebräer, welches nach Kircher. Musurg. T. I. lib. 2. cap. 4 unſern Zinken ähnlich geweſen, und bei den Opfern gebraucht worden ſeyn ſoll.

Abweichung — heißt das Verändern des Schlußtaktes oder Satzes, (weil es auch mehrere Takte ſeyn können) bei der Wiederholung einer Periode oder eines Theiles, ſo daß derſelbe zum zweitenmale ganz anders als zum erſtenmale geſpielt wird. Das Zeichen dafür ſind gewöhnlich die Ziffern 1 und 2; die erſte bezeichnet die Noten, welche beim erſtenmale, und die zweite diejenigen, welche beim zweitenmale, dem Wiederholen, geſpielt werden ſollen. Am häufigſten erſcheint dieſe Bezeichnung in Symphonien, Quartetten u. dgl. Compoſitionen, woſelbſt auch ſtatt 1 und 2 1mo oder 2do, oder auch 1ma volta, 2da volta geſchrieben wird. Iſt die Abweichung nur in einer Stimme, ſo ſtehen die Noten auch wohl in ein und demſelben Takte, und darüber oder darunter 1 oder 2; bei denen die 1 ſteht, vielleicht die aufwärts geſtrichenen, diejenigen Noten ſpielt man das erſtemal, und bei denen die 2 ſteht, vielleicht die abwärts geſtrichenen, das zweitemal. Weichen beide Stimmen, Diſcant und Baß ab, ſo müſſen die Noten, wie es überhaupt auch meiſtens geſchieht, nothwendig in zwei verſchiedene Takte geſchrieben werden, weil ſonſt die Ueberſicht erſchwert werden würde. Im erſten Falle, wo nur eine Stimme abweicht, iſt dies am öfterſten der Baß. Der Grund einer ſolchen Abweichung liegt in der Verbindung mit dem Folgenden; entweder würde, ohne dieſe Abweichung die Melodie und Harmonie deſſelben ſich nicht ſchicklich genug an die des Vorhergehenden anreihen, oder es würde ein Fehler im rhythmiſchen Verhältniſſe entſtehen, in Verbindung mit dem Folgenden zu viel oder zu wenig Werth im Takte ſeyn. Wo die abweichenden Noten in mehreren verſchiedenen Takten vorgezeichnet ſind, da ſteht natürlich zwiſchen den erſtvorzutragenden und den nachher ei-

Digitized by Google

gentlich erſt abweichenden das Wiederholungszeichen, und über demſelben unter einem begränzenden Bogen, damit man genau weiß, wie viel Takte von einander abweichen oder mit einander gewechſelt werden ſoll, 1 und 2.

Abweichungszeichen — ſ. d. vorhergehenden Art.

Abziehen heißt 1) eine Saite von einem Inſtrumente herunternehmen, wenn ſolche fehlerhaft, unrein oder abgenutzt iſt. 2) ſ. Abzug.

Abzug, der, iſt 1) beim Anſchlagen der Taſteninſtrumente das Verfahren, wie die Finger von den angeſchlagenen Taſten wieder herunter genommen werden. Die Finger nämlich dürfen nicht ſenkrecht von den Taſten aufgehoben werden, ſondern das erſte Glied derſelben muß ſtets etwas nach der innern Fläche der Hand zu gebogen und ſo die Finger gewiſſermaßen von den Taſten abgezogen werden (ſ. Anſchlag). 2) Die Art und Weiſe, wie bei dem getragenen Spiele die Finger von den Löchern oder Klappen der Blasinſtrumente heruntergenommen, abgezogen werden. 3) Die Art und Weiſe, wie der Bogen von den Saiten der Streichinſtrumente aufgehoben werden muß (ſ. Bogenführung). 4) Abzug an der Orgel, ſ. Abſtract.

Abzugsſchlag — ein Kunſtausdruck, deſſen ſich wohl die Paukenſchläger bei der Behandlung ihres bombenden Inſtruments hin und wieder bedienen, um damit eine beſondere Art von Wirbel, oder vielmehr eine beſondere Schlagmanier in der Hervorbringung deſſelben zu bezeichnen. Sie laſſen nämlich dabei nicht blos die Schlagſtöcke und auch dieſe nicht wie die gewöhnlichen Trommelſchläger oder wie es die Paukenſchläger gemeiniglich beim Wirbel zu thun pflegen, ſondern auch die beiden Paukentöne ſelbſt mit einander ſo ſchnell als möglich wechſeln. Wie dies geſchieht, kann mit Worten nicht wohl beſchrieben, ſondern muß von dem praktiſchen Meiſter ſelbſt augenſcheinlich geſehen und erlernt werden.

Academie, gewöhnlich ein Verein von Gelehrten und Künſtlern, die gemeinſchaftlich ſich die höhere Ausbildung ihrer Wiſſenſchaft oder Kunſt zum Zwecke vorgeſetzt haben. Es ſind dazu weder eine Beſoldung von Seiten des Staats, noch der Unterricht der Jugend eigentlich weſentlich erforderlich; zwar ſind die Academien zu Paris, Stockholm und Berlin zum Theil Lehranſtalten, allein erſt ſpäter ſind ſie dies geworden, und früher verfolgten ſie nur den eben angegebenen Zweck. Die Mitglieder einer Academie wählen ſich entweder ein beſtimmtes Fach der Wiſſenſchaft oder Kunſt, oder auch trägt ihnen die Regierung die beſondere Bearbeitung eines ſolchen Faches auf; ſie liefern dann darüber Arbeiten, die in regelmäßigen Verſammlungen und in den Denkſchriften oder Abhandlungen der Academie vorgeleſen werden. Eine ſolche Academie war zu Athen, ſie hatte um jenes Zweckes willen den Charakter einer Art Kampfſchule, und war Beſitzung eines gewiſſen Academus, und von daher ſchreibt ſich eigentlich auch der Name. In ihr lehrte Plato; doch beſtand nach dieſem Begriffe ein ſolcher Gelehrtenverein ſchon früher zu Alexandrien, und dies mag die erſte im Alterthum geweſen ſeyn. Von hier aus entlehnten die gelehrten Juden die Sitte, Academien zu ſtiften, welche in den Städten am Euphrat, Sora, Nehardea und Punebedila angelegt wurden. Von ihnen dann lernten die Neſtorianer im ſechsten Jahrhundert die Wiſſenſchaft ſchätzen, von dieſen die Araber, deren vortreffliche Kalifen eine Menge Academien ſtifteten; auch am Hofe Karls des Großen befand ſich eine Academie, die der Kaiſer auf ſeines Lehrers Alcuin Veranlaſſung geſtiftet hatte und deren Mitglied er ſelbſt war. Mit Alcuins Tode aber ging dieſe nützliche Anſtalt unter, und von da an findet ſich keine eigentliche Academie wieder bis zu den Zeiten, wo durch die Eroberung Conſtantinopels mehrere griechiſche Gelehrte bewogen wurden, ſich nach Italien zu flüchten. Lorenz von Medici legte in Florenz zuerſt eine griechiſche Academie an, und Cosmus alsdann die bekannte Platoniſche; zwar waren auch dieſe beiden Anſtalten von nicht langer Dauer, allein bald traten andere und umfaſſendere Academien und zunächſt in Italien an ihre Stelle, und verbreiteten ſich von da aus durch alle Staaten Europa's, neuerer Zeit auch außer Europa. – Nach allen dieſem iſt denn auch unter einer Academie der Muſik eigentlich nur eine Geſellſchaft von Tonkünſtlern und Dilettanten zu verſtehen, die ſich entweder aus eigenem Antriebe, oder auch auf Veranſtaltung eines Regenten, oder des Staates, vereinigen, um zu gewiſſen Zeiten Zuſammenkünfte zu halten, und bei dieſen die Fortbildung der Kunſt zum Gegenſtande der Berathung rc. zu machen, entweder durch eigene Ausführung größerer und ſeltener Kunſtwerke, oder auch durch wiſſenſchaftliche und kritiſche Betrachtungen über einzelne und beſtimmte Gegenſtände der Tonkunſt. Beſonders das Ausland hat ſich durch die, bald mehr bald weniger glanzvolle Conſtituirung ſolcher Geſellſchaften hervorgethan; ſo ſind namentlich in Schweden, in Stockholm, zwei ſolcher Academien. Eine derſelben beſteht blos aus Dilettanten, bei deren Verſammlungen jedoch die vorzüglichſten Mitglieder der dortigen K. Capelle gegenwärtig ſind. Zur Beſtreitung der damit verbundenen Unkoſten iſt ihnen ein Theil der Einkünfte des Lotto zugewieſen. Die andere iſt von dieſer ganz abgeſondert und auch in Anſehung ihrer Einrichtung von derſelben ganz verſchieden. Sie gleicht der ehemaligen Académie royale de Musique zu Paris. Seit November 1786 iſt damit eine, nach dem vom Abt Vogler entworfenen Plane eingerichtete Tonſchule verbunden, in welcher junge Leute für die Capelle des Königs gebildet werden. Eine dritter ein muſikaliſche Academie iſt die philharmoniſche Geſellſchaft zu Verona, die ſchon in der Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts blühete und ſeit der Zeit auch mehrere ausgezeichnete deutſche Tonkünſtler zu Ehrenmitgliedern ernannt hat. Eine vierte die Society of ancient Music zu London, die beſonders aber in der Abſicht ſich regelmäßig verſammelt, um Tonſtücke alter berühmter Tonſetzer auszuführen. Auch gehört die bei der vorletzten franzöſiſchen Revolution untergegangene Académie royale de Musique zu Paris hieher. Sie bildete eine eigene Oper, welche im Jahre 1669 errichtet wurde und die ausgezeichnetſten Künſtler zu ihren Mitgliedern zählte. 1787 beſtand ſie aus 24 Soloſängern, 66 Choriſten, 77 Inſtrumentiſten, 25 Solotänzern und 69 Figuranten. Damit ſtand zugleich die Ecole royale de Chant et de Déclamation in Verbindung, welche 1784 vom Baron Breteuil errichtet wurde, und an der nicht blos Lehrer für den Geſang und die Declamation, ſondern auch für alle übrigen Künſte angeſtellt waren, deren Kenntniſſe einem vollkommenen Virtuoſen und Acteur nothwendig ſind. Es wurden Zöglinge beiderlei Geſchlechts darin aufgenommen, aber nur wenn ſie von angeſehener Herkunft waren. Auch in Mailand und Neapel haben ſich philharmoniſche Geſellſchaften gebildet, die gleich den vorigen aus ordentlichen, außerordentlichen und Ehren-Mitgliedern beſtehen, auch Auswärtige dazu ernennen, und unter dieſen beſondere Correſpondenten hatten; noch vor Kurzem wurde der K. Academie der Künſte in Berlin eine bis dahin fehlende Section der Muſik zugefügt, die ſich ebenfalls die Errichtung einer Compoſitionsſchule zur Aufgabe macht, und bereits vortreffliche Lehrer dazu erwählt hat. So wie aber der Name Academie vornehmlich in Deutſchland gleichbedeutend mit Univerſität gebraucht wird, darunter auch die Zeichnungen (Academieſtücke) der Zöglinge auf Kunſtſchulen verſtanden werden, ſo iſt derſelbe hier oft auch für Singvereine und Concerte gemißbraucht worden. Wir können uns manchmal des Lächelns nicht enthalten, wenn wir auf den Conzertzetteln reiſender Tonkünſtler Ankündigungen „großer muſikaliſcher Academien" leſen, die oft viel paſſender mit dem beſcheidenen Namen einer Unterhaltung ſich begnügen ſollten. — Es exiſtiren faſt in allen größern Städten Deutſchlands Geſangvereine unter dem Namen Singacademien; wenn eine davon dieſen erhebenden Namen verdient, ſo iſt es die in Berlin, welche im Jahre 1789 der verſtorbene K. Preuß. Cammermuſikus Carl Faſch errichtete, in welcher eine bedeutende Anzahl von Perſonen verſchiedenen Standes, Alters und Geſchlechts ſich verſammelt, um ſich im

Digitized by Google

gnien Geſange ohne Inſtrumentalbegleitung zu üben. Beſonders unter der vortrefflichen Leitung Zelters hat ſie einen hohen Grad von Berühmtheit erlangt. Auch die Göttinger Singacademie, welche der dortige Univerſitätsmuſikdirector Heinroth errichtet und bisher in der Art eines freundſchaftlichen Lehrers perſönlich bei ihren wöchentlichen Zuſammenkünften geleitet hat, darf wohl hieher gerechnet werden. Nur Studirende haben in ihr Zutritt, und es wäre zu wünſchen, daß ſie noch mehr von Theologen beſucht würde, da wegen des großen Einfluſſes des Geſanges auf eine wohltönende Sprache, die Uebung in jenem den zukünftigen Predigern nur von weſentlichem und unberechenbarem Vortheile ſeyn kann. Einen andern Verein von Sängern und zur Uebung im Singen wüßten wir aber nicht zu nennen, der den Namen Academie in dem hiermit verbundenen und oben näher angedeuteten Begriff verdiente. Ueber das Weitere iſt zu vergl. d. Art. Conſervatorium und Inſtitut.

Académie royale de Musique — die bekannte vormalige Pariſer große Oper, ſ. d. vorhergehenden Art. Eine genauere Beſchreibung davon findet ſich in der muſikaliſchen Realzeitung vom Jahe 1788.

A capella, oder a la capella, nach Art des Kirchenſtyls, ſo viel als alla breve (ſ. d. Art.), weil im Kirchenſtyle häufig dieſe Tempobezeichnung vorkommt. Oefterer aber bezeichnet es, daß die Inſtrumente im Einklang mit den Singſtimmen gehen ſollen, oder auch, daß eine Stimme von mehreren Inſtrumenten zugleich fortgeführt wird.

A capriccio (ital.), nach Laune. Der Tonſetzer überläßt damit der Willkür des Spielers oder Sängers die Beſtimmung des Tempo oder die Ausführung einer Cadenz, nicht aber des Vortrags im Allgemeinen, denn es iſt ſtets damit noch der Nebenbegriff verbunden, daß in der Regel ein ſcherzhafter Moment in den Ausdruck gelegt werden, und ſomit der Executirende nicht nur nach Willkür, ſondern auch mit Laune ſpielen oder ſingen ſoll, was ſich wohl mehr auf das Tempo, als auf alle übrigen Vortragsmittel beziehen dürfte. S. den Artikel Capriccio.

Acathistus, ein Lobgeſang, welcher in den griechiſchen Kirchen der Jungfrau Maria zu Ehren am Sonnabende vor der fünften Woche in den Faſten geſungen wurde, und wobei ſich das Volk, wie mehrere Hiſtoriker verſichern, die ganze Nacht hindurch nicht niederſetzen durfte. Wie dieſer Lobgeſang eingerichtet war, und in welcher Art er von der Gemeinde und den Prieſtern abwechſelnd vorgetragen wurde, läßt ſich nicht genau mehr angeben; gewiß iſt, daß, obſchon er ſelbſt eine ziemliche Ausdehnung hatte, dennoch einzelne Perioden daraus öfters wiederholt wurden, einzig und allein nur, um mit wenigen Pauſen die ganze Nacht, in welcher er geſungen wurde, damit auszufüllen.

Acca, Biſchof von Kent. Als durch die Heiraths-Bedingung der Königin Bertha, Gemahlin des Königs Ethelbert in England, Tochter des Königs Caribert von Paris, eine freie Religionsübung in England und dadurch hier zuerſt (569) die chriſtliche Religion eingeführt wurde, gingen im J. 597 gegen 40 der beſten römiſchen Sänger dorthin, um durch feierliche Kirchengeſänge das Werk der Belehrung noch mehr zu erleichtern und zu befördern. Acca erkannte die große Wirkſamkeit dieſes Mittels, war daher einer der eifrigſten Verbeſſerer des Kirchengeſanges in England, ging zu dieſem Behuſe ſelbſt nach Rom, um gleichſam an der Quelle den Geſang zu erlernen, und durch ſein Beiſpiel auch Andere dazu aufzumuntern. Er verfehlte ſeinen Zweck nicht und hat ſich dadurch in der Geſchichte des Kirchengeſanges einen ewig bleibenden Ruhm erworben.

Accarezzevole, ſchmeichelnd, einſchmeichelnd, lieblich, angenehm, wird hin und wieder, doch aber nur ſehr ſelten, als Vortrags-Bezeichnung geſetzt

Accas, auch Occo genannt, in der erſten Hälfte des achten Jahrhunderts Biſchof zu Hagulstald in Northumberland, jetzt Heyham; ſelbſt ein vortrefflicher Tenorſänger oder Baritoniſt, ließ er ſich, ſoweit ſeine Wirkung ſich erſtrecken konnte, die Verbeſſerung des Kirchengeſanges ſehr angelegen ſeyn, inſonderheit erwarb er ſich durch die zweckmäßige Anordnung deſſelben große Verdienſte. Er ſchrieb: Variorum carminum, inprimis ecclesiasticorum, librum unum, welches auch jetzt noch auf einigen Bibliotheken ſich vorfindet. Sein Sterbejahr war 740.

Accelerando (ital.) heißt: beſchleunigend, nach und nach eilend, wo alſo noch kein neues Tempo eintreten, wohl aber durch eine Steigerung des Zeitmaaßes auch der Ausdruck in ſeiner Kraft geſteigert werden ſoll. Steht poco a poco davor, ſo geht dieſe Steigerung langſamer vor ſich. In ſofern dieſelbe auch zu den ſogenannten willkürlichen Manieren (ſ. dieſ. Art.) gehört, ſo wird dieſes accelerando, (ſeltener jedoch als ritardando,) auch gebraucht, um damit einen Uebergang aus einem langſamen Tempo in ein ſchnelleres vorzubereiten.

Acceleration — das Eilen in der Bewegung, die Beſchleunigung, ſ. den vorhergehenden Art. accelerando und d. Art. Bewegung und Rhythmus.

Accent — Betonung und Betonungszeichen. Beide ſind entweder ſprachliche oder muſikaliſche. Haben wir hier auch nur mit den muſikaliſchen zu thun, ſo können doch die ſprachlichen nicht ganz übergangen werden, da beide einen Grund, gemeinſchaftliche Eigenſchaften und gleiche Zwecke haben. Beide beabſichtigen klare Verſtändlichkeit, gehörige Verſchmelzung des Lichts und des Schattens und eine lebhafte und innige Anſprache des Gefühls. Das kann in Sprache und Muſik bewirkt werden 1) durch verſchiedene Dauer (Längen und Kürzen in mancherlei Abſtufungen), 2) durch verſchiedene Stärke und Schwäche in den mannigfachſten Gradationen, und 3) durch verſchiedene Tonhöhe. Die abgemeſſene Hervorhebung der Wortſylben oder der muſikaliſchen Töne iſt alſo im Allgemeinen Accent. Dieſe Meſſung geſchieht nun theils durch den Verſtand und bekommt dadurch etwas Geſetzliches, etwas wiederkehrend gleichmäßig Geltendes vermöge des feſten Begriffs, oder ſie geſchieht durch das Gefühl, wodurch ſie veränderlich und abhängig wird von der gegebenen Stellung und von der Stimmung des Vortragenden, ſo daß im zweiten Falle nicht Alles bis ins Kleinſte gleichmäßig geregelt werden kann. Steht die Accentuation in gleicher Wechſelwirkung mit beiden, leiſtet ſie beiden, ſowohl den allgemeinen Anforderungen des Verſtandes, als den beſondern Eigenheiten des Gefühls, zugleich Genüge, ſo wird ſie die beſte ſeyn nicht minder in der Rede, als im Geſange und Inſtrumentenſpiele. Die Sache iſt demnach höchſt wichtig. Im verſchiedenen Accente zeigt ſich der verſchiedene Charakter ganzer Völker wie jedes einzelnen Menſchen. Es erhellet ſchon hieraus, ob ein Volk, Stamm oder Individuum mehr dem Gefühl oder dem Verſtande die Herrſchaft eingeräumt hat, oder ob es und wie weit es bis dahin vorgeſchritten iſt, beide zu verbinden. — Die Lehre von den Längen und Kürzen der Sprachſylben heißt bekanntlich Proſodie. Die Kenntniß derſelben ſollte keinem Componiſten und Sänger in den Sprachen fehlen, in welchen er componirt oder ſingt, will er nicht auffallende Verſtöße machen, die jeden gebildeten, ja jeden nur durch Uebung mit der Sprache vertrauten Hörer widrig faſſen. Die Sprache und die Muſik haben dreierlei Betonungen: 1) den grammatikaliſchen Accent, den wir in der Muſik richtiger den taktiſchen nennen wollen; 2) den rhythmiſchen und 3) den malenden (ſtärkenden) oder den Gefühlsaccent. Der erſte hat es mit den geſetzlichen Längen und Kürzen der Wortſylben zu thun und in der Muſik mit dem geregelten Wechſel der guten und ſchlechten Takttheile, Taktzeiten und Taktglieder (vergl. Takt). Folglich iſt er auf den Verſtand gebaut und darf durchaus nicht vernachläßigt werden, wenn die Deutlichkeit des Zuſammenhanges nicht verloren gehen ſoll. Der rhythmiſche hat es mit ſymmetriſchen Reihen kleinerer und größerer Abſchnitte mit einander verbundener Worte oder Töne zu thun, die zwar im Taktiſchen ſich bewegen können, und zwar gewöhnlich, aber nicht müſſen, was uns der Choral und das Reci-

Digitized by Google

tativ beweiſen. Die Längen und Kürzen des grammatikaliſchen Accents müſſen auch ihm zur feſten Grundlage dienen, desgleichen etwas Taktähnliches im Wechſel guter und ſchlechter, d. i. ſtärker und ſchwächer markirter Tonverhältniſſe. Rhythmiſche Einſchnitte in der Muſik ſind mit Verszeichen und ihren Caeſuren zu vergleichen; ſie ſind bald länger bald kürzer als das Taktmaaß, das mit dem Fuße eines Versmaaßes zu vergleichen iſt. Dieſe rhythmiſchen Abſchnitte haben von der einen Seite eben ſo viel Geregeltes, als die grammatikaliſchen und taktiſchen, laſſen aber dabei den eigenthümlichſten Zuſammenfügungen Raum, die hauptſächlich nach dem Geſetze der Symmetrie ſich ordnen. Sie gehören folglich einer vom Verſtande geregelten oder einer gebildeten Phantaſie an, ſobald auf den Schöpfer eines Kunſtwerks geſehen wird, denn für den Darſteller deſſelben ſind ſie im Auffaſſen und Wiedergeben des Gedichteten zunächſt Erweiſe verſtändiger Einſicht und eines kunſtfertigen Gefühls. Vermiſcht man auch noch öfter den taktiſchen und rhythmiſchen Accent, die allerdings zuweilen zuſammenfallen müſſen, am meiſten dem Zeitmomente nach: ſo ſind ſie deßhalb doch keineswegs Eins und daſſelbe, ſie ſind der Art nach verſchieden. Wäre dies nicht, ſo würden alle taktgerechten Muſikanten ihre Tänze gleich den Böhmen und den ungariſchen Zigeunern geigen, deren Rhythmus bekanntlich durch die Glieder zuckt. Von dieſem ſchwunghaften rhythmiſchen Accent unterſcheidet ſich noch der dritte, der malende, ſtärkende, bis ins Kleinſte ſchattirende Gefühlsaccent, der das Ganze mit einem eigenthümlichen Schmelz friſchen, blühenden Lebens durchhaucht. Er iſt der freieſte, ſchnellſte, tiefſte, das Erzeugniß eines jeden Darſtellers, obwohl auch hierin der rechte Weg, dem Gefühle des Dichters zufolge, angedeutet, nur nicht genau und vollſtändig verzeichnet werden kann. — Völlig Schönes wird nur vor die Sinne und vermittelſt derſelben vor die Seele gebracht, namentlich und beſonders in Wort- und Tonkunſtwerken, wenn alle drei Arten ſich auf das Engſte und Freundlichſte mit einander verbinden, ohne daß eine Art der andern Bedeutſamkeit aufhebt: vielmehr verſtärken, oder richtiger beleben und vergeiſtigen ſie ſich gegenſeitig in ihrer Durchdringung und beſiegeln ihre gemeinſame Kraft durch ein eben ſo geordnetes als bedeutungsvoll freies, daher menſchlich nothwendiges Wechſelſpiel. Der erſte Grundaccent unſerer heutigen Muſik bleibt der taktiſche oder grammatiſche. Er iſt mit den Grundlinien, mit den noch nicht ausgeführten Umriſſen eines Gemäldes zu vergleichen. Wie eine fehlerhafte Zeichnung im Bilde, ſo wirkt auch ein immer verändert ungleiches Taktſchwanken ſtörend, beunruhigend (ſiehe tempo rubato). Wohl darf einem Theile des Taktes etwas zugegeben oder abgenommen werden: das Ganze muß ſich jedoch im Verhältniſſe der einzelnen Theile ſo ausgleichen, daß es der Taktrichtigkeit unbeſchadet geſchieht, dabei nicht manirirt, weder häufig noch ohne Grund, der aus den übrigen beiden Accentsarten mit einer gewiſſen Nothwendigkeit hervorgehen, d. h. entweder dem Gefühl zuſagend oder verſtändig motivirt erſcheinen muß. Denn zu gleichmäßig und ängſtlich ſtetig, maſchinenmäßiger Takt, bringt eine Verſteifung in den Vortrag, die der Rohheit gleichkommt. Die taktiſchen Accente ſind daher in der Regel lange nicht ſo ſcharf und ſtark aufzutragen, als die rhythmiſchen, und vor allen die Einſchnittsaccente der rhythmiſchen Glieder, welche die beiden äußerſten (den taktiſchen und malenden) hauptſächlich in glückliche Vereinigung bringen, indem ſie ſich jene beiden eben genannten ihrer Herrſchaft unterwerfen. Am allerwenigſten ſind die taktiſchen Accente in Geſangscompoſitionen zu vernachläßigen, wo ſie in den allermeiſten Fällen mit den grammatikaliſchen Accentslängen zuſammen ſtehen. Hier, in Geſangscompoſitionen, müſſen lange Accentsſylben auch nothwendig auf gute Takttheile oder Taktzeiten fallen und kurze auf ſchlechte Takttheile (ſ. Takt). Kein kirchlicher Componiſt unter den Neuern iſt uns vorgekommen, welcher, ſetzt er lateiniſche Texte, ſo ſtark dagegen fehlt, als der ſonſt von uns ſo gut, wie von Andern hochgeſchätzte Cherubini, in deſſen Meſſen und Requiem man z. B. ſcandirt findet: benedicimus; gloriam; filius und dergl. mehr. Falſches läßt ſich auf keine Weiſe entſchuldigen; es iſt und bleibt widrig. Der rhythmiſche Accent iſt als geiſtiger Vermittler beiden übrigen vorzüglich zum Vorherrſchen geeignet. Mit Recht trägt er darum auch am ſtärkſten auf, weil er dem erſten durch ſeine Modificationen Leben, dem letzten dagegen Haltung mittheilt. Wer die rhythmiſchen Glieder, die Einſchnitte derſelben, alſo die Abſonderung der verſchiedenen Glieder von einander, und das Symmetriſche der einander gleichmäßig gegenüberſtehenden lebhaft in die Sinne fallend zu machen weiß, wird den ſtärkſten Eindruck hervorzubringen im Stande ſeyn. Ja er wird manche anderweitige Leerheit damit verhüllen. Hierin liegt die Hauptſtärke Roſſini's (vergl. Rhythmus). Die Färbung der einzelnen Töne und Tonfiguren, das Verſchmelzen dieſer Farben, das glückliche Schattiren iſt zwar nichts Regelloſes, es kann der Natur der Sache nach am wenigſten durch Regeln erſchöpft werden. Jeder Künſtler legt ſein Eigenſtes in die Töne; er hat gleichſam ſein eigenes Colorit. Hier ſind nur Fingerzeige zu geben. Das geſchieht mit den Worten forte, piano, mf., cresc., decresc., rinsforz., > < ∧ und dem ganzen Heere, welche ſämmtlich nur etwas Relatives bezeichnen. Trotz dieſen Andeutungen wird dieſe Accentsart immer hauptſächlich der eigenen Poeſie des Sängers und Spielers überlaſſen bleiben; jedoch ſo, daß ſie der Natur des jedesmaligen Gegenſtandes bei aller individuellen Eigenheit möglichſt treu oder wahr ſey. So fühlreich daher auch in dieſem Falle Regeln oder Hinweiſungen für gewiſſe Fälle allerdings ſind, ſo wenig reichen ſie aus, ſo wenig machen ſie den Künſtler, zu deſſen beſtimmter Geiſtesbildung noch jenes Schöpfungsvermögen kommen muß, das ſich außer ſich ſelbſt in eine andere Natur verſenken kann. — Eine Art dieſer Accente macht noch keinen ächten Künſtler: alle drei Arten müſſen in ihm genau vereinigt ſeyn, wie Geiſt, Seele und Körper zu einem einzigen rechten Menſchen. Accentuiren iſt alſo im vollen Sinne des Wortes das Befolgen und Verſchmelzen jener grammatikaliſchen, rhythmiſchen und malenden Betonungsregeln. Daß man nicht alle drei Arten immer mit einander in der Wirklichkeit vereinigt findet, braucht kaum bemerkt zu werden. Und ſo hätten wir nur noch der mehr geſchichtlichen, ſogenannten Accente zu gedenken, der alten Kirchen-Accente (accentus ecclesiastici), welche den Prieſtern beim Singen der evangeliſchen und Epiſtel-Abſchnitte nach der Verſchiedenheit der ſprachlichen Interpunktionen, der Deutlichkeit des Textes wegen, vorgeſchrieben waren. (Man vergl. dieſelben unter dem eigenen Art. acc. eccl.) — Die verſchiedenen Kirchen des katholiſchen Cultus wichen dabei in einigen Punkten von einander ab; vorzüglich hatten einige Mönchsorden eigene Vorſchriften hierüber. Dieſes prieſterliche Kirchenſingen nannte man auch „leſen nach dem Accent, oder Choraliterleſen, mit dem unſere Altargeſänge, wie ſie noch jetzt ſind, zuſammenhängen. Daß übrigens Accenti und Accents bei Italienern und Franzoſen auch die unveränderlichen Vorſchläge bedeuten, davon ſ. Vorſchlag.

Accentuation — die Betonung, ſ. d. vorherg. Art. Accent.

Accentuirter Durchgang iſt ein durchgehender Ton, welcher auf einen ſchweren Zeittheil fällt, einen Zeittheil, welcher den rhytmiſchen oder grammatiſchen Accent hat, während die Auflöſung auf dem leichten Zeittheile erfolgt. S. Durchgang.

Accentus ecclesiastici heißen die Weiſen, welche früher der Prediger bei geſangähnlicher Verleſung der Evangelien und Epiſteln zu beobachten hatte. Vermuthlich war dieſe Vortragungsweiſe dem Geſange der Einſetzungsworte beim heiligen Abendmahle, des Vaterunſers und der Antiphonieen, welche man jetzt mitunter noch von einigen Predigern der evangeliſchen Kirche vortragen hört, nachgebildet. Dieſer Vortrag der Evange-

Digitized by Google

lien und Epiſteln geſchah im Allgemeinen in einem und demſelben Tone; nur am Ende einer kleinern oder größern Periode, alſo bei einem Unterſcheidungszeichen, erhielt in der Regel die Weiſe einige Biegungen und Abweichungen von der Monotonie, welche ſich aber nach der Beſchaffenheit der Interpunction und des Gedankens richtete. Man unterſchied ſieben verſchiedene Singweiſen in dieſer Beziehung. 1) Immutabilis war der accentus, wenn die letzte Sylbe eines Worts weder erhöhet, noch erniedrigt wurde; 2) medius, wenn die letzte Sylbe eine Terz, und 3) gravis, wenn ſie eine Quart fiel; 4) acutus, wenn eine oder einige Sylben vor der letzten um eine Terz tiefer vorgetragen wurden, die letzte Sylbe aber wiederum zu dem Haupttone zurückkehrte; 5) moderatus, wenn eine oder einige Sylben vor der letzten um eine Secunde höher ausgeführt wurden, während die letzte Sylbe wieder zum Haupttone herabſank; 6) interrogatus, wenn bei Frageſätzen die Endſylbe um eine Secunde höher vorgetragen wurde, und endlich 7) finalis, wenn die Melodie am Ende eines ganzen Satzes, während der letzten Sylben, um eine Quart ſtufenweiſe herabſank.

Acciacatur oder der Zuſammenſchlag, eine Spielmanier, die hauptſächlich nur auf Clavierinſtrumenten gebräuchlich und in ihrer Ausführung nicht merklich von der eines kurzen Vorſchlags zu unterſcheiden iſt; nur noch mehr als dieſer fällt die Acciacatur als Hülfston mit dem Haupttone zuſammen, doch nicht ganz, und während der Klang des Haupttones beginnt, muß der des Hülfstones oder der Acciacatur aufhören. Es darf dieſe alſo als der kürzeſte Vorſchlag angeſehen werden, der auf einem Inſtrumente angewendet und ausgeführt werden kann. Ein allgemein gültiges und bekanntes Zeichen hat ſich bis jetzt für dieſe Spielmanier noch nicht finden laſſen wollen; einige Tonſetzer ſchreiben ſie als wirklichen kurzen Vorſchlag und machen noch einen Strich oben oder in der Mitte durch denſelben; andere wieder zeichnen blos einen ſchräglaufenden kleinen Strich durch denjenigen Raum des Linienſyſtems, wo die zuſammenſchlagende Note zu ſtehen kommen würde. Dies aber kann nur geſchehen, wenn dieſelbe wirklich innerhalb der fünf Linien liegt, nicht aber, wenn ſie über dieſe hinausgeht, und daher möchte jene erſte Schreibart vorzuziehen ſeyn. Es gibt auch eine gebrochene Acciacatur oder ein Arpeggio mit Acciacatur, — darüber ſ. d. Art. Brechung. — Die zweite Bedeutung von Acciacatur iſt jetzt faſt überall veraltet und bedient man ſich in ihr nur noch ſehr ſelten des Ausdrucks. Ehedem aber, noch im vorigen Jahrhunderte, nannte man ſehr häufig auch das Verfahren beim Generalbaßſpielen eine Acciacatur, wenn bei einer Cadenz die Intervalle des Quartſexten-Accords auf dem Claviere oder auf der Orgel mit der linken Hand verdoppelt, die Auflöſung deſſelben aber, oder die Intervalle des Dominanten-Accords, mit der rechten Hand allein angeſchlagen wurden. So wie neuerdings dieſe Schlußmanier ſelbſt nur ſelten gebraucht wird, ſo iſt auch ein beſonderer Name dafür unnöthig geworden, und man hat keine weiteren Verſuche zu beſtimmterer Diſtinction gemacht.

Acciajuoli, Filippo, dramatiſcher Dichter, Tonkünſtler und Componiſt, geb. zu Rom 1637. Als Maltheſerritter, welchem Orden er als der Dritte in der Familie gewidmet wurde, machte er die Kreuzzüge mit; dies erregte eine ſo große Reiſeluſt in ihm, daß er nicht nur beinahe ganz Europa durchwanderte und alle Küſten von Europa, Aſia und Africa beſah, ſondern endlich auch nach Amerika ſegelte, und nach einem längern Aufenthalte daſelbſt, von da über England und Frankreich nach ſeinem Vaterlande zurückkehrte. Hier nahm nun das Theater alle ſeine Kräfte und Thätigkeit in Anſpruch; er verbeſſerte alle darin vorhandenen Maſchinen, deren Anordnung und Einrichtung, erfand auch neue, über welche ihre Bewunderung und ihr Staunen auszudrücken ſelbſt die ausgezeichnetſten Maſchinenmeiſter damaliger Zeit nicht unterlaſſen konnten, und dichtete und componirte eine nicht unbedeutende Anzahl neuer Opern, von welchen mehrere, vornehmlich ihres romantiſchen Styls wegen, ſehr günſtig von dem Publicum aufgenommen wurden, namentlich: Il Girello, Dramma burlesco per Musica, welche 1675 zu Modena und 1682 zu Venedig aufgeführt und gedruckt wurde; La Damira piacata, Opera. Venedig 1680; L'Ulisse in Tracia. Opera. Ven. 1681, und Chi è causa del suo mal, pianga sestesso. Poes. d'Ovidio, e Mus. d'Orfeo. Unter dem Namen Ireneo Amasiano war er auch Mitglied der Arcadier; Accìajuoli ſtarb zu Rom am 3. Febr. 1700 von Künſtlern und Kunſtliebhabern hochgeachtet und geſchätzt, und in unſterblichem Verdienſte um die Kunſt, beſonders die dramatiſche. Ueber ſeine Erfindungen im Maſchinenweſen iſt zu vergleichen Burdelot, histoire de la Musique Vol. I; Specielleres aber findet ſich noch darüber in: Miro Roſeatico notizie istoriche degli Arcadi illustri unter jenem Namen Iren-Amas.

Accidens, oder auch signes accidentels — nennen die Franzoſen die gewöhnlichen Verſetzungszeichen (♯, ♭ und ♮), nicht wenn ſie als unmaßgebliche Tonartsbeſtimmung zu Anfange eines Tonſtücks, ſondern nur wenn ſie mitten im Laufe der Melodie oder deren harmoniſchen Fortgange vor den Noten vorkommen. Manche Tonlehrer nennen dieſe Zeichen ♯, ♭ oder ♮ chromatiſche Verſetzungs-Zeichen, und heißen ſie „weſentlich“, wenn ſie die Vorzeichnung der Tonarten bilden; „zufällig“ aber, wenn ſie nur kurze Geltung haben.

Accidentia notularum, ein Ausdruck, deſſen ſich die ältern Tonlehrer bisweilen bedienten, und der, Walthers Erklärung zufolge, anzeigt, daß entweder eine zwiſchen zwei Noten von größerem Werthe ſtehende Note von geringerem Werthe der vorhergehenden und nachfolgenden Note in Betreff ihres Zeitwerthes gleich gemacht wurde, oder daß eine am Werthe größere Note den dritten Theil ihrer Geltung verlor, was aber nur in der geraden Taktart geſchehen konnte.

Accolade (Klammer). Unſer Tonſyſtem hat eine ſolche Ausdehnung, daß in den meiſten Fällen ein Linienſyſtem nicht zureicht, um die ein Tonſtück bildenden Noten darauf verzeichnen zu können. Sehr häufig hat ſogar jede einzelne Stimme ihr beſonderes Syſtem, wie z. B. in Partituren (ſ. d. Art.). Bei Taſteninſtrumenten, bei Harfe, Harmonica u. ſ. w.; überhaupt bei den Inſtrumenten, wo beide Hände eines Spielers die gleichzeitig auszuführenden Tonreihen unter ſich vertheilen, ſind zwei Linienſyſteme ausreichend, um die Noten ſämmtlicher das harmoniſche Gewebe bildender Töne und Tonreihen darauf zu verzeichnen. Dieſe verſchiedenen Linienſyſteme nun und Tonreihen werden vorn durch einen dicken, gewöhnlich an den Enden etwas nach Innen und in der Mitte nach Außen gebogenen Strich verbunden, eingeklammert, welcher aus dieſem Grunde Klammer oder Accolade genannt wird. Sind die Stimmen verſchiedenartig, ſo bedient man ſich ſehr häufig einer doppelten Klammer, einer gewöhnlich aus einem einfachen ſenkrechten Striche beſtehend, um alle zuſammengehörenden Linienſyſteme mit einander zu verbinden, und einer andern oder mehrerer kleinern, um die Syſteme der gleichartigen Stimmen wieder unter ſich zu verbinden und von den übrigen zu ſcheiden. Beiſpiele möchten wohl überflüſſig erſcheinen.

Accolinus, Abt zu St. Victor in Paris, einer von den vielſeitig gebildeten frommen Geiſtlichen älteſter Zeit, welche inſonderheit den mächtigen Einfluß des ächt rhythmiſchen Geſanges auf die menſchlichen Gemüther in ſeiner vollſten Klarheit erkannten, und daher auf deſſen Herſtellung und Einrichtung einen namhaften Zweig ihrer Thätigkeit gerichtet ſeyn ließen. Die noch jetzt in der Bibliothek jener Abtey von ihm ſich vorfindende Schrift: Metra de musica liefert das ſprechende Zeugniß davon. Ueber die Zeit ſeines Lebens iſt wenig Zuverläßiges bekannt.

Accommodement, die Einrichtung, Zurichtung, Anbequemung, ſ. d Art. Accommodiren.

Accommodiren heißt urſprünglich: einrichten, in

Digitized by Google

Stand ſetzen, und wird in Beziehung auf das richtige Verhältniß der einzelnen Theile eines Inſtruments zu einander gebraucht. So ſagt man, eine Geige oder Flöte iſt accommodirt, oder das Accommodement iſt gut, wenn Griffbret, Saiten, Wirbel, Steg, Löcher ꝛc. ꝛc. in einem ſolchen richtigen Verhältniſſe und Ebenmaaße zu einander ſtehen, daß das Inſtrument an ſich im Ganzen leicht und bequem, auch mit Reinheit der Töne geſpielt werden kann. Daſſelbe iſt Appretur.

Accompagnato, begleitet, in der Art einer Begleitung. Man findet dieſen bezeichnenden Ausdruck hie und da auch wohl in Quartetten, Trios und ſonſtigen concertirenden Tonſtücken, wo er dann andeuten ſoll, daß die Stimmen, obſchon melodiſch und ſelbſt concertant für ſich, dennoch ihren Vortrag nach Art eines Accompagnements (ſ. dieſ. Art) einrichten, alſo ſchwächer ihre Töne accentuiren, damit die andere Stimme melodiſcher hervorragen und durchdringen kann, und dieſer gleichſam nachhelfend oder leitend verfahren ſollen.

Accompagnement, Accompagnemento, Begleitung, wird in einem Muſikſtücke die Unterſtützung einer Soloſtimme durch andere genannt, gleichviel, ob des ganzen Orcheſters oder herab bis auf ein einzelnes Inſtrument oder untergeordneter Singſtimmen. Sie dient zur Hebung und Verherrlichung irgend einer oder mehrerer Soloſtimmen. Daraus ergeben ſich die Regeln einer zweckmäßigen Begleitung für den Componiſten und die Ausführenden von ſelbſt. Iſt die Begleitung dienend, ſo muß ſie nicht herrſchen, nicht befehlen wollen, ſondern ehrerbietig, wo möglich mit Zuneigung, die Hauptſtimme als Herrſcherin glänzender machen. Darin verſahen es nicht ſelten die Neuern, die das Gehorchen und ſich nach irgend einem Dinge richten, überhaupt nicht mehr gebührend würdigen, zu allſeitigem Nachtheil. Die Begleitung wird daher oft zu reich ausgeſtattet, ſteht zu unabhängig und zu anmaaßend da, als wollte ſie die Hauptſtimme mit Abſicht lebendig begraben. Es übertäubt Eins das Andere, ſo daß Niemand mehr weiß, wer Herr oder Knecht iſt, woraus nichts als völlige Verwirrung aller Verhältniſſe entſteht. Am gewöhnlichſten zeigt ſich dieſe auffallende Verkehrtheit in der Begleitung der Geſangſtücke, ſowohl der Solo- als der Chorgeſänge. Die Stimmen werden dadurch zu Grunde gerichtet und der Effect gleichfalls, man müßte denn Wüſtes und geiſtreich Wirkſames mit einander verwechſeln, wie jetzt nicht ſelten, und die Wirkſamkeit der Kunſt nach dem Grade der rohen Erſchütterung des Unterleibes meſſen. Sogar in Concerten für Soloinſtrumente aller Art, die von ihren Virtuoſen ſelbſt zu ihrem eigenen Vortrage geſetzt worden ſind, zeigt ſich nicht ſelten dieſes rückſichtsloſe, viel zu ſtarke, alles Soloſpiel hemmende, ja vernichtende Begleiten. Wir könnten davon die auffallendſten Beiſpiele anführen, wenn es nöthig wäre. Sie ſind ſo häufig, daß ſie jeder von ſelbſt findet. — Wäre der leere Lärm nicht zu alltäglich und dadurch zur ſchlechten Mode geworden, ſo begriffen wir nicht, wie ſogar Meiſter dem Strudel ſich übergeben könnten. Es bleibt ja den begleitenden Stimmen bei allem ſich Unterordnen zum Beſten der Hauptſtimme noch immer in Ritornellen und Zwiſchenſpielen zu einem kräftigen Auftreten, Raum und Herrſchaft genug, wodurch ſie ſich ſelbſt und die herrſchende Gewalt zugleich heben würden. Durch höchſt einfache und dennoch überaus wirkſame Begleitung zeichneten ſich beſonders die Italiener in ihren Glanzzeiten rühmlich aus. Jetzt iſt dies dahin; ſie haben es völlig verlernt. Der Tonſetzer hat bei ſeiner Begleitung auf drei Hauptdinge zu achten: auf Harmoniſirung, rhythmiſche Figur und angemeſſene Wahl der Inſtrumente, der Zahl und der Klangfarbe nach. Alle drei müſſen ſich aus der Beſchaffenheit der herrſchenden Charakterſtimme ergeben. Die rechte Harmonie iſt jedem erfahrnen Tonſetzer ſchon bei Erfindung der Melodie gegenwärtig, oder ſie ſollte es doch ſeyn; ſie wird, iſt es recht, mit jener zugleich geboren, ſo daß ſie während der Bearbeitung nur hin und wieder zu berichtigen und mit Vorſicht zu bereichern iſt. Wo das nicht geſchieht, entſteht nur zu bald ein Doppelcharacter, deſſen Abſtoßendes und Widerſtrebendes oft den ganzen Eindruck vernichtet. Oft geht aus einer harmoniſchen Wendung ein veränderter Gang der Melodie hervor, oft umgekehrt, was die Erfahrung Jedem gelehrt haben muß. Sie ſind alſo für uns und unſere jetzige Muſik ſeit langen Zeiten unzertrennlich; ſie ſind wie Mann und Weib in glücklicher Ehe, die das Haus gemeinſchaftlich verwalten, ſich ſelbſt und die Ihrigen beglückend. — Die Figuren der Begleitung ſind nicht minder dem Hauptcharacter der Solopartie angemeſſen zu wählen. Sie haben auszuſagen, was der Soloſtimme nicht möglich oder nicht angemeſſen iſt. Sie verdeutlichen, verſchönern, ergänzen. Es kann Fälle geben, wo ſie einen Nebengedanken durchführen, der die ganze Situation erſt recht klar und beſtimmt macht, ſie aus dem Allgemeinen ins Beſondere ſtellt, ſie individualiſirt. So drücken z. B. beim Bramarbaſiren des Geſanges die begleitenden Stimmen oder einige derſelben die innere, mit Abſicht verſteckte Furchtſamkeit des Poltrons aus; oder ſie malen das Rollen der Augen im Geſange des Muthigen, oder in den Klagen der Furcht u. ſ. w. — Auf geſchickte Wahl der unterſtützenden Inſtrumente wird gleichfalls viel ankommen, was Jedem ſogleich einleuchtet ohne weitere Auseinanderſetzung. Damit ſind aber auch ſchon die Pflichten der Begleitenden ſelbſt im Vortrage ausgeſprochen. Sie belehren im Fördern, Helfen und klugem Nachgeben. Die Begleitung ſoll zwar allerdings durch Sicherheit und Feſtigkeit das Schwanken verhindern, dabei jedoch immerhin im Anſchmiegen an die Herrſcherin ſich treu, ergeben und fein zeigen, nie tobend, ſtörrig und widerſpenſtig, was nicht immer leicht iſt. Eine gute Begleitung iſt eben ſo ehrenvoll, wie ein gutes Soloſpiel und tüchtige Orcheſter halten etwas darauf. Unter dem Wort Accompagnement verſteht man auch vorzugsweiſe das Harmonieenſpiel nach einem bezifferten Baſſe auf einem dazu tauglichen Inſtrumente ſowohl allein als zu andern begleitenden Stimmen. Dieſe Art der Begleitung, namentlich des Geſanges, beſonders zu Recitativen, war ſonſt häufiger als jetzt, darum auch geehrter. Unnöthig iſt es noch jetzt nicht. (S. Bezifferung und Generalbaß).

Accompagniren, begleiten, ſ. Accompagnement.

Accompagniſt iſt derjenige, der einen Sänger oder Spieler auf einem andern Inſtrumente harmoniſch begleitet. Ueber die Schwierigkeit, g u t zu accompagniren, ſpricht unter Andern auch J. J. Rouſſeau in ſeinem Dictionnaire de Musique ausführlich.

Accord. Die gleichzeitige Vereinigung mehrerer und verſchiedener Tonklänge wird Accord genannt. — Den Accord angeben, heißt den Grundaccord der Tonart hören laſſen, in welcher ein ebenvorzutragendes Tonſtück geſetzt worden iſt. Da nun dies kein anderer als der Quintenaccord ſeyn kann, der deshalb auch vorzugsweiſe „der Accord" genannt wird, ſo mag einſtweilen die Rede von ihm allein ſeyn, wobei wir uns vorbehalten, jeden andern nach der Ordnung des Alphabets aufzuſtellen. Den erſten und Hauptquintenaccord, aus dem Grundtone, ſeiner großen Terz und vollkommenen Quinte beſtehend, dieſe Trias harmonica perfecta haben wir der Natur ſelbſt entnommen. Wir hören den Freudeverkünder, der uns zugleich in die ſüßeſte Ruhe zu ſetzen vermag, in jeder Saite erklingen. Unſere Akuſtiker jedoch geſtatten ihm einen weit größeren Bereich, und wollen ihn ſelbſt im Geſäuſel der kleinſten Inſekten vernommen haben. Es läßt ſich dieſer vollkommene Dreiklang zwei Umkehrungen gefallen, ſo daß ſein Verhältniß: „1 — 3 — 5", zu 1 — 3 — 6 und 1 — 4 — 6, wird, je nachdem man ſeine Terz oder Quinte zur Baſis macht. Nur ſchwach hallt er in der erſten, ſchwächer noch in der zweiten Umkehrung zurück. Den zweiten Quintenaccord, der aus dem Grundtone ſeiner kleinen Terz und vollkommenen Quinte beſteht, hat ſich der Menſch ſelbſt geſchaffen. Wenn jedoch alles Beſtehende beſtehen kann, wenn was geſchieht, geſchehen, und was vergeht, vergehen muß, ſo zeigt dieſer unvollkommene Dreiklang, daß die Kraft: den Willen

Digitized by Google

des Schöpfers ohne Murren zu verehren, von uns gewichen iſt, und wir ſingen ihr in unſerer Trias harmonica imperfecta einen Grabgeſang. Die beiden Umkehrungen dieſes zweiten Dreiklanges, den wir in der Natur umſonſt ſuchen, ſind ähnlich denen des erſten; im Innern iſt ihre Verſchiedenheit unbedeutend. Gleich Freude und Trauer malt die Kunſt auch Hoffen und Sehnen, und ſo möchten wir denn dem dritten Quintenaccorde, der aus dem Grundtone, deſſen großer Terz und übermäßigen Quinte beſteht, dieſer Trias harmonica superflua, eben des letzten Intervalles wegen, ihren Wirkungskreis im Reiche der Sehnſucht anweiſen. Die Umkehrungen der vorigen Quintenaccorde ſind auch dieſem eigen; in ſich ſelbſt ſind ſie jedoch ſehr verſchieden. Der vierte Quintenaccord, aus dem Grundtone der kleinen Terz und unvollkommenen Quinte beſtehend, und Trias harmonica manca genannt, trägt ſeine Vernichtung in ſich ſelbſt, und dient nur dem Hinwelken zur Folie. Er wird, wie ſeine Umkehrungen beide, faſt immer in der Molltonart gebraucht. Bei der Möglichkeit, durch die verſchiedene Alternation der Intervalle noch mehrere Quintenaccorde aufzuſtellen denn die eben genannten, wird es nothwendig, daß der Kunſt erſtes und hauptſächlichſtes Requiſit, die Schönheit, entſcheide. Mozart hat einen ſolchen Accord in ſeiner Ouvertüre zu Don Giovanni aufgeſtellt, einen Accord, der aus dem Grundtone, deſſen großer Terz, vollkommenen Quinte, und aus einem in die höhere Octav verſetzten übermäßigen Einklang beſteht (eine contradictio in adjecto, denn 1 iſt nicht 8; indeſſen wird dieſer Klang von unſeren Theoretikern alſo genannt, und Türk ſagt: „einen Accord mit der übermäßigen 8 giebt es nicht"). Bis auf ihn bediente man ſich dieſes letztern Intervalles faſt nur als Vorhalt, Mozart jedoch macht es ſtabil genug, indem er einen ganzen Viervierteltakt ausfüllt. Der Meiſter weiß allzeit, warum er ſo und nicht anders verfährt, und da in dieſem Werke das Außergewöhnliche vorherrſchend iſt, ſo mag dies langgehaltene übermäßige Intervall, dieſer prämeditirte Dolchſtich in die Sittlichkeit, als Warnungszeichen daſtehen für unſere modernen Wollüſtlinge. Wir unſerer Seits kennen nichts Zurückſchreckenderes, als dieſen anhaltenden Accord und die momentane Kraft, mit welcher er vorgetragen werden ſoll. Alle einzelnen Accorde ſind, wie ſchon bemerkt, nach Maaßgabe ihres Anfangsbuchſtabens, an ihrem Orte nachzuſchlagen.

Accord de petite Sixte — ſ. d. Art. Sextenaccord.

Accord de Sixte ajoutée — heißt bei den Franzoſen derjenige Accord in der Halbcadenz, bei welcher die Grundſtimme aus der Tonika in die Dominante tritt, wenn dem Dreiklange über jener der Tonika noch eine Sexte zugefügt iſt, welche in der Auflöſung aufwärts zu der Terz des folgenden Dreiklanges über der Dominante fortſchreitet; z. B. über der Tonika g den Accord d e h, aufgelöſt in den Dreiklang über der Dominante d. Sie ſehen dieſe Sexte (dort alſo e) als eine weſentliche Diſſonanz an, und nennen ſie die hinzugefügte Sexte (S. ajoutée). Wir Deutſchen und auch die Italiener machen dieſe Halbcadenzen nicht in ſolcher harmoniſchen Folge, auch die Franzoſen nicht immer, doch die neuern Tonſetzer unter ihnen ſcheinen ſich wieder ſehr darin zu gefallen, ſie ſchließen faſt nie mehr anders. Im Uebrigen iſt zu vergl. d. Art. Sextenaccord.

Accordando — zuſammenſtimmend, bezeichnet die Nachahmung des Stimmens der Orcheſter-Inſtrumente im Accompagnement einer komiſchen Muſik, wobei alſo die Töne der leeren Saiten nicht ſanft fortklingen oder ausgehalten, ſondern nur leicht angeſtrichen und (bei Blasinſtrumenten) kurz abgeſtoßen werden ſollen, ganz wie beim Zuſammenſtimmen oder Stimmen der Inſtrumente. Ein Fall der Art kommt vor im erſten Finale der Oper Don Juan. Man gebraucht dieſen Ausdruck auch wohl von Sängern, welche ihre Stimmen zuvor prüfen, ehe ſie wirklich zu ſingen anfangen, — eine in komiſchen Opern häufige Manier. Im Uebrigen iſt zu vergl. d. Art. Accordiren.

Accordare — ſtimmen ein Inſtrument, mehrere derſelben zuſammenſtimmen. S. d. folgenden Art. Accordiren.

Accordiren heißt zunächſt das Stimmen eines Inſtruments nach dem harmoniſchen Zuſammenklange ſeiner Hauptaccorde, alſo nicht der einzelnen Töne oder Saiten für ſich, ſondern in Verbindung mit mehreren andern conſonirenden. Auf den Taſten-Inſtrumenten geſchieht dies nach den Dreiklängen, in Verbindung mit dem Hauptſeptimenaccorde; bei Bogeninſtrumenten nur quintenweiſe, indem die reinen Quinten (g — d, d — a, c — g, u. a) in ihr gehöriges Tonverhältniß zu einander geſetzt werden. — Eine andere daraus abgeleitete Bedeutung dieſes Wortes iſt: das Zuſammenſtimmen der verſchiedenen Inſtrumente eines Orcheſters unmittelbar vor der Aufführung eines Muſikſtücks. Dabei richten ſich die Saiteninſtrumente nach den Blas-, meiſtens Rohrinſtrumenten (vergl. d. Art Angeben den Ton), weil jene weit bequemer und auch vollſtändiger, als dieſe die Höhe oder Tiefe des Tones verändern und beſtimmen können.

Accordo, urſprünglich: die Zuſammenſtimmung einiger Töne, alſo ein Accord, ſ. dieſ. Art. Alsdann iſt dieſes Wort der Name eines großen Baßinſtruments, welches ehedem in Italien beſonders üblich war und bei größern Muſikaufführungen und kräftigen Harmonien angewendet wurde. Es war daſſelbe mit 12 bis 15 Saiten bezogen, in einer zwar ſehr abweichenden, aber doch ähnlichen Weiſe wie unſer Contrabaß, und wurde gleich dieſem auch mit einem Bogen geſpielt, jedoch ſo, daß mehrere Saiten zugleich und auf einmal damit berührt, angeſtrichen wurden. Die beſchwerliche Behandlung vielleicht, aber auch wohl der außer der Kraft des Tones, geringe praktiſche Werth, den es hatte, mögen es wieder außer allen Gebrauch und in gänzliche Vergeſſenheit gebracht haben, wenn gleich Merſenne es die moderne Leyer nennt. Eine genauere Beſchreibung und Abbildung davon findet ſich in Bonanni's Cabinetto armonico p. 102.

Accorimbani, Agoſtino, Römiſcher Componiſt, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Nach ſeinen Werken und deren Aufnahme zu ſchließen, muß er, bei ſeinen Landsleuten wenigſtens, in großem Anſehen geſtanden haben; dennoch aber iſt nur Weniges für die Nachwelt von ihm übrig geblieben.

Accorimboni, Baldaſſaro, der ſchon wegen des einzigen Vocalunterſchieds im Namen, mit dem vorigen verwechſelt wurde, war ein älterer und nicht unverdienſtvoller italieniſcher Kirchencomponiſt, der, wie Reichhardt berichtet, ſtets und alle ſeine (doch wenigen) Compoſitionen alla Capella ſchrieb. Für die Nachwelt iſt, ſo viel wir wiſſen, nichts davon übrig geblieben.

Acetabulum — nach Prätorius (Sintag. Mus. T. I. pag. 424.) der Name eines alten Inſtruments, welches urſprünglich nur ein irdenes Gefäß war, das, um einen Ton von ſich zu geben, mit einem Stocke oder Knöppel geſchlagen wurde. Später ſoll es aus Metall verfertigt worden ſeyn, und ſomit auch ſein Klang mehr Helle und Kraft gehabt haben. Die Griechen nannten dieſes Inſtrument Oxybaphon musikon oder armonian, alle unſere Nachforſchungen aber in der Geſchichte des Schlagwerks (ſ. dieſ. Art.) haben uns nicht in den Stand geſetzt, eine nähere Beſchreibung davon zu geben, doch wollen wir deshalb die wirkliche Exiſtenz dieſes Inſtruments noch keinesweges in Zweifel ziehen.

Achab, König des jüdiſchen Volkes nach David. Sein Name verdient hier ſofern genannt zu werden, als er auch nicht das Geringſte that für die Erhaltung deſſen, was David ſo Großes in der muſikaliſchen Kunſt ſeiner Zeit geleiſtet hatte. Er führte den Götzendienſt wieder ein, und ſo artete denn, ſo groß und reich auch die Muſik unter jenem ſchon geworden war, auch ſie, wie alles Andere, unter ihm wieder aus in Ueppigkeit und gemeine Luſt; von dem vorigen erhebenden muſikaliſchen Tempeldienſte der Leviten blieb faſt keine Spur mehr (Jeſ. 5, 5 ff. — Amos 6, 4 und 5.).

Digitized by Google

A Cheval — zu Pferd, der Name eines von den militäriſchen Commando-Muſikſtücken, welche die Trompeter gemeinhin **Feldſtücke** zu nennen pflegen; ſ. daher dieſ. Art.

Achtel, achter Theil einer ganzen Taktnote oder Semibrevis (ſ. dieſ.), in der Notenſchrift mit ♪ bezeichnet. Es giebt zweierlei Achtel: wirkliche, natürliche Achtel, von denen zwei auf ein Viertel gehen, und unnatürliche, uneigentliche Achtel, wie in Triolen, Sextolen, Quintolen u. ſ. w. (ſiehe dieſe Artikel), wo dann ein jedes derſelben einen gewiſſen Theil von ſeinem eigentlichen Werthe verloren hat. Im Franzöſiſchen heißt ein Achtel croche, im Ital. croma.

Achtelpauſe — das Schweigezeichen für die Zeit einer Achtelnote, ſ. den Art. **Pauſe**.

Achtfüßig und **Achtfußton** — eine mathematiſche Beſtimmung des Klang- und Ton-Umfangs — ſ. d. Art. **Fuß**.

Ackermann, Dr. Johann Carl Heinrich, geb. zu Zeitz 1765. Die Rede, welche derſelbe am 22ſten Octbr. 1792 in einem daſelbſt veranſtalteten Armenconcerte hielt und nachher auch unter dem Titel: die Vorzüge der Muſik, zu Leipzig im Drucke erſchien, beurkundet ihn als einen tiefen Denker und Forſcher im Bereiche der Tonkunſt, der wohl werth iſt, im achtbaren Andenken der Muſikbefliſſenen fortzuleben. Nicht allein die Vorzüge der Muſik vor allen andern ſchönen Künſten, ſondern auch deren mächtigen Einfluß auf die Geſammtheit des Menſchen, ſetzt er darin auf das Bündigſte auseinander, ſo weit der 27 Seiten umfaſſende Raum derſelben und ihr eigentlich oratoriſcher Charakter es geſtatten konnten. Es iſt ungewiß, ob die bekannte Sängerin

Ackermann, Madame, ſeine Gemahlin war. Dieſe wurde geboren zu Rheinsberg 1759; 1796 war ſie Sängerin und Schauſpielerin am Preuß. Theater zu Königsberg. Ihre reine, helle, umfaſſungsreiche Stimme und die gute Schule, welche ſie bei einer außerordentlich natürlichen Biegſamkeit derſelben gar bald ſich anzueignen wußte, erhoben ſie zu einer der erſten Sängerinnen des **damaligen** deutſchen Theaters. Beſonders glänzte ſie in rein deutſch gehaltener Muſik, und wurde von dem Publikum namentlich gern geſehen, und ungetheilt mit dem ausgezeichnetſten Beifalle gekrönt in den ſchwerſten Rollen Mozartiſcher Opern. Als Donna Anna ſoll ſie ſelten das Theater ohne ihr zugeworfene Blumenkränze verlaſſen haben.

Act — ein Haupttheil der dramatiſchen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauſpielern leer wird, und der Vorhang fällt. In ſofern die Oper nicht blos eine rein muſikaliſche, ſondern auch eine dramatiſche Vorſtellung iſt, ſo beſteht natürlich auch ſie aus einer beſtimmten Anzahl von Acten; wir glauben nicht, hier dieſelben zu einem beſonderen Gegenſtande unſerer Betrachtung machen zu müſſen, da wir nur auf rein muſikaliſche Gegenſtände uns zu beſchränken haben. Wer übrigens darüber weiter belehrt zu ſeyn wünſcht, der findet die vortrefflichſten Abhandlungen darüber in Erſch's und Grubers Encyclopädie unter d. Art. Act und Auftritt, doch iſt jener von dieſem noch wohl zu unterſcheiden, ferner in Sulzers Theorie d. ſchön. Künſte unter dem Art. Aufzug, in Aubignacs Pratique du Théâtre cap. 5. und 6., in Cailhavas Act de la comédie cap. 15. und 16. u. a. v. a. O. — Vergl. d. Art. **Auftritt** und **Aufzug**.

Acteur nennen die Franzoſen auch den ſceniſchen Sänger oder Operiſten, und mit vollkommenſtem Rechte, da derſelbe hier auf der Bühne in der Scene nicht blos als Sänger für ſich, ſondern als ſingender Schauſpieler, als eigentlicher muſikaliſcher Redner daſteht und handelt; wir hatten es nicht für nöthig, darüber ausführlicher zu verhandeln, da wohl ſchwerlich irgend Jemand eine Definition dieſes Wortes im vorliegenden Werke ſuchen oder verlangen wird.

Actiſche Spiele — hießen die muſikaliſchen Wettſtreite der Römer, in welchen dieſe die Pythiſchen Spiele der Griechen (ſ. dieſ. Art.) nachahmten. Dabei waren Preiſe für diejenigen Tonkünſtler ausgeſetzt, welche ſich während derſelben am meiſten in ihrer Kunſt auszeichneten. Zur Gewinnung eines ſolchen Preiſes reichte aber nicht blos mechaniſche Fertigkeit hin, vielmehr war neben dieſer und der Accurateſſe im Spiel beſonders der pſychiſche Ausdruck deſſelben die Norm, nach welcher die Preiſe vertheilt wurden; der Sieger mußte immer irgend eine größere Wirkung auf organiſche Weſen hervorgebracht haben. Offenbar eine für die Kunſt ſehr wohlthätige Einrichtung, von der wir aufrichtig wünſchen möchten, daß ſie noch jetzt beſtände, wenn ihr Feſt auch nicht mit ſolch außerordentlichem Glanze und ſo großer Feierlichkeit begangen würde, als dies von den Römern geſchah; der immer mehr einreißendrn Charlatanerie und den Seiltänzerkunſtſtücken vieler unſerer Muſiker und Concertgeber würde der wirkſamſte Einhalt dadurch gethan werden. **Actiſche** Spiele nannte man dieſe Wettſtreite, weil ſie (als Nebenzweck) alljährlich zu Nicopolis dem Kaiſer Auguſtus zu Ehren angeſtellt wurden, um deſſen Sieg bei **Actium** in Andenken zu erhalten.

Actrice, franzöſiſche Benennung einer Operſängerin, in ſofern dieſe zugleich auch Schauſpielerin iſt, oder vielmehr mit dem Geſange auch die mimiſche Handlung, die Action, verbindet. Vergl. d. Art. Acteur.

Acuta, in der Orgelbauerſprache eine ſcharfe gemiſchte Orgelſtimme, eine Mixtur.

Acutae claves, auch acuta loca und acutae voces, wörtlich: ſcharfe Töne, Stimmen, Tonlagen, nannte Guido den Umfang der Töne von dem kleinen a bis zum eingeſtrichen g, und nach ihm wurden lange Zeit dieſe Ausdrücke als techniſch beibehalten.

Acutus — ſ. d. Art. Accentus ecclesiastici.

Adagio (ital.), **mäßig langſam**, wird auf zweierlei Weiſe gebraucht: einmal als Beiwort zur Bezeichnung des Grades der Bewegung eines Tonſtücks, und dann auch als allgemeine Benennung eines einzelnen beſonderen Tonſtücks, oder größeren Satzes, einer Abtheilung einer größeren Compoſition. Was die erſte Gebrauchsart dieſes Worts betrifft, ſo iſt darüber zu vergl. der Art. **Tempo**, und hier nur ſo viel zu bemerken, daß keineswegs die dadurch angedeutete Bewegung ſchneller iſt als lento, wie Viele meinen, ſondern langſamer. In der zweiten Bedeutung hingegen, als beſonderes Tonſtück oder für ſich beſtehender Compoſitionsſatz, ſind wir ihm eine aufmerkſamere Beſchauung ſchuldig, weshalb man ſowohl bei der Compoſition, wie bei dem Vortrage eines Adagio, den Character deſſelben wohl zu erwägen hat. — Nach Vorhergehendem alſo gehört das Wort Adagio zu den Ausdrücken, durch welche Tempo und Vortragsart bezeichnet werden, und die näheren Beſtimmungen, welche öfters dabei ſtehen, als: con tenerezza u. A., ſind, wenn nicht überflüſſig, doch nur eine Art von Appoſition. Adagio assai — ſehr langſam; A. di molto — ſehr langſam; A. non tanto oder non molto — nicht zu ſehr oder nicht ſehr langſam; adagissimo — auf's langſamſte. Ueber den Vortrag des Ad. iſt zu vergleichen Quanz im 14ten Hauptſtücke ſeiner Anleitung zum Flötenſpiel; als Muſter ſolcher Tonſtücke empfehlen wir die Adagio's in Mozarts Sinfonien (von Hummel für das Pianoforte arrangirt), in Lafonts Violinconzerten und mehrere in Mozarts und Cherubinis Opern.

Adagissimo, Superlativ von Adagio, ſehr langſam, ſiehe Adagio.

Adam, **Carl Adolph**, einer der talentvollſten und mit Halevy, Auber u. A. auch productivſten jetzt lebenden franzöſiſchen Componiſten, geboren zu Paris 1803, wurde in der Muſik zunächſt durch ſeinen Vater **Ludwig Adam** (ſ. d. im Lexikon) privatim unterrichtet, der, Profeſſor am Conſervatorium zu Paris, ſowohl durch praktiſche Leiſtungen auf dem Pianoforte wie als Lehrer und durch ſeine theoretiſchen Werke einſt einen ſehr glänzenden Namen hatte, und trat dann 1817 als Zögling in das Conſervatorium zu Paris ſelbſt ein. Nachdem er in dem-

Digitized by Google

ſelben die nöthigen Vorſtudien gemacht hatte, ward Reicha insbeſondere noch ſein Lehrer im Contrapunkte und in dem harmoniſchen Satze überhaupt. Später genoß er noch Boieldieu's Unterricht in der Compoſition und nach den Werken, welche uns jetzt von Adam vorliegen, ſcheint dieſer ſein Lehrer auch den meiſten Einfluß auf ihn geübt und ſeinem regen Talente zuerſt eine beſtimmte Richtung gegeben zu haben, die ſich in einer bei den Franzoſen ſeltenen, reichen Gemüthlichkeit, und einer Leichtigkeit in der Auffaſſung wie in der Darſtellung ausſpricht. Seine ſelbſtſtändige muſikaliſche Laufbahn, für welche er ſich von Jugend auf beſtimmt hatte, begann Adam nicht als Componiſt, ſondern als Lehrer im Clavierſpielen und als Virtuos auf ſeinem Inſtrumente. Erſt als er in ſolcher Sphäre einige Zeit mit Erfolg gewirkt hatte, trat er auch als Componiſt öffentlich auf, ſo mannigfaltig und raſtlos thätig er auch früher ſchon als ſolcher geweſen war. Eine wahrhaft neue Epoche der Wirkſamkeit aber eröffnete Adam mit dem weltbekannten „Poſtillon von Lonjumeau", den er 1836 zuerſt auf die Bühne brachte, und der nunmehr ſchon eine Wanderung über ziemlich alle Theater Europa's vollbracht hat. Er hatte das Gedicht aber auch mit eben ſo glücklicher Hand gewählt, als er es in der That mit Fleiß und Regſamkeit muſikaliſch behandelte. Seine Feder erſcheint hier ſelbſtſtändiger, und er hat ſich von der Herrſchaft ſeiner Vorbilder ſo weit emancipirt, als ihm überhaupt Originalität möglich zu ſeyn ſcheint, wenigſtens nach ſeinen bisherigen Arbeiten zugeſprochen werden muß. Dieſe Oper war es auch, welche ihn zu dem Rufe des bedeutendſten jungen Componiſten erhob, der aus Aubers Periode hervorgegangen und in ſolcher gewiſſermaßen geſchult worden iſt, und der — wie Viele behaupten — ſelbſt Halevy, obſchon dieſer früher etwas mehr galt als Adam, auch vor ihm über den Rhein in's Ausland gelangte, den Rang abgelaufen haben ſoll. Daß die Erfolge letztgenannter Oper auch Adams folgenden Werken eine bereitwillige Aufnahme in Deutſchland ſicherten, läßt ſich bei den Verhältniſſen, in welchen unſere Bühnen zu den Caſſen und Taſchen des Publicums ſtehen, leicht begreifen. Sein „Le fidèle berger" ward kurz nach ſeinem Erſcheinen in Paris ſchon 1838 auf der Königlichen Bühne zu Berlin gegeben, und was er ſonſt ſchrieb, folgte bald nach, wenn es auch nicht ein ſo glänzendes Schickſal erleben wollte als jener Poſtillon. Wie leicht und flüchtig übrigens Adam auch arbeiten mag, ſo bekundet er ſich vorzüglich in ſeinen neuern Werken, doch überall als ein unterrichteter Muſiker, und namentlich mit einem ſehr feinen Talente für das Komiſche.

Adam, Ludwig, Profeſſor am Conſervatorium zu Paris, ausgezeichneter Claviervirtuos, Lehrer und Componiſt, geb. zu Mietterſcholz am Niederrhein 1760; erhielt den erſten Unterricht im Clavierſpiele von einem ſeiner Anverwandten, einem ſehr geſchickten Dilettanten, ſpäter auch, aber nur einige Monate hindurch, von dem nicht unberühmten Organiſten Hepp zu Straßburg, der ſchon im Jahr 1800 ſtarb, außerdem von Niemand weiter, und wir dürfen auch mit Recht ſagen, daß A. nur ſeinem eigenen unermüdlichen Fleiße, mit welchem er, Em. Bachs Verſuch an der Seite, die Werke eines Händel, Bach, Scarlatti, Schubert, und vornehmlich eines Clementi und Mozart ſtudirte, die tiefe Einſicht und Erfahrung in ſeiner Kunſt verdankt, durch welche er ſich der ungetheilteſten hohen Achtung der ganzen muſikaliſchen Welt würdig gemacht hat, und durch ſich ſelbſt gleichſam zu dem hohen Range eines der erſten Virtuoſen auf dem Pianoforte gelangt iſt. Auch im Violin- und Harfenſpiele hatte er beſonders in ſeiner Jugend eine nicht unbedeutende Fertigkeit, aber auch dieſe ſich ohne allen beſondern Unterricht erworben; und ebenſo bildete er ſich nur allein durch das aufmerkſame und raſtloſe Studium der dahin gehörigen Werke von Mattheſon, Kur und Marpurg zu dem vortrefflichen Componiſten, welchen wir in ihm ſchätzen müſſen. In ſeinem 17ten Jahre ging er nach Paris, und ließ dort bald nach ſeiner Ankunft im Concert spirit. zwei concertirende Sinfonien für Clavier, Harfe und Violine von ſeiner Compoſition aufführen: die erſten, die man in ſolcher Art daſelbſt hörte. Die gründliche Kenntniß in der Harmonie und ſein geſchicktes und fertiges Spiel auf dem Claviere, die er dabei an den Tag legte, erwarben ihm die allgemeinſte Achtung, und er fand keinen Grund, Paris wieder zu verlaſſen, zumal auch, da der viele Unterricht, den zu ertheilen er bald Gelegenheit fand, und die mehrfachen Compoſitionen, die von den Verlegern gern gekauft wurden, ihm ein reichliches Auskommen verſchafften. Im J. 1797 wurde er als Profeſſor des Clavierſpiels am Conſervatorium angeſtellt, und ſeit dieſer Zeit beſonders verdankt eine große Anzahl vortrefflicher Künſtler und Dilettanten, von denen mehrere den Preis gewonnen haben, faſt nur ihm allein ihre muſikaliſche Ausbildung. Auch widmete er von da an ſeine Talente in der Compoſition vorzugsweiſe nur der Schule; wie bekannt, iſt die große Pianoforteſchule des Pariſer Conſervatoriums von ihm bearbeitet; eine andere erſchien früher im J. 1798 unter dem Titel: Nouvelle méthode, ou Principe général du doigté p. le Pf., suivie d'une collection complète de tous les traits poss. av. le doigté, en comm. par les plus ais. jusq. pl. diff., terminée par un diction. de passag. aussi doigté, tirés des aut. les pl. céléb., nach welcher auch ehedem alle Schüler des Pariſer Conſerv. durchaus unterrichtet wurden. Und wie zweckmäßig außer dieſen ſeine Premières Leçons et 38 Pièces agréab. de tout genre par grad., le tout doigté, p. l. Pf, à l'us. des élèv. du Conserv. eingerichtet und allen angehenden Clavierſpielern zu empfehlen ſind, glauben wir als bekannt vorausſetzen zu dürfen. Eben dahin können noch gerechnet werden, ſeine eilf Werke Clavierſonaten, die für's Clavier arrangirten variirten Arien (die beſte davon iſt die vom König Dagobert), Symph. conc à 4 ms. ou p. 2 Pf., Collection entière des délices d'Euterpe, und die vielen andern Compoſitionen, mit denen er die Literatur bereicherte, in ſo fern nämlich faſt aus ihnen allen die vortreffliche Schule hervorblickt und ſie mehr oder weniger auf eine weitere Ausbildung des praktiſchen Spiels berechnet ſind. Ob dieſer Adam mit

Adam, Johann Ludwig, verwandt, und wenn dies iſt, wie nah oder wie weit, wiſſen wir nicht zu beſtimmen; doch dürfen beide nicht mit einander verwechſelt werden. Dieſer (wahrſcheinlich jünger) war, obſchon zugleich auch guter Clavierſpieler und Componiſt für dieſes Inſtrument, dennoch beſonders nur Flötiſt, als welcher er auch ſehr ſchätzenswerthe Werke geliefert hat, die in Amſterdam, Paris und Dresden (hier 111 Flötenduos) erſchienen ſind. — Ein anderer Auguſt Adam wird ebenfalls als Tonkünſtler und beſonders als Componiſt von einigen Seiten her gerühmt, doch hat uns der dafür angeführte Beleg V. Quat. a Fl. V. A. et violoncello, zu keiner weitern Kenntniß davon gelangen laſſen wollen.

Adam de la Hale, ein merkwürdiger trouvère, d. i. Dichter und Componiſt des 13ten Jahrhunderts, deſſen zwar früher ſchon von franzöſiſchen Gelehrten gedacht wurde, jedoch mehr als eines Dramatikers, der unter die früheſten in Frankreich gerechnet werden muß. Nachdem man vorzüglich unter ſeinen Werken die Jeux (Spiele) auszuzeichnen anfing, kleine dialogiſirte Stücke, in welche Geſänge eingemiſcht worden waren, mußte der Mann um ſo mehr auch die Aufmerkſamkeit der Muſiker auf ſich ziehen, je ſeltener gerade Compoſitionen aus jenen Zeiten übrig geblieben oder aufgefunden worden waren, die nur einigermaßen von der damals herrſchenden Pſalmodie ſich unterſchieden. Le Grand d'Aussy gab einen ſehr ausführlichen Auszug eines ſolchen Spieles Adams heraus: „Robin et Marion," von dem weiter unten das Nöthige berichtet werden ſoll. Die Aufmerkſamkeit auf dieſen trouvère mußte ſich verdoppeln, als Handſchriften auf der königlichen Bibliothek zu Paris angezeigt wurden, welche Chansons, Rondeaux und Motets enthielten. Vergleiche Pujaulx in der Biogr. univers. — Es konnte alſo dem damaligen Profeſſor der Compoſition am

Digitized by Google

königl. Conſervatoire, zugleich Bibliothekar dieſer Anſtalt, Herrn F. J. Fétis, als Vorſtand der Muſik des Königs von Belgien nach Brüſſel verſetzt, nicht ſchwer fallen, dieſe Handſchriften aufzufinden oder vielmehr in Augenſchein zu nehmen. Es wurden daher in der von Herrn Fétis redigirten, 1827 begonnenen Zeitſchrift Revue musicale etc. à Paris einige Mittheilungen beſorgt, die ſogleich noch in demſelben Jahre in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung überſetzt und mit Anmerkungen verſehen bekannt gemacht wurden S. 217 u. f., worauf im folgenden Jahrgange S. 81 der wichtige Gegenſtand von Neuem beleuchtet wurde — Da früher der gelehrte und ſehr fleißige Fürſtabt Martin Gerbert, der jene Bibliothek zu ſeinen muſikaliſchen Forſchungen eifrig durchſuchte, ſo wenig als Burney etwas vom Vorhandenſeyn dieſer Manuſcripte berichtete, ſo ſcheint die Annahme, es ſeyen dieſe Handſchriften damals noch nicht am beſagten Orte geweſen, weit glaublicher, als daß man dieſe thätigen und umſichtigen Männer einer Unachtſamkeit zeihen ſollte. Jetzt ſind ſie zu finden cotés 65 und 66 (Fonds de Cangé) und 2. 736 (Fonds de la Vallière). Sie bieten eine nicht geringe Anzahl von Beiſpielen mit den nöthigen Noten dar. Beſonders wichtig iſt die letzte Handſchrift, welche 16 dreiſtimmige Lieder und 6 Motetten von Adam de la Hale enthält, deſſen Leben wir nun in kurzen Abriſſen ſchildern wollen. — Läßt ſich auch das Jahr ſeiner Geburt nicht auf das Genaueſte beſtimmen, ſo iſt doch die Annahme, daß er um das Jahr 1240 geboren wurde, ſicher genug. Seine Vaterſtadt iſt Arras, bekannte Hauptſtadt und Feſtung des heutigen Département du Pas-de-Calais. Von ſeiner früheſten Jugend weiß man, wie gewöhnlich, nicht viel Zuverläſſiges, außer daß er in ſeinen Knabenjahren das Unglück hatte, ſchief zu wachſen, weßhalb ihm ſpäter der Beiname gegeben wurde „der Bucklige von Arras.“ Dies und die Vorliebe der Zeit mögen ihn wohl zum Entſchluß gebracht haben, ſich in ſeiner Jugend dem geiſtlichen Stande zu widmen, der ihm jedoch bald genug ſo entleidet wurde, daß er ſich über die herrſchenden Vorurtheile wegſetzte und in bürgerliche Verhältniſſe zurückkehrte. Er berichtet das ſelbſt in ſeinem Abſchiede von der Vaterſtadt, welcher uns unter dem Titel: „C'est li congiés Adan d'Aras“ von Herrn Méon in ſeiner Ausgabe der Fabliaux de Barbasan im erſten Theile S. 106 wiederholt mitgetheilt worden iſt. Wahrſcheinlich hatte die Liebe nicht wenig Einfluß auf ſeinen muthigen Entſchluß. Denn er hatte wirklich ſein Herz einer jungen hübſchen Demoiſelle geſchenkt, die er in ſeiner Bezauberung für die reizendſte ihres Geſchlechts und für ein Muſter aller Schönheit und Anmuth hielt. Das Schickſal gewährte ihm das unausſprechliche Glück, ſeine höchſten Wünſche zu krönen. Kaum aber hatte er die ſchöne Demoiſelle zur Frau, ſo war ihm auch ſchon der Ausbund aller Lieblichkeit dergeſtalt zuwider, daß er nicht genug eilen konnte, ſich wieder von ihr zu trennen. Er begab ſich daher nach Paris, wo er in das Gefolge Roberts, des Grafen von Artois, aufgenommen wurde, zu deſſen Gebiet Arras damals gehörte. Als darauf dieſer Fürſt 1282 dem Herzoge von Alençon folgte, den Philipp der Kühne ſeinem Onkel, dem vormaligen Herzoge von Anjou und dermaligen Könige von Neapel, Karl, zu Hülfe ſendete, um ihm der ſicilianiſchen Vesper wegen gegen ſeine Feinde beizuſtehen: begleitete Adam de la Hale den Grafen auf ſeinem Zuge nach Unteritalien. Nach dem Tode des neapolitaniſchen Königs Karl von Anjou 1285, wurde der Graf von Artois von der franzöſiſchen Partei in Neapel zum Beherrſcher des unruhigen Königreichs ernannt, und ſo verweilte er dann auch daſelbſt bis zum September 1287, wo er nach Frankreich zurückzukehren ſich gezwungen ſah. In dieſer Zwiſchenzeit iſt nun unſer Adam in Neapel geſtorben, was ſich aus einem dramatiſchen Spiele ergibt, betitelt „li Gieux du pélerin,“ d. i. das Spiel des Pilgers. Wenn dieſe Art Drama gewöhnlich einem Zeitgenoſſen Adams, dem Jean Badel d'Arras zugeſchrieben wurde: ſo iſt dies jetzt als erwieſen falſch anzuſehen. Die zuverläßigen Nachrichten vom Tode Adam's in Neapel widerlegen auch zugleich die Behauptungen der Herren Fauchet und La Croix du Maine, die ſie, älteren Angaben entlehnt, in der allgemeinen Biographie des Herrn Michaud aufgeſtellt haben, daß unſer Adam als Mönch in der Abtei Vaurelles geſtorben ſey. Die ganze Annahme gründet ſich nur auf den Umſtand, daß Adam de la Hale nach der Auflöſung ſeiner unglücklichen Verheirathung das geiſtliche Gewand wieder anlegte, was vielleicht geſchehen ſeyn könnte. Mag man nun auch die Melodien und den Contrapunkt dieſes Dichters und Sängers ſo hoch oder ſo niedrig achten, als jeder will und kann: ſo wird doch unſerm Adam de la Hale, genannt le Boiteux d'Arras, in mehr als einer Hinſicht ausgezeichnete Wichtigkeit für die Geſchichte der Tonkunſt zugeſtanden werden müſſen. Wegen größerer Ausführlichkeit, welche nach dem Plane dieſes Buches vermieden werden muß, verweiſen wir auf das Hauptwerk.

Adam de Fulda, den Glorean im dritten Buche ſeines Dodecachords Francum Germanum nennt, blühete in den letzten Decennien des 15ten Jahrhunderts. Dieſer gelehrte Mönch gehört unter die erſten deutſchen Tonkünſtler und muſikaliſchen Schriftſteller, die in der Glanzperiode Josquin's anfingen, den Niederländern ihren lang erhaltenen Ruhm des faſt alleinigen Beſitzes gelehrt contrapunktiſcher Muſik ſtreitig zu machen, oder doch mindeſtens ihn mit jenen zu theilen. Seine Abhandlung über die Muſik war im Manuſcript in der Straßburger Bibliothek aufbewahrt worden; die Veröffentlichung derſelben haben wir der ausgezeichneten Thätigkeit des Fürſtabts Gerbert zu danken, der ſie uns im dritten Theile ſeiner muſikaliſchen Schriftſteller mittheilte. Sie iſt 1490 geſchrieben, einem Juriſten, Joachim Lanthaler, gewidmet, und zerfällt in 4 Theile. Im erſten wird in 7 Kapiteln die Erklärung, Erfindung und das Lob der Muſik, wie gewöhnlich, verhandelt; im zweiten wird von der Hand, dem Geſange, der Stimme, dem Schlüſſel, der Mutation, dem Modus und dem Tone in 17 Kapiteln geſprochen; im dritten von der Menſural- oder Figural-Muſik in 13 Kapiteln — und im vierten von den Verhältniſſen, Conſonanzen ꝛc. in 8 Kapiteln. Der Verfaſſer nennt ſich einen Musicus ducalis. — In einem „Enchiridium geiſtlicher Lieder und Pſalmen, Magdeburg 1673“ findet man auf dem 50ſten Blatte unter dieſem Namen ein Lied: „Ach hülp my Leidt und ſenlich Klag.“ Hinter den Schmalkaldiſchen Artikeln des chriſtlichen Concordien-Buches der evangeliſch-lutheriſchen Kirche, ſteht unter Andern im Verzeichniſſe der Doctoren und Prediger, ſo ſich zur Confeſſion und Apologie unterſchrieben haben: Anthonius Corvinus subscribit tam suo, quam Adami a Fulda nomine manu propria. Alſo im Jahre 1537.

Adamberger, ein weniger durch ſchöne Stimme als gute Schule und überhaupt durch tiefere Einſicht in ſeine Kunſt und höhere muſikaliſche Bildung ausgezeichneter Tenorſänger am Kaiſerlichen Hoftheater zu Wien. In den Jahren von 1777 bis 1796 bereiſte er mehreremale England und Italien und wurde allenthalben mit dem größten Beifalle empfangen. Während ſeines Aufenthalts in letzterem Lande ſtudirte er, bewogen vielleicht durch das eigene Gefühl eines Abnehmens ſeiner an ſich ſchon nicht überaus ſchönen Stimme, inſonderheit die verſchiedenen Methoden des Unterrichts im Geſange, und erwarb ſich auch eine ſolch tiefe Kenntniß und große Geſchicklichkeit darin, daß er gegen das Jahr 1798 freiwillig die Bühne verließ und ſich ganz allein nur der Bildung jüngerer Sänger widmete. Mit dem beſten Erfolge wurde dieſer edle Entſchluß gekrönt; viele der ſpäteren ausgezeichnetſten Sänger und Sängerinnen verdanken ihm, ſeiner guten Methode ſowohl, als ſeinem unermüdlichen Fleiße im Unterricht, die Lorbeeren, welche von den verſchiedenſten Orten ihnen zu dichten Kränzen gewunden werden, und ſomit hat er ſich ein ſchöneres und ewigeres Verdienſt erworben, als ihm ſeine erſte Kunſt und ſein früherer Beruf verſprechen konnte.

Adami da Bolſena, Andrea, päpſtlicher Kapell-

meiſter und Profeſſor der Muſik zu Rom in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts; er war geboren zu Bolſena im Jahre 1664; daher auch mit jenem Zuſatze da Bolſena benannt; den erſten Unterricht in der Muſik erhielt er unter der unmittelbaren Leitung ſeines Vaters; ſpäter wurde er dann Muſikus beim Cardinal Ottoboni, auf deſſen Empfehlung nachher vom heiligen Vater zum Vorſtande und Director ſeiner Capelle, und endlich zum wirklichen Profeſſor der Muſik ernannt. In dieſer Eigenſchaft ſchrieb er das in der Muſikliteratur nicht unwichtige und ſchön gedruckte Werk: Osservazioni per ben regolare il Coro de i Cantori della Capella Pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie, Rom 1711. 4° (216 Seiten ſtark) — eine Geſchichte der päpſtlichen Capelle, geſchmückt mit 12 Bildniſſen und eben ſo vielen Biographien ausgezeichneter Sänger, welche an derſelben angeſtellt waren. Wegen einer Pfründe, welche er an der Kirche Maria Maggiore beſaß, wurde er auch wohl Abbate Adami genannt. Er ſtarb am 22. Juli 1742 im 78. Jahre ſeines Lebens, als Menſch im Beſitze der vorzüglichſten Hochachtung Aller, die ihm nahe ſtanden, und als Muſiker noch gewiß des rühmlichſten Andenkens aller ſeiner Kunſtgenoſſen.

Adami, Ernſt Daniel, wurde geb. zu Zduny in Groß-Polen am 19. Nov. 1716; war zuerſt Conrector und Muſikdirector zu Landshut, hierauf Magiſter und Paſtor zu Pommeritz bei Neuſtadt in Ober-Schleſien, wo er am 29. Juni 1795 ſtarb. Die wenigen Schriften, die er in dem Gebiete der Muſik lieferte, namentlich ſeine „Philoſophiſche Abhandlung von der göttlichen Schöne der Geſangsweiſe in geiſtlichen Liedern bei öffentlichem Gottesdienſte“, Leipz. 1755. 8°, welche er bei ſeiner Aufnahme als correſpondirendes Mitglied in die Mizleriſche Geſellſchaft der muſikaliſchen Wiſſenſchaften verfaßte, werden ihn im ewigen Andenken erhalten.

Adami da Boltena, Päpſtlicher Kapellmeiſter: Prof. d. Muſik zu Rom †. 1742.

Adami, Liſette, eine routinirte Sängerin, geb. 1820 im Großherzogthum Baden, bekannt durch viele Reiſen und Engagements an zum Theil ſehr bedeutenden Bühnen, verdient hier genannt zu werden. Ihr Familienname iſt eigentlich Adam; das i ſollte demſelben einen italieniſchen Klang geben.

Adams, ein engliſcher Tonkünſtler, von dem aber leider weiter keine Kenntniß zu uns gelangt iſt, als daß er der Verfaſſer mehrerer zu London gedruckter Werke war, welche einen Mann von vielen Kenntniſſen, Fertigkeiten und nicht einſeitiger Bildung vorausſetzen laſſen. Wir nennen hier nur: A familiar Introd. to the first Principles of music for the Use of Beginners on the Pianof. Ferner: Concerto for the Pianof., und Psalmist's new Compagnion, containing an Introd. to the Grounds of Psalmody. Denen zu Folge war er denn wahrſcheinlich insonderheit nur Clavierſpieler und zugleich Lehrer in ſeiner Kunſt, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Adamus Dorenſis, Abt des Cyſtercienſerkloſters bei Hereford in England, geb. zu Dowr im Anfange des 12. Jahrhunderts; ſoll ein eifriger Anhänger und Beförderer der Tonkunſt geweſen ſeyn, ſo daß der beſonders gute Ruf, in welchem dieſes Kloſter ſeiner Zeit betreff der ſtrengſten Sittlichkeit ſtand, wohl meiſtens nur in den täglichen muſikaliſchen Uebungen und Unterhaltungen, welche A. mit ſeinen Kloſterbrüdern vornahm und wodurch er ſie vor allen nachtheiligen Zerſtreuungen ſorgſam bewahrte, ſeine erſte Quelle und Pflege fand. A. ſtarb um's Jahr 1200, er hinterließ auch: Rudimenta musices, lib. 1; ob dieſelben aber gedruckt wurden, müſſen wir dahin geſtellt ſeyn laſſen, da ſie uns nicht zu Geſicht kamen, und Andere ſchon mehrfach drüber geſtritten.

Adcock, Abram. Wir beſitzen und wiſſen nichts Näheres von dieſem engliſchen Tonkünſtler, als ihn ſelbſt, nämlich ſein Bildniß, geſt. von Bickham zu London. Dies iſt aber genug, um auch hier ſeiner mit Achtung zu erwähnen, da man vor 100 Jahren, wo A. lebte (1720), noch nicht einen ſolchen Bilder-Unfug als jetzt trieb, und nur dem Verdienſtvollen dadurch ein ewiges Denkmal ſetzen und ein Zeichen der öffentlichen Achtung darbringen wollte.

Addiſon, Joſeph, Königl. Großbritanniſcher Staats-Secretär und Mitarbeiter an der Zeitſchrift „der engliſche Zuſchauer (oder Beobachter)“, geb. zu Milſton in Wiltſhire 1671; ſtudirte zu London und Oxford, wurde Secretär des Lords Whardon, darauf bei der Regierung zu London und endlich Staatsſecretär, als welcher er, nachdem er kurz vorher ſein Amt völlig niedergelegt hatte, im J. 1719 zu Hollandhouſe bei Konſington ſtarb. Ueberhaupt ein vielſeitig gebildeter und ausgezeichnet talentvoller Mann war er beſonders jedoch als Dichter ſehr beliebt (wir nennen nur ſein Trauerſpiel „Cato“, das 350 mal hinter einander und jedesmal mit großem Beifalle gegeben wurde), und der erſte, der eine Originaloper auf's engliſche Theater brachte, als welcher er denn auch hier ſein erinnerndes Plätzchen verdient hat.

Addition — die Zuſammenzählung einer Reihe einzelner Zahlen oder Summen zu einer einzigen; daher heißt denn auch in der Muſik die Addition der Verhältniſſe (unter den Intervallen nämlich) das Erforſchen des allgemeinen Verhältniſſes, welches gleich iſt den addirten einzelnen Verhältniſſen zuſammengenommen, oder desjenigen, in welchem dieſe alle enthalten ſind. So iſt z. B das Verhältniß einer großen Terz zu dem einer kleinen hinzuaddirt gleich dem Verhältniſſe einer reinen Quinte, denn dieſe beſteht aus einer großen und einer kleinen Terz (d — f und f — a oder d — fis und fis — a zuſammen iſt gleich d — a oder d — f — a, d — fis — a) Der Art der Addition geſchieht nun aber dadurch, daß das Verhältniß der Intervalle durch Zahlen beſtimmt wird, dieſe alsdann als Glieder der beiden zu addirenden Verhältniſſe gleichartig (die größern voran) unter einander geſetzt, mit einander multiplizirt, die Producte aber wieder auf ihre Wurzelzahlen reducirt werden (ſ. d. Art. Reduction). Die jenes Verhältniß andeutende Zahl wird von dem Längenmaße der Saiten hergenommen, je nachdem dieſe das Intervall angeben würden; ſo z. B. wird die Quinte bezeichnet durch 3:2, weil $^2/_3$ der Saite die Quinte, und die Quarte durch 4:3, weil $^3/_4$ der Saite die Quarte angeben (vergl die Art. Akuſtik und mitklingender Ton). Im Grunde alſo iſt der ganze Act der Addition nichts anders als eine Multiplikation der Brüche. Addiren wir das Verhältniß der reinen Quinte zu dem der Quarte, ſo erhalten wir das Verhältniß der Octav, weil beide Intervalle zuſammengenommen eine Octav ausmachen, und das geſchieht durch die Mulíplication von $^2/_3$ mit $^3/_4$, oder indem wir nach unſerer Art addiren, 3:2 zu 4:3, (d — a zu a — d̄) das macht 12:6 aus, dieſe reducirt giebt 2:1 gleich d — d. Auf gleiche Weiſe iſt die Addition der großen und kleinen Terz woraus die Quinte hervorgeht, nichts anders als die Multiplikation von $^4/_5$ mit $^5/_6$, nämlich 5:4 zu 6:5 (d — fis zu fis — a) gibt 30:20, dieſe reducirt macht 3:2 gleich der Quinte d — a. Und eben ſo kann man mit allen übrigen Verhältniſſen verfahren: die übermäßige Quarte d — gis oder 45:32 addirt zum großen halben Tone gis — a oder 16:15 gibt 720:480 und reducirt 3:2, alſo ebenfals die Quinte d — a, denn $^{32}/_{45}$ mal $^{15}/_{16}$ gl. iſt $^2/_3$. Dabei aber muß man auf die Beſchaffenheit und Lage der ſogenannten großen und kleinen ganzen Töne genaue Acht haben, ſonſt kann man in verſchiedenen Fällen der Addition falſche Reſultate oder ſolche Verhältniſſe erhalten, die um das ſyntoniſche Komma oder um 81:80 zu klein oder zu groß ſind, denn z. B. die Töne c — d, f — g und a — h ſind größer als d — e und g — a, jene ſtehen in dem Verhältniſſe 9:8 und heißen daher große ganze Töne (ſ. dieſ. Art.), dieſe aber nur 10:9 und heißen daher kleine ganze Töne (ſ. dieſ. Art.). Und kommen nun ſolche verſchiedene ganze Töne bei der Addition unter einander, ſo kann das Verhältniß, welches durch die Addition einiger kleinerer

Digitized by Google

Intervalle entſteht, nothwendig dem Verhältniſſe des größeren nicht gleich ſeyn. Das Verhältniß der verminderten Quinte iſt z. B. 64 : 45 (es wird gefunden durch die Addition der reinen Quarte und dem großen halben Tone, alſo 4 : 3 zu 16 : 15), die beiden kleinen Terzen h — d und d — f aber machen ebenfalls eine verminderte Quinte aus, und ſo ſollte doch eigentlich auch durch die Addition des Verhältniſſes dieſer kleineren Intervalle das Verhältniß der verminderten Quinte zum Vorſchein kommen; allein dies geſchieht nicht, h — d gleich 6 : 5 und d — f gleich 5 — 5 geben 36 : 25, und nicht 64 : 45, alſo ein ſyntoniſches Komma (ſo viel als der Unterſchied zwiſchen einem großen und kleinen ganzen Tone beträgt) mehr als die eigentliche verminderte Quinte (ſ. d. Art. Vergleichung der Verhältniſſe). Die Urſache davon liegt in der eben angegebenen Verſchiedenheit der Verhältniſſe der ganzen Töne. Man darf demnach, um das Verhältniß der verminderten Quinte zu finden, nicht zwei kleine Terzen zuſammen addiren, denn eine jede von dieſen enthält einen großen ganzen und einen großen halben Ton (vergl. d. Art. Subtraction) und ſomit kämen zwei große ganz und zwei große halbe Töne in das Verhältniß der verminderten Quinte, welche aber nur einen großen ganzen und einen kleinen ganzen Ton erhält, z. B. in h — f iſt c — d der große und d — e der kleine ganze Ton, h — c und e — f ſind halbe Töne. Das Reſultat der Addition zweier kleinen Terzen iſt immerhin ein ſyntoniſches Komma (81 : 80) größer als die verminderte Quinte. Aus demſelben Grunde geben auch die Verhältniſſe eines halben Tons und einer verminderten nicht den Umfang einer reinen Quinte; z. B. die reine Quinte c — g enthält in den Intervallen c — d und f — g zwei große ganze Töne, in d — e einen kleinen ganzen und in e — f einen großen halben Ton, die verminderte Quinte cis — g aber nur einen großen, einen kleinen ganzen Ton und zwei große halbe Töne, den kleinen halben Ton c — cis dazu addirt macht zuſammen nur einen großen und zwei kleine ganze Töne, einen kleinen und einen großen halben Ton, und es fehlt ſomit, um eine reine Quinte zu erlangen, der Betrag des Unterſchiedes zwiſchen einem großen und einem kleinen ganzen Tone — ein ſyntoniſches Komma. — Werden die Verhältniſſe ſolcher Intervalle mit einander addirt, durch deren Zuſammenſchiebung die Octave des Grundtons des einen Intervalles überſchritten wird, wie es z. B. jedesmal bei der Addition zweier Quinten der Fall iſt, ſo entſteht das ſogenannte zweifache Intervallenverhältniß, d. h. ein Verhältniß, in welchem die beiden am entfernteſten von einander liegenden Intervalle einen weitern Umfang haben, als er innerhalb einer Octav ihnen eigentlich zukäme; ſo bei der Quinte d — a und a — e, d — e iſt hier nicht als ein ganzer Ton oder als 2, ſondern als 9 Stufen zu betrachten. Dieſes zweifache Verhältniß muß bei dem Act oder dem Prozeſſe der Addition jederzeit in ſeine einfache Form aufgelöst, oder mit andern Worten in die Grenzen der Octav zurückgebracht werden, denn in dieſer ſind eigentlich ſchon alle denkbaren Intervalle enthalten. Wie dieſe Auflöſung der Reduction geſchieht, darüber iſt der Art. Subtraction der Verhältniſſe zu vergleichen. — In der Natur der Addition der Verhältniſſe, die, wie gezeigt, durch eine förmliche Multiplikation der einzelnen Glieder derſelben verrichtet wird, liegt es begründet, daß urſprünglich eigentlich nicht mehr als zwei Verhältniſſe auf einmal zuſammengefügt werden können; doch iſt dies auch bei mehreren zuläſſig und geſchieht alsdann ganz nach Art der geometriſchen und rein mathematiſchen Multiplication man addirt (multiplizirt) zuerſt von der vorhandenen Anzahl zwei Verhältniſſe, dann mit dem, was hier herausgekommen iſt, das dritte, mit dem Reſultate hievon das vierte u. ſ. w.; nimmt aber die Reduction der dabei zum Vorſchein kommenden Verhältniſſe, auch aus demſelben Grunde, nicht eher vor, bis alle vorhandenen zuſammenzufügenden Verhältniſſe addirt ſind, und eine beſtimmte Totalſumme daraus hervorgegangen iſt; z. B. bei der Addition der fünf Stufen aus der Quinte c — g, zuerſt c — d gl. 9 : 8, dazu d — e gl. 10 : 9, macht 90 : 72, dazu e — f gl. 16 : 15 macht 1440 : 1080, dazu f — g gl. 9 : 8 macht 12960 : 8640, reducirt vielleicht durch 8, 6 und 9, giebt 3 : 2, alſo die reine Quinte c — g. Nach alle dieſem iſt nun auch leicht einzuſehen, wie das ſogenannte pythagoriſche oder diatoniſche Komma entſteht, deſſen ſo oft bei Gelegenheit der Temperatur der Töne ohne weitere Erklärung gedacht wird. Es iſt daſſelbe nämlich der Unterſchied zwiſchen dem Verhältniſſe der Octave 2 : 1, und desjenigen Tones, welcher entſteht, wenn man dieſe Octave durch die Folge von 12 reinen Quinten oder Quarten beſtimmt (ſ. den Art. Temperatur und Tonſyſtem). Man addire 12 Quinten-Verhältniſſe zuſammen, entweder auf die vorhin angedeutete Art, daß zwei Quinten zuſammengefügt werden, von dem gefundenen Verhältniſſe die Octave abgezogen, und alsdann immer eine Quinte nach der andern weiter hinzuaddirt wird, oder auch, weil ein ſolches Verfahren etwas weitläuftig iſt, ganz in ihrer gehörigen Folge, als: c — g gleich 3 : 2 dazu g — d gl. 3 : 4 macht 9 : 8 gl. c : d, dazu d — a gl. 3 : 2 macht 27 : 16 gl. c : a, dazu a — e gl. 3 : 4 macht 81 : 64 gl. c : e, dazu e — h gl. 3 : 2 macht 243 : 128 gl. c : h, dazu h — fis gl. 3 : 4 macht 729 : 512 gl. c : fis, dazu fis — cis gl. 3 : 4 macht 2187 : 2048 gl. c : cis, dazu cis — gis gl. 3 : 2 macht 6561 : 4096 gl. c : gis, dazu gis — dis gl. 3 : 4 macht 19683 : 16384 gl. c : dis, dazu dis — ais gl. 3 : 2 macht 95049 : 32768 gl. c : ais, dazu ais — eis gl. 3 : 4 macht 177147 : 131072 gl. c : eis, und dazu endlich eis — his gl. 3 : 2 macht 531441 : 262144 gl. c : his, und man hat noch keine reine Octave oder das Verhältniß 2 : 1, denn in 531441 iſt 262144 nicht 2 mal enthalten; um zu erfahren, wie viel der Unterſchied dieſes Verhältniſſes von dem Verhältniſſe der Octav beträgt, braucht man nur von dem letztern Verhältniſſe 521441 : 262144 die Octave 1 : 2 abzuziehen (jenes Verhältniß mit dieſem zu multipliziren), ſo bleibt 531441 : 524288, und dies iſt das diatoniſche Komma, oder ſo viel, wie c — his noch zugefügt werden muß, um die Octave c — $\bar{c}$ zu erhalten, die unſerem Ton-Syſteme mit jenem Verhältniſſe gleich gebraucht wird. In dieſem Syſteme macht aber nicht nur das Intervall c — his und c — c eine Octav aus, ſondern es erhalten auch die ſogenannten enharmoniſchen Intervalle cis des, dis es, eis f ꝛc. nur eine einzige Saite oder werden in gleicher Tongröße gebraucht, und deshalb muß denn der Ueberſchuß des diatoniſchen Komma's, um wirklich eine ſcheinbar reine Octave und ein richtiges Stimmenverhältniß unter den Intervallen der ganzen Octave hervorzubringen, entweder unter allen 12 Quinten gleichmäßig vertheilt werden, d. h. es muß einer jeden derſelben ſo viel von ihrem reinen Verhältniſſe abgezogen werden, daß durch eine 12fache Vertheilung jener Ueberſchuß gehoben wird, oder man muß den mehrſten der Quinten ihre Reinheit laſſen und nur einigen von ihnen dieſen Ueberſchuß in gehöriger Vertheilung abziehen, durch welches verſchiedene Verfahren die verſchiedenen Arten der Temperatur in unſerem Tonſyſteme gebildet werden. Darauf gründet ſich die Kunſt des Stimmens (ſ. dieſ. Art.) der Clavierinſtrumente, das richtige Treffen des Verhältniſſes, daß die umkehrte Quinte, als die Quarte, um eben ſo viel höher iſt, als der reinen Quinte von ihrem eigentlichen Tonumfange abgezogen wurde.

Nach dieſer eben vorgenommenen Berechnung der Octave durch die Addition des Quintenzirkels läßt ſich nun auch, ohne weiteres Beiſpiel, dieſelbe leicht durch die Addition von 12 reinen Quarten beſtimmen; doch wollen wir in Beziehung darauf hier noch auf den beſondern Umſtand aufmerkſam machen, daß, wenn man dieſe Berechnung nach geſchehener Art vermittelſt der Addition von 12 Quinten vornimmt, man alsdann zwar mit der 12. Quinte, dieſe als Intervall betrachtet, noch keineswegs die Octave des Grundtons erreicht (c — his iſt noch keine Octav), in Anſehung der Größe des Tons aber über die Grenzen der Octave hinausſchreitet, denn

der Ton his iſt, wie wir geſehen haben, um das diatoniſche Komma höher als die Octave des Grundtones; daß man hingegen bei der Addition von 12 Quarten mit der letzten von dieſen in Anſehung der Größe des Tones die Höhe der Octav zwar noch nicht erreicht hat, vielmehr die 12. Quarte als Ton betrachtet, noch und wiederum gerade um das diatoniſche Komma zu tief gegen die eigentliche Octave iſt, daß, als Intervall betrachtet, dieſelbe aber die Grenzen der Octav überſchreitet, alſo ganz umgekehrt, was bei einer Quintenaddition den Intervallen oder Quinten in der Octav um der gleichmäßigen Temperatur willen von ihrer Reinheit abgezogen, bei einer Berechnung nach Quarten deaſelben noch zugegeben werdrn muß. Damit ſtimmt denn endlich jener Satz wieder überein, daß, aus demſelben Grunde, die umgekehrten Quinten (Quarten) um ſo viel höher geſtimmt ſeyn müſſen, als die reinen Quinten eigentlich zu tief ſind. So iſt denn eine ſolche gleichmäßige Temperatur, daß alle Töne und Tonarten unſeres Tonſyſtems in gehöriger und gleichmäßig reiner Beziehung zu einander ſtehen, wohl eine ſehr ſchwierige Aufgabe. Darüber mehr bei dem Art. Stimmen.

Abdalaldus, Diakonus und Muſiklehrer zu Argentwil um's Jahr 800. In Paris befindet ſich noch ein Epitaphium, mit großen römiſchen Lettern, welches ihm zu Ehren aufgerichtet worden iſt; ein Beweis, daß er in hohem Anſehen ſtand und auch keine unbedeutenden Verdienſte in ſeinem Amte ſich erwarb.

Adelgaſſer, Anton Cajetan, ein ſeiner Zeit (um 1750) berühmter Organiſt und Cembaliſt, auch beliebter und verdienſtvoller Componiſt, inſonderheit in dem Fache der Kirchenmuſik; gebürtig war er von der Zeſel in Bayern, wurde Schüler des Capellmeiſters Eberlin zu Salzburg, und nachher Organiſt in der Hofcapelle des daſigen Erzbiſchofs, als welcher er nebenbei auch den Sängern auf dem Flügel accompagniren mußte. Außer einigen Kammermuſiken ſchrieb er viele nicht unwichtige Werke für die Kirche, worunter ſich vorzüglich die Meſſen auszeichneten; allein die gar zu merkliche Nachahmung ſeines Lehrmeiſters, in welcher er ſich ſo ſehr gefiel, ließ ihn einſeitig bleiben und nicht ſelten ſteif werdrn, daher ſind denn auch alle ſeine Dichtungen für uns von faſt gar keinem Werth mehr.

Adeline, Mlle., eine der vorzüglichſten Sängerinnen aus der neueren Zeit, war zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts bei der italieniſchen Oper in Paris angeſtellt, und vornehmlich wegen des weiten Umfangs und der außerordentlichen Biegſamkeit ihrer Stimme berühmt und bekannt. Sie konnte in völliger Reinheit des Klanges hinaufſingen bis zum 3geſtrichenen F, und betrachten wir die Arten und Geſänge, welche expreß und nur für ſie und ihre Kehlfertigkeit geſchrieben wurden, ſo werden wir durch die vielen darin vorkommenden, in der Ausführung gewiß ſehr ſchwierigen, Manieren, Verzierungen, Wendungen und Sprünge zur Bewunderung hingeriſſen. Mit ihrem Abgange von dem oben genannten Theater verſchwand ſie auch aus dem öffentlichen Leben.

Adenez, le Roi, ein franzöſiſcher Dichter und vortrefflicher, damals auch ſehr hoch geſchätzter Virtuos auf mehreren Inſtrumenten; lebte ums Jahr 1260 als Meneſtrel und Roi d'armes in Dienſten des Herzogs Heinrich von Brabant.

Adiaphonon, ein nicht ſehr bekannt gewordenes Inſtrument, deſſen Töne durch Taſtenanſchlag hervor gebracht werden, und denen der Orgel oder Harmonica ziemlich ähnlich klingen. Es hat einen Umfang von 6 vollen Octaven, iſt in dieſer Hinſicht alſo eins der vollkommenſten Inſtrumente, doch dürfte es in jeder anderen den übrigen in ſeine Cathegorie gehörenden Inſtrumenten weit nachſtehen. Sein größter Vorzug iſt, daß es ſich nie verſtimmt, und dieſer Umſtand mochte auch wohl die beſondere Veranlaſſung zu ſeinem Namen geben. Im Jahre 1820 wurde es von ſeinem Erfinder, dem Uhrmacher Fr. Schuſter in Wien, zum erſtenmale gezeigt, nachher hat man wenig davon gehört und geſehen, was keine großen Verbeſſerungen oder Vervollkommnungen an demſelben vermuthen läßt.

Adimari, Luighi, ein Edelmann aus Florenz, der ſich mit vieler Liebe der Muſik widmete, und auch als Componiſt alle Achtung erwarb. Er ſtarb im Jahre 1708.

Adjuvant — von dem lat. adjuvare = helfen bei Etwas, unterſtützen, — heißt in manchen Gegenden dasjenige Mitglied der Gemeinde, welches den Cantor oder Organiſt bei ſeinen Dienſtverrichtungen auf irgend eine Weiſe unterſtützt, namentlich bei den Kirchenmuſiken ihm behülflich iſt, vielleicht eine Stimme dabei ſingt oder ein Inſtrument ſpielt, oder auch in Abweſenheit des Cantors den Choral vorſingt, die Orgel für den Organiſten ſpielt ꝛc. In Städten findet man dieſe Benennung weniger, mehr auf dem Lande, wo ſie öfters als beſtimmte Anſtellung angeſehen wird, und der Namensträger, der Adjuvant, einen feſten Gehalt bekommt.

Adler, Georg, nach ſeinen Werken zu urtheilen, ein ſehr fertiger und gründlicher Violin- und Clavierſpieler, der zugleich ſo viele richtige und gründliche harmoniſche Kenntniſſe und überhaupt eine ſchätzenswerthe vielſeitige Bildung beſitzt, wie ſie wohl nur bei wenigen Virtuoſen gefunden werden dürfte. Faſt in allen Arten und Gattungen von Compoſition hat er ſich verſucht: für einzelne Inſtrumente, Orcheſter, für Geſang ſowohl ein- als mehrſtimmig. Ueber die beſondern Lebensumſtände Adlers haben wir leider, aller Erkundigungen und Nachforſchungen ungeachtet, keine zuverläßige Nachrichten erhalten und auffinden können. Zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts lebte zwar ein Joſeph Adler, Cantor zu Dyhrenfurth in Schleſien, ein ganz vorzüglicher Organiſt und Schüler des berühmten Otto in Glatz, geb. 1752 und geſt. den 13 April 1814; allein wir können unmöglich dieſen und jenen A. für ein und dieſelbe Perſon halten.

Ad libitum — nach Gutdünken, Willkühr; wird geſetzt, wenn der Tondichter den Executoren überläßt, ein Inſtrument anzuwenden, oder nicht. So hat z. B. Hummel die Beethovenſchen Sinphonien für Clavier, Flöte, Violine und Violoncell arrangirt, wobei jedoch die drei letzten Inſtrumente im Nothfalle wegbleiben können, ohne daß die Harmonie an und für ſich dadurch verletzt oder geſtört würde. Uebrigens iſt die Ausfüllung der Stimmen ad libitum doch ſehr anzurathen, da ohne ſie immerhin eine gewiſſe empfindliche Leere und Nüchternheit im Ganzen obwaltet. Oefters wird ad libitum auch für a piacer gebraucht (ſiehe dieſes).

Adlung, Magiſter Jacob, zuerſt nur Unterlehrer, nachher aber wirklicher Profeſſor am Rathsgymnaſium und Organiſt an der evangeliſchen Raths- und Predigerkirche zu Erfurt, auch Mitglied der daſigen Churfürſtlich Mainziſchen Academie nützlicher Wiſſenſchaften, wurde geb. 1699 zu Biedersleben bei Erfurt; hatte Anfangs wenig oder gar keinen Unterricht in der Muſik, erſt als er gegen 1720 nach Erfurt und als Student in das Haus des damaligen Organiſten Reichard kam, verwandte er mehr Zeit und Mühe darauf, was er ſpäter auch mit vieler Dankbarkeit gegen Reichard, ſeinen Lehrer, ſelbſt eingeſtand. Nichts deſto weniger aber waren ſeine Fertigkeiten, welche er im praktiſchen Spiele erreichte, als auch die theoretiſchen Kenntniſſe, die er ſich beſonders in Jena durch ein eifriges Studium und begieriges Leſen der ihm von Walther und Reichard mitgetheilten oder empfohlenen Werke zu erwerben wußte, vielſeitig und groß; doch machte er, wenigſtens von dieſen letztern, noch keinen eigentlichen oder erwerbenden Gebrauch, wollte nichts mehr ſeyn als Dilettant, um als ſolcher einen deſto größern geiſtigen Genuß von ſeiner Kunſt zu ziehen, und nach vieler und reiflicher Ueberlegung erſt und mit dem feſten Vorſatze, ſeinen theologiſchen und philoſophiſchen Studien nie untreu zu werden, nahm er die ehrenvolle, aus Anerkennung ſeines meiſterhaften Orgelſpiels hervorgegangene Einladung des Magiſtrats zu Erfurt an, neben ſeiner Lehrerſtelle am Gymnaſium auch die eines Organiſten an genannter Kirche zu bekleiden. Das Schickſal aber wollte es anders, auch bei ihm wurde die Muſik und ihre Kunſt die kräftigſte Stütze in der Noth. Ein Brand nämlich brachte ihn im J. 1736 um ſein ganzes Vermögen,

Digitized by Google

und er mußte jetzt alle ſeine Kräfte, Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten aufbieten zu neuem Erwerbe, ja zur Sicherung ſeiner Exiſtenz; ſo ſetzte er, ſeinem vorigen Grundſatze untreu, auch als muſikaliſcher Schriftſteller die Feder an, ſchrieb das berühmte und jedem tüchtigen Organiſten faſt unentbehrliche Werk: Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit, m. Kupf. Erf. 1758. 8, welches er ſpäter oft geküßt haben ſoll, nicht blos aus Dankbarkeit für den reichen Gewinn, den es ihm brachte, ſondern auch aus wahrer Liebe zu ſeiner Kunſt, die vielleicht durch jenen Umſtand noch höher geſteigert ſeyn mochte, und das nach ſeinem Tode ſelbſt noch im J. 1783 eine von Hiller beſorgte neue Auflage erlebte; ferner: Musica mechanica organoedi oder gründlicher Unteericht von der Structur, Gebrauch und Erhaltung der Orgel, Clavicymbel ꝛc., welches Werk aber erſt Albrecht mit Zuſätzen vom Hofcomponiſten Agricola 1768 in 4. zum Druck beförderte. Auch Muſiklehrer und Inſtrumentenmacher wurde er nach jenem unglücklichen Vorfalle; bis zu ſeinem Tode, den 5. Juli 1762, hatte er nicht weniger als 218 Perſonen im Clavierſpiel unterrichtet und 16 Claviere gebaut, und neben dem noch mehr als 284 Schülern Unterricht in Sprachen und andern Wiſſenſchaften ertheilt Sein „muſikaliſches Siebengeſtirn," welches ebenfalls Albrecht im J. 1768 dem Druck übergab, enthält ſieben kurz beantwortete Fragen über Gegenſtände der Harmonie. Ob es wahr iſt, daß in dem mehrerwähnten Brande noch mehrere andere theoretiſche Werke, namentlich eine Anweiſung zum Generalbaß, zur italieniſchen Tabulatur, und zur Fantaſie und Fuge, als Manuſcript untergegangen ſind, läßt ſich nicht genau beſtimmen; im Drucke war bis dahin noch nichts von ihm erſchienen, doch unterliegt es, nach ſeiner der Mus mech. organ. vorgedruckten ausführlichen Biographie, auch keinem Zweifel, daß er früher ſchon über manche Gegenſtände der Muſik Abhandlungen u dgl. ſchriftlich entworfen hatte, aber lediglich nur zu ſeinem eigenen Unterrichte, zu ſeinem Vergnügen, nicht um öffentlichen oder ſonſtigen Gebrauch davon zu machen.

Adolfati, ein italieniſcher Operncomponiſt und Schüler des Galoppi, würde kaum merkwürdig genug ſeyn, hier mit angeführt zu werden, wenn nicht eine ſeiner Opern „Ariadne," welche er 1750 in Genua auf das Theatrr brachte, hauptſächtich durch eine Arie „Se la sorte mi condanna" Aufſehen erregt hätte

Adonidia hieß bei den Griechen ein Lied, welches ſie zur Ehre und zum Lobe des Adonis ſangen, namentlich bei der Feier der Adonien.

Adonion war ein unter dieſem Namen bekannter Geſang der Lacedämonier, der mit ganz eigenthümlichen und beſonders dazu beſtimmten Flöten (tibiae embateriae begleitet und von jenen geſungen wurde, wenn ſie ſich mit dem Feinde in ein Treffen einlaſſen wollten; alſo das, was wir Kriegsgeſchrei nennen, das Hurrah unſerer Truppen, nur nicht ſo ungeregelt und mehr rhythmiſch geordnet. Wie übrigens dieſer Feldgeſang eingerichtet war, ſeine Melodie, Singweiſe, Tonart ꝛc, läßt ſich nicht genau mehr beſtimmen

Adorf, ein ſächſiſches Städtchen im voigtländiſchen Kreiſe an der Elſter, unweit der böhmiſchen Grenze, von 200 Häuſern und ohngefähr 2100 Einwohnern, der Hauptſitz voigtländiſcher Fabriken, vorzüglich muſikaliſcher Inſtrumente, ſowohl in Holz als in Metall. Für den Reiſenden iſt es eine überraſchende und merkwürdige Erſcheinung, wie hier faſt in jedem Hauſe ein anderes Inſtrument der Hauptnahrungszweig des Beſitzers iſt: Violine, Flöten, Oboen, Baſſethörner, Trompeten Orgeln, Claviere, kurz alle Gattungen von Inſtrumenten werden in großer Anzahl gebaut, und dabei auch vorzügliche Meſſingſaiten in außerordentlicher Menge verfertigt und bis in die weiteſte Ferne verſandt. Man kann mit Recht ſagen, die ganze Stadt lebt von Muſik und iſt muſikaliſch; ein Fall, merkwürdig genug, um hier angeführt und der Aufmerkſamkeit des muſikaliſchen Publikums ausgeſetzt zu werden.

A Dorio ad Phrygium — vom Doriſchen zum Phrygiſchen; eine alte, aus den doriſchen und phrygiſchen Tonarten hergeleitete, ſprichwörtlich gewordene Bezeichnung des Unbeſtandes in der Ausführung einer Sache oder eines Gegenſtandes, wenn Jemand in ſeinem Geſpräch oder in ſeiner Handlung einen angefangenen Gegenſtand nicht vollendete, ſondern ohne zureichenden Grund ſogleich und auf einmal zu einer andern Sache überging. Daher denn auch ein gleichſam ſpöttelnder Ausdruck der Critiker, wenn ſie unvorbereitete oder zu häufige, alle Einheit im Ganzen vernichtende Modulationen in den ihnen vorliegenden Tonſtücken kurz andeuten wollen. Sobald übrigens ein ſolches unſtetes Umhertreiben in den verſchiedenen Tonarten charakteriſtiſcher Ausdruck eines zum Grunde liegenden und darzuſtellenden Gemüthszuſtandes iſt, alsdann kann man ſich dieſes Sprichwortes nicht bedienen; nur bei offenbar gekünſtelt und ausdruckslos zuſammengeſtellten Harmonien und Uebergängen läßt es ſich anwenden. Man ſagt dafür auch wohl, vielleicht weniger richtig, in Dorio contraque Phrygium.

Adraſtus, Peripatetiker von Philippopolis, Schüler des Ariſtoteles und zu ſeiner Zeit ſehr geachteter muſikaliſcher Schriftſtellee Seine drei Bücher von der Harmonie, die von mehreren griechiſchen Schriftſtellern oftmals citirt, nirgends aber gefunden wurden, hielt man lange Zeit für verloren, bis ſie endlich, wohlbewahrt, ſchon und leſerlich auf gut Pergament geſchrieben, unter den Handſchriften dee Bibliothek des Königs von Sicilien ſich vorfanden. Sie ſollen die intereſſanteſten Aufſchlüſſe über die alte griechiſche Muſik und für den Hiſtoriker wichtige Winke betreff dee Ausbildung jener enthalten, weshalb auch der ſehr gelehrte und thätige Bibliothekar Pasquale Paſſi den Auftrag erhielt, ſie zu überſetzen. Ob aber dieſe Ueberſetzung wirklich zu Stande gebracht und der Oeffentlichkeit übergeben worden iſt, darüber ſind nachher keine weiteen Nachrichten zu uns gekommen.

Adrianalie. Bekanntlich ſtiftete der Kaiſer Adrian in vielen Städten des römiſchen Reichs Wettſtreite und Luſtſpiele, bei denen auch die muſikaliſchen Uebungen und Wettſtreite keinen unwichtigen Theil einnahmen, ja oft vorzugsweiſe vor den ſonſt üblichen Kampfſpielen u. dgld vorgenommen wurden, und dieſe Spiele, welche die Römer für die größten Volksbeluſtigungen hielten, und auch einen bedeutenden Einfluß auf ihre Bildung hatten, nannte man aus Dankbarkeit gegen ihren Stifter nach deſſen Namen Adrianalien.

Adrianus, Emanuel, niederländiſcher Lautenſpieler und Componiſt; lebte zu Ende des 16ten Jahrhunderts in Antwerpen.

Adrianus, Franciscus, ein älterer Contrapunktiſt aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts, der beſonders in der Compoſition von Geſängen und Motetten ſich verſuchte, und einen berühmten Namen ſich erwarb.

Adrien l'ainé, Sänger und Geſangscomponiſt zu Paris, wo er ſeit 1780 in dem Beſitze der allgemeinſten Achtung war. Außer mehreren einzelnen zerſtreut erſchienenen Liedern wurden beſonders von ihm bekannt: Recueil de Romances, paroles de Reynier et Florian, welches in 5 Abtheilungen (die letzte 1802) zu Paris heraus kam, und faſt auf allen Clavieren ein gern vergönntes Plätzchen fand. Außerdem: Invocation à l'Être suprême, paroles de De la Porte. Die beiden Brüder A s waren ebenfalls als Sänger an dortigen Theatern angeſtellt.

A due und **a duoi** — zu zwei, z. B. a. d. voci oder stromenti — zu zwei Stimmen oder zwei Inſtrumente. Oft wird soli dazu geſetzt, und bedeutet dann zwei Soloſtimmen. Auch Sonata a due — Sonate für zwei Spielee, Inſtrumente ꝛc.

Aduſe, eigentlich Toph, ein altes hebräiſches Schlag-Inſtrument, deſſen, wegen ſeiner Leichtigkeit, inſonderheit die Frauenzimmer ſich bedienten (Exod. 15, 20.). Luther überſetzt es irrig durch Pauke, denn ſo wenig mit unſern Keſſelpauken als mit dem damaligen eigentlichen Tamburin hatte es irgend eine übereinſtimmende Aehnlichkeit. Es beſtand nur aus einem einfachen oval

gebogenen metallenen Reiſe, über welchen eine unſerm Trommelfell ähnliche Haut geſpannt war; zu den Seiten des Reiſs waren Schellen oder raſſelnde Ringe befeſtigt, und unten an demſelben befand ſich ein Stiel. Bei ſeinem Gebrauche wurde es mit der einen Hand an dieſem gehalten, und mit der andern geſchlagen. Zieht man in Erwägung, daß dies Inſtrument bei dem jüdiſchen Tempeldienſte von den Leviten niemals angewandt wurde, Ton, Form und Gebrauchsart deſſelben aber den damals, namentlich bei den Aegyptiern, gebräuchlichen Rappeln vollkommen gleich ſind, ſo läßt ſich annehmen, daß A. und Rappel (vergl. dieſ. Art.) ein und daſſelde Inſtrument, nur unter zwei verſchiedene Namen, waren; und hieran ſchließt ſich dann auch noch manche andere Betrachtung in Rückſicht auf dieſe. Die Aegyptier nämlich meinten, daß das Geraſſel, welches auf dieſem Inſtrumente hervorgebracht werden konnte, mächtig wäre, den von ihnen Typho genannten böſen Geiſt zu vertreiben; und es läßt ſich demnach wohl als möglich denken, daß die Hebräer, als ſie dem Inſtrumente einen andern Namen geben wollten, durch dieſe angedichtete Kraft deſſelben veranlaßt wurden, nach Typho Toph es zu nennen. In großem Anſehen muß dies Inſtrument jedenfalls, ſowohl bei den Aegyptiern als den Hebräern, geſtanden haben, wie auch Apulejus und Lucanus es bezeugen. Sogar zur Ermuthigung der Soldaten wurde es wegen ſeines lauten Getöſes gebracht (vergl. Virgils Beſchreibung der ägyptiſchen Königin Cleopatra). Seine urſprünglichſte Form iſt auf den Münzen des Harpocrates zu ſehen, von welchen Cuper eine große Sammlung beſaß; in einer etwas veränderten Geſtalt wird es auch jetzt noch in einigen morgenländiſchen Gegenden, und ſelbſt in Spanien, wohin es wahrſcheinlich die alten Mauren gebracht haben, wiedergefunden. Vergl. auch den Artikel Schlaginſtrumente.

A dur, eine der 24 Tonarten unſers modernen Muſikſyſtems, und zwar diejenige, in welcher der Ton a als Grundton der Durtonart (ſ. dieſen Art.) oder deren Tonica angenommen wird. In jeder Durtonleiter liegen die beiden halben Töne zwiſchen dem 3ten und 4ten und zwiſchen dem 7ten und 8ten Tone, oder mit andern Worten: in jeder Durtonleiter iſt die große Terz und große Sexte enthalten, daher müſſen denn auch in der Leiter der Tonart a dur die Töne c, f und g um einen kleinen halben Ton erhöht und ſomit in cis, fis und gis verwandelt werden.

Aedilen, obrigkeitliche Perſonen bei den Römern, welchen die Aufſicht über die öffentlichen Schauſpiele, die öffentlichen Gebäude, das Urtheil über die Bauſtreitigkeiten und die Marktpolizei anvertraut war. Anfangs wurden zwei aus dem gemeinen Volke gewählt, die aediles plebis; zu Ende des 4ten Jahrhunderts nach der Erbauung der Stadt Rom aber kamen noch zwei aus den Patriziern hinzu, welchen der elfenbeinerne Magiſtratsſtuhl, die sella curulis, vergönnt war, und aediles curules hießen; dieſe waren es auch eigentlich, welche unter den erſten Kaiſern eine Art Cenſoramt führten, und denen alle Schauſpiele oder Tonſtücke, welche öffentlich aufgeführt oder vorgetragen werden ſollten, zuvor zur Durchſicht, Prüfung und Genehmigung vorgelegt werden mußten. Julius Cäſar ſetzte noch eine dritte Gattung dazu, die ædiles cereales, welche die Aufſicht über die öffentlichen Magazine hatten, und den An- und Verkauf in denſelben in Perſon leiteten.

Aegyptiſche Muſik. Die Aegyptier ſelbſt ſchreiben die Kultur der Muſik ihren erſten Beherrſchern zu. Vom Oſiris ſagen ſie: er habe eine große Anzahl Muſiker an ſeinem Hofe unterhalten, unter denen neun Sängerinnen, welche die klügſten und keuſcheſten Jungfrauen geweſen; auch habe er ein Inſtrument aus einem Gerſtenhalm zu verfertigen gewußt. Die Iſis, erzählen ſie, habe Lieder gedichtet, welche zur Tugend führen ſollten, — Andere, als Merkurius Thaut und Merkurius Hermes, haben, der Erſte die dreiſaitige Lyra erfunden, und ihre Tonklänge Winter, Frühling und Sommer genannt; der Andere die Lyra mit mehreren Saiten bezogen, und ein wirkliches Tonſyſtem aufgeſtellt. Der Letztere wurde von den Aegyptiern vorzüglich verehrt. In den Tempeln, und von Prieſtern verwahrt, ruheten deſſen Werke über Geſetze, Wiſſenſchaften und Künſte, deren man 42 zählte. Dieſe Bücher wurden an gewiſſen Tagen von den Prieſtern, und unter dem Vortritte eines Sängers herum getragen, der die in denſelben enthaltenen Lobgeſänge auf die Gottheit, und die Grundſätze der Regierung abſang, über deren Kenntniß er, vor ſeiner Wahl, ein Examen beſtehen mußte. Am Feſte der Diana ſpielten die Männer auf Flöten, die Weiber rührten die Ringelpauke, und wer nicht zu den Spielenden gehörte, der trat zu den Sängern. Die Aegyptier bedienten ſich, nach faſt gleichlautenden Zeugniſſen, der Muſik bei Leichenbegängniſſen und Trauerfeſten. Ein Trauerlied des Linus, eines in der Blüthe ſeiner Jahre verblichenen Königsſohnes, ward hierzu beſonders benutzt. Ihre Inſtrumente waren: die ſechsſaitige Lyra, die Flöte, die Trombe, die Ringelpauke oder Rappel, das Siſtrum, nebſt einigen andern von weniger Bedeutung. Eine Notenſchrift aber kannten die Aegyptier nicht, alle ihre ſowohl geiſtlichen als weltlichen Geſänge waren dem Gedächtniſſe anvertraut, und gingen durch Tradition von Geſchlecht zu Geſchlecht über; was vorausſetzen läßt, daß dieſelben ſehr einfach und auch an Zahl ſehr gering geweſen ſeyn müſſen — Herodot, der älteſte griechiſche Schriftſteller, behauptet: die Muſik habe in Aegypten bereits auf einem ſehr hohen Standpuncte geſtanden. Plato rühmt die Sittlichkeit ägyptiſcher Lieder, und Winkelmann ſagt, man habe ſich allerdings der Muſik im Tempel bedient. Dagegen behaupten Andere, unter ihnen vorzüglich Strabo, es ſeye weder in ihren Tempeln, noch bei anderweitigen Opfern ein muſikaliſches Inſtrument berührt worden; und Cicero's, wie ſpäter Rouſſier's Meinung: daß alle Wiſſenſchaften und Künſte durch ein gemeinſchaftliches Band zuſammenhingen, will bei den Aegyptiern eine Ausnahme machen. Wenn daher Letzerer von einem Tonſyſteme derſelben redet, ſo möchte dies darin beſtanden haben, daß ſie ihre Tonklänge nach den Stunden, Tagen, ja ſelbſt nach den Planeten ordneten, und den entfernteſten Planet, Saturn, gegen den nächſten, den Mond, die entfernteſte Stunde des Tages gegen die nächſte, mit der Höhe und Tiefe ihrer Töne verglichen. Andere Chroniſten geben von einem Syſteme der Muſik bei den Aegyptiern gar keine Kunde. Demnach ſchreibt James Bruce an Burney, es ſey die Geſchichte der Muſik bei den Aegyptiern mit Unachtſamkeit und Unwürde niedergeſchrieben worden. Tiedemann: Erſte Philoſophie (S. 234), ſagt: man habe in Aegypten unter Muſik die Vereinigung aller Wiſſenſchaften verſtanden, und Geometrie, Arithmetik, Fabeln über die Natur der Seele und der Welt, einige ſinnloſe Allegorien, einen Vorrath von abergläubiſchen und geheimnißvollen Gebräuchen und Theurgien, wie auch jene geheimnißreiche ſymboliſche Sprache, dies alles habe man mit dem Worte Muſik belegt. Wie ſich aber auch ältere und neuere Geſchichtsſchreiber hier widerſprechen, ſo gehet, bei genauer Erwägung des Ganzen, doch die Gewißheit daraus hervor, daß die Aegyptier eine Tonſprache gehabt, dieſe geehrt und, bei gottesdienſtlichen Feſten vorzüglich, angewendet haben, was auch ſchon der Umſtand beweiſt, daß die Hebräer, Griechen und Römer ihr Tonſyſtem offenbar auf eine ägyptiſche Muſik gründeten. Wie dieſe Muſik aber geweſen iſt, ihre Beſchaffenheit im Innern und Aeußern, verbirgt uns der Nebel, welcher jede Geſchichte der früheſten Vorzeit umgiebt.

Aelianus, Claudius, römiſcher Hiſtoriker und Sophiſt aus Präneſte, dem heutigen Paläſtrina, lebte um's J. 225. Bei ſeinen Zeitgenoſſen erwarb er ſich großen Ruhm beſonders durch die ſchöne griechiſche Sprache, in welcher er ſeine Werke abfaßte. Unter dieſen iſt für die Muſikgelehrten höchſt wichtig: Variæ historiæ lib. XIV., wegen der daſelbſt in lib. III. cap. 32. 33, 43., lib. IV. cap. 2. 15, lib. VIII. cap. 2. lib. IX. cap. 36. 38, lib. XII. cap. 50, lib. XIII. cap. 21. 25. und lib. XIV. cap.

Digitized by Google

13. und 14. mitgetheilten ausführlichen Nachrichten von älteren griechiſchen Tonkünſtlern, muſikaliſchen Inſtrumenten und andern in das Fach der Muſik einſchlagenden Gegenſtänden.

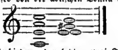
Aelredus, Sanctus, engliſcher Edelmann und Abt des Ciſtercienſer-Ordens, als welcher er beſonders in der Geſchichte der Kirchen-Muſik eine nicht unbedeutende Rolle ſpielt. Er wurde mit dem Prinzen Heinrich in Schottland erzogen und im J 1150 Abt zu Rieval. Als demnach Schüler des heiligen Bernhard, war er auch ein gründlicher Kenner der Muſik, auch inniger und aufrichtiger Verehrer derſelben, doch ſtets nur in dem Sinne und dem Geſchmacke ſeines Lehrers, und wir wollen hier nicht unterſuchen, ob der große Eifer, den er in dieſer Beziehung für die Muſik an den Tag legte, von dem ſegensreichen Erfolge war, den er ſich vielleicht dabei verſprach. Nach und nach nämlich ſuchte man auch in England die Kirchenmuſik nach dem Muſter der griechiſchen und römiſchen zu formen und zu verbeſſern, man ordnete die Melodien in beſtimmte rhythmiſche Theile, ſchlug den Takt, verband die Inſtrumentalmuſik mit der Vocalmuſik, führte auch die Glöckchen ein, von denen unſere Carillons noch abſtammen, ſchon 1134 waren an den Hauptkirchen Muſikmeiſter angeſtellt, unter deren Leitung eine Anzahl Zöglinge den Geſang und die Muſik überhaupt förmlich ſtudirten, und nach beſtimmten Regeln das Gelernte in der Kirche ausübten Allein gegen alle dieſe theils zweckmäßige Neuerungen widerſetzte ſich der heilige Aelredus auf's nachdrücklichſte und eiferte dagegen als gegen kunſtläſternde Mißbräuche. Er ſchrieb ein Speculum charitatis, ein Werk, welches offenbar viel feinen und gebildeten Geſchmack und tiefes Gefühl verrieth, und verlangte lib. II. cap 23 darin geradezu, daß der Geſang in den Kirchen nur nach den Regeln des heiligen Bernhard, ſeines Lehrers, eingerichtet ſeyn ſolle; dann nur würde er ernſthaft, modeſt, ſanft, angenehm und würdevoll ſeyn, ſo aber kitzele er nur die Ohren, und der Sinn der Worte würde dabei außer Acht gelaſſen. Mochte Ael nun auch vielleicht die gerechteſte Urſache zu dieſen Aeußerungen haben, und war ſein Verlangen von dem richtigſten Motive geleitet, ſo iſt doch auch nicht zu leugnen, daß durch jene Neuerungen die Muſik mit bedeutungsvollen Mitteln zur eigentlichen Kunſtdarſtellung bereichert, und ſomit dieſelbe, wenn anders man die Mittel ſelbſt nicht mißbrauchte, noch mehr fähig gemacht wurden, den Anforderungen des heil. Ael. nachkommen zu können. Und darin lag wahrſcheinlich auch der Grund warum, aller Proteſtation des Ael. ungeachtet, jene Verbeſſerungen ſtets den erwünſchteſten Fortgang hatten.

Aeminga, Siegfried Cäſo von, wurde geb. zu Mölln in Meklenburg am 3. Decbr 1710, nach einer Reiſe nach Schweden 1741 zu Greifswalde Doctor und nachher daſelbſt auch Profeſſor der Rechte. Die Programmata IV: de choreis festivis, de musica instrumentali festiva, de hymnis festivis antiquitate claris, und de conviviis festivis aevi antiqui, welche in den Jahren 1749 und 1750 von ihm erſchienen, beurkunden ihn als einen tiefen Denker und Forſcher auch auf dem Gebiete der Muſik, der ſich der Achtung und des Andenkens der geſammten muſikaliſchen Nachwelt würdig gezeigt hat Als ausgezeichneter Gelehrter, Kunſtforſcher und zugleich vortrefflicher Menſch ſtarb er am 25. Mai 1768.

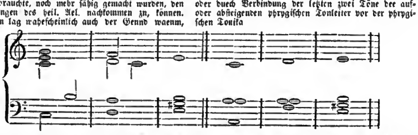
Aenderungsabſatz — der von einigen Theoriſten ſo genannte vollſtändige melodiſche Satz, deſſen Endigungsformel auf dem Dreiklange der Dominante gemacht wird. Heißt auch Quintenabſatz oder Halbcadenz, ſ. dieſe und den Art. Abſatz.

Aeoline — ſ. den Art **Aeolodicon.**

Aeoliſch, äoliſche Tonart, eine der Kirchentonarten, und zwar Moll mit kleiner Sexte, a h c d e f g a. Daher iſt ihr die kleine Terz (zur Charakteriſirung des Mollgeſchlechts) und die kleine Sexte (zur Unterſcheidung von der Molltonart mit großer Sexte der doriſchen Tonart) eigenthümlich. Die kleine Septime dagegen (g) erſcheint für die Bildung der Tonleiter nicht bezeichnend, wird daher am Schluſſe, und wo man ſonſt mag, unbedenklich in eine große (gis) verwandelt; nur vermied man, ſie mit der kleinen Sexte in unmittelbarer Aufeinanderfolge (f gis oder gis f) erſcheinen zu laſſen, da der Schritt der übermäßigen Secunde in der Melodie für nicht-diatoniſch und unzuläſſig galt Die nächſte und häufigſte Verbindung knüpft das Aeoliſche mit der phrygiſchen Tonart an, und zwar nicht durch einen Dominanten-Accord auf h (h dis fis a), der der neueren Tonkunſt geläufig ſeyn würde, ſondern entweder in Form eines halben Schluſſes von der äoliſchen Tonika aus



oder durch Verbindung der letzten zwei Töne der auf- oder abſteigenden phrygiſchen Tonleiter vor der phrygiſchen Tonika



Und eben dieſe ſtete Verbindung mit dem Phrygiſchen verleiht der äoliſchen Tonart eine höhere kirchliche Würde, während melodiſch die kleine Terz und Sexte, harmoniſch der hellere große Dreiklang auf der Dominante im Wechſel mit den kleinen Dreiklängen der Tonika und Unter-Dominante der Tonart einen ſanften, weichen, elegiſchen Charakter leihen, gleich fern von Stärke und Helligkeit, als von dem ernſteren, trübern, ſtrengern Ausdrucke etwa der phrygiſchen, oder dem heiter-ernſten feierlichen der doriſchen Tonart. — Nach Mortimer iſt es Herr von Winterfeld (Joh Gabrieli und ſein Zeitalter), dem wir ergiebige und zuverläſſige Mittheilungen über die Kirchentonarten verdanken

Aeolius modus, Aeoliſche Weiſe oder Tonart, ſ. d. Art. Aeoliſch.

Aeolodicon — ein Taſteninſtrument, deſſen Töne durch frei ſtehende und vermittelſt Luft oder Wind in Bewegung geſetzte Metallſtäbe hervorgebracht werden. Durch den Niederdruck einer Taſte nämlich öffnet ſie eine Art Ventil oder Windkaſten, und indem die darin durch einen ebenfalls vom Spieler zu tretenden Blasbalg zuſammengepreßte Luft heraus- und gegen die grade davorſtehende Metallfeder oder den Stab anſtrömt, vibrirt dieſer und giebt den durch die niedergedrückte Taſte näher beſtimmten Ton an. Dadurch nun kann auch ein ſehr geregeltes und gut abgemeſſenes Crescendo und Decrescendo darauf hervorgebracht werden, je nachdem man den Wind ſtärker oder ſchwächer durch mehr oder wenigeres Füllen des Balges gegen die Stäbe anbläſt Erfinder dieſes Inſtruments iſt Fr. Sturm in Suhl. Es hat 6 volle Octaven, und ſein Ton iſt angenehm (in der Höhe hat er Aehnlichkeit mit dem der Flöte und Clari-

Digitized by Google

nette, in der Mitte mit dem Horn, und in der Tiefe mehr mit dem Contraſagott), allein als Metallton dennoch etwas ſchneidend. So taugt er auch weniger zu der Execution ſogenannter modernen Tonſtücke, als ſolcher von langſamer Bewegung und feierlichem Charakter, nicht allein wegen der beſchwerlicheren Spielart, da die entgegenſtrebende Kraſt der die Luſtöffnungen wieder bedeckenden Frdern nothwendig einen kräſtigen und ſchweren Anſchlag erfordert, und neben dem auch der Spieler ſelbſt den Blasbalg treten muß, ſondern auch weil der Ton ſelbſt einen gewiſſen Geiſterhauch, wirklich etwas Aetheriſches in ſeiner Natur verbindet, das bei ſeinem erſten ſanſten Erklingen leicht bewegliche Gemüther ſehr für ihn einnimmt. Das Aeußere des Inſtruments iſt zierlich in der Form einrr Art Commode oder eines kleinen Sreretärs, alſo nicht ſo lang wie ein Clavier. Vergl. Leipz. muſ. Zeit. 1833 Nr. 21. Nach Jahrg. 1820 S. 506 dieſer Zeitung war eigentlich Eſchenbach, Königl. bayer. Rentamtmann zu Königshofen im Grabſelde, der **erſte** Exfinder dieſrs Inſtruments. Die Aeolsharfe und die Aura oder Maultrommel hatten ihn darauf geführt, unkundig aber mit allrm Inſtrumentenbau mußte er die Ausführung ſeiner Idee Andern überlaſſen. Nach Anleitung des Wortes Violine nannte er es zuerſt **Aeoline**, daraus wurde dann **Aeolodion** und endlich Aeolodicon, welcher letztere Name beſonders von einem Hrn. Voit in Schweinfurt, der einer der thätigſten Mitarbeiter an der Ausführung der Idee Eſchenbachs war, eingeführt wurde. Vergl auch Leipz. muſik Zeit. 1828 S. 695.

Aeolodion — ſ. d. Art. Aeolodicon.

Aeolomelodicon, auch **Choraleon** genannt, ein von dem Conſervator Brunner in Warſchau erfundenes und gebautes Taſteninſtrument mit orgelartiger Conſtruction. Die Töne nämlich werden auf ziemlich gleiche Weiſe wie bei einer kleineren Orgel vermittelſt eines Blasbalgs durch metallene (aber nicht zinnerne) Pfeifen hrrvorgebracht, indem er durch jenen in den Windladen und Canälen geſammelten Luſt durch das Niederdrücken einer Taſte der Zugang zu derjenigen Pfeiſe geöffnet wird, deren Ton man erklingen laſſen will. Die Pfeifen ſelbſt haben vorn blecherne Sprachröhrrn, die mit ihrrn Oeffnungen gegen die Zuhörrr gerichtet ſind, und wodurch dann der Ton, je nach der Kraſt der zuſtrömenden Windmaſſe, ſehr verſtärkt werden kann, ſo daß derſelbe bei ſeinem äußerſten fortissimo durch ein ganzes Orcheſter von Spielern und Sängern dringt Ein Verſuch dieſer Art führte zu dem Reſultate, daß ein Orcheſter von 60 Inſtrumenten ebenſo vielen Sängern und einer kleinen Orgel im Tutti nicht im Stande war, denſelben zu überwältigen; wir glauben übrigens, daß mehr der innere Charakter als die eigentliche äußere Kraft des Tons hieran Schuld iſt, denn das Schreiende und Schneidende des Klanges, das der durch mrtallene Pfeiſen hervorgrbrachte Ton beim forte nothwendig an ſich haben muß, iſt weit mehr geeignet, die Luftwellen in größere Bewegung zu ſetzen unb durch dieſelben hindurchzudringen als die umfangsreicheren Schwingungen der menſchlichen Stimme oder eines aus Holzinſtrumenten hervorgegangenen, darum aber auch viel angenehmeren Tones; und aus demſelben Grunde hat jener auch wieder mehr Einfluß auf andere äußere Gegenſtände. Durch das verſchieden graduirte Zuſtrömen der Luſt verändert das Aeolomelodieon auch ſeine Tonſarbe; bei'm pianissimo glaubt man nur ein Melodieon zu hören; ein ſtärkeres Anſchwellen des Tones macht dieſen einer ſchreienden Clarinette ähnlich, und endlich kommt das Schmettern der Trompeten, Poſaunen und Hörnrr; eine Manigfaltigkeit des Klanges aber, auf welche wir aus leidiger Liebe zu unſerem Ohre recht gerne verzichten. Zur Begleitung eines Chorals (und darum auch wohl Choraleon genannt) mag dieſes Inſtrumrnt, ohne Anwendung ſeiner ganzen Kraſt, in kleineren Kirchen recht zweckmäßig die Stelle einer Orgel vertreten, zumal da auch ſein Körper einen nur ſehr geringen Raum erfordert.

Aeolopantalon wird ein für ſich beſtehendes Inſtrument genannt, das aber eigentlich und durchaus nichts anderes iſt, als eine Zuſammenſetzung des Aeolomelodicon mit einem Pianoſorte, und zwar in ſolcher Weiſe, daß nur die Körper beider Inſtrumente ſo weit mit einander verbunden ſind, daß der Spieler die Wirkung beider auf einmal und zugleich benutzen kann. Der erſte, welcher eine ſolche Zuſammenſetzung dieſer beiden Inſtrumente bewerkſtelligte, war der Tiſchlermeiſter Dlugosk in Warſchau. Es iſt nicht zu leugnen, wrnn der Spieler ſich mit der Behandlung dieſes compendiöſen und corpulenten Inſtrumrnts, mit der Zuſammenſrtzung der verſchiedenen Züge ꝛc recht vertraut gemacht hat, alsdann eine Manigfaltigkeit in den Vortrag eines Tonſtückes kommen kann, welche nicht ſelten höchſt überraſchend von charakteriſtiſchem Ausdrucke iſt; doch, mrinen wir, wird auf der anderen Srite auch wirder die Treue eines jeden dieſer beiden Inſtrumente dadurch unterdrückt, der natürliche Charakter deſſelben kann nicht auf eben ſo natürliche und reine Art ſich äußern, als er es eigentlich und um des bleibenderen und tieferen Eindrucks willen ſoll. Es überraſcht, auf ein und demſelben Inſtrumrnte in einem Tonſtücke die Töne einer Clarinettr, Flöte, Geige, Horn ꝛc. wechſelsweiſe nachgeahmt zu hörrn, allein in ihrer eigentlichen Natur erſcheinen dieſelben doch nicht, und können eben ſo wenig auch ihre Wirkungen zu einem Ganzen vereinigen, und ſo bleibt es bei der Ueberraſchung, einem Eindrucke, deſſen jedes leidige Spielwerk fähig iſt. Hierin iſt denn auch der Grund zu ſuchen, warum dieſes Inſtrument, ſo wie alle ähnlichen Machwerke, ſich keiner weiteren Verbreitung und aufmerkſameren Beachtung zu erfreuen hatte. Vergl. d vorhergehenden Artikel.

Aeolsclavier, das, erfunden von Herrn Schortmann, Gutsbeſitzer in Buttelſtrdt, iſt einrs der vielen clavierähnlichen Inſtrumente, die in den letzten 20 Jahren entſtanden und — wieder vergeſſen worden ſind. Alle hatten den Zweck, dem Mangel des Claviers, dem Verklingrn und der gleichen Schwere der Töne abzuhelfen, allein man vergaß mriſtens, daß dieſer Mangel etwas in drm Zwecke des Inſtruments Gegründetes iſt, daß ein Inſtrument, wie das zu erfindende, unmöglich die Vorzüge des Clavirrs und daneben auch noch die der Orgel und Harmonika in ſich vereinigen könne. Das Aeolsclavier erzeugt ſeine Töne durch hölzerne Stäbchen. die durch einen Luſtſtrom zur Schwingung gebracht werden. Dadurch, daß der Spieler, vermittelſt eines ſelbſt getretenen Blaſebalgs die Stärke des Luſtſtroms in der Gewalt hat, kann derſelbe den Ton vom leiſeſten Pianiſſimo bis zum ſtärkſten Fortiſſimo ſich ſteigern und ebenſo auch wieder abnehmrn und ſich verhauchen laſſen. In der Struktur iſt das Aeolsclavier ganz ähnlich der zu gleicher Zrit erfundenen Physharmonica, nur daß das erſte hölzerne, dieſe metallene Stäbchen hat, wodurch natürlich der Ton des Aeolsclaviers weicher, und in die Länge nicht ſo nervenanſtrengend mird. Schwach angegeben iſt derſelbe dem der Aeolsharfe ziemlich gleich; wie herüber tönend aus der Geiſterwelt ſucht er ſich unmittelbar auch ſeine Heimath wieder in unſerm Innerſten und verſchwindet hier nur langſam, denn es iſt rrine, langverhallende Harmonie. Daher können, wie auf allen dieſen Inſtrumenten, vernünftiger Weiſe auch nur langſamere, getragrne und geſangsreichere Compoſitionen mit Erfolg darauf vorgetragrn werden; ſelbſt abgeſehen davon, daß die nöthige Vibration der Holzſtäbe und der hiezu wieder erforderliche Luſtſtrom nicht in der kurzen Zeit hervorgebracht werden können, welche meiſtens nur die Töne moderner und galanter Tonſtücke bei ihrem Figurenreichthume einnehmen.

Aeolusharfe, ein langer ſchmaler Kaſten von dünnem Tannenholz, etwa 3 Schuh hoch, 6 Zoll breit, und 4 Zoll dick; unten ein Reſonanzboden, über welchen 8 bis 10 ſtarke Darmſaiten, nicht zu ſeſt angezogen, im Einklang geſtimmt, und an zwei Stegen befeſtigt ſind, die an den ſchmalen Enden gegen einander über liegen: das iſt die Form der Aeolusharfe, in welcher Töne ſchlummern, die uns ein unbeſchreiblich hohes Entzückrn gewähren. Dieſe Töne gehen jedoch nicht aus vom Schöpfer

Digitized by Google

des Inſtrumentes, und der irdiſche Künſtler ſtehet dem größern Muſageten nach, deſſen Namen das Werkzeug trägt; das Inſtrument irgendwo frei hingehängt, daß durch einen ſtärkeren Luftſtrom die Saiten in Vibration geſetzt werden können, vielleicht bei offener Thüre an das Geſimſe eines gegenüberſtehenden Fenſters, entſtehen die ätheriſchen Klange, an denen nur der Mann without any music kalt vorüber zu gehen vermag, der beſſere Menſch mit Staunen weilt, wie einſt ein frommer Papiſt (Joh. Fr. von Dalberg), der dabei in hoher Begeiſterung ſeinen Traum ausſprach von einem Lande der Vorbereitung. — Die Chroniſten erzählen, daß P. Kircher, der im Anfange des 17ten Jahrhunderts lebte, die Aeolsharfe erfunden habe. Indeſſen hatte man bereits in der älteſten Vorzeit die Entdeckung gemacht, daß Saiten, die einem Luftzuge ausgeſetzt ſind, von ſelbſt erklingen. Die Aeolusharfe jedoch auf das Neue in Anregung gebracht zu haben, dieſe Ehre gebührt dem Britten Pope. Mit der gewöhnlichen Harfe hat die Aeolusharfe durchaus keine Aehnlichkeit; der Deutſche nennt dieſe auch Windharfe; es wäre indeß zu wünſchen, man gebe ihr einen beſſeren Namen, da das Wort „Wind“ der Natur der Geiſterſtimmen, mit welchen die Töne dieſes Inſtrumentes verglichen werden dürfen, nicht zu entſprechen ſcheint.

Aequal, ein Ausdruck, der ehemals eine wirklich für ſich beſtehende Orgelſtimme von 8 Fußton bezeichnete; daher bedeutet auch jetzt noch die Benennung z. B. Aequal-Gemshorn, Aequal-Prinzipal u. A, wie ſie hie und da gefunden wird, daß dieſe und dergleichen ſogenannte Stimmen achtfüßig (ſ. dieſ. Art) ſind, d. h. 8 Fußton haben.

Aequal kommt bisweilen auch allein, d. h nicht als Beiſatz zu einer bekannten Orgelſtimme, vor, als Aequal-Stimme, und dann heißt es ſo viel, als: Stimme von gleicher Tongröße.

Aequisonus — der Einklang, oder zwei Töne von einerlei Größe, zwei gleichklingende Töne

Aeſthetik. So wenig über den eigentlichen Begriff dieſer Wiſſenſchaft als über ihren natürlichſten Charakter hat man ſich bis jetzt vereinigen können. Das griechiſche Wort, von welchem jener Name abſtammt, αισθησις, heißt Sinn, die ſinnliche Vorſtellung, inſonderheit die ſubjectiv ſinnliche Vorſtellung von Etwas, alſo Empfindung und Gefühl; demnach überſetzt man das Wort Aeſthetik gewöhnlich durch Geſchmackslehre, und verſtand darunter die Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften, auch wohl die Philoſophie der Kunſt oder die Philoſophie des Schönen; jedenfalls aber ſind alle die Erklärungen unzulänglich, da nicht blos das Schöne für ſich, ſondern auch das Erhabene, und beides zuſammen nicht blos als in der Kunſt, ſondern auch in der Natur vorhandene Gegenſtände äſthetiſcher Beurtheilung ſind. Sulzer nennt in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte die Aeſthetik „die Philoſophie der ſchönen Künſte, oder die Wiſſenſchaft, welche ſowohl die allgemeine Theorie als die Regeln der ſchönen Künſte aus der Natur des Geſchmacks herleitet,“ und kommt damit dem eigentlichen Weſen jener Beurtheilung ſchon näher. Eine Aeſthetik als Wiſſenſchaft muß in Bezug auf das Schöne die Geſetze der Geiſtigkeit, insbeſondere des Empfindungsvermögens, eben ſo umfaſſen, wie die Logik die Geſetze des Verſtandes oder des Denkvermögens; als Philoſophie muß ſie ganz allein von der Idee des Schönen ausgehen und dem Prinzipe der theoretiſchen Philoſophie oder der Idee der ſittlichen Güte gegenüber geſtellt werden, alſo in zwei Haupttheile zerfallen, in eine theoretiſche und praktiſche Aeſthetik. Die theoretiſche Aeſthetik iſt die Metaphyſik des Schönen, und hat die Entfaltung des inneren Weſens des Schönen oder deſſen Abſolutismus, der zwar nie erſcheint, dem gebildeten Geiſte aber als Idee bei ſeinen Beurtheilungen und dem Künſtler bei ſeinem Schaffen in der Geſtalt eines Ideals vorſchwebt, ferner die Nachweiſungen dieſer Idee in dem Gebiete der menſchlichen Erkenntniß, alsdann die Beſtimmung und Würdigung der verſchiedenen Darſtellungen des Schönen in Natur und Kunſt nach ihrem eigenthümlichen Weſen, und endlich auch in Rückſicht auf Beide die Betrachtung die verſchiedenen Wirkungen des Schönen auf das Gemüth, und in Rückſicht auf Kunſt ins Beſondere das mancherlei Wirken deſſelben durch die ſchaffende Kraft des Künſtlers — zum höchſten Zweck; die praktiſche Aeſthetik hingegen handelt von der Verſchiedenheit der beſonderen Künſte, ſofern ſie aus der Idee der Kunſt erkennbar iſt, und von deren beſonderen Gattungen, durch welche Ueberſicht alsdann die philoſophiſche Grundlage für die Theorien der einzelnen Künſte gegeben wird. In ſolcher Weiſe bearbeitete Werke hat denn auch die Zeit ſeit Baumgarten, in welcher der aufgefundene hehre Stoff bereits die öfterſte, vielfältigſte und verſchiedenſte Bearbeitung, zu größerem und geringerem Nutzen, erdulden mußte, eine nicht unreiche Zahl aufzuweiſen; nur einige der vorzüglicheren mögen hier erwähnt werden, als: Eberhard, Handbuch der Aeſthetik für gebildete Leſer. 4 Bde. 1801. — Eſchenburg, Entwurf einer Theorie und Literatur der ſchönen Wiſſenſch. 1783. — Szerdahally, aesthetica s. doctr. boni gustus ex philos pulcri deducda. 1779 — Heidenreich, Syſtem der Aeſthet. 1790. — Zſchokke, Ideen zu einer philoſ. Aeſth 1793 — Bouterweck, Aeſth 2 Thle. 1825. — Richter, Jean Paul, Vorſchule der Aeſth. 3 Thle. 1804. — Battenx, princ. de la littérat. ou cours des belles lett., 4 Bde. 1754. — Hugo Blair, lect. on rhet. and belles lettres 3 Bde 1788. — Home, elements of criticism. 3 Bde. 1762. u A. — Allein, ſo wichtig auch, wie es ſchon aus dieſem Wenigen auf den erſten Blick einleuchten muß, dieſe Wiſſenſchaft und deren Lehre für jeden eigentlichen Tonkünſtler (vergl. d. Art. Kunſt und Tonkünſtler) iſt, dem tondichtenden ſowohl als ausübenden, wie überhaupt auch für den, der auf Kunſt- und muſikaliſche Bildung namhafte Anſprüche macht, ſo fehlt es uns dennoch gänzlich an einer eben ſo umfaſſenden als gründlichen beſondern Aeſthetik der Tonkunſt Obgleich, dem Titel nach, auch derartige Werke vorliegen, welche zwar größtentheils für den Kunſtjünger viel Belehrendes enthalten, ohnerachtet deſſen, aber hauptſächlich darum nicht vollkommen genügen können, weil nicht praktiſch genug in denſelben zu Werke gegangen wurde. Für den Fachmuſiker, namentlich für jene, welche nur geringe wiſſenſchaftliche Bildung haben, müßte möglichſt populär geſchrieben werden, um ſie zum Studium der philoſophiſchen Theorie der Tonkunſt zu ermuntern; ſo weit es aber nur immer thunlich, wären die aufzuſtellenden Sätze durch Meiſterwerke, oder Stellen aus denſelben zu erläutern, weil ihnen (den Muſikern) die Tonſprache am geläufigſten iſt. So lange nicht eine ſolche Aeſthetik der Tonkunſt geſchrieben wird, bleiben alle Beſtrebungen, dieſen Zweig des höheren Wiſſens in der Kunſt zu cultiviren, vergeblich; um ſo mehr, als die Muſiker ihr Schönheitsgefühl auch ohne äſthetiſche Schriften, durch das Studium und Ausführen claſſiſcher Tondichtungen, zu bilden vermögen; wenn auch mit minderem Bewußtſeyn als auf dem wiſſenſchaftlichen Wege, oder mit geringerem Erfolge, als wenn Wiſſenſchaft und Kunſt Hand in Hand zur höheren Einſicht führen.

Aeſthetiſch heißt nach urſprünglich etymologiſcher Bedeutung des Wortes zunächſt Alles, was in irgend einer Beziehung zu dem Gefühle ſteht, oder nur allein in Beziehung auf dieſes betrachtet wird, was alſo, durch eine innere oder äußere Anſchauung oder Vorſtellung, entweder eine angenehme Empfindung in uns erweckt oder das Gemüth auf irgend eine Weiſe verſtimmt.

Affabili — Weſtenholz, Frau des Capellmeiſters dieſes Namens, war eine in der 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſehr berühmte Sängerin; wurde geb. im J. 1725 zu Venedig, kam 1756 mit einer italieniſchen Operngeſellſchaft nach Lübeck, machte hier außerordentliches Aufſehen durch ihre Kunſt, ſo daß ſchon damals ihr nachheriger Gatte aufmerkſam auf ſie wurde und als Künſtlerin ſie ſehr hochſchätzte; zur Zeit des ſiebenjährigen Krieges hielt ſie ſich meiſtentheils in Hamburg auf,

Digitized by Google

ärndtete daſelbſt nicht weniger Beifall, und als ſie nachdem als Hofſängerin in Schwerin angeſtellt wurde, verheirathete ſie ſich zugleich an den daſigen Capellmeiſter Weſtenholz. Sie ſtarb 1776.

Affect — von dem lateiniſchen afficere, d. h. anthun, reizen, beunruhigen — iſt eine heftigere aber vorübergehende Gemüthsbewegung, alſo ein höherer Grad von Gefühl, und unterſcheidet ſich dadurch gerade von der Leidenſchaft, welche von längerer Dauer iſt. Der Affect iſt gleichſam ein Aufbrauſen des Gemüths, das ſich aber bald wieder legt; doch kann er auch leicht habituel und ſomit der Leidenſchaft ähnlich werden. Für die muſikaliſche Darſtellung ſind die Affecte ein vornehmlicher Gegenſtand, und hat der Tondichter daher, wenn er das Geſetz der äſthetiſchen und pſychologiſchen Wahrheit nicht überſchreiten oder vernachläſſigen will, wohl auf deren Natur genau zu achten, er muß dieſelbe genau kennen und gewiſſermaßen ſtudirt haben

Affettuoso — affectvoll, iſt eine Vortragsbezeichnung, welche ausdrückt, daß der Spieler oder Sänger die Gefühle, welche der Tondichter in ſein Werk hat hineinlegen wollen, ſtark und anhaltend darſtellen ſoll. Meiſtens iſt dabei die Melodie beſonders vorherrſchend, und wollen deren Accente vornehmlich berückſichtigt werden. Steht weiter keine beſondere Tempobezeichnung daneben, ſo verbindet es auch wohl dieſe in ſich und bezeichnet alsdann eine Bewegungsart, welche ungefähr dem Adagio gleich oder beſſer noch zwiſchen Andante und Adagio zu ſetzen iſt.

Affilard, Mr. l'., Muſiker an der königlichen Hofcapelle zu Paris, der vornehmlich als Geſangslehrer in der allgemeinſten Achtung ſtand. Im J. 1705 erſchienen von ihm bei Ballard zu Paris: Principes très faciles, qui conduiront jusq'au point de chanter toute sorte de musique à livre ouvert, welche 171· ſchon die 6te und 1717 die 7te und 8te Ausgabe erlebten.

Afranio, Kanonikus zu Ferrara, geb. zu Pavia, lebte in der erſten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, erfand das Fagott, das er 1539 ſchon öffentlich vorzeigte. Zwar haben Einige bereits es verſucht, ihm dieſes große Verdienſt um die Muſik ſtreitig zu machen, allein der gelehrte Kanonikus Alboneſio liefert in ſeiner Abhandlung über die orientaliſchen Sprachen pag. 179 eine Abbildung nebſt ausführlicher Beſchreibung des Fagotts, und nennt ausdrücklich Afranio als den Erfinder deſſelben. Andere wieder haben, geſtützt auf Tevo cap. XII. pag. 12, einen gewiſſen Afiano für den Erfinder dieſes Inſtruments ausgegeben, doch weiß die Geſchichte nichts von dieſem Namen, und ſo mag er vielleicht einmal durch einen Schreib- oder Druckfehler aus Afranio entſtanden ſeyn.

Agada — ſ. den Art. Kwetz.

Agapen, aus dem Griechiſchen — Liebesmahle; ſo hießen in der älteren chriſtlichen Kirche die, nach 1. Cor. 11, 20–22 und Jud. 12, ſchon zu den Zeiten der Apoſtel eingeführten gemeinſchaftlichen Mahlzeiten, bei denen Menſchen von allen Ständen zum Zeichen der chriſtlichen Bruderliebe von ihren Opfergaben (Oblationen), ohne Rückſicht auf den verſchiedenen Betrag derſelben, gleichmäßig Speiſe und Trank genoſſen, und die Armen auf Koſten der Reichen erquickt wurden, — eine Erinnerung an die in der erſten Gemeinde zu Jeruſalem üblich geweſene Gütergemeinſchaft. Sie begannen und endigten mit Gebeten, und religiöſe Geſpräche und das Abſingen von Hymnen machten die Unterhaltung bei denſelben aus; daher trugen ſie denn auch nicht wenig, beſonders unter Juſtinus (um's J. 150), der den Märtyrertod ſtarb, zur Vervollkommnung und Vervielfältigung des Kirchengeſanges bei.

Agathon, ein griechiſcher Dichter, vornehmlich Tragödiendichter und zugleich Tonkünſtler in Athen; war ein Schüler des Prodikus und des Sokrates; die Hauptmomente ſeiner Lebensgeſchichte, welche wir hier freilich nicht ausführlicher hervorheben können, fallen zwiſchen die 95ſte und 110te Olympiade oder das Jahr 398 bis 338 vor Chriſti Geburt. Er wurde erzogen im delphiſchen Tempel und ſoll eine ſolche ſchöne Stimme gehabt haben, daß man ſogar ſprüchwörtlich damals unter Cantus Agathonis ganz im Allgemeinen nur einen ſehr angenehmen und reizenden Geſang verſtand.

Agazzarri, Agoſtino, ein Edelmann und Tonkünſtler aus dem 17. Jahrhundert, geb. zu Siena, zeigte als kleiner Knabe ſchon die vielverſprechendſten Anlagen und entſchiedene Vorliebe für Muſik, ſo daß er auch bei ſeinen Eltern, welche Anfangs nur zum geſchickten Dilettanten ihn erziehen wollten, durchaus kein Hinderniß fand, dieſer ſeiner Neigung nachzugehen. Er benutzte die Gelegenheit, die ſich ihm darbot, ſich unter dem berühmten Viadana auszubilden, ſtudirte deſſen neue Art von Kirchenconzerten unter ſeiner eigenen Leitung, und ging nun, mit einem reichen Schatze von Kenntniſſen und Geſchicklichkeiten wohl ausgerüſtet, auf einige Zeit an den Hof des Kaiſers Matthias, darauf wieder zurück in ſein Vaterland und wurde zu Rom Director der berühmten apollinariſchen Capelle. Hier machte er den erſten eigentlichen Gebrauch von ſeinen Kenntniſſen und führte auch jene Viadaniſchen Kirchenconzerte ein. Ein ehrenvoller Ruf, der 1630 an ihn gelangte, führte ihn als Capelldirector an die Domkirche in ſeine Vaterſtadt zurück, wo er um 1640 ſtarb.

Agelaus, ein griechiſcher Citherſpieler, aus Tegea gebürtig, war nach Pauſanias Erzählung (Phocic cap. 7) der Erſte, der bei den Pythiſchen Spielen oder Wettkämpfen durch ſein Spiel ohne Geſang den Preis gewann.

Agincour, Mr. d', franzöſiſcher Tonkünſtler, dritter königlicher Organiſt und zugleich Organiſt der königlichen Capelle an der Metropolitankirche zu Rouen in der Normandie, einer der größten Meiſter in ſeiner Kunſt. Im Jahre 1733 und den folgenden erſchienen mehrere Orgel- und Claviercompoſitionen zu Paris von ihm; er ſtarb 1755 zu Rouen.

Agitato heißt handelnd, bewegt, ſtürmiſch bewegt, und deutet ſomit auf eine Tondichtung und einen Vortrag, die beide einer heftigen Gemüthsbewegung und Leidenſchaftlichkeit angemeſſen ſind. Keineswegs aber will es auf das Tempo vorzugsweiſe bezogen ſeyn, es kann ſowohl dem Allegro als dem Andante beigeſetzt, und auch allein für ſich als Ueberſchrift gebraucht werden. Gewöhnlich iſt in den damit bezeichneten Tonſtücken wenig Ruhe, die einzelnen Stimmen ſcheinen mit einander zu wetteifern in der Handlung, was dann nicht ſelten zu Imitationen und dergl. Veranlaſſung giebt. Ganz falſch iſt, damit den Begriff des Accelerando verbinden zu wollen, was dieſes im Aeußern, im Extenſiven iſt, das iſt Agitato intenſiv, alſo ein unruhiges, ängſtliches Weſen, ein Haſchen nach That und Kämpfen mit Ruhe.

Agnus Dei (Lamm Gottes) bildet den vierten Theil der muſikaliſchen Meſſe (ſ. d.), welcher bei der Adminiſtration der Hoſtie geſungen wird, und alſo eine beſonders wichtige Stelle einnimmt. Erſt im 12. Jahrhundert wurde die dreimalige Wiederholung nebſt dem Zuſatze da nobis pacem allgemein angenommen. Man vergl. Auguſti Denkwürdigkeiten der chriſtlichen Archäologie. 6. Band S. 416 (Leipzig 1826).

Agobardus, Erzbiſchof von Lyon, geb. im J. 779, kam 782 aus Spanien nach Frankreich, wurde 808 dem Erzbiſchofe Leidrade zu Lyon als Coadjutor und, nach deſſen Abgang in's Kloſter, ſelbſt zum Biſchof erwählt. Amalarii Schrift, de Ecclessiae officiis, reizte ihn ſo ſehr, daß er augenblicklich eine Abhandlung de divina Psalmodia entwarf, der alsbald auch ſein Tract. de correctione Antiphonarii nachfolgte. Zuerſt wurden ſie herausgegeben 1605 von Papyrius Maſſon, der ſie zufällig bei einem Buchbinder als Maculatur fand; wir beſitzen eine 1666 zu Paris erſchienene Ausgabe in 2 Octavbänden. Er ſtarb am 6. Juni 840 zu Saintonge.

Agoge war der griechiſche Name derjenigen Setzmanier, in welcher die Töne ſtufenweiſe auf- oder abwärts auf einander folgten oder in ſolcher Folge gebraucht wurden, alſo noch nicht eigentlich eines Laufs

Digitized by Google

denn ein jeder ſolcher Ton konnte auch wieder in eine beſtimmte Figur für ſich eingekleidet ſeyn, doch mußte er der accentuirte Melodienton ſeyn. Die Lateiner nannten dies ductus, mit näherer Beſtimmung aber, bei'm aufwärts Fortſchreiten nämlich: ductus rectus, abwärts gehend: ductus reservus, und folgten die Töne wechſelsweiſe in auf- und abwärts fortſchreitender Reihe: ductus circumcurrens. Agoge rhythmica hieß bei den Griechen eben das, was wir Tempo oder Zeitmaß nennen.

Agonothet, ſ. den Art. Athlothet.

Agoſti, ein gegen das Ende des vor. Jahrh. ſehr beliebter Componiſt komiſcher Opern; ſo wurde unter Anderen von ſeinen Compoſitionen das „Herbſtabendtheuer“ oder „Junker von Gänſewitz“ in den Jahren 1780 und den folgenden auf faſt allen deutſchen Theatern oft und ſtets mit dem größten Beifalle gegeben.

Agoſtini, 1) (Ludovico), geboren zu Ferrara 1534, war Geiſtlicher und ausübender Künſtler, der ſich für ſeine Zeit als Dichter und Componiſt unter ſeinen Landsleuten auszeichnete, weshalb ihn der Herzog Alphons II. von Eſte zum Kapellmeiſter ernannte. Er ſtarb am 20. September 1590. — 2) Pietro Simone Agoſtini, römiſcher Ritter, lebte als Componiſt am Hofe zu Parma. 1680 wurde zu Venedig ſeine Oper il Ratto delle Sabine aufgeführt und eine Probe ſeiner contrapunktiſchen Arbeiten findet ſich im zweiten Theile der Sammlung von Paolucci: Arte pratica di contrap. Venez. 1765 (4).

Agoſtini, Paolo, einer der gelehrteſten, ſinnreichſten und genialſten Componiſten und überhaupt Tonkünſtler ſeiner Zeit, der durch mehrere ſeiner Werke die Welt damals in wahrhaftes Erſtaunen ſetzte. Er war ein Schüler Nanini's, deſſen Tochter er auch heirathete, zuerſt Organiſt an der Kirche zu Sta. Maria Traſtevere zu Rom, dann an der Kirche S. Lorenzo in Damaſo, dann an der Kirche St. Pietro und endlich (1626) als Nachfolger des Ugolini wirklicher Capellmeiſter im Vatikan. A. war gebürtig aus Vallerano, ſtarb im hohen Alter gegen 1660. Zu derſelben Zeit lebte zu Rom auch ein Agoſtino, von Piſa gebürtig, der ſich durch ein Werk: Battuta della Musica bekannt machte.

Agrell, Johann, wurde zu Löth in Oſtgothland am 1. Februar 1701 geboren, beſuchte nachher das Gymnaſium zu Linköping, und ſtudirte ſpäter die Muſik und ſchönen Wiſſenſchaften überhaupt auf der Univerſität zu Upſala. Im Jahre 1723 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Kammermuſikus nach Kaſſel, wo er 22 Jahre verweilte und während dieſer Zeit nicht allein verſchiedene deutſche Höfe beſonders als Claviervirtuos beſuchte, ſondern auch mehreremale Italien bereiste. Im Jahre 1746 wurde er Capellmeiſter zu Nürnberg, nicht ſo ſehr aber durch die Verdienſte als eigentlich ausübender Tonkünſtler, als vielmehr durch die Würdigung ſeiner zahlreichen Compoſitionen. In der That auch rechtfertigen die, welche von dieſen im Druck erſchienen und auf uns gekommen ſind, die allgemein hohe Achtung und Liebe, in welcher A. bei ſeinen Zeitgenoſſen ſtand. Er ſtarb zu Nürnberg am 19. Januar des Jahres 1765 im Frieden des Herrn und mit dem Bewußtſeyn der Erfüllung ſeiner Pflicht.

Agreſta, Agoſtino. Leider können wir keine genauere Nachrichten über dieſen Tonkünſtler mittheilen; doch nennt ihn Scipio Cerreto in ſeinem Tractate della pratica musica, 1601, einen der größten Componiſten damaliger Zeit, und ſo durften wir denn auch wohl hier ſeinen Namen nicht unerwähnt laſſen.

Agricola. Die berühmten Männer dieſes Namens ſollen hier, ſo weit ſie der Geſchichte der Muſik angehören, dem Nothwendigſten und der Zeitfolge nach zuſammengeſtellt werden, um eine klare Ueberſicht zu gewinnen.

1) Rudolph Agricola, geboren 1442 im Dorfe Baffen, unweit Gröningen, ſtudirte zu Löwen und zeichnete ſich in Wiſſenſchaft und Kunſt ſo ſehr aus, daß er als Sprachforſcher, Theolog, Philoſoph, Redner, Dichter und Tonkünſtler, ja nach Einigen auch als Maler überaus hochgeſchätzt wurde. Seine Reiſen in Frankreich und Italien erhöheten ſeinen Ruhm unter ſeinen Zeitgenoſſen. In Gröningen, wo er eine Zeit lang Syndicus war, legte er den Grund zu der großen berühmten Orgel dieſer Stadt 1479. Sein Lautenſpiel und ſeine mehrſtimmigen holländiſchen Lieder wurden hoch geachtet. Der Philoſophie wegen begab er ſich, ein einzeln ſtehender Mann, ohne Familie, nach Heidelberg, wo er am 25. October 1485 ſtarb. Seine ſämmtlichen Werke ließ Alard Amſtelredam 1539 zu Cöln drucken, wo auch ſein Leben zu leſen iſt.

2) Alexander Agricola, ein Niederländer, blühte zu Josquin's Zeiten, alſo im letzten Viertel des 15. und zu Anfange des 16. Jahrhunderts, war Capellmeiſter des ſpaniſchen Hofes und brachte ſein Leben bis in's 60. Jahr. Seine meiſt verlornen Arbeiten werden unter die Muſter contrapunktiſcher Kunſt gerechnet. Verſchiedene ſeiner Werke werden in der päpſtlichen Capelle aufbewahrt, und Petrucci gab in ſeinen erſten Druckverſuchen zu Venedig, für welche er von der Republik ein Privilegium erhielt, mehrere ſeiner Meſſen unter andern Compoſitionen der Zeitgenoſſen des geachteten Mannes heraus.

3) Joh. Agricola, ein deutſcher Contrapunktiſt und Schulmann zu Erfurt im 16. Jahrhundert, von deſſen Compoſitionen 4- bis 8ſtimmige Motetten und andere kirchliche Feſtgeſänge für das ganze Jahr angeführt werden, die in verſchiedenen Heften zu Nürnberg gedruckt worden ſind. Viele ſolcher Titelangaben finden die Liebhaber derlei alterthümlicher Muſikwerke in Draudius fleißig zuſammengetragenem, dickem Buche „Bibliotheca Class.“, auf welche wir deshalb aufmerkſam machen.

4) Martin Agricola, geboren zu Sorau 1485 oder 86, ohne äußerliche Unterſtützung ſich meiſt aus Büchern unterrichtend. Des leiblichen Unterhalts wegen begab er ſich 1510 nach Magdeburg, wo er ſich durch Privatunterricht ärmlich erhielt. Auch die Cantorſtelle, die er 1524 dort bekam, zog ihn nicht im Geringſten aus ſeiner Armuth, die jedoch ſeinen Geiſt nicht beugte. Dieſer Mann gehört unter die dienſtwilligen, ſtillkräftigen Seelen, die ohne Rückſicht auf irgend einen irdiſchen Lohn in Liebe für die Sache wirken. In dieſem ausdauernden Streben arbeitete er ſich ſelbſt ohne irgend einen lebendigen Lehrer im Fache ſeiner geliebten Frau Muſika beſonders ſo weit empor, daß einer der tüchtigſten Kenner jener Zeit, Georg Rhaw, ihn hoch ehete und die meiſten ſeiner Werke, nett gedruckt, verlegte. Mattheſon nennt ihn den erſten, der die deutſche Tabulatur abſchaffte und ſeine Geſänge in unſere Noten ſetzte. Auch von ſeinen Werken ſind die meiſten verloren. Seine Musica instrumentalis, 1529 in 8° zu Wittenberg und zum andern Male ſehr verändert 1545 gedruckt, liefert beſſere Zeichnungen der damals gebräuchlichen Inſtrumente, als diejenigen ſind, welche im Prätorius abgebildet gegeben wurden. Seine Musica figuralis deutſch (wie jene Schrift) hat G. Rhaw 1532 herausgegeben. Es iſt ihr die Abhandlung von den Proportionibus angehangen worden, „wie dieſelbe jnn die Noten wirken, vnd wie ſie jm figuralgeſang gebraucht werden.“ Beide Schriften ſind geſchichtlich merkwürdig. Sein erſtes Werk war ein praktiſches: Melodiae scholasticae sub horarum intervallis decantandae. Magdeburg 1512. Auch Verſe machte der Mann, und entſchlief zu ſeinen Vätern am 10. Juni 1556.

5) M. Georg Ludwig Agricola, geboren bei Sondershauſen 1643, ſtudirte zu Leipzig und Wittenberg Theologie, predigte und wurde 1670 zu Gotha Capellmeiſter, gab mehrſtimmige Buß- und Communionlieder heraus; deutſche geiſtliche Madrigalien von zwei bis ſechs Stimmen; Sonaten und Präludien rc., ſtarb aber ſchon 1672.

6) Joh. Friedr. Agricola, geboren zu Dobitſchen im Altenburgiſchen am 4. Januar 1720, ſtudirte in Leipzig die Rechte und die Muſik unter Joh. Seb. Bach. 1741 galt er in Berlin für den größten Orgelſpieler und fuhr fort, daſelbſt die Compoſition unter Quanz zu ſtudiren. 1751 erhielt er den Titel eines Königl. Preuß. Hofcomponiſten, den ihm ſein Intermezzo „il Filosofo convinto“, das 1750 zu Potsdam gegeben und beifällig aufgenom-

Digitized by Google

men worden war, verſchafft hatte. Nach Grauns Tode 1759 wurde er Königl. Capellmeiſter. Außer mehreren Opern, großen Concerten, Bravour-Arien und dergl., die ſämmtlich der Zeit verfallen ſind, ſchrieb er mehrere Abhandlungen und überſetzte namentlich Toſi's bekannte Anleitung der Singkunſt aus dem Italieniſchen mit Anmerkungen (Berlin, 1757 in 4°). Er ſtarb am 12. November 1774. Marpurgs Beiträge enthalten ſein Leben ausführlich.

7) Auch die Gattin dieſes Letzteren, Madame Benedetta Emilia Molteni A., war eine ausgezeichnete Tonkünſtlerin; ſie war aus Modena (1722) gebürtig, hatte unter Porpora, Haſſe und Salimboni den Geſang förmlich ſtudirt, kam 1742 nach Berlin, wurde daſelbſt am Königl. großen Operntheater angeſtellt und ſang in ihrem 50. Jahre noch mit ſtaunenswürdiger Fertigkeit.

Agthe, Carl Chriſtian, Hof- und Schloßorganiſt des Fürſten von Bernburg zu Ballenſtädt, gehörte unter die beſten Orgelſpieler und zugleich zu den unterrichtetſten und gebildetſten Tonkünſtlern des vorigen Jahrhunderts. Geboren wurde A. 1762 in Hettſtädt im Mansfeldiſchen, und ſtarb ſchon am 27. November 1797 zu Ballenſtädt, wird aber ewig fortleben im achtungsvollen Andenken aller ſeiner würdigen Kunſtgenoſſen. — Neuerdings hat auch noch ein anderer Künſtler dieſes Namens, Albert Agthe, als hoffnungsvoller Claviercomponiſt ſich bekannt gemacht.

Agujari oder auch Ajugari, Lukrezia, auch mit dem Zuſatze genannt la Bastardella, eine der berühmteſten und merkwürdigſten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, und vielleicht aller Zeiten. Nach Dr. Burney's Verſicherung, der ſie in London hörte, war der natürliche Umfang ihrer Stimme eigentlich nur 2 Octaven, von a bis 2geſtrichenen a, durchs Falſett aber konnte ſie noch ganz rein hinaufſingen bis zum 3geſtrichenen g, und war ebenſo, beſonders in ihren jüngeren Jahren, noch einer ganzen Octave in der Tiefe mächtig, ohne den Tönen auch nur das mindeſte von ihrer ſchönen Rundung und Fülle zu vergeben; Sacchini will von ihr das tiefe b gehört haben. Sie war verheirathet mit dem Componiſten Colla, lebte mit dieſem ſchon 1777 zu London, und ſang leider faſt ausſchließlich nur Werke ſeiner Compoſition, die doch wahrlich nicht zu den beſten gerechnet werden konnten; nichts deſto weniger aber erhielt ſie für jeden Abend, an welchem ſie nur zwei Arien im Pantheon vortrug, 100 Pfd. Sterl., ſo ſchön war ihre Stimme, ſo rein und richtig ihre Intonation, und ausdrucksvoll und hinreißend ihr Vortrag. Von London ging A. nach Parma und ſtarb daſelbſt im Jahr 1783.

Aguilera, Sebaſtian de, war ein zu Anfange des 17. Jahrhunderts ausgezeichneter Componiſt und Organiſt zu Saragoſſa, der Hauptſtadt des Königreichs Arragonien in Spanien. Beſonders berühmt und allgemein bekannt wurde ſein Name durch die Magnificate über die 8 Kirchentöne, von 4, 5, 6 und 8 Stimmen, welche 1618 von ihm erſchienen.

Agus, ein zu Ende des vorigen Jahrhunderts rühmlichſt bekannter Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument. Zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts war er Profeſſor am muſikaliſchen Conſervatorium zu Paris, als welcher er denn auch vor noch nicht gar langer Zeit dort ſein Leben beendigte.

Ahle, Johann Rudolph, Bürgermeiſter und Organiſt an der St. Blaſiuskirche zu Mühlhauſen in Thüringen, wo er auch am 24. December 1625 geboren wurde. Unabläſſig war er mit Geſangscompoſitionen, die faſt alle einen religiöſen Charakter an ſich tragen, und mit der Herausgabe theoretiſcher Schriften, beſonders über die Methode im Singunterrichte, beſchäftigt, ſo daß nach ſeinem Tode, der ihn leider ſchon 1673, im 48. Jahre ſeines Lebens, überraſchte, eine Reihe von 20 Werken in ſeiner Bibliothek ſich vorfanden, die alle ſeinen würdigen Namen an der Stirne trugen. Die beſſeren darunter waren die geiſtlichen Dialogen, und die, „Thüringiſcher Luſtgarten“ betitelten, mehrere Hefte umfaſſenden geiſtlichen Lieder; auch ſein letztes Werk, welches erſt nach ſeinem Tode erſchien: Geiſtliche Feſt- und Communionandachten, erfreute ſich einer allgemeinen Theilnahme und Einführung, und noch jetzt finden ſich in dem thüringiſchen Geſangbuche Lieder und Poeſien von ihm, die oft und gern geſungen werden. Einen ſehr würdigen Nachfolger erhielt A. in ſeinem Sohne.

Ahle, Johann Georg, der, obſchon noch Jüngling und eigentlicher Schüler (er wurde geboren 1650), doch ſolche Fortſchritte in der Muſik unter der beſonderen Leitung ſeines Vaters gemacht hatte, daß man bereitwillig ihm die Stelle ſeines Vaters überließ. Nachdem A. die gleiche Ehre wie ſeinem Vater, zum Rathsherrn ernannt zu werden, widerfahren war, ſtarb er am 1. December 1706 im Alter von 56 Jahren.

Ahlefeldt, Gräfin von, lebte am Ende des vorigen Jahrhunderts, und war nicht blos als Dilettantin, ſondern als wirkliche Tonkünſtlerin und zarte Claviervirtuoſin ſehr angeſehen und berühmt. Auch als Componiſtin hat ſie ſich durch das Opernballet Telemach und Calypſo (Altona und Leipzig, 1794, gr. 4°), das durchaus nicht für ein unbeträchtliches Werk angeſehen werden darf, einen ehrenvoll bekannten Namen erworben.

Ahlſtröm, ein geborner Schwede, aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bekannt als Kämmerer und Organiſt zu Stockholm, zugleich Hofpianiſt und Lehrer des vorigen Königs von Schweden im Clavierſpiel, welcher Umſtand wohl auf eine achtbare Gediegenheit und hohe Stufe ſeiner Virtuoſität und Kunſt ſchließen läßt. Doch iſt er mehr noch als Componiſt bekannt geworden; verſchiedene Werke ſowohl für das dortige Theater als die Kammer, die, zuverläſſigen Nachrichten zu Folge, oft gegeben und auch ſehr gern gehört und geſehen wurden, verdanken ihm ihre Exiſtenz, und 1792 wurde er wirklich unter die vorzüglichſten Operncomponiſten gezählt.

Ahorn — wird für das beſte Holz zu muſikaliſchen Inſtrumenten gehalten, beſonders der gemeine Ahorn, der Maßholder (Ah. campestre). Wegen ſeiner Härte und feineren Textur vibrirt er viel beſſer und läßt die Schwingungen viel gleichmäßiger ab- und zunehmen. Man behauptet, und die Erfahrung hat auch gelehrt, daß aus Ahorn verfertigte Geigen, wenn ſie zerbrochen und wieder zuſammen geleimt werden, einen viel beſſeren, helleren, reineren und klangvolleren Ton erhalten.

Ajahli Kehman iſt ein in der Türkei gebräuchliches Geigeninſtrument, etwas größer als unſere Viola, doch nicht völlig ſo groß als das Violoncell, wird aber wie dieſes geſpielt, iſt nur mit 3 Saiten bezogen, die mit einem etwas gekrümmten Pferdehaarbogen gleich der Tromba marina geſtrichen werden und ziemlich erhöht auf einem hölzernen Stege ruhen; hat einen Fuß, auf den es geſtellt wird, und daneben zuweilen auch noch einen Pedaltritt, der allem Anſchein nach vermittelſt eines Sattels (vielleicht dem auf unſern Guitarren üblichen ähnlich) zur gleichmäßigen Erhöhung oder Vertiefung der Saiten gebraucht wird. In Deutſchland iſt dieſes Inſtrument niemals zum Vorſchein gekommen, und daher ſind wir auch außer Stande, eine noch genauere Beſchreibung davon zu geben. Einige wollen es auch Ajaklikeman oder Pedalgeige nennen.

Aiblinger, J. Kaspar, Königl. Bayeriſcher Capellmeiſter zu München, von Geburt ein Bayer, inſonderheit ein vortrefflicher und geſchmackvoller Kirchencomponiſt, der die bei unſern neueren Tonſetzern ſeltene Gabe beſitzt, mit einer vollkommenen Reinheit und gewiſſen Freiheit des Satzes zugleich doch auch eine einfache Würde und nicht ſelten großartige Erhabenheit des Styls zu verbinden. Von ſeinen zahlreichen, freilich meiſtens ungedruckt gebliebenen, hierher gehörenden Werken, nennen wir nur ſein zu Mailand erſchienenes „Paſtorale“; das Offertoire (Jubilate Deo) à 4 voix sans accompagnement, Mainz, bei Schott, und das eben daſelbſt erſchienene Offertoire (Deus, noster Deus) p. 2 Sopr., 2 Alt., 2 Tenor. et 2 Bass. — Als Operncomponiſt ſcheint A.

Digitized by Google

weniger Glück machen zu wollen, ſo erfahren er ſich auch in der Behandlung der menſchlichen Stimme durch faſt alle ſeine Geſänge zeigt. Dieſe ſind zart, überbieten und übertreiben nie, und zeugen von einem wohlgebildeten äſthetiſchen Gefühle; dennoch aber konnte die Oper „Rodrigo und Ximene“ keinen weiter verbreiteten Eingang in die Bühnenrepertoire finden. Uebrigens müſſen wir geſtehen, daß, ſo weit wir wiſſen, es auch gar nicht das Streben dieſes Mannes iſt, Aufſehen zu erregen; geziert mit dem ſeltenen Schmucke jener dem Künſtler ſo wohlſtehenden Brſcheidenheit beſchränkt er alle ſeine Kräfte faſt nur allein auf ſeine nächſten Umgebungen, und ſuchte er auf den mehrfach unternommenen größern Reiſen (auch nach Italien) nur ſich zu bilden und auf ſich ſelbſt der Tonkunſt ſegensreiches Wirken gerichtet ſeyn zu laſſen. So hat er ſich derſelben aber ſchon als ächter Muſenſohn gezeigt, und im Stillen, im engen Kreiſe ſchon manches große Verdienſt ſich erworben. Erkennend den verderblichen Einfluß des neuen Italianismus auf den edleren deutſchen Geſchmack bietet er in ſeiner jetzigen Stellung alle ſeine Kräfte auf, durch Aufführung guter und ächt deutſchee Muſikwerke dem weiter um ſich greifenden Eindringen italieniſcher Produkte aufs nachdrücklichſte zu wehren. Und mit Dank und Bewunderung müſſen wir es anerkennen, daß er es vor einigen Jahren, in Gemeinſchaft mit der verehrten Sängerin Nanette Waagen, geb. Schechner, ſogar dahin brachte, daß Glucks Iphigenia von Renem in die Srene geſetzt wurde. Um vollſtändiger ſeinen eigentlichen Zweck dabei zu erreichen, inſtrumentirte er ſelbſt mehrere Parthien daraus ganz neu. Von welch' ſegensreichem Erfolge müßte es ſeyn, wenn noch mehrere andere deutſche Operndirectoren in dieſer Hinſicht an A. ſich anſchlöſſen! — Von den Geſangscompoſitionen A.'s verdienen, außer den bereits genannten, wohl die meiſte Aufmerkſamkeit noch die großen Bravour-Arien, welche derſelbe für die oben genannte Sängerin beſonders romponirte. Er machte 1833 auf Veranlaſſung ſeines Hofes eine neue Reiſe nach Italien und hielt ſich diesmal auch lange bei ſeinem Freunde Simon Mayer in Bergamo auf

Aichinger, Gregor, Jakob Fuggers, des fürſtlichen Augsburger Kaufmanns berühmter Organiſt, darf von Keinem unbeachtet bleiben, der von dem Stand und der Verbreitung muſikaliſcher Kunſt in den Zeiten Paleſtrina's ſich nicht zu einſeitige Begriffe machen will. Aichinger gehört unter die ſehr thätigen und überaus geachteten Componiſten jener Zeit. Die Jahreszahlen der Herausgabe vieler ſeiner Werke beweiſen, daß er hauptſächlich von 1590 bis 1621 blühte.

Aiguino, Breſelano, auch wohl Illuminato genannt. Wir glauben dieſen Mann nur der Seltenheit wegen hier anführen zu müſſen, denn die zwei von ihm erſchienenen theoretiſchen Werke über die Muſik waren im Grunde nur ein und daſſelbe in zwei verſchiedenen Ausgaben unter verändertem Titel: 1) La Illuminata de tutti i tuoni di Canto Fermo, con alc. belliss. Secreti, non d'altri piu scritti. Ven 1562 4. und 2) Il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di Canto figurato, con alc. bell. Secr., non da altri piu scr., novamente composto dal R. P. Fratre Illuminato Aig. Bresc. — Ven. 1581, 4., und ſtanden, ungeachtet der prächtigen Titel, in ihrem Innern dem Aeußern weit nach. Mattheſon nennt ſie in ſeiner Organiſten-Probe pag. 70 mit Recht ein illuminirtes Geſchwader. Er war aus Brescia und ein Schüler des Peter Aaron. Irrig machen ihn Einige zum Seraphiner und laſſen ihn zu Orzi Verchi geboren ſeyn; er ſelbſt hat ſich ja auf obigen Werken unterſchrieben: Aig. Bresciano, Minoritano d'Osservanza. und unter ſeinem Bildniſſe; Capitano, von welcher Mönchs-Compagnie aber? wiſſen wir nicht.

Aimo, Nicolo Francesco, ſ. Haym.

Aimon, Pamphile Leopold François, franzöſiſcher Tonkünſtler, geb. zu Liſle im Departement der Vaucluſe am 4. Octbr. 1779. Unter ſeinen vielen Werken zeichnen ſich beſonders ſeine Quartette und Quintette aus, deren er eine große Anzahl geliefert hat. Nicht allein richtig im Satz und ſtreng gehalten an die Regeln der Harmonie, ſondern auch anziehend durch ihren Reichthum an Geſang, die wohl vertheilten Melodien, deren Fluß und Originalität in der Erfindung, waren ſie eine Zeit lang die Lieblingsgegenſtände für Muſikfreunde und kleinere Concertaufführungen, und dürfen mit dem vollkommenſten Rechte auch ſowohl für ſolche Cirkel als zum Studium angehender Kunſtjünger empfohlen werden. Wir ſagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, daß wohl Wenige ſo glücklich in der Nachahmung anderer und größerer Meiſter waren, ohne dabei auch nur Etwas von ihrer Individualität und Originalität zu vergeben, als A. ſich deſſen rühmen darf.

Aiollae, Francesco, ein ſeiner Zeit ſehr hoch geſchätzter Tonkünſtler aus Florenz, der aber in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts meiſtens in Frankreich ſich aufhielt. Wir haben weiter keine Kunde von ihm, doch nennt ihn Mich. Poccianti in ſeinem Catalog der Florentiniſchen Schriften einen ſolch' vortrefflichen Muſiker, der nie genug geprieſen werden könnte. Unſere Critiker preiſen im Gegentheil nicht allein genug, ſondern gewöhnlich zu viel

Ais iſt der Name des durch die elfte Saite unſerer diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter hervorgebrachten Tones, in ſofern derſelbe zu fis die große Terz und zu dis die Quinte ausmacht, oder der um einen halben Ton erhöhten ſechsten Stufe des ſogenannt modernen Tonſyſtems. Der Ton ais heißt auch b und bildet in dieſem Falle zu g die kleine Terz und zu es die Quinte. Eine ſelbſtſtändige und als ſolche gebräuchliche Tonart ais dur oder ais moll giebt es nicht, weil dadurch zu viele Erhöhungen der Töne durch Kreuze entſtehen würden, die das Leſen und Schreiben der Noten nothwendig erſchweren müßten; daher wird denn ais auch nicht als Grundton, ſondern dafür b gebraucht, doch erſcheint es hie und da wohl als Dominante von Dis moll und ſomit jedenfalls auch in der Harmonie der Accorde als charakteriſtiſches Intervall, abgeſehen von ſeinem Charakter des Leitton zu h.

Akeroyd, Samuel, ein achtungswerther engliſcher Componiſt des 17. Jahrhunderts; er gehörte damals zu den beſten Opern- und überhaupt Theatercomponiſten zu London. Alle ſeine Werke für Vocalmuſik erſchienen nachgehends, von ihm ſelbſt noch geſammelt und geordnet, in den Jahren 1685—87, in 4 ſtarken Bänden; außer denen aber ſoll er auch Mehreres, und zwar recht Gutes, für Inſtrumente geſchrieben haben. Doch iſt uns nichts davon zu Geſicht gekommen.

Akkord. Ueber den mit dieſem Namen bezeichneten, auf natürliche Verhältniſſe gegründeten Zuſammenklang verſchiedener Töne vergleiche man die Art. Accord (vom ital. accordare und lat. chorda) und Harmonie. Hier iſt nur noch zu bemerken, daß man vor Zeiten, beſonders im 16. und zu Aufange des 17. Jahrhunderts, auch wohl 3 oder 4 Inſtrumente von einer und eben derſelben Art einen Accord oder ein Stimmwerk (ſ. dieſ.) nannte, die aber in Anſehung des Umfangs der Töne dennoch unter ſich verſchieden waren, ſo daß man nämlich auf dem höchſten die Oberſtimme oder den Sopran, auf den tieferen aber den Umfang des Altes, Tenors und Baſſes haben konnte (Praetor. Syntag. Mus. T. II. p. 12). Und was den Unterſchied zwiſchen conſonirenden und diſſonirenden Accorden anbelangt, ſo ſind nachzuſehen die Art. Conſonanz und Diſſonanz.

Akroama — heißt urſprünglich jede Ergötzung der Ohren, dann beſonders die durch Muſik, durch muſikaliſche Klänge, alſo auch durch eine wohlklingende Sprache. Jedes angenehme harmoniſche und melodiſche Tongeklingel, ein munterer Tanz, Papageno's Glockenſpiel und Aehnliches dieſer Art iſt akroamatiſch, nicht aber höhere Muſik.

Akukryptophon — ein von C. Wheatſton in London erfundenes und ſo benanntes miraculoſes Inſtru-

Digitized by Google

ment, von welchem aber eine genauere Beſchreibung zu geben außer dem Bereiche der Möglichkeit liegt, da Herr W. ein wahrhaftes Geheimniß aus deſſen Inneren gemacht hat. Im Jahre 1822 zeigte er es zum erſtenmale in London öffentlich, und nach den journaliſtiſchen Berichten von dorther war es ein großer Kaſten in der Form einer antiken Lyra, aber ohne alle eigentliche Saiten, hing an einem oben an der Stubendecke befeſtigten Seile frei ſchwebend; der Erfinder, Herr W., machte etwas daran, wie Einer, der eine Uhr aufzieht, und nun hörte man Töne verſchiedener Inſtrumente, Tonſtücke, und wahrhaft ſchwere, wie von einem ganzen Orcheſter vorgetragen. Demnach wäre es allerdings, wie auch jene Berichte ſagen, eine Erfindung, die dem Herrn W. große Ehre machte; wundern müſſen wir uns aber doch, daß demungeachtet das Inſtrument noch nicht um das geringſte bekannter geworden iſt in der Welt. Wie es ſcheint, iſt das Ganze eine Art Uhrwerk, die Mechanik, durch welche die Töne erwirkt werden, wird durch eine Federkraft, ähnlich der in der Uhr, in Bewegung geſetzt, und alle dieſe und ſolche Inſtrumente ſpielen nur das, wofür ſie eingerichtet ſind, können alſo als unvollkommen und wirklich rein mechaniſche und gleichſam automatiſche Combination keinen Anſpruch auf allgemeine Beachtung machen, ſo wenig wie Drehorgeln oder dergleichen. — Die Verſchiedenheit des Tones, die mancherlei Farben deſſelben bleiben übrigens ein anſtaunenswerthes Räthſel, und wenn jene Blätter nicht zu viel und nichts Unwahres erzählt haben, in Wahrheit une chose qui pourrait conduire à de grands résultats.

Akuſtik (von dem griechiſchen ἀκούειν — hören) iſt die Wiſſenſchaft, die ſich mit der Natur des Klanges beſchäftigt; die Lehre vom Klang oder die Theorie des Schalles. I. Theoretiſche. Außer der Beobachtung des Schalls, der Töne und Laute, mit dem Gehör, womit es die Muſik und Sprache zu thun haben, giebt es noch einen andern Weg, über die Natur des Schalls etwas zu erfahren, nämlich die Beobachtung aller Körper, die zur Hervorbringung des Schalls wirken, mit anderen Sinnen außer dem Gehör. Beide Wege führen zuſammen zu den Grundlehren der Akuſtik. Bei der Entſtehung der Schallerſcheinungen wirken die Theile, aus welchen unſer Hörorgan beſteht und die uns umgebenden Körper zuſammen. In der Akuſtik iſt es daher nöthig, die unſer Hörorgan bildenden und die daſſelbe umgebenden Körper, beide während der Schallerſcheinungen, ſo weit es mit den andern Sinnen möglich iſt, zu beobachten. Für die unſere Sinnesorgane umgebenden Körper hat man in denjenigen Theilen der Phyſik, die der Akuſtik vorausgeſchickt zu werden pflegen, die Geſetze ihres Gleichgewichts und ihrer Bewegungen als eine Folge ihrer geſetzlichen Wechſelwirkung darzulegen geſucht. Man konnte aber bei der Betrachtung der uns umgebenden Körper allein nicht ſtehen bleiben: vielmehr liegt es in der Natur der Sache, daß man in den Kreis der Wechſelwirkung aller Körper die Organe des menſchlichen Körpers auch hineinziehen müſſe, weil dieſelbe aus eben ſolchen Materien, wie die uns umgebenden Körper, zuſammengeſetzt, und daher auch denſelben Geſetzen der Wechſelwirkung unterworfen ſind. Haben wir daher zuerſt die Bewegungen der uns umgebenden Körper während einer Schallerſcheinung betrachtet, ſo müſſen wir zweitens bei Wiederholung derſelben Schallerſcheinung die bei ihr erfolgenden Bewegungen des Hörorgans zu beobachten ſuchen. Könnte die Phyſik die Bewegungen des Hörorgans unter allen Verhältniſſen aus den Geſetzen der Wechſelwirkung der Körper vollſtändig beſtimmen, ſo wäre dadurch das ſicherſte Fundament für alle Schallunterſuchungen gewonnen, weil dieſe Bewegungen des Hörorgans ſelbſt den letzten phyſiſchen Grund aller Schallerſcheinungen enthalten müſſen. Auch bei der jetzigen Unvollſtändigkeit dieſer unſerer Kenntniß der Bewegungen des Hörorgans in Folge der Bewegungen der uns umgebenden Körper, gewährt doch das Wenige, was wir davon wiſſen, allein einen ſichern Anhalt und Leitfaden bei allen Schalluntersuchungen. Schon folgende allgemeine Sätze ſind für die Theorie der Bewegungen des Hörorgans von Wichtigkeit, nämlich: 1) die Körper wirken zwar ſowohl aus der Entfernung durch anziehende und abſtoßende Kräfte auf unſern Körper als auch in der Berührung, zum Beiſpiel durch Druck; aber nur die letzteren Einflüſſe ſcheinen durch die Sinnorgane zu unſerem Bewußtſeyn zu gelangen. 2) Die ſchwächſten auf unſere Sinnorgane noch wirkenden Bewegungen können nicht mehr einzeln empfunden werden, ſondern nur wenn ſie ſich ſchnell genug wiederholen. Dieſes iſt hinſichtlich des Schalls im Ohre und hinſichtlich des Lichtes im Auge der Fall. Viele ſchnell auf einander folgende Stöße erregen hier gemeinſchaftlich einen Eindruck, durch den eine Empfindung entſteht, welche dadurch ſehr verſchieden iſt, daß die Zeiträume, in welchen die Stöße auf einander folgen, gleich oder ungleich, größer oder kleiner ſind. 3) Das feinſte Sinnorgan ſcheint das des Geſichts zu ſeyn, denn die Augen werden durch die allerſchwächſten Druckkräfte, durch die des Lichtes, noch gerührt; dem Auge ſteht an Feinheit das Ohr am nächſten. 4) Der innerſte und weſentlichſte Theil des Hörorgans, d. h. der Theil, in welchem der Schall auf unſere Hörnerven ſtößt, zerfällt in zwei Theile, erſtens in die ſogenannte Schnecke, wo der Canal, an welchem der Hörnerv ausgebreitet iſt, unmittelbar mit der Knochenmaſſe des Kopfes umgeben und zuſammengewachſen iſt, zweitens in die drei halbkreisförmigen Kanäle nebſt dem Behälter (dem Vorhofe), in welchem ſich ihre Enden vereinigen, wo die häutigen Kanäle, an welchen der Hörnerv ausgebreitet iſt, zunächſt von Waſſer umgeben ſind, das ſelbſt wieder in einem knöchernen Gehäuſe eingeſchloſſen iſt. Bei beiden Theilen des Hörorgans ſind die erwähnten Canäle mit Waſſer erfüllt und in keinem von beiden Theilen Luft enthalten. Die äußeren Theile des Hörorgans ſind ſo wie überhaupt unſer Körper mit der Luft in Berührung, und in der Luft befinden ſich auch wie bekannt gewöhnlich die Bewegungen, die von den ſchallenden Körpern ausgehen und auf das Hörorgan einwirken ſollen. 5) Der ſchallende Körper ſchwingt, die Luft wird in Wellenbewegung geſetzt, die Luftwellen ſchlagen an das Hörorgan an und drücken es zwar wenig aber oft. 6) Wir ſuchen die Schwingungen der ſchallenden Körper zu berechnen — wir ſuchen die Luftwellen, die dadurch hervorgebracht werden, zu berechnen — wir ſuchen die Bewegungen zu beſtimmen, die der Druck der Wellen im Ohre hervorbringt. Dies iſt in wenigen Worten die Bezeichnung des Wegs, den die Phyſik der Akuſtik eröffnet.

Wir haben es aber in der Akuſtik nicht blos mit Bewegungen (ſey es unſeres Hörorgans ſelbſt, oder der daſſelbe umgebenden Körper), ſondern auch mit Empfindungen zu thun, — und gerade die Relationen zwiſchen beiden wollen wir kennen lernen. Wir müſſen zu dieſem Zwecke auch die Empfindungen für ſich beobachten, welches uns auf den Weg führt, den die Muſik und Sprache der Akuſtik eröffnet. Beobachten wir mit dem Hörorgane ſelbſt, ſo können wir, unabhängig von allen andern Beobachtungen, unter andern zu den Vorſtellungen gelangen:

1) Schall,
2) Hall oder Laut,
3) Articulation,
4) Ton,
5) Höhe,
6) Klang (Klangſtärke, Timbre),
7) Conſonanz,
8) Reinheit,
9) Octave,
10) Quinte,
11) Quarte,
12) große Terz,
13) kleine Terz,
14) große Sexte,
15) kleine Sexte,
16) Accord,
17) Duraccord,
18) Mollaccord,
19) Durſextaccord,
20) Mollſextaccord,
21) Durquartſextaccord,
22) Mollquartſextaccord,
23) Durtonart,
24) Molltonart,

von welchen Vorſtellungen die von 9 bis 24 genannten nur dann entſtehen können, wenn mehrere Tonempfin-

Digitized by Google

dungen gleichzeitig ſtattfinden. Vergleicht man nun einerſeits die Reſultate der Beobachtung und Rechnung über die Bewegungen des Ohrs und der daſſelbe umgebenden Körper, andererſeits unſre dabei ſtattfindenden Empfindungen, nach Maßgabe jener Unterſchiede, ſo findet man durch Erfahrung aber. 1) daß Wellen aller Art die Empfindungen des Schalls hervorbringen, wenn nicht weniger als 15 und nicht mehr als 30,000 in einer Secunde an das Ohr anſchlagen; 2) daß an das Hörorgan anſchlagende Wellen, die nicht in gleicher Zeit auf einander folgen, die Empfindung eines bloßen Halls oder Lauts (der ſeiner Höhe nach entweder blos in Grenzen eingeſchloſſen oder gar nicht beſtimmt werden kann) hervorbringen; 3) daß durch verſchiedene, zwar noch nicht gehörig bekannte, vermuthlich aber geſetzliche Variationen in der Dauer der nach einander an das Ohr anſchlagenden Wellen die verſchiedenen articulirten Laute; 4) daß durch auf einander folgende Wellen, deren Anſchlagen an das Hörorgan bei allen gleich lange dauert, der Ton hervorgebracht, 5) daß durch die abſolute Größe dieſer Dauer des Anſchlagens der Wellen die Höhe; 6) daß vermuthlich durch eine verſchiedene geſetzliche Zunahme und Abnahme der Bewegung in den einander folgenden Wellen der Klang (die Klangfarbe, timbre) beſtimmt werde; 7) daß durch zwei gleichzeitig an das Ohr anſchlagende Wellenzüge, wenn das Anſchlagen der einander folgenden Wellen jedes Zuges genau oder faſt gleich lange dauert, mehr oder weniger conſonirende Zuſammenklänge (Conſonanzen) hervorgebracht werden, — und zwar wenn man das Verhältniß der Wellendauer in beiden Zügen genähert in den kleinſten ganzen Zahlen ausdrückt, mehr conſonirende Zuſammenklänge je kleiner dieſe Zahlen ſind, weniger conſonirende Zuſammenklänge je größer dieſe Zahlen ſind; 8) daß, je genauer das Verhältniß der Wellendauer in beiden Zügen durch ganze Zahlen dargeſtellt werden kann, deſto reiner die Conſonanzen ſind; 9) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Dauer des Anſchlagens oder die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 1 : 2 verhält, die Octave hervorgebracht wird; 10) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 2 : 3 verhält, die Quinte; 11) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 3 : 4 verhält, die Quarte; 12) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 4 : 5 verhält, die große Terz; 13) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 5 : 6 verhält, die kleine Terz; 14) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 3 : 5 verhält. die große Sexte; 15) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 5 : 8 verhält, die kleine Sexte hervorgebracht wird; 16) daß durch drei gleichzeitig an das Ohr anſchlagende Wellenzüge, wenn die einander folgenden Wellen jedes Zuges von gleicher Dauer ſind, mehr oder weniger conſonirende Dreiklänge (Accorde) hervorbringen, — und zwar, wenn man das Verhältniß der Wellendauer in den drei Zügen genähert in den kleinſten ganzen Zahlen ausdrückt, mehr conſonirende Dreiklänge je kleiner dieſe Zahlen ſind, weniger conſonirende Dreiklänge je größer dieſe Zahlen ſind; und daß, je genauer das Verhältniß der Wellendauer in allen drei Zügen durch ganze Zahlen dargeſtellt werden kann, deſto reiner die Accorde ſind; 17) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 3 : 4 : 5 verhält, der Durquartſextaccord; 18) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 4 : 5 : 6 verhält, der Duraccord, 19) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 5 : 6 : 8 verhält, der Durſextaccord; 20) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 10 : 12 : 15 verhält, der Mollaccord; 21) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe oder genau wie 12 : 15 : 20 verhält, der Mollſextaccord; 22) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich nahe odee genau wie 15 : 20 : 24 verhält, dee Mollquartſextaccord hervorgebracht wird; 23) daß, wenn in allen Wellenzügen, die nach einander mehrere Accorde hervorbringen, die Wellendauer allgemein durch Zahlen einer nach den Verhältniſſen abwechſelnd von 4 : 5 und von 5 : 6 dreimal fortſchreitenden Reihe und deren Verdoppelungen und Hälſten genähert dargeſtellt werden kann, der Charakter einer Tonart erhalten werde; — und zwar, daß der Charakter der Durtonart erhalten werde, wenn in allen Wellenzügen, die nach einander mehrere Accorde hervorbringen, die Wellendauer allgemein durch die Zahlen einer Reihe, die dreimal wechſelnd zuerſt nach dem Verhältniß 4 : 5, ſodann nach dem Verhältniß 5 : 6 fortſchreitet, und deren Verdoppelungen und Hälſten dargeſtellt werden kann, d. i. durch die Zahlen der Reihe 16 : 20 : 24 : 30 : 36 : 45 : 54, aus der, nach Verdoppelung oder Halbirung ihrer Glieder, die im Umfange einer Octave 7 Töne enthaltende Reihe 24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 . . . . hervorgeht; 24) daß der Charakter der Molltonart erhalten werde, wenn in allen Wellenzügen, die nach einander mehrere Accorde hervorbringen, die Wellendauer allgemein durch Zahlen einer Reihe, die dreimal wechſelnd zuerſt nach dem Verhältniß 5 : 6, ſodann nach dem Verhältniß 4 : 5 fortſchreitet, und deren Verdoppelungen und Hälften dargeſtellt werden kann, d. i. durch die Zahlen der Reihe 40 : 48 : 60 : 72 : 90 : 108 : 135, aus der, nach Verdoppelung einiger Glieder die im Umfange einer Octave 7 Töne enthaltende Reihe 120 : 135 : 144 : 160 : 180 : 192 : 216 . . . . . . hervorgeht. Dieſe Ergebniſſe einer erfahrungsmäßigen Vergleichung der Bewegungen der uns umgebenden Körper mit den gleichzeitig zu unſerem Bewußtſeyn gelangenden Schallempfindungen können, mit Ausnahme von 3) und 6) als ſo gewiß angeſehen werden, als etwas ſeyn kann, was auf der Erfahrung beruht. Den unter 3) und 6) angedeuteten Ergebniſſen kann nach dem gegenwärtigen Stande der Akuſtik nur erſt einige Wahrſcheinlichkeit zugeſchrieben werden, und dieſelben werden erſt noch in der Folge ihre ſchärſere Beſtimmung erhalten. Welches ſind nun die Erfahrungen, auf denen alle dieſe Ergebniſſe beruhen? Wir wollen dieſe Frage beantworten, indem wir nun von der allgemeinen Ueberſicht der erfahrungsmäßig gewonnenen Reſultate zu den Verſuchen übergeben, aus denen ſie gewonnen worden ſind. Wir dürfen dabei die Bemerkung vorausſchicken, daß der erfahrungsmäßige Beweis faſt aller dieſer Fundamentallehren der Akuſtik auf der erfahrungsmäßigen Beſtimmung und Vergleichung der Wellenzahl beruht, die in einem beſtimmten Zeitraume (in 1 Minute oder 1 Secunde) an das Ohr anſchlägt. Die ganze Akuſtik, ſo weit dieſelbe bis jetzt ausgebildet iſt, beruht auf der Sicherheit dieſer Beſtimmungen, und es iſt daher von größter Wichtigkeit geweſen, alle Hülfsmittel und Wege aufzuſpüren, durch die man dieſen Beſtimmungen größere Zuverläſſigkeit und Präciſion verſchaffen kann. Eine Ueberſicht von den verſchiedenen, dieſem Zwecke angemeſſenen Verfahrungsarten iſt folgende: 1) Man berechnet die Zahl der Wellen, welche in einer Minute oder einer Secunde an das Ohr anſchlagen, aus der Theorie — nach den allgemeinen Geſetzen des Gleichgewichts und der Bewegung aller Körper, angewandt auf die das Hörorgan umgebenden Körper. 2) Man zählt die Wellen oder Schwingungen unter ſolchen Verhältniſſen, wo ſie ſich unmittelbar zählen laſſen, ſtellt die gemachten Beobachtungen tabellariſch zuſammen, und ſucht auf dem Wege der reinen Erfahrung eine Geſetzmäßigkeit in ihnen zu erkennen, die man auch auf alle andere Fälle, wo die unmittelbare Zählung nicht geſchehen kann, anwendet. 3) Man zählt die Wellen oder Schwingungen unter ſolchen Verhältniſſen, wo ſie ſich nicht unmittelbar zählen laſſen, durch künſtliche Vorrichtungen, nach Art der Uhren. 4) Man beobachtet

Digitized by Google

den Unterſchied der Wellenzahl zweier Wellenzüge für eine Minute oder eine Secunde, und das Verhältniß ihrer Dauer, und berechnet aus dem beobachteten Unterſchiede und Verhältniſſe die Wellenzahl in beiden Zügen für eine Minute oder eine Secunde. 5) Während die Wellen ſelbſt ſchnell vorübergehen, können doch optiſche Erſcheinungen von ihnen hervorgebracht werden, die einige Zeit lang dauern und in Ruhe beobachtet und gemeſſen werden können: auch manche dieſer optiſchen Erſcheinungen laſſen ſich zur Beſtimmung der Wellenzahl benutzen. Wir wollen dieſe verſchiedenen Methoden, die Wellen zu zählen, welche in einer beſtimmten Zeit an das Ohr anſchlagen, im Einzelnen betrachten. 1) Man berechnet die Zahl der Wellen, welche in einer Minute oder einer Secunde an das Ohr anſchlagen, aus der Theorie — nach den allgemeinen Geſetzen des Gleichgewichts und der Bewegung aller Körper, angewandt auf die das Hörorgan umgebenden Körper. a) Das Monochord. Iſt das Hörorgan mit Luft umgeben und befindet ſich in der Luft, in einiger Entfernung vom Ohre, ein gleichförmiger, an ſeinen Enden befeſtigter Draht von bekannter Länge, von bekanntem Gewicht und von bekannter Spannung (dieſe durch ihr Verhältniß zum Gewicht des Drahts gemeſſen), ſo kann nach der Theorie aus der Geſchwindigkeit, mit welcher dieſer Draht, ſeiner eigenen Schwere überlaſſen, fallen würde, die Geſchwindigkeit, mit welcher er durch ſeine Spannung ſchwingen muß, berechnet werden. (Siehe Art Monochord.) Z. B. da man weiß, daß ein ſolcher Draht, durch ſeine eigene Schwere getrieben, ohne äußeres Hinderniß am Ende der erſten Secunde 375 Rheinländiſche oder Preußiſche Zoll Geſchwindigkeit erreichen würde, ſo berechnet man daraus für einen Draht, der von einem befeſtigten Punkt zum andern gerechnet m mal kürzer als 375 Zoll iſt, und dabei durch eine Kraft, die n mal größer als ſein eigenes Gewicht, geſpannt iſt, die Zahl ſeiner Hin- und Rückſchwingungen zuſammen genommen für eine Secunde zu $\sqrt{m \cdot n}$. Iſt der Draht $3\frac{3}{4}$ Preußiſche Zoll lang und mit ſeinem 10,000fachen Gewichte geſpannt, ſo iſt m gleich 100, n gleich 10000, $\sqrt{m \cdot n}$ gleich 1000, oder der Draht ſoll der Theorie nach in einer Secunde 1000 einfache Schwingungen, d. i. jede Hinſchwingung und Rückſchwingung einzeln gerechnet, machen. Macht nun der Draht wirklich 1000 einfache Schwingungen in einer Secunde, ſo gehen von ihm auch in dieſer Zeit 1000 Wellen aus, und zwar abwechſelnd Wellen, welche die Luft, wo ſie hinkommen, verdichten (bei jeder Hinſchwingung), und abwechſelnd Wellen, welche die Luft, wo ſie hinkommen, verdünnen (bei jeder Rückſchwingung). Auf dieſem Wege fand Ernſt Gottfried Fiſcher, daß wenn ein Draht nach dieſer Rechnung 437, oder 431, oder 428, oder 424 einfache Schwingungen mache, er den Ton a in Uebereinſtimmung mit den Stimmgabeln respective vom Berliner Theater, von der Grand Opéra in Paris, vom Théâtre Feydeau, vom Théâtre italien gebe. Der Ton ſeines Drahts bildete die tiefere Octave a zum Tone $\bar{a}$ dieſer Stimmgabeln. Die Richtigkeit der Rechnungsweiſe vorausgeſetzt, überzeugte er ſich, daß dieſe Beſtimmungen nicht um eine Schwingung auf die Secunde von der Wahrheit abweichen könne. Daß aber dieſe Rechnungsweiſe richtig iſt, läßt ſich einmal durch Verſuche mit verſchiedenartigen Drähten oder Saiten, die alle bei verſchiedener Länge, bei verſchiedenem Gewicht und bei verſchiedener Spannung doch gleichen Ton geben, erweiſen, wenn die Rechnung ebenfalls dieſelbe Zahl von Schwingungen in einer Secunde für ſie alle finden läßt. Darüber angeſtellte Verſuche haben bewieſen, daß dieſe Rechnungsweiſe der Wahrheit wenigſtens ſehr nahe komme, wenn nicht ganz entſpreche. Außerdem läßt ſich noch die Richtigkeit der Rechnungsweiſe durch Anwendung auf ſehr lange, ſchwere und ſchwach geſpannte Drähte erweiſen, wo die Schwingungen ſichtbar und zählbar werden; z. B. wenn der Draht 375 Zoll lang und mit ſeinem hundertfachen Gewichte geſpannt iſt, ſo iſt m gleich 1, n gleich 100; folglich $\sqrt{m \cdot n}$ gleich 10, oder der Draht ſoll der Theorie nach in einer Secunde zehn einfache Schwingungen machen, die man ſehen und zählen kann. Bewährt ſich die Rechnung in dieſem beſonderen Falle, ſo iſt die größte Wahrſcheinlichkeit dafür vorhanden, daß ſie auch in den Fällen, wo man die Schwingungen nicht zu zählen vermag, richtig ſeyn werde. Das Monochord bietet aber nicht das einzige Mittel dar, durch Rechnung die Zahl der Wellen, die in einer beſtimmten Zeit an das Ohr anſchlagen, zu beſtimmen. Die Theorie bietet vielmehr faſt ſo viele verſchiedene Mittel dar, als es verſchiedene Wege giebt, Schwingungen hervorzubringen. Man unterſcheidet durch Spannung elaſtiſche, durch Druck elaſtiſche und durch innere Steifigkeit elaſtiſche Körper, die alle ſchwingen können, und die Theorie giebt an, wie man aus den gemeſſenen Grundkräften, wenn die Dimenſionen und Befeſtigungsart dieſer Körper bekannt ſind, die Zahl ihrer Schwingungen in einer Secunde berechnen könne. — Alle dieſe Körper kann man dann ſo geſtalten, daß ſie gleiche Töne geben, und kann dann durch die Rechnung prüfen, ob ſich bei ihnen allen auch eine gleiche Schwingungszahl ergiebt. — Auch kann man dieſe Körper ſo geſtalten, daß ſie ſo langſam ſchwingen, daß man ihre einzelnen Schwingungen ſehen und zählen kann, und kann die Richtigkeit der Rechnungsweiſe an dieſem beſondern Falle unmittelbar erweiſen. Auf dieſe Art kann man außer der eben betrachteten, transverſalſchwingenden, zum Monochord angewandten Saite b) longitudinelſchwingende Saite, c) transverſalſchwingende Stäbe oder Federn, d) longitudinelſchwingende in Pfeifen eingeſchloſſene Luft, und noch viele andere Körper benutzen, um die Zahl der Schwingungen für eine Secunde nach den von der Theorie für jeden Fall aufgeſtellten Geſetzen zu berechnen. Wir verweiſen darüber auf die phyſikaliſchen Abhandlungen, welche davon handeln, die, zuſammen betrachtet, an der Richtigkeit der nach theoretiſchen Grundſätzen berechneten Reſultate keinen Zweifel übrig laſſen, obgleich viele der Hülfsmittel, welche die Theorie darbietet, noch nicht in dem Maaße, als es möglich iſt, benutzt ſind. Alle dieſe von der Theorie dargebotenen Hülfsmittel ſind aber nicht einmal die einzigen, die wir haben, um die Wellen zu zählen, welche in gegebener Zeit an unſer Ohr anſchlagen. 2) Man zählt die Wellen oder Schwingungen unter ſolchen Verhältniſſen, wo ſie ſich unmittelbar zählen laſſen, ſtellt die gemachten Beobachtungen tabellariſch zuſammen, und ſucht auf dem Wege der reinen Erfahrung eine Geſetzmäßigkeit in ihnen zu erkennen, die man auch auf alle andern Fälle, wo die unmittelbare Zählung nicht geſchehen kann, anwendet. Dieſe Methode kann die Hülfsmittel, welche die Theorie darbietet, einigermaßen denjenigen Perſonen erſetzen, welche die letzten Gründe der Theorie nicht ſtudiren, auch deren Ergebniſſe auf Treu und Glauben nicht annehmen wollen, wenn gleich dieſe Methode bei weitem nicht die Sicherheit darbietet, wie die vorhergehende, da Erfahrungsregeln, außer dem Kreiſe angewendet, wo ſie beſtätigt worden ſind, leicht trügen können, wenn ihre Richtigkeit nicht anderwärts ſchon durch die Theorie erwieſen iſt. a) Chladni hat ein Tonometer angegeben, mit dem H. Scheibler neuerlich einige Verſuche gemacht, und das Ergebniß mit dem auf einem andern Wege ſehr genau erhaltenen verglichen hat. Er nahm eine ſchöne Tafeluhrfeder und theilte die Länge eines rheinländiſchen oder preußiſchen Fußes in $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, ſo daß jeder Theil die Hälfte des vorhergehenden war. Die ganze Fußlänge, ſo frei wie möglich aufrecht ſtehend, in einen Schraubſtock eingeſpannt, machte 102 doppelte oder 204 einfache Schwingungen in der Minute, welches $3\frac{4}{10}$ für die Secunde gibt. Macht man eine Reihe von Beobachtungen, indem man die Länge des aus dem Schraubſtock hervorſtehenden Stücks

nur wenig verlängert oder verkürzt, ſo kann man, wenn man dieſe Beobachtungen tabellariſch ordnet, leicht aus der bloßen Erfahrung das Geſetz erkennen, daß die Zahl der Schwingungen in gegebener Zeit ſich umgekehrt wie die Quadrate der Längen verhalte. Wendet man dieſes Geſetz an, um die Schwingungszahl in einer Sekunde für den Fall, wo die Länge jenes Stücks nur den 16. Theil beträgt, zu erfahren, ſo muß man das Quadrat von 16 oder 256 mit $3\frac{4}{10}$ multiplieiren, wornach ſich die Zahl 870,4 ergibt. Heer Scheibler hatte aber für eine Stimmgabel, die mit dieſer ſchwingenden Feder im Einklang war, nach einer andern noch genauern Methode das nämliche Reſultat gefunden. So genau werden aber die Reſultate auf die beſchriebene Weiſe nicht immer gefunden werden. Herr Scheibler ſelbſt bemerkt, daß er auf dieſem Wege Fehler von 20 Schwingungen auf eine Secunde in der Beobachtung für möglich halte. b) Eine Zählung der Schwingungen auf ähnliche Weiſe läßt ſich, ſtatt mit einer Feder, auch durch eine lange ſeidene Schnur bewerkſtelligen, die erſt ſchwach geſpannt wird, wo ſie ſo langſam ſchwingt, daß ihre Schwingungen gezählt werden können, und wo man zuerſt einzeln die Spannung und die Länge derſelben etwas ändert und aus der Zuſammenſtellung der gemachten Beobachtungen leicht erkennen kann, daß die Zahl der Schwingungen in gegebener Zeit der Länge umgekehrt und der Quadratwurzel aus der Spannung direct proportionel iſt, worauf man die Länge und Spannung zugleich, erſtere ſehr verkleinert, letztere ſehr vergrößert, und unter dieſen Verhältniſſen die beiden gefundenen Geſetze zugleich in Anwendung bringt. 3) **Man zählt die Wellen oder Schwingungen unter ſolchen Verhältniſſen, wo ſie ſich nicht unmittelbar zählen laſſen, durch künſtliche Vorrichtungen, nach Art der Uhren, mittelbar.** a) **Die Sirene.** Der geringſte Zweifel, den wir an den Einfluß, den die Wellendauer in den an unſer Ohr anſchlagenden Wellenzügen auf die Schallerſcheinungen habe, und über die Sicherheit ihrer Zählung auf den vorher beſchriebenen Wegen, wird durch Anwendung des ſinnreichen Inſtruments, deſſen Erfindung wir Caignard de la Tour verdanken, gehoben, indem damit alle Grundlehren der Akuſtik über den Einfluß der Wellendauer auf die Schallerſcheinungen direct bewieſen werden können, ohne Zuziehung irgend eines Theorems aus andern Theilen der Phyſik und ohne eine Combination mehrerer Verſuchsreihen. Nach den Grundlehren der Akuſtik, wie wir ſie aufgeſtellt haben, liegt der nächſte äußere Grund der **Schallerſcheinungen** in den Wellen, die an unſer Ohr anſchlagen, und der nächſte phyſiſche Grund aller **Tonerſcheinungen** in der gleichen Dauer des Anſchlags aller einander folgenden Wellen. Für die Schall- und Tonerſcheinungen ſelbſt iſt aber gleichgültig, **wie** dieſe Wellen hervorgebracht worden ſind, da die Beſchaffenheit der Schall- und Tonerſcheinungen blos von der Beſchaffenheit der Wellen in dem Augenblick, wo ſie ans Ohr anſchlagen, abhängt. Es können nun ſolche an das Ohr anſchlagende Wellenzüge in der Luft **am bequemſten** hervorgebracht werden mit Hülfe eines Körpers, der von ſelbſt in Folge der ihm inwohnenden elaſtiſchen Kraft dieſe Hin- und Rückbewegung macht und in gleicher Zeit von ſelbſt wiederholt — einen ſolchen Körper nennt man einen **ſelbſt ſchwingenden Körper.** **Weniger bequem** iſt es, wenn man einen Körper durch eine mechaniſche Vorrichtung, durch eine Art Mühlwerk in dieſe Bewegung ſetzt — einen ſolchen Körper nennt man einen **ſtoßenden Körper.** Für die **Schall- und Tonerſcheinungen** iſt aber das letztere Verfahren eben ſo wirkſam wie das erſtere, wenn man auf beide Weiſe nur gleiche Bewegungen, und folglich in der Luft gleiche Wellenzüge hervorbringt. Caignard de la Tour faßte daher die Idee, ſtatt eines ſchwingenden Körpers einen ſtoßenden anzuwenden, und die mechaniſche Vorrichtung oder die Art von Mühlwerk, die er zur Regulirung dieſer Stöße gebrauchte, zugleich auch zur Zählung derſelben zu benutzen, wie dieß in den Uhren geſchieht. Caignard de la Tour verdichtet die Luft in einer Windlade durch einen Blaſebalg, bohrt in die Decke der Windlade ein Loch, durch welches die verdichtete Luft ausſtrömen kann, verſchließt aber dieſes Loch dadurch, daß er den Rand einer Kreisſcheibe darauf legt. Da dieſe Scheibe mit einer Axe verſehen iſt, ſo kommen, wenn er die Scheibe um dieſe Axe dreht, alle Theile des Scheibenrands nach einander auf dem Loche zu liegen. Er verſieht den Scheibenrand ſelbſt mit einer Reihe gleichweit von einander abſtehender Löcher, ſo daß, wenn die Scheibe gedreht wird, bei jeder Umdrehung alle ihre Löcher nach einander über dem Loche der Windlade zu liegen kommen. Befindet ſich ein ſolches Loch der Scheibe gerade über dem Loche der Windlade, ſo bilden beide Löcher in dieſem Augenblicke einen Canal, durch welchen die in der Windlade verdichtete Luft ausſtrömen und auf die äußere atmoſphäriſche Luft ſtoßen kann, in der ſie eine **verdichtende** Welle hervorbringt. Es werden daher, wenn die Scheibe einmal herumgedreht wird, ſo viele **verdichtende** Wellen hervorgebracht, als die Scheibe Löcher hat. Hat alſo die Scheibe 100 Löcher und wird mit gleichmäßiger Geſchwindigkeit viermal in einer Secunde herumgedreht, ſo wird in dieſer Zeit ein Wellenzug von 400 **verdichtenden** Wellen hervorgebracht. Man findet alſo die Zahl der Wellen, wenn man die Zahl der Löcher in der Scheibe und die Zahl der Umdrehungen der Scheibe beſtimmt. Die Zahl der Umdrehungen wird aber, wie bei einer Uhr, von dem Zeiger eines in die Scheibe eingreifenden, zehnmal langſamer ſich drehenden Rades und von dem Zeiger eines zweiten, wieder in das vorige eingreifenden und noch zehnmal langſamer ſich drehenden Rades auf dem Zifferblatte angegeben. Damit dieſes Inſtrument für den Zweck, für welchen es beſtimmt iſt, brauchbar werde, müſſen alle dieſe Räder mit gleichmäßiger Geſchwindigkeit gedreht werden können. In Beziehung auf die Art, wie dieß durch den Stoß der ausſtrömenden Luft ſelbſt geſchieht, und in Beziehung auf die einzelnen Theile des Inſtruments ſehe man das Nähere unter dem Art. **Sirene.** Folgendes ſind die Ergebniſſe der von Caignard de la Tour mit dieſem Inſtrumente angeſtellten Verſuche.

Benennung der Töne.	Zahl der Stöße in einer Secunde.	Benennung der Töne.	Zahl der Stöße in einer Secunde.
1geſtrichenes a	427	2geſtrichenes g	765
1geſtrichenes h	477	2geſtrichenes a	855
2geſtrichenes c	511	2geſtrichenes h	955
2geſtrichenes d	567	3geſtrichenes c	1023
2geſtrichenes e	630	3geſtrichenes d	1125
2geſtrichenes f	675		

Wir lernen durch den erſten dieſer Verſuche die Wellendauer in demjenigen Wellenzuge, welcher durch ſein Anſchlagen an das Ohr den mit 1geſtrichenen a bezeichneten Ton hervorbringt, kennen, d. i. die Zeit, welche zwiſchen dem Anſchlagen zweier **verdichtenden** Wellen verfließt, nämlich $^1/_{427}$ Secunde, und ſehen, daß dieſe Beſtimmung mit der von Ernſt Gottfried Fiſcher auf ganz anderem Wege gefundenen zuſammentrifft. Letzterer hatte nämlich die Zeit, welche zwiſchen dem Anſchlagen einer verdichtenden und einer verdünnenden Welle verfloß (die Dauer einer einfachen Schwingung der Saite), wenn der Ton einer Saite um eine Octave tiefer als der Ton eines 1geſtrichenen a von vier Stimmgabeln war, zu 1/[illegible], 1/[illegible], 1/[illegible], 1/[illegible] Secunde gefunden. Eben ſo groß war nun auch die Zeit, welche zwiſchen dem Anſchlagen der verdünnenden und der nächſt folgenden verdichtenden Welle verfloß: folglich die Zeit, die zwiſchen dem Anſchlagen von zwei verdichtenden Wellen verfloß, 1/[illegible], 1/[illegible], 1/[illegible], 1/[illegible] Secunde. Da der von Fiſcher beobachtete Ton aber eine Octave tiefer als der von Caignard de la Tour beobachtete Ton eines 1geſtrichenen a war, ſo ſollte der von letzterem ermittelte Zeitraum verdoppelt dem von Fiſcher gemeſſenen gleich ſeyn, welches, wie man ſieht, auch wirklich der Fall iſt. Zwiſchen

Digitized by Google

der Tonerregung, die Fiſcher und die Caignard de la Tour anwandten, findet aber der Unterſchied ſtatt, daß bei der erſten zwiſchen je zwei verdichtenden Wellen eine verdünnende Welle eingeſchaltet wurde, während bei der letztern blos verdichtende Wellen hervorgebracht wurden. Man ſieht aus der Vergleichung, daß durch Einſchaltung einer verdünnenden Welle zwiſchen je zwei verdichtenden Wellen die Tonhöhe nicht verändert wird — wie das auch der Natur der Sache nach vorauszuſehen war. Man begreiſt nämlich, daß Verdichtung und Verdünnung Begriffe ſind, die nur Bedeutung haben, wenn man ſich auf eine normale Dichtigkeit der Luft bezieht, z. B. auf die Dichtigkeit der atmoſphäriſchen Luft. Die Wirkung der an das Ohr anſchlagenden Wellen beruht aber gar nicht darauf, daß die Luft am Ohre das einemal dichter, das anderemal dünner als die atmoſphäriſche Luft ſey, ſondern blos darauf, daß überhaupt ein Wechſel größerer und geringerer Dichtigkeit in der das Ohr begränzenden Luftſchicht hervorgebracht werde. Die Dichtigkeit der das Ohr begrenzenden Luftſchicht kann daher immer größer oder auch immer kleiner ſeyn, als die der atmoſphäriſchen Luft; die Tonhöhe hängt blos davon ab, wie oft in einer Secunde die das Ohr begrenzende Luftſchicht am dichteſten und am wenigſten dicht iſt, und dieſe Zahl iſt dieſelbe, es mag zwiſchen je zwei verdichtenden Wellen eine verdünnende Welle eingeſchaltet werden oder nicht. Man ſagt demgemäß, „ein Stoß gelte zwei einfachen Schwingungen (einer Hin- und Rückſchwingung zuſammen genommen) gleich," ein Satz, der von Sauveur zuerſt ausgeſprochen worden iſt. b) Hr. Felix Savart hat andere ähnliche Vorrichtungen erdacht wie Caignard de la Tour. Er hat z. B. ein Rädchen an ſeiner Peripherie mit Stiften verſehen, die, wenn das Rädchen gedreht wird, eine kleine Feder auslöſen, die ſogleich wieder zurückſchnellt und an eine feſte Vorlage anſtößt. Man begreift leicht, daß man auf dieſem Wege zu demſelben Ziele geführt werde, wenn auch die ſo hervorgebrachten Stöße weniger ſchön ſind, als die der Sirene. c) Caignard de la Tour und Felix Savart haben die Wellen erregenden Stöße gezählt, die ſie durch eine mühlenartige Vorrichtung hervorbrachten. Man kann aber auch auf ähnliche Weiſe die Wellen zählen, welche von unſern gewöhnlichen muſikaliſchen Inſtrumenten ausgehen: nur darf man den Aufwand nicht ſcheuen, um der dazu nöthigen Vorrichtung die dem Zwecke entſprechende Genauigkeit zu geben. Baut man eine Zungenpfeife, deren ſchwingende Platte beträchtlich dicker und länger ſeyn mag, als bei den in unſern Orgeln gebräuchlichen, ſo kann dieſe ſchwingende Platte eine Unruhe nach Art der Taſchenuhren hin und her bewegen, welche ſodann durch einen engliſchen Haken in ein gezahntes Rad eingreifen und dieſes drehen kann. Ein Zeiger an dieſem Rade und an andern damit verbundenen Rädern, die ſich langſamer drehen, geben auf dem Zifferblatte die Zahl der Schwingungen, welche die Platte gemacht hat, an. Auf ſolche Weiſe würden die Schallwellen bei mehreren der gebräuchlichen muſikaliſchen Inſtrumente gezählt werden können. 4) Man beobachtet den Unterſchied der Wellenzahl zweier Wellenzüge für eine Minute oder eine Secunde und das Verhältniß ihrer Dauer und berechnet aus dem beobachteten Unterſchiede und Verhältniſſe die Wellenzahl in beiden Zügen für eine Minute oder eine Secunde. Nach Verſuchen, die neuerlich Hr. H. Scheibler angeſtellt hat, hat ſich dieſe Methode, die Schallwellen zu zählen, von allen als die ſchärfſte und practiſchſte ergeben. Sie beruht auf der Beobachtung der ſogenannten Schwebungen. Wenn die nicht ganz übereinſtimmenden Pendel zweier Uhren neben einander ſchwingen, ſo beobachtet man bald Zeiträume, wo die Pendelſchläge beider Uhren zwiſchen einander fallen, bald Zeiträume, wo die Pendelſchläge beider Uhren zuſammenfallen und deswegen einen ſtärkern Eindruck auf das Ohr machen. Eben ſo müſſen von Zeit zu Zeit die von zwei neben einander nicht ganz unisono tönenden Körper ausgehenden Schallwellen, wenn ſie zum Ohr gelangen, bald zwiſchen einander fallen, bald zuſammenfallen. Nur findet der Unterſchied ſtatt, daß die Pendelſchläge der Uhren alle von gleicher Beſchaffenheit ſind, und daher immer einen ſtärkern Eindruck auf das Ohr machen, wenn ſie zuſammenfallen. Die Schallwellen der beiden Wellenzüge ſind dagegen gemeiniglich abwechſelnd von entgegengeſetzter Art, verdichtende und verdünnende, und es findet daher nur abwechſelnd ein ſtärkerer Eindruck auf das Ohr ſtatt, wenn nämlich gleichartige Wellen zuſammenfallen (verdichtende mit verdichtenden, verdünnende mit verdünnenden); beim Zuſammenfallen ungleichartiger Wellen (verdichtender mit verdünnenden) findet nicht allein kein ſtärkerer Eindruck auf das Ohr ſtatt, ſondern ſelbſt der Eindruck, den ſie einzeln gemacht haben würden, hebt ſich in ihrer Verbindung auf und das Ohr nimmt gar nichts wahr, und es tritt für das Ohr dadurch eine kurze Pauſe ein, die allemal zwiſchen je zwei verſtärkten Eindrücken in die Mitte fällt. Daher muß das Ohr halb ſo viele Schwebungen hören, als es wahrnehmen würde, wenn kein Wechſel von verdichtenden und verdünnenden Wellen ſtattfände, ſondern bei gleicher Zahl der Wellen alle Wellen verdichtende wären. Dieſe ſogenannten Schwebungen leiſten nun für das Ohr daſſelbe, was der Vernier bei Längen- und Winkelmeſſungen für das Auge leiſtet. Durch den Vernier wird eine und dieſelbe Linie zweimal in gleiche Theile zerfällt, ſo daß ſie bei der zweiten Theilung eine Unterabtheilung mehr als bei der erſten Theilung erhält. Durch die Schwingungen zweier Körper, welche Schwebungen hervorbringen, wird ein und derſelbe Zeitraum zweifach in gleiche Theile getheilt, ſo daß die eine Theilung eine Unterabtheilung mehr als die andere erhält. Wie man nun beim Vernier das Zuſammenfallen zweier Striche beobachtet, ſo beobachte man die Schwebungen als das Zuſammenfallen zweier Schallwellen von gleicher Art, und zwiſchen den Schwebungen die Pauſen als das Zuſammenfallen zweier Schallwellen von entgegengeſetzter Art. Die Zahl der Schwebungen und Pauſen zuſammen genommen, in beſtimmter Zeit, z. B in einer Minute, gibt daher an, wie viel Schallwellen von dem einen Wellenzuge mehr als von dem andern in dieſer Zeit an das Ohr anſchlugen. Zählt man blos die Schwebungen, ſo muß man die gefundene Zahl verdoppeln, um den Unterſchied in der Wellenzahl zu erfahren. Die Zählung dieſer Schwebungen, welche z. B. in der Zeit von einer Minute ſtattfinden, läßt ſich nun zur Zählung der Schallwellen, welche in dieſer Zeit an das Ohr anſchlagen, benutzen; denn erfährt man aus der Zahl der Schwebungen den Unterſchied in der Wellenzahl, die von beiden Zügen in gleicher Zeit zum Ohre gelangen, ſo braucht man nur noch das Verhältniß der Wellendauer in beiden Wellenzügen zu ermitteln, um die abſolute Zahl der Schallwellen, welche in beſtimmter Zeit von jedem Wellenzuge zum Ohre gelangt, zu berechnen. Finden in einer Minute m Schwebungen und m Pauſen ſtatt, ſo ſagen wir, daß von einem Wellenzuge in dieſer Zeit 2m Schallwellen mehr als vom andern zum Ohre gelangt ſind, oder daß der Unterſchied der Wellenzahl in beiden Zügen für eine Minute = 2m. Iſt nun das Verhältniß der Wellendauer in beiden Wellenzügen = n : 1, ſo iſt das Verhältniß der Wellenzahl, die von beiden Zügen in einer Minute zum Ohre gelangt, = 1 : n, denn die Wellenzahl für eine gegebene Zeit verhält ſich umgekehrt wie ihre Dauer. Bezeichnen wir nun die geſuchten Zahlen der Schallwellen, die in einer Minute von den beiden Wellenzügen zum Ohre gelangen, mit z, y, ſo haben wir

$$z - y = 2m$$
$$z : y = 1 : n$$

wornach

$$z = \frac{2m}{1-n}$$

$$y = \frac{2mn}{1-n}$$

Das Verhältniß der Wellendauer läßt ſich aber auf verſchiedene Weiſe ermitteln, und darin beſteht die Verſchiedenheit des von Sauveur, Sarty und Scheibler angewandten Verfahrens. a) *Sauveur's Zählung der Schallwellen.* Sauveur's Verfahren beruht auf der Behauptung, daß die Wellendauer der von Labialpfeifen ausgehenden Schallwellen ſich wie die Länge der Pfeifen verhalte. Dieſer Satz wird aus der Bewegungslehre der Luft in Röhren entlehnt, wird aber dort blos als eine Approximation, nicht als ein exactes Naturgeſetz, aufgeſtellt. Mit Zulaſſung dieſes Geſetzes läßt ſich daher die Wellenzahl nur näherungsweiſe beſtimmen. Sauveur fand damit die Zahl der Schallwellen, welche von einer den Ton a gebenden Labialpfeife in einer Secunde ausging, = 410. — b) *Sarty's Zählung der Schallwellen.* Sarty's Verfahren iſt von dem von Sauveur angewandten nur darin verſchieden, daß er Saiten den Pfeifen ſubſtituirte und auf das Geſetz baute, daß die Wellendauer in den von ſonſt gleichen und gleich geſpannten Saiten ausgehenden Wellenzügen ſich wie die Länge der Saiten verhalte, welches ein exactes Naturgeſetz iſt. Die Zahl der Schallwellen, welche von einer den Ton a gebenden Saite in einer Secunde ausging, fand er = 436. — c) *Scheibler's Zählung der Schallwellen.* Wenn gleich vorzüglich die letztere Beſtimmung ſehr genau iſt, ſo hat doch in den von Sauveur und Sarty angeſtellten Verſuchen die Methode etwas von ihrem Werthe dadurch verloren, daß ein Hülfsſatz aus der Bewegungslehre ſchwingender Körper zugezogen wurde, welches nicht nothwendig iſt. Erlaubt man ſich, einen ſolchen Satz zu Hülfe zu nehmen, ſo kann man auch deren mehrere hinzuziehen, und, wenn man das will, bedarf man, wie wir unter 1) geſehen haben, der Beobachtung der Schwebungen gar nicht, um die Schallwellen zu zählen. Die Methode, die Schallwellen mit Hülfe der Schwebungen zu zählen, kann daher nur conſequent durchgeführt werden, wenn man ſich nicht auf die Beobachtung der Schwebungen blos zweier Töne beſchränkt, ſondern die Schwebungen je zweier Töne einer größern Tonreihe ſcharf beſtimmt, bis man zu Tönen gelangt, deren Conſonanz uns nach den Grundlehren der Akuſtik unmittelbar das Verhältniß der Wellendauer kennen lehrt, z. B. zu zwei Tönen, die eine Octave bilden, folglich die Wellendauer in den beiden Wellenzügen, die ſie hervorbringen, = 1 : 2 iſt. Dieſes iſt das von Hrn Scheibler zur Zählung der Schallwellen angewandte Verfahren. Hr Scheibler wählte 52 Stimmgabeln, die 52 verſchiedene Töne gaben, die erſte den Ton a, die letzte den Ton a, zwiſchen welchen Grenzen die übrigen Töne ſo eingeſchaltet waren, daß der 7., 12., 17., 22., 27., 29., 35., 39., 43., 46, 49. mit den 11 zwiſchen dieſen Grenzen liegenden Tönen unſerer chromatiſchen Scala im Einklange waren. Folgendes iſt eine kurze Ueberſicht ſeiner Verſuche:

Nummer der Stimmgabeln.		Zahl der Schwebungen in einer Secunde.	Nummer der Stimmgabeln.		Zahl der Schwebungen in einer Secunde.
1. und	2.	4,00	15 und	16.	4,00
2.	3.	4,00	16.	17.	4,967
3.	4.	4,00	17.	18.	4,00
4.	5.	4,00	18.	19.	4,333
5.	6.	4,00	19.	20.	4,00
6.	7.	4,66	20.	21.	4,00
7.	8.	4,00	21.	22.	4,40
8.	9.	5,607	22.	23.	4,00
9.	10.	4,00	23.	24.	3,80
10.	11.	4,00	24.	25.	4,00
11.	12.	5,667	25.	26.	4,00
12.	13.	4,00	26.	27.	3,773
13.	14.	5,00	27.	28.	4,00
14.	15.	4,00	28.	29.	5,207

Nummer der Stimmgabeln.		Zahl der Schwebungen in einer Secunde.	Nummer der Stimmgabeln.		Zahl der Schwebungen in einer Secunde.
29. und	30.	4,00	41. und	42.	4,00
30.	31.	5,267	42.	43.	3,80
31.	32.	4,00	43.	44	4,00
32.	33.	4,693	44.	45.	5,333
33.	34.	4,00	45.	46.	3.533
34.	35.	4,733	46.	47.	4,00
35.	36.	4,00	47.	48	5,84
36	37.	4,26	48.	49.	4,00
37.	38.	4,00	49.	50.	4,667
38.	39.	4,20	50.	51.	4,393
39.	40.	4,00	51.	52.	4,00
40.	41.	3,733			

Man ſieht leicht, daß dieſe Verſuchsreihe eben ſo folgenreich iſt, wie die von Caignard de la Tour mit der Sirene angeſtellte. Durch Summirung der Schwebungen ergibt ſich, daß in einer Secunde 220 Doppelſchwingungen (Hin- und Rückſchwingung zuſammen für eine gerechnet) mehr erforderlich ſind, um ā hervorzubringen, als um a. Da aber bei einer reinen Octave die Zahlen der Schwingungen für gleiche Zeit ſich wie 2 : 1 verhalten, und 440 : 220 die einzigen Zahlen ſind, die ſich wie 2 : 1 verhalten, und deren Unterſchied zugleich = 220 iſt, ſo folgt, daß die Stimmgabel, welche a gab, dem Ohre in einer Secunde 220 Doppelwellen oder 440 einfache Wellen zuſendete. — d) Die von Scheibler begonnene Verſuchsreihe ließe ſich noch weiter zu immer tiefern Tönen fortſetzen, bis endlich die Schwingungen ſo langſam würden, daß ſie unmittelbar zu zählen wären. Alsdann wäre dieſe Methode, die Schwingungen zu zählen, ſelbſt von dem Satze unabhängig, daß in zwei Wellenzügen, die eine Octave hervorbringen, die Wellendauer in dem einen doppelt ſo groß als im andern ſey. — 5) *Während die Wellen ſelbſt ſchnell vorübergehen, können doch optiſche Erſcheinungen hervorgebracht werden, die einige Zeit dauern und in Ruhe beobachtet werden können; auch einige dieſer optiſchen Erſcheinungen laſſen ſich zur Beſtimmung der Wellenzahl benutzen.* Polirt man die kleine Endfläche eines ſchwingenden Stabes oder einer Stimmgabel und bewegt ſie vorwärts, während ſie bald vorwärts, bald rückwärts ſchwingen, ſo wird ſich die ſchwingende Bewegung mit der progreſſiven bald ſummiren, bald werden ſie einander aufheben. Wo ſie ſich ſummiren, wird der Eindruck auf das Auge zu ſchnell vorübergehen, um bleibend zu ſeyn; wo ſie ſich dagegen aufheben, wird die Zinke einige Zeit faſt ſtille ſtehen und dem Auge ſcharf begrenzt erſcheinen, und dieſer Eindruck wird nach der Eigenthümlichkeit unſeres Auges einige Zeit nachher dauern, nachdem die Stimmgabel dieſe Stelle ſchon verlaſſen und an einem andern Orte zur Ruhe gekommen iſt. So wird das Auge, indem ſich dieſer Vorgang auf einer größern Strecke mehrmals wiederholt, gleichzeitig mehrere Zinken zu erblicken glauben. Mißt man den Abſtand zweier Orte, wo man die Zinken gleichzeitig zu erblicken glaubt, und dividirt denſelben durch den Raum, den der Stab oder die Stimmgabel mit gleichmäßiger Geſchwindigkeit in einer Secunde durchlaufen hat, ſo gibt der erhaltene Bruch die Dauer einer Doppelſchwingung in Theilen der Secunde an. Bewegt man eine ſchwingende Feder oder die Schneide eines Meſſers dicht über eine Platte hinweg, ſo daß ſie dieſelbe bei jeder Hinſchwingung berührt, ſo wird ſie, wenn die Oberfläche der Platte weich iſt, nach jeder Berührung einen Eindruck in der Platte zurücklaſſen. Mißt man den Abſtand dieſer Eindrücke von einander und dividirt ihn mit dem Raume, den die ſchwingende Feder mit gleichmäßiger Geſchwindigkeit in einer Secunde zurücklegt, ſo gibt der erhaltene Bruch die Dauer einer Doppelſchwingung in Theilen einer Secunde an.

Aus dem allen ſieht man, daß es nicht an Mitteln fehlt, die Grundgeſetze der Akuſtik zu beweiſen. Sie

Digitized by Google

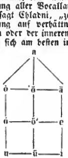
müſſen aber recht vollſtändig bewieſen werden, weil auf ihnen alle übrigen akuſtiſchen Unterſuchungen beruhen. Sind aber dieſe Grundlehren einmal außer Zweifel geſetzt, ſo iſt es leicht, eine Menge akuſtiſcher Unterſuchungen mit ihrer Hülfe auszuführen. Die Anwendungen, welche man von den Grundlehren der Akuſtik machen kann, beziehen ſich 1) auf die Muſik, 2) auf die Erforſchung der Schwingungsgeſetze derjenigen Körper, welche Töne hervorbringen. 1) Anwendung der Grundlehren der Akuſtik auf die Muſik. Die Muſik, ſo wie dieſelbe gegenwärtig ausgebildet iſt, kann ſich nicht aller möglichen Töne bedienen, ſondern nur einer beſchränkten Zahl von Tönen, die ſie aus der unendlichen Reihe möglicher Töne auswählt. Eine ſolche Auswahl von Tönen bietet eine diatoniſche Tonreihe dar. Um ſie darzuſtellen, wird eine Reihe Körper erfordert, die, wenn ſie ſchwingen, in gleicher Zeit entweder 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48 ... oder 120, 135, 144, 160, 180, 192, 216, 240 ... Schwingungen machen. Dieſe Tonreihe iſt aber für muſikaliſche Zwecke zu beſchränkt, und es wird für dieſe Zwecke nicht blos eine, ſondern eine Verbindung mehrerer diatoniſchen Tonleitern erfordert, und von dieſer Verbindung diatoniſcher Tonleitern wird gewünſcht, daß je zwei viele Töne gemeinſchaftlich haben, um ſchon mit einer geringen Zahl von Tönen ſie alle darzuſtellen. Durch die Grundlehren der Akuſtik wird die gewünſchte Combination diatoniſcher Tonleitern zu finden, zu einer Aufgabe der reinen Mathematik. Dieſe mathematiſche Betrachtung ergibt nun, daß es nicht möglich iſt, mit einer geringen Zahl von Tönen viele diatoniſche Tonleitern darzuſtellen, wenn jene Tonleiter der von ihnen in den Grundlehren der Akuſtik aufgeſtellten Definition präcis entſprechen ſollen. Neben den Tonleitern aber, welche der von ihnen in den Grundlehren der Akuſtik aufgeſtellten Definition präcis entſprechen, laſſen ſich andere ſtellen, die zwar der Definition nicht präcis entſprechen, in der That aber ſo wenig davon verſchieden ſind, daß unſer Ohr den Unterſchied gar nicht wahrnimmt. Dieſe ſind dann der Definition nach zwar keine diatoniſche Tonleitern, gelten uns aber den diatoniſchen Tonleitern gleich, weil wir ſie davon nicht zu unterſcheiden vermögen. Geſtaltet man die Subſtitution ſolcher genäherten diatoniſchen Tonleitern, ſo kann man zwar mit einer beſchränkten Zahl von Tönen viele diatoniſche Tonleitern darſtellen; die Zahl der Töne aber, welche dann erfordert wird, iſt viel zu groß. Z. B. bei 1484 Tönen in einer Octave, die lauter gleiche Tonſtufen bildeten, würde der 1., 253., 478, 617, 869, 1094., 1346. eine Reihe bilden, die von der wahren Dur-Tonleiter nicht zu unterſcheiden wäre; eben ſo würde der 1., 253., 392, 617., 869., 1008., 1260. eine Reihe bilden, die von der wahren Moll-Tonleiter nicht zu unterſcheiden wäre. Eine ſo große Zahl von Tönen kann aber in unſerer Muſik nicht angewendet werden. So bleibt nichts übrig, als noch größere Abweichungen von der in der Grundlehre enthaltenen Definition der diatoniſchen Tonleitern zu geſtatten, wo dann gefunden wird, daß zwölf Töne in einer Octave hinreichen, einander wechſelſeitig dienen können, um für alle vollſtändige Dur- und Molltonleitern zu bilden, wenn dieſe zwölf Töne von einer Octave zur andern zwölf gleiche Tonſtufen bilden. Der 1., 2., 4., 5, 7., 9., 11. Ton bilden eine Reihe, die von der wahren Dur-Tonleiter — der 1., 2., 3., 5., 7., 8., 10. bilden eine Reihe, die von der wahren Moll-Tonleiter wenig abweicht. — 2) Anwendung der Grundlehren der Akuſtik zur Erforſchung der Schwingungsgeſetze derjenigen Körper, welche Töne hervorbringen. Um die Grundlehren der Akuſtik auf die Erforſchung der Schwingungsgeſetze derjenigen Körper, welche Töne hervorbringen, anzuwenden, müſſen dieſe Körper in mehrere Claſſen getheilt und jede Claſſe einer beſonderen Unterſuchung unterworfen werden. I. Am vollſtändigſten hat Chladni in ſeiner Akuſtik dieſe Claſſification gegeben und alle früheren und ſeine eigenen Unterſuchungen über jede

Claſſe zuſammengeſtellt. Die von ihm aufgeſtellte Claſſification aller ſelbſt ſchwingenden Körper iſt folgende: 1) durch Spannung elaſtiſche, a) als Linie anzuſehen (Saiten), b) als Fläche anzuſehen (geſpannte Membranen); 2) durch Druck elaſtiſche (Luft in Blasinſtrumenten); 3) durch innere Steifigkeit elaſtiſche, a) als Linie anzuſehen, α) gerade (Stäbe), β) krumme (Gabeln, Ringe und andere gekrümmte Stäbe), b) als Fläche anzuſehen, α) gerade (Scheiben), β) krumme (Glocken, Gefäße ꝛc). Zur Erforſchung der Schwingungsgeſetze aller dieſer Körper bieten die Grundlehren der Akuſtik die beſten Hülfsmittel in der Beſtimmung der Schwingungsdauer aller dieſer Körper in allen einzelnen Fällen durch die bloße Vergleichung ihrer Tonhöhe dar. Dieſe Unterſuchungen über alle einzelnen Claſſen der tonfähigen Körper ſind zu umfangreich, als daß es zweckmäßig wäre, hier alle Ergebniſſe dieſer Unterſuchungen zuſammen zu ſtellen. Die Ergebniſſe der über die einzelnen Claſſen angeſtellten Unterſuchungen ſehe man daher in den einzelnen Artikeln nach, die von den genannten Claſſen tonfähiger Körper handeln. II. Aber nicht blos die Schwingungsgeſetze dieſer ſogenannten ſelbſtſchwingenden oder ſelbſttönenden Körper laſſen ſich mit den von den Grundlehren der Akuſtik dargebotenen Hülfsmitteln erforſchen, ſondern auch die Schwingungsgeſetze aller übrigen Körper, von denen Schallwellen ſich verbreiten. Schallwellen verbreiten ſich aber von den ſelbſtſchwingenden oder ſelbſttönenden Körpern nicht blos unmittelbar, ſondern auch mittelbar, indem ſie andere Körper zum Mitſchwingen und Reſoniren nöthigen. Von allen mitſchwingenden oder reſonirenden Körpern verbreiten ſich ebenfalls Schallwellen, die Töne hervorbringen, und man kann durch dieſe Töne auch die Schwingungsgeſetze reſonirender Körper erforſchen. (S. den Art. Reſonanz.) III. Endlich nicht blos die Schwingungsgeſetze derjenigen Körper, von denen die Schallwellen ausgehen, ſondern auch diejenigen Körper, von denen die Schallwellen fortgepflanzt werden, laſſen ſich mit Hülfe der Grundlehren der Akuſtik erforſchen. S. die Artikel: Fortpflanzung, Zurückwerfung und Brechung der Schallwellen.

Alle dieſe Grundlehren und deren Anwendungen zuſammen genommen erſchöpfen aber noch keineswegs das ganze Gebiet der Akuſtik, ſondern bilden nur denjenigen Theil derſelben, der am erſten und vollſtändigſten bearbeitet worden iſt. Alles, was man bisher in der Akuſtik gethan hat, bezieht ſich vorzugsweiſe auf die Höhe der Töne, und beſchränkt ſich darauf, den phyſiſchen Grund von der Höhe der Töne in der Periodicität der Schallwellen, welche an das Ohr anſchlagen, nachzuweiſen und dieſe erwieſene Wahrheit recht vielſeitig zu benutzen. So wie es gelungen iſt, den phyſiſchen Grund von der Höhe der Töne ſo vollſtändig in der Periodicität der an das Ohr anſchlagenden Schallwellen nachzuweiſen, ſo läßt es ſich auch denken, daß es in der Folge noch gelingen werde, den phyſiſchen Grund der Articulation der Laute und den phyſiſchen Grund von der Verſchiedenheit des Klangs (Klangfarbe, timbre) bei gleicher Tonhöhe theils in einer geſetzlichen Abweichung der an das Ohr anſchlagenden Schallwellen von der vollkommenen Periodicität, theils in den ſonſtigen Eigenthümlichkeiten, wodurch ſich verſchieden erregte Wellenzüge unterſcheiden können, eben ſo vollſtändig und ſicher nachzuweiſen. Bis jetzt ſind hierüber nur ſchwache Verſuche gemacht worden, die blos als noch wenig begründete Muthmaßungen angeſehen werden dürfen. Robert Willis hat neuerlich eine ſolche Muthmaßung über den phyſiſchen Grund der Vocale aufgeſtellt und durch einige Verſuche, Vocallaute mit Orgelpfeifen hervorzubringen, zu unterſtützen geſucht. Er ſucht den phyſiſchen Grund der Vocallaute in kleinen Abſtufungen, die an jeder Schallwelle in größerer oder geringerer Zahl vorhanden ſeyen. Die Schallwelle nehme nämlich nicht von ihrem Beginne bis zu ihrer Mitte ſtetig zu, und von da bis zu ihrem Ende ſtetig ab, ſondern in der erſten Hälfte

Digitized by Google

nehme ſie bald ſchneller bald langſamer zu, in der zweiten Hälfte bald ſchneller bald langſamer ab, und dieſe kleinen Fluctionen, die wahrſcheinlich von einer höheen Schwingungsgattung herrührten, ſeyen die Urſache der verſchiedenen Vocallaute. Eine Beſtätigung dieſer Vermuthung hat er darin geſucht, daß er weitere Röhrenſtücke an Orgelpfeifen, insbeſondere Zungenpfeifen, angeſetzt hat. Die Luft in dieſer angeſetzten Röhre ſchwinge mit; dieſe Schwingungen, glaubt Willis, ſeyen aber ihrer Zahl nach von denen der Pfeife ſelbſt unabhängig, und könnten aus den Dimenſionen des angeſetzten Röhrenſtücks unmittelbar beſtimmt werden, die Schallwellen, welche von dieſer ſecundären Schwingung hervorgebracht würden, verbänden ſich nun mit den von der Pfeife ſelbſt ausgehenden Schallwellen und bildeten die zur Hervorbringung der Vocallaute erforderlichen Abſtufungen in den Schallwellen. Indem Willis ſonach die Entſtehung der Vocallaute aus einer Mitwirkung einer höhern Schwingungsart, d. i. aus einem ſchwachen Mithören eines höhern Tones herleitet, hat er durch ſeine Verſuche die Höhe dieſer Töne für die verſchiedenen Vocallaute auszumitteln geſucht und glaubt ſeinen Erfahrungen gemäß die Entſtehung des Vocallautes aus einem Mithören des hohen Tones, z. B. I mit dem 5geſtrichenen g, E mit 5geſtrichenem c oder 4geſtrichenem d, A mit 3geſtrichenem f oder 2geſtrichenem des, A mit 2geſtrichenem g oder 2geſtrichenem es, O mit 2geſtrichenem c, ableiten zu dürfen. Die doppelten Beſtimmungen für manche Vocale beziehen ſich auf deren verſchiedene Pronunciation Auf einem weniger directen Wege als Robert Willis haben frühere Akuſtiker der Erklärung der Sprachlaute auf den Grund zu kommen geſucht — durch Beobachtung unſerer Sprachwerkzeuge bei Hervorbringung dieſer Laute Man hat die Structur der Sprachwerkzeuge ſo wie auch ihre Bewegungen beim Sprechen genau zu erforſchen geſucht. Siehe die Art. Stimmorgan und Speachorgan. Die ſo gemachten Beobachtungen hat Kempelen ſodann zunächſt zur künſtlichen Hervorbringung der Sprachlaute in ſeiner Sprachmaſchine benutzt (Siehe den Art. Speachmaſchine), und Chladni hat darnach eine naturgemäße Unterſcheidung und Eintheilung aller Vocallaute aufzuſtellen verſucht. „Es ſind,“ ſagt Chladni, „zehn Vocale möglich, deren Hervorbringung auf verhältnißmäßigen Verengerungen der äußeren oder der inneren Theile des Mundes beruht. Sie laſſen ſich am beſten in folgendem Schema darſtellen:



Bei dem Vocale a bleiben die äußeren ſowohl als die inneren Theile des Mundes ganz offen. Von dieſem a an gibt es drei Reihen von Vocalen: 1) Wo das Innere des Mundes offen bleibt und das Aeußere ſich verengert a ò, ein Mittellaut zwiſchen a und o, findet ſich in mehreren engliſchen Worten; ingleichen auch im Däniſchen, wo er durch aa, und im Schwediſchen, wo er durch å ausgedrückt wird. ò u. 2) Wo das äußere des Mundes offen bleibt und das Innere (der Zungencanal) ſich verengert: a ä e i. 3) Wo ſowohl das Aeußere als das Innere ſich verengert: a ö', ein Mittellaut zwiſchen ò und ä, wie im franzöſiſchen bonheur, cœur etc., ö' ü Sind dieſe Beobachtungen auch richtig, ſo erſchöpfen ſie doch bei weitem noch nicht den Gegenſtand, ſonſt müßte es möglich ſeyn, durch künſtliche Vorrichtung nach Regeln, die auf dieſe Beobachtungen gegründet

ſind, die Vocallaute genau hervorzubringen, welches nicht der Fall iſt. Die künſtliche Hervorbringung der Vocallaute iſt bisher noch wenig geglückt, und noch weniger die künſtliche Hervorbringung aller übrigen Sprachlaute. Dieſe Verſuche, den phyſiſchen Grund der Sprachlaute aufzufinden, machen den Anfang eines neuen Lehrgebäudes, das zur Vervollſtändigung der Akuſtik noch aufgeführt werden muß. Ein ſicheres Fundament für dieſe neuen Unterſuchungen läßt ſich in der Erfahrung nur gewinnen, wenn man in der Kenntniß der Schwingungsgeſetze der Körper ſo weit gelangt, daß man die Schallwellen jeder Art nach Belieben hervorbringen kann; denn die Schalwellen enthalten gewiß den phyſiſchen Grund aller Schallerſcheinungen in ſich. Ferner ſind aber dazu die Conſtruction und Schwingungsgeſetze unſerer Hörwerkzeuge zu erforſchen. Denn die Schallwellen bringen die Schallerſcheinungen nicht unmittelbar hervor, ſondern mittelbar durch die Bewegungen, in welche ſie die Hörwerkzeuge verſetzen. Dieſe Bewegungen der Hörwerkzeuge ſelbſt, von denen die Schallerſcheinungen am unmittelbarſten abhängen, werden durch zweierlei beſtimmt: 1) durch die Beſchaffenheit der anſchlagenden Schallwellen; 2) durch die eigene Structur und Elaſticität der Hörwerkzeuge. Aus dieſer doppelten Abhängigkeit der Schallerſcheinungen, 1) von der Beſchaffenheit der Schallwellen, 2) von der eigenen Structur und Elaſticität der Hörwerkzeuge läßt ſich zwar folgern, daß, wenn die Hörwerkzeuge unverändert bleiben, keine Verſchiedenheit in der Schallerſcheinung ohne Abänderung der Schallwellen eintreten könne, und alſo, daß von jeder Schallverſchiedenheit ein Grund ſchon in der Beſchaffenheit der Schallwellen müſſe nachgewieſen werden können. Es läßt ſich aber zugleich begreifen, wie die geringſte, uns unwahrnehmbare Abänderung der Schallwellen eine große Verſchiedenheit der Schallerſcheinungen mittelbar zur Folge haben könne, indem eine kleine Verſchiedenheit der Schallwellen ſehr verſchiedene Bewegungen der Hörwerkzeuge veranlaſſen kann. Man hat mit größter Sorgfalt die Structur der Hörwerkzeuge zu erforſchen geſucht, worüber man den Artikel Hörorgan nachſehe. Der Erforſchung der elaſtiſchen Kraft, ſo wie der Schwingungsgeſetze der Hörwerkzeuge hat aber ihre Kleinheit und die unmögliche am lebenden Menſchen ſie zu beobachten bisher unüberſteigliche Hinderniſſe in den Weg gelegt.

Kennt man die Relationen, welche zwiſchen der Beſchaffenheit der Schallwellen und der Beſchaffenheit der von ihnen hervorgebrachten Schallerſcheinungen ſtattfinden, — kennt man ferner die Geſetze, nach denen die Schallwellen ſelbſt durch Schwingungen entſtehen und fortgepflanzt werden, — kennt man endlich die Schwingungsgeſetze aller Körper: ſo muß es möglich ſeyn, auch Geſetze zu geben für die Structur aller zur Hervorbringung von Tönen beſtimmter Inſtrumente, nach welchen dieſe Inſtrumente bei größter Einfachheit die vollſte Wirkung haben. Dieſe Geſetze zu entwickeln iſt die Aufgabe der II. praktiſchen Akuſtik und der Lehre von dem Inſtrumentenbau. Sie zerfällt nach der Verſchiedenheit der elaſtiſchen Körper, die zur Hervorbringung der Töne gebraucht werden, in die Lehre vom Bau der Saiteninſtrumente (in denen die tönenden Körper durch Spannung elaſtiſch ſind), der Blasinſtrumente und Orgeln (in denen die tönenden Körper durch Druck elaſtiſch ſind), und der Clavicylinder und der damit verwandten Inſtrumente (in denen die tönenden Körper durch innere Steifigkeit elaſtiſch ſind). Die Lehre vom Bau der Saiteninſteumente iſt am wenigſten ausgebildet, weil ihre Wirkung vorzugsweiſe auf Reſonanz beruht, für die ſich bis jetzt wenige präciſe Geſetze haben ermitteln laſſen, wegen der Complication der Bewegungen, die dabei ſtattfinden. Die Lehre vom Bau der Blaſeinſtrumente, insbeſondere der Orgeln (ſ. die Art. Blaſeinſtrumente und Orgelbau) iſt am meiſten bearbeitet worden, und die Geſetze der Theorie haben ſich bei dieſem praktiſchen Gebrauche bewährt. Dieſer Gebrauch iſt aber bis jetzt doch immer noch ſehr beſchränkt,

weil die meiſten Schwingungsgeſetze der Luft in Blaſeinſtrumenten und Orgelpfeifen nur durch Approximation und nicht genau uns bekannt ſind. Wo daher die Theorie bis jetzt nicht ausreichte, mußte das Genauere immer unmittelbar durch die Erfahrung ermittelt werden. Die Lehre vom Bau der *Clavicylinder* und der damit verwandten Inſtrumente (ſiehe den Art. *Clavicylinder*) iſt von Chladni, dem Erfinder dieſer Inſtrumente, der ihnen auch dieſen Namen gegeben hat, begründet worden, und dieſer Theil des Inſtrumentenbaues ſteht gegenwärtig als der wiſſenſchaftlich ausgebildetſte da, ungeachtet zu Chladni's im Jahre 1821 darüber publicirten Arbeiten ſeitdem nichts Weſentliches hinzugefügt worden iſt. Auch vor Chladni ſind zwar einige Verſuche gemacht worden, Inſtrumente mit Hülfe der durch innere Steifigkeit elaſtiſchen Körper darzuſtellen, z. B. mit Stimmgabeln oder mit Stäben (bei der Eiſenvioline), oder mit Glasglocken (bei der Harmonica); Chladni iſt aber der erſte geweſen, der durch Vereinigung mehrerer genialen Ideen und durch conſequente Durchführung mehrerer großen Verſuchsreihen dieſe Inſtrumente zur Vollendung zu bringen, d. i. ihnen alle Vorzüge, deren ſie ihrer Natur nach fähig ſind, zu ertheilen geſucht hat. Viele Inſtrumente, die in neuerer Zeit Beifall gefunden haben, insbeſondere das Terpodion, gehören zu den Clavicylindern. Außer den Clavicylindern ſind noch viele andere Gattungen von Inſtrumenten, in denen durch innere Steifigkeit elaſtiſche Körper tönen, darzuſtellen möglich; doch kommt es bei der wiſſenſchaftlichen Entwicklung der Lehre vom Inſtrumentenbau auf die einfachſten und vollkommenſten an, als welche allein die Clavicylinder zu rechnen ſind, hinter welchen ſelbſt die Harmonica in ſehr weſentlichen Punkten weit zurückſteht. Was die allgemeine Lehre des Inſtrumentenbaues betrifft, verweiſen wir auf den Art. *Inſtrumentenbau*; und was die beſonderen Lehren betrifft, ſo verweiſen wir auf die einzelnen von dieſen Inſtrumenten handelnden Artikel, und geben zur Verbindung dieſer Artikel und um auf ſie hinzuweiſen, ſchließlich diejenige *Ueberſicht der muſikaliſchen Inſtrumente*, welche Chladni ſeinen Beiträgen zur praktiſchen Akuſtik und zur Lehre vom Inſtrumentenbau vorausgeſchickt hat. Alle muſikaliſche Inſtrumente ſind entweder 1) *Singinſtrumente*, wo die Töne durch irgend eine Art von Streichen oder Reiben hervorgebracht werden, und, ſo lange man will, fortdauern, meiſtens eben ſo, wie bei der menſchlichen Stimme, mit willkührlich zunehmender oder abnehmender Stärke, oder 2) *Klinginſtrumente*, wo die Töne durch Schlagen oder Reißen, oder überhaupt durch irgend eine Art von Stoß hervorgebracht werden und hernach verhallen, ſo daß keine beliebige Fortdauer und kein Anſchwellen oder Gleichbleiben der Stärke ſtattfindet. Die erſteren zeichnen ſich dadurch aus, daß man gebundene und melodiſche Sätze darauf beſſer als auf andern Inſtrumenten vortragen kann; die letzteren aber meiſtens durch eine ſehr ſchnelle Anſprache und durch Genauigkeit des Rhythmus, indem ein angeſchlagener Ton allemal in dem erſten Momente am ſtärkſten iſt, aber bei einem durch Reibung hervorgebrachten Tone doch allemal ein kleiner Zeitraum vergehen muß, ehe die ſtärkſte Wirkung erfolgt, welcher Zeitraum indeſſen bei einer guten Einrichtung und Behandlung des Inſtruments ſo klein iſt, daß er als ganz unmerklich und als kaum vorhanden angeſehen werden kann. Beide vorher erwähnten Hauptclaſſen von Inſtrumenten, die man auch durch die Benennungen: *melodiſche* und *rhythmiſche* Inſtrumente unterſcheiden könnte, laſſen ſich am Beſten nach der Beſchaffenheit der dazu anzuwendenden klingenden Körper ordnen. I. *Singinſtrumente oder melodiſche Inſtrumente.* A. *Mit Saiten.* a) Inſtrumente, worauf *eine Stimme* vorgetragen wird (oder nur als Ausnahme mehr als eine), welche alſo zum Zuſammenſpielen mehrerer Perſonen beſtimmt ſind. Hierher gehören *Geigeninſtrumente* aller Art. b) Inſtrumente, worauf ſich *mehrere Stimmen zugleich* vortragen laſſen, welche alſo mehr, als die vorher erwähnten, zum Alleinſpiele geeignet ſind. ba) Das Inſtrument wird *mit Taſten* geſpielt. baa) Das *Streichen* geſchieht in die *Quere*, vermittelſt eines oder mehrerer Räder, die auf der äußeren Oberfläche mit einer ſtreichenden Subſtanz überzogen ſind, oder vermittelſt eines um zwei Räder gehenden Bandes ꝛc., wie bei *Bogenclavieren* oder *Bogenflügeln* von verſchiedener Art (wovon die Leier, vielle, eine der unvollkommenſten iſt), oder durch Violinbögen oder Stränge von Pferdehaaren, die in einem beweglichen Rahmen befeſtigt zwiſchen den Saiten durchgehen, wie bei der Xänorphica von Röllig und Matthias Müller, oder dem Orcheſtrino von Thomas Kungen, und einem ähnlichen Inſtrumente von Herrn von Meyer, welches alles nicht weſentlich verſchieden iſt. bab) Das Streichen geſchieht in der *Ebene der Axe*, ſo daß ein an der Saite in die Quere angebrachter beweglicher Anſatz durch eine Streichwalze geſtrichen wird: *Harmonichord*. bac) Die Saiten werden durch *einen Luftſtrom* in zitternde Bewegung geſetzt (und zwar willkührlich, ſo wie es bei der Aeolsharfe blos ein Spiel des Windes iſt), *Anemochord*, nicht zur Nachahmung zu empfehlen. bb) Ein an den Saiten in die Quere angebrachter, etwas beweglicher Anſatz wird *mit den Fingern* der Länge nach geſtrichen: *Triphon*. Iſt ohngefähr daſſelbe ohne Taſtatur, was das Harmonichord mit einer Taſtatur iſt, und verhält ſich zu dieſem eben ſo, wie das Euphon zu dem Clavicylinder. B. *Mit Luft, die in einer Röhre eingeſchloſſen iſt.* a) Zum Vortrage *einer Stimme*, und alſo zum Zuſammenſpielen mehrerer Perſonen beſtimmt: *Blasinſtrumente* aller Art. b) *Vielſtimmig*, und alſo mehr zum Alleinſpielen geeignet: *Orgel* und alles, was dieſer ähnlich iſt. Bei aller ſonſtigen Vollkommenheit fehlt dieſer das Anſchwellen und Abnehmen der Töne, welches nur bei einem und andern Regiſter durch Auf- und Zuthun einer Klappe oder ſonſt auf eine künſtliche Art ſich bewirken läßt. C. *Mit Stäben oder ſchmalen Streifen*, die gerade oder auf irgend eine Art gekrümmt ſeyn können. a) Das Inſtrument wird *mit Taſten* geſpielt. aa) Das *Streichen* geſchieht *hin- oder herwärts* (in der Ebene der Axe), vermittelſt einer ſich umdrehenden Streichwalze: *Clavicylinder*, wovon viele Bauarten möglich ſind. ab) Das Streichen geſchieht *in die Quere* (ſeitwärts), auf eine dem Bogenclaviere etwas ähnliche Art, wie wir denn ein dergleichen Inſtrument geſehen haben, bei welchem Gabeln, und eines, bei welchem gerade Stäbe auf dieſe Art geſtrichen wurden. Iſt nicht zur Nachahmung zu empfehlen. ac) Dünne Stahlſtreifen werden *durch einen Luftſtrom* in zitternde Bewegung geſetzt, faſt wie im Einzelnen bei der Maultrommel oder ſogenannten Mundharmonika: *Aeoline* oder *Aeolodicon*. Iſt gut ausgedacht und ausgeführt *). b) Ein an dem Stabe befeſtigter Anſatz (oder Streichſtab) wird *mit den Fingern* geſtrichen: *Euphon*, iſt ungefähr daſſelbe ohne Taſtatur, was manche Art des Clavicylinders mit derſelben iſt. c) Die Stäbe werden mit einem oder mehreren Violinbogen geſtrichen: die ſogenannte *Eiſen-*

*) Zu dieſer Claſſe von Inſtrumenten gehört die *Phyſharmonica*, welche neuerlich ſehr verbreitet und beliebt geworden iſt. — Die Luft ſpielt aber bei dieſen Inſtrumenten eine wichtigere Rolle, wie eine genauere Prüfung ergeben hat, als Chladni hier andeutet. Chladni glaubte damals noch, die Luft diene bei dieſen Inſtrumenten blos als Streichmittel, um die dünnen Stahlſtreifen in zitternde Bewegung zu ſetzen: dagegen hat eine nähere Prüfung ergeben, daß dieſe ſchwingenden dünnen Stahlſtreifen, welche in Rahmen, die die Oeffnungen der Windlade verſchließen, gefaßt ſind, blos als eine der Sirene ähnliche Vorrichtung dienen, die in der Windlade verdichtete Luft bald herauszulaſſen, bald einzuſchließen, d. i. die Luft in eine ſtoßende Bewegung zu verſetzen. Dieſe ſtoßende Bewegung der Luft iſt aber dann die, welche diejenigen Schallwellen hervorbringt, welche, indem ſie an das Ohr anſchlagen, die Schallempfindung hervorbringen. Da folglich die Luft der tönende Körper iſt, gehören dieſe Inſtrumente zu der unter B. aufgeführten Claſſe von Inſtrumenten, und ſtehen den Zungenpfeifen der Orgeln am nächſten.

Digitized by Google

violine, hat bei einem angenehmen Klange doch auch beträchtliche Unvollkommenheiten; ſcheint übrigens noch mancher Abänderung fähig zu ſeyn. d) Stählerne Streifen oder Federn werden durch den Hauch in Bewegung geſetzt: bei dem mit einem gemeinen Namen Brummeiſen oder Maultrommel, und mit einem mehr veredelten Mundharmonika genannten Inſtrumente, welches von Koch zuerſt beſſer als gewöhnlich geſpielt, und von Herrn H. Scheibler in Crefeld ſehr verbeſſert und Aura genannt worden iſt. D. Mit Glocken. a) Die an einer gemeinſchaftlichen Spindel befeſtigten Glocken drehen ſich um die Axe und werden in die Runde geſtrichen: Harmonika. Beſſer mit den Fingern als mit Taſten zu ſpielen. Ehe Franklin der Harmonika die gegenwärtige Einrichtung gab, hatte Pockeridge die Glocken neben einander geſtellt. b) Glocken oder Gefäße werden neben einander befeſtigt und mit zwei Violinbogen geſtrichen; vom Abbate Mazzochi in Italien und hernach vom Profeſſor Bürja in Berlin ausgeführt. Mehr ein Spielwerk als etwas Brauchbares. Es würden auch auf mehrere Arten gerade Flächen oder Scheiben durch irgend eine Art des Streichens können zum Klingen gebracht und ebenfalls zu einem muſikaliſchen Inſtrumente benutzt werden; es würde aber nicht zu empfehlen ſeyn, weil man das dadurch zu Erreichende durch andere Mittel beſſer und bequemer haben kann. II Klinginſtrumente oder rhythmiſche Inſtrumente. A. Mit Saiten. a) Vermittelſt einer Taſtatur geſpielt. aa) Durch Hämmer angeſchlagen. Pianoforte, von Chriſtian Gottlieb Schröter, Organiſten in Nordhauſen, 1717, als er noch Kreuzſchüler in Dresden war, erfunden, und hernach durch Andere ſehr vervollkommnet. Die Guitarre mit Taſten gehört auch hierher. ab) Durch Federn geriſſen: Flügel oder Spinet. Mit Recht nicht mehr gewöhnlich, weil man keine Stärke und Schwäche in der Gewalt hat. ac) Durch Tangenten, die an den Taſten angebracht ſind, an dem einen Ende angeſchlagen und gehalten: Clavier oder Clavichord. Iſt wegen ſeines ſchwächeren Klanges wohl nicht ganz mit Recht durch das Pianoforte gar zu ſehr verdrängt worden. b) Mit den Fingern geſpielt: Harfe, ſowohl die gewöhnliche, in neuerer Zeit ſehr vervollkommnete, mit Darmſaiten, als die liegende, einem tafelförmigen Pianoforte etwas ähnliche, mit Metallſaiten: Guitarre, Mandoline, Laute ꝛc. B. Mit Stäben oder ſchmalen Streifen von Glas, Metall, Holz ꝛc., die gerade oder gekrümmt ſeyn können. a) Durch Klöppel angeſchlagen: die Strohfiedel, und was dieſer ähnlich iſt; das Siſtrum der Aegypter, die Triangel bei der türkiſchen Muſik ꝛc. b) Vermittelſt einer Taſtatur durch Hämmer angeſchlagen: Clavecin à cordes de verre (im Engliſchen Glaschord) von Beyer in Paris. c) Vermittelſt einer Taſtatur durch eine Art von Feder gezupft: ein vom Uhrmacher Schuſter in Wien ausgeführtes Inſtrument dieſer Art. d) Mit den Fingern gezupft: ein aus dünnen Stahlſtreifen, die an ihren beiden Schwingungsknoten ſchwach befeſtigt ſind, beſtehendes kleines Inſtrument, in Braſilien gebräuchlich. Möchte wohl einiger Vervollkommnung fähig ſeyn. C. Mit geſpannten Membranen: Pauken, Trommeln und was dieſen ähnlich iſt. D. Mit geraden oder krummen für ſich elaſtiſchen Flächen. a) Glockenſpiele mit Klöppeln oder Hämmern angeſchlagen, ohne oder mit einer Taſtatur. In Holland am meiſten gewöhnlich. Das Gongong oder Tamtam der Chineſen, die Becken bei der türkiſchen Muſik ꝛc. b) Mit Scheiben, die durch Klöppel angeſchlagen werden: das King der Chineſen.

Ala, Giov. Battiſta, wurde geboren zu Monza im Jahr 1580, ſpäter als Organiſt an der Servitenkirche zu Mailand angeſtellt, und ſtarb leider ſchon 1612 im 32ſten Jahre ſeines Lebens; demungeachtet aber hatte er ſich bereits das größte Anſehen und die allgemeinſte Achtung ſowohl als praktiſcher Spieler, als auch als Componiſt erworben.

A la mesure, daſſelbe was a battuta, od. a tempo, ſ. dieſe.

A la mi re — hieß in der Solmiſation des Guido der Ton oder die Note a, ſowohl in der kleinen, als auch in der eingeſtrichenen Octav, je nachdem nämlich in der von ihm erfundenen ſogenannten Mutation der Sylben ut re mi fa sol la, womit man die Töne bei den Singübungen ohne Text ſtatt der Buchſtaben a b c d e f g bezeichnete, eine von denſelben auf den Ton a fiel; das konnte bald la, bald mi und bald re ſeyn. War der Grundton des Hexachords, in welchem der Geſang modulirte oder ſich fortbewegte, der Ton c, ſo fiel auf a die Sylbe la: c . d . e . f . g . a gleich ut . re . mi . fa . sol . la; modulirte der Geſang hingegen in dem Hexachorde des un- oder eingeſtrichenen g, das heißt, war g der Grundton des Hexachords, ſo fiel auf den Ton a die Sylbe re: g . a . h . c . d . e gleich ut . re . mi . fa . sol . la; und bewegte ſich der Geſang in dem ſogenannten cantu molli, in welchem b die herrſchende Saite und alſo f der Grundton des Hexachords war, alsdann bildete a den dritten Ton in der Leiter, und es mußte mit ihm die Sylbe mi geſungen werden: f . g . a . b . c . d gleich ut . re . mi . fa . sol . la. Deßhalb hieß a bald a la mi re, bald a mi la und auch la. Das große A nannte man nur a re, weil es in keinem andern Hexachorde vorkommen konnte, als in demjenigen, in welchem das große G der Grundton war. In der neueren, auch wohl modern genannten, Solmiſation fällt die verſchiedene Benennung des Tons a mit dieſen Sylben hinweg, weil man durch die Vermehrung derſelben mit der Sylbe si die Guidoniſche Mutation vermeidet, und eben ſo viel Sylben als Töne in der Tonreihe hat, alſo a jedesmal mit der Sylbe la bezeichnet werden muß: c . d . e . f . g . a . h gleich ut . re . mi . fa . sol . la . si. So lauten dann auch die Tonnamen der Franzoſen.

Alamoth, Hebräiſches Wort, welches auf die verſchiedenſte Weiſe erklärt wird. Ein Pſalm oder Lied auf Alamoth zu ſingen, möchte heißen: ein Pſalm, der von der ganzen Verſammlung rein melodiſch, ohne begleitende Unterſtimmen oder harmoniſches Accompagnement geſungen wurde; oder auch: den nur Jungfrauen- oder Kinderſtimmen in ſeiner Weiſe rein melodiſch vortrugen. Die Melodien ſelbſt ſind nirgends näher beſtimmt. Ueberhaupt ſind hier zu vergleichen d. Art. Hebräiſche Muſik und Pſalm.

Alanus, ab Insulis, ein berühmter Philoſoph, Theolog und Muſikgelehrter, der wegen ſeiner vielſeitigen Bildung, Kenntniſſe und außerordentlichen Gelehrſamkeit auch wohl Doctor universalis genannt wurde; er war geb. 1114 zu Ryßel in Flandern, 1128 trat er in den Cyſtercienſer-Orden zu Clairvaux, ward 1140 Abt zu la Rivour und 1151 Biſchof zu Auxerre, welche Würde er jedoch mit ſeinem 50jährigen biſchöflichen Amtsjubiläum niederlegte, nach Clairvaux zurückging und daſelbſt 1203 als 89jähriger Greis ſein Leben vollendete.

Alardus, Lampertus, geb. zu Crempe in Holſtein 1602, bezog 1620 die Univerſität Leipzig, ſtudirte dort Theologie und nebenbei auch Muſik und ſchöne Wiſſenſchaften; im J. 1624 wurde er daſelbſt Magiſter, und bei ſeiner Abreiſe, noch in demſelben Jahre, von Dr. Matth. Hoe von Hornegg zum Kaiſerl gekrönten Poeten erklärt. In dem darauf folgenden Jahre ward er Diakonus zu Crempe, wo damals ein Convivium musicum gehalten wurde; bei ſeinem fünfjährigen Aufenthalte daſelbſt war er Mitglied dieſer Geſellſchaft, und fand ſich als ſolches veranlaßt, ſeiner Neigung zur Muſik noch mehr Raum zu geben, und vorzüglich noch tiefer in deren Geſchichte einzudringen, als ſeine bisherigen Verhältniſſe es zuließen. Im J. 1631 als Paſtor nach Brunsbüttel berufen, ſchrieb er dort eine Abhandlung de veterum musica, die er 1636 der Oeffentlichkeit übergab, und wegen der darin angeſtellten gelehrten Forſchungen und gegebenen Nachweiſungen für die Muſikhiſtoriker von nicht geringer Wichtigkeit iſt (der weitere

Digitized by Google

Inhalt findet ſich in Forkels muſik. Literatur). Nach dieſer Zeit wurde er Conſiſtorialaſſeſſor zu Meldorff und 1643 endlich Licentiat der Theologie. Alardus ſtarb 1672 im 70ſten Jahre ſeines Lebens.

Alarme heißt beim Militair das Zeichen, oder muſikaliſches Signal, welches der Feldtrompeter mit ſeinem Inſtrumente der Cavallerie giebt, wenn dieſe unvermuthet und ſchnell zu den Waffen greifen und ausrücken ſoll. Das Weitere ſiehe unter dem Artikel Feldſtücke. Fälſchlich wird von Einigen auch das von den Tambouren zu dieſem Zwecke gegebene Zeichen — der Generalmarſch — ſo genannt; allein die Namen der Feldſtücke bei der Infanterie ſind, wenn auch gleichbedeutend, doch nur ſelten gleichlautend mit denen der Feldſtücke der Cavallerie. Es ſind dieſelben unter ihrem beſondern Namen aufgeführt.

Alayrac d'. Dieſer liebliche Tonſetzer wurde im Jahre 1753, in dem Städtchen Muret, ohnweit Toulouſe, geboren. Man beſtimmte ihn zum Juriſten, und obgleich er, von früher Kindheit an, beſondere Talente zur Muſik zeigte, fügte er ſich dennoch dem Willen ſeines Vaters. Er wurde nach Toulouſe geſchickt, und ergab ſich dort den nothwendigen Studien, nahm aber dabei Unterricht auf der Geige. Der Vater, unzufrieden, daß man in ſeinem Sohne mehr den Muſiker denn den Rechtsgelehrten lobte, machte ihm bei ſeinem Beſuche im väterlichen Hauſe Vorſtellungen darüber, weshalb er nun, bei nächtlicher Weile, mit ſeinem Inſtrumente auf das Dach kletterte, und von da aus ſeine muſikaliſchen Uebungen anſtellte. Neben des Vaters Hauſe befand ſich ein Nonnenkloſter, und die frommen Schweſtern wanderten Nachts in den Kloſtergarten, ſich an dem Geigenſpiele zu ergötzen. Vater A., von der Sache in Kenntniß geſetzt, und Unannehmlichkeiten ahndend, erlaubte nun dem Sohne das Studium der Muſik neben dem der Jurisprudenz. Der junge d'Alayrac, im Begriff, das alte convinculum omnium scientiarum wieder in Anregung zu bringen, fand jedoch in dem erſten Rechtshandel, den man ihm übertrug, bereits ſolch eine Abneigung gegen dies Geſchäft, daß er nicht vermögend war, einen zweiten zu übernehmen. Der Vater, in der Meinung, er werde der Muſik bald überdrüſſig werden, und zum Jus zurückkehren, wirkte ihm eine Stelle in der Garde du Corps des Grafen Artois aus; doch hatte er ſich geirrt. Des Sohnes neuer Poſten rief ihn nach Paris; hier lernte er Gretry, ſeinen Lieblingscomponiſten, kennen, der ihn mit vieler Zuvorkommenheit aufnahm, und ſein Plan war zur Reife gediehen. Er nahm jetzt bei Langlé (eigentl. l'Anglé geſchr.), der als Muſiklehrer am Conſervatorium ſtand, Unterricht in der Compoſition. Langlé ſchlug die Bezahlung aus, und des fleißigen Schülers anderweitige Verbindungen reichten hin, dem Lehrer die Stelle eines Bibliothekars an dem Inſtitut zu verſchaffen. Seine Erſtlinge in der Compoſition ließ der beſcheidene Anfänger anonym erſcheinen. Er wurde jedoch bald entdeckt, und von nun an war der Ruf des neuen dramatiſchen Componiſten begründet, waren die Opern von d'Alayrac an der Tagesordnung. Wie ſehr man ſeine Muſe in Anſpruch genommen, davon zeugen 57 Werke, die er in einem Zeitraum von 38 Jahren geſchrieben hat. Viel und Vieles aber iſt ſelten beiſammen zu finden, und daher kam es denn auch wohl, daß d'Alayrac oft faſt oberflächlich in ſeinen Ausarbeitungen wurde, und daß der Deutſche, dem eben der Rieſe Mozart entſtanden war, ſich nur einige dieſer franzöſiſchen Operetchen gefallen ließ, worunter „Nina," „die Wilden," „Adolph und Clara," „die beiden Savoyarden," und etwa „Guliſtan," in welchen ſich einige liebliche Geſänge befinden als: „Wenn der Herzgeliebte erſcheint;" „Theure Tochter deine Liebe;" das Duett der kleinen Savoyarden, u ſ w. Jedoch war das Leben dieſer Kinder einer faſt zu tändelnden Muſe nur ein ephemeriſches in unſerm Clima, das den zarten Scherz faſt wenig aufkommen läßt, und kaum iſt uns ihr Andenken geblieben. Was jedoch d'Alayrac als Componiſt abging, das erſetzte er vielfach als Menſch. Er war ein treuer Gatte, ein treuer Freund. Die Kritik hatte d'Alayrac hart behandelt, wie dies ſtets der Fall, wenn Leidenſchaft mit im Spiele iſt; ſie hatte ſein weiches Herz nur zu tief verwundet. Da ernannte ihn die königl. Academie zu Stockholm zu ihrem Mitgliede, und dieſe Auszeichnung ſtärkte ihn mit neuem Muthe. Später beehrte ihn Napoleon mit dem Kreuz der Ehrenlegion, aber leider! war dies die Urſache ſeines frühen Todes. Er wollte dem Monarchen durch eins der gediegenſten Werke zeigen, wie er deſſen Aufmerkſamkeit verdient zu haben glaube, und componirte zu dem Ende eine Oper in drei Akten: „Le poëte et le musicien." betitelt. Alle Kraft ſeines Geiſtes, alle Tiefe ſeines Gemüthes legte er in dieſem Werke nieder. Am Gedächtnißtage der Krönung des Kaiſers ſollte die Oper gegeben werden. Das Schickſal wollte es nicht: Martin, der erſte Sänger, wurde bedeutend krank, und Napoleon reiſte nach Spanien, ohne des neuen Ritters Dank empfangen zu haben. d'Alayrac vermochte ſo viel zerſtörte Hoffnung nicht zu ertragen, ward krank und ſtarb. Es war im November 1809, als ſeine irdiſche Form zerbrach. Man begrub ihn, ſeinem Wunſche gemäß, in ſeinem Garten.

Albaneze oder Albaneſe, Mr., Kaſtrat und ſehr beliebter franz. Liedercomponiſt aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Im J. 1747, ungefähr im 18ten ſeines Lebens, kam er nach Paris und wurde daſelbſt bei der königl. Capelle angeſtellt. In dieſer Eigenſchaft ſang er auch in den 10 Jahren von 1752 bis 1762 im Concert ſpirit. als erſter Sänger und wurde ſtets allgemein bewundert.

Albani, Mattia, ein ſehr berühmter Tyroler Violinmacher, deſſen Inſtrumente noch jetzt unter dem Namen Albaneſer Geigen von den Virtuoſen geſucht und theuer bezahlt werden; er lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts, und bezeichnete jene mit: Matthias Albanus fecit in Tyrol Bulsani. 1654.

Albano, vergleiche Sebaſtini.

Albergati, Pirro Capacelli, Graf, ſtammte aus einem ſehr angeſehenen Hauſe zu Bologna, und war, obſchon eigentlich nur Dilettant, dennoch einer der beliebteſten und geachtetſten Componiſten zu Anfange des 18. Jahrhunderts.

Alberghi, Ignazio. Dieſer gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ſehr beliebte und gerühmte italieniſche Kirchencomponiſt ſcheint mit dem ausgezeichneten Tenorſänger gleiches Namens, welcher ſich 1790 zu Neapel aufhielt, und in jenen Zeiten auch Deutſchland mehrere Mal bereiſt hat, ein und dieſelbe Perſon zu ſeyn. Im J. 1788 wurden in mehreren Kirchen Italiens, namentlich zu Lugo, Veſpern von ihm aufgeführt, doch iſt in Deutſchland keine davon bekannt geworden.

Alberici, Pietro Giuſeppe, Dichter und Componiſt zugleich, aus Orvieto gebürtig, lebte zu Anfange des 18. Jahrhunderts. Von ſeinen vielen muſikaliſchen Compoſitionen iſt nur die eine gedoppelte Arbeit im Drucke erſchienen: L'Esilio di Adamo e di Eva dal Paradiso terrestre, Dialogo per Musica a 4 voci. Orv. 1703. 4°. Anderes und Mehreres kennen und wiſſen wir nicht von ihm, ſo berühmt er auch ſeiner Zeit geweſen ſeyn ſoll. — Nachrichten über Vincenz Alberici ſind unter deſſen eigentlichen Namen Albrici zu ſuchen.

Albericus, der Aeltere, ein Benedictiner von Monte Caſſino, und Cardinal, nach Einigen aus Trier, nach Anderen aber aus Settefratte gebürtig; war einer der gelehrteſten und verdienteſten Männer ſeiner Zeit. In der Bibliothek der Fratrum minor. S. Crucis zu Florenz befindet ſich noch ein Dialogum de Musica im Manuſcript von ihm, der, wie ein Anderer ſich ausdrückt, wahrhaft ſtrotzen ſoll von muſikaliſchen Kenntniſſen, wie man ſie in jenen Zeiten ſuchen darf; doch iſt derſelbe ſonſt nirgends zu finden; daß er von einem gewiſſen Leo Alberici, einem Edelmanne aus Orvieto, herrühren ſoll, iſt irrig. A. ſtarb zu Rom im J. 1106.

Albert, Heinrich (nicht Alberti), geboren zu Lobenſtein im Voigtlande am 28. Juni 1604, ſtarb 1668 als Organiſt zu Königsberg, wo er 1631 angeſtellt wurde. Am berühmteſten machten ihn ſeine Lieder, weltliche und beſonders geiſtliche, von denen Reichardt der Kapellmeiſter urtheilt, daß viele derſelben jetzt noch unter die vortrefflichſten gehören.

Albertazzi, Madame Emma, geb. Hawſon, eine der intereſſanteſten Erſcheinungen in dem Kreiſe jener jugendlichen Sängerinnen, die noch von einer Paſta und Sonntag ins öffentliche Kunſtleben eingeführt wurden. Sie ward in London geboren. Tag und Jahr ihrer Geburt (wahrſcheinlich 1814) haben wir nicht erfahren können. Ihre Stimme hat keinen beſonders großen Umfang, aber einen wunderlieblichen Klang, und was ihr an Kraft abgeht, erſetzt ſiedurch Fertigkeit und Fülle des Gefühls im Vortrage, wobei ſie nicht wenig durch ein ſehr einnehmendes Aeußere unterſtützt wird.

Alberti, Joſ. Friedrich, geboren zu Tönningen in Holſtein am 11. Jan. 1642, des dortigen Predigers Perter Sohn. In Stralſund, wo er das Stadt-Gymnaſium beſuchte, brachte ihm der von der Königin Chriſtina aus Italien mitgebrachte Kapellmeiſter Vicenzo Albriei Liebe zur Muſik bei. Nach zweijährigen Reiſen durch Holland und Frankreich widmete er ſich in Roſtock der Theologie, mußte aber nach zwei Jahren beim Verſuch des Predigens gewahren, daß ſeine ſchwache Stimme ihm hierin hinderlich ſey. Daher erlernte er in Leipzig die Rechte und mit glücklichem Erfolge, trieb aber doch zugleich eifrig Muſik unter dem damaligen Organiſten der Nicolaikirche, Werner Fabricius, von welchem er zum Organiſten in Merſeburg empfohlen wurde. Er erhielt dieſe Stelle mit zugeſicherter Beförderung. Als er in Dresden, den Herzog Chriſtian I. begleitend, ſeinen erſten Lehrer, den aber zum Kapellmeiſter ernannten Albrici fand, bildete er ſich in Compoſition und Klavierſpiel durch deſſen Unterricht noch weiter aus. Sein Eifer wurde belohnt, ſeine 12 Ricercati, ſeine Fugen und Choräle ſo vortrefflich gefunden, daß man ihn auch wohl doctissimum et celebra — tissimum (?!) nannte. Ein Schlag rührte ihm die rechte Seite, ſo daß er dem Orgelſpiele entſagen mußte und nur noch zuweilen Einiges componiren konnte. Zwölf Jahre brachte der Gelähmte in trübſinnigen Vorbereitungsgedanken auf ſeinen Tod zu, der ihn endlich am 24. Januar 1710 befreiete. Er iſt der zweite in Mattheſon's Ehrenpforte.

Alberti, Domenico, obſchon nur als Dilettant bekannt, doch ein ſeiner Zeit (ums Jahr 1730) ſehr berühmter und hochgeachteter Sänger, auch verdienſtvoller Klaviervirtuos. Er wurde geboren zu Venedig, woſelbſt er unter Biſſi und Lotti die Muſik ſtudirte. Er erfand den unter dem Namen Albertiſch (ſ. dieſ Art.) bekannten und von einigen Klaviervirtuoſen und Componiſten auch jetzt noch hie und da angewandten arpeggirenden Baß, und ſuchte denſelben allenthalben, wo es nur möglich war, in ſeinem Spiele anzubringen. Nach dem Zeugniſſe aller älteren Künſtler und Kunſtforſcher erinnerte ſich ein Jeder, der ihn gehört hatte, ſeiner mit dem innigſten Vergnügen. Tage und Nächte hindurch konnte er große Verſammlungen durch ſeinen Geſang, welchen er auf dem Flügel begleitete, unterhalten, und wenn er des Abends, wie er es zu thun pflegte, ſingend in den Straßen auf und ab ging, ſo folgte ihm ſtets ein großer Haufen Volks, unter welchen ſich auch keine geringe Zahl der Gebildetſten miſchte, und klatſchte ihm ohne Aufhören den lauteſten Beifall zu. A. ſtarb ſehr jung und allgemein beklagt.

Alberti, Giuſeppo Matteo, ein zu Anfange des 18. Jahrhunderts gelebter Componiſt und ausgezeichneter Violinſpieler an der Petroniuskirche zu Bologna, auch Academico Filarmonico. Außer dieſem A. lebten zu Zeit noch drei andere damals ſehr geſchätzte, dennoch aber weniger bekannt gewordene Componiſten gleiches Namens: Alberti, ein achtungswerther Pariſer Guitarrenſpieler und auch Componiſt für ſein Inſtrument; Innocenzo Alberti, Hofmuſikus des Herzogs zu Ferrara; und Pietro Alberti. Wir führen dieſe bloß zum Unterſchiede von den vorigen Alberti's an.

Albertini, Giovacchino, Königl. Polniſcher Capellmeiſter zu Warſchau ums Jahr 1784. Von den näheren Lebensumſtänden A's. iſt nichts bekannt, doch wird in den Verzeichniſſen von 1790 noch ſein Name unter den beſſeren Operncomponiſten der italieniſchen Theater gefunden.

Albertini, Michael, auch Momoletto genannt, gebürtig von Venedig, kam ſehr jung ſchon als Caſtrat und ausgezeichneter Sopraniſt an den Hof zu Heſſen-Caſſel; genoß hier den Unterricht des Capellmeiſters Ruggiero Fedeli, und wurde nun von ſeinem Herrn zur weiteren Ausbildung auf Reiſen geſchickt. Schon um 1700 glänzte er durch ganz Deutſchland und Italien als erſter Sänger; nicht weniger auch ſeine Schweſter.

Albertini, Giovanna, mit dem Beinamen Romanina. Durch den guten Ruf ihres Bruders kam ſie 1718 ebenfalls nach Caſſel, wurde hier ihres ſchönen Geſanges wegen als Primadonna bei der italieniſchen Oper angeſtellt, und verweilte daſelbſt, mit einem gleichfalls großen Gehalte, in ſolcher Eigenſchaft bis 1729. Nach dieſer Zeit ging ſie wieder in ihr Vaterland zurück, wo ſie alsbald den Augen der Kunſtfreunde, zu deren größtem Bedauern, verſchwand. Sie war aber nicht, wie ihr Bruder, in Venedig, ſondern in Reggio geboren.

Albertiſch — Albertiſcher Baß. Die harpeggirenden Bäſſe u. dgl werden aus dem Grunde zuweilen ſo genannt, weil ein gewiſſer venetianiſcher Tonkünſtler Domenico Alberti (ſ. dieſen) der Erfinder derſelben geweſen ſeyn ſoll; doch hört man dieſe Benennung nur ſelten, und ſie möchte auch wohl mehr ſcherzweiſe als eigentlich charakteriſtiſch zu gebrauchen ſeyn.

Albertus magnus, aus der gräflichen Familie von Bollſtädt, geboren 1193 (oder nach Andern 1205) zu Lauingen, von dem wir hier nur das Wichtigſte anzuführen haben; er wurde Dominikaner, lehrte zu Rom, Paris, Straßburg u. ſ. w., wurde Biſchof zu Regensburg und legte ſein Amt nieder, um in einem Kloſter zu Köln ungehindert den Wiſſenſchaften zu leben. Seine ſämmtlichen Werke ſind in 21 Folianten gedruckt worden: allein de musica und Comment. in Boethii Arithmeticam et Musicam ſind nicht darunter. Sie ſollen im Manuſcript vorhanden ſeyn. Wo ſind ſie jetzt! Auch ſeine Sequenzen, die er verfaßt und der Kirche übergeben haben ſoll, haben ſich, ſo viel uns bekannt iſt, noch nirgends aufgefunden. Er ſtarb 1280.

Albeſt, Raimund Kaan Edler von, ungariſcher Adeliger und k. k. öſterreichiſcher Huſarenrittmeiſter ad honores, geboren zu Wien 1802, iſt ein in Oeſterreich bekannter Dilettant, deſſen in dortigen Zeitungen ehrenvolle Erwähnung geſchah. Das Neueſte über ihn enthält die Wiener allgemeine Theaterzeitung in ihrem Blatte vom 7. Februar 1840, worin es heißt: „Als Glanznummer des ganzen Concerts verdient herausgehoben zu werden: Eine Polonaiſe und Bravourvariationen, componirt von Herrn Raimund Kaan von Albeſt, und von ihm als Compoſiteur mit Begleitung des Orcheſters vorgetragen. Dieſe beiden Concertſtücke begeiſterten die zahlreichen Zuhörer zu den rauſchendſten Beifallsbezeugungen, und gaben die entzückendſten Belege von der Virtuoſität des genannten Künſtlers. Derſelbe iſt ein Schüler des genialen Mayſeders und hat auf ſeinen Reiſen durch Italien vielfach ſeine Meiſterſchaft auf der Violine bewährt.“

Albicaſtro, eigentlich Weiſſenburg, Heinrich, überſetzte dieſen ſeinen eigentlichen Namen in jenen, als er mit der alliirten Armee während des ſpaniſchen Succeſſionskrieges, in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dieſes Land einrückte. Er war ein geborner Schweizer, Rittmeiſter bei jenen Truppen,

zugleich aber auch ein vortrefflicher Violinſpieler und beliebter Componiſt für ſein Inſtrument.

Albinoni, Tomaſo, war einer der ausgezeichnetſten Tonkünſtler und fruchtbarſten Componiſten des 17. und 18. Jahrhunderts, geboren wahrſcheinlich ums Jahr 1675 zu Venedig. In Italien wurde er geprieſen als Operncomponiſt und Sänger, in Deutſchland inſonderheit aber als Violinſpieler und Inſtrumentalcomponiſt, und wirklich hat er auch als ein ſolch vielſeitiger Meiſter recht Vieles und Gutes geleiſtet. Er ſtarb wahrſcheinlich gegen das Jahr 1745 zu Venedig. Wenn Einige, namentlich Jöcher, ſein Todesjahr auf 1782 ſetzen, ſo ſtimmt dies durchaus nicht mit der Zeit ſeiner Schöpfungen zuſammen, und iſt daher irrig.

Albioſo, Mario, ein ſeiner Zeit ſehr hochgeachteter Muſikus und Dichter; war Prieſter und Kanonikus des heiligen Geiſt-Ordens, von Naſi in Sicilien gebürtig, ſtarb ums Jahr 1686. Von ſeinen Compoſitionen iſt nichts aufbewahrt und behalten worden, als: Selva di Canzoni Siciliani. Palermo 1681, 8°. in Sicilianiſcher Mundart jener Zeit, für den Sprach- und Geſchichtsforſcher alſo wohl von großem Intereſſe.

Albizzi Tagliomachi, Barbara, war eine um die Mitte des 17. Jahrhunderts ſehr berühmte Sängerin und zugleich Dichterin aus Florenz. Man hat noch jetzt ein größeres Gedicht von ihr: Ascanio errante, welches 1640 zu Florenz in 4°. gedruckt wurde.

Alboneſio, Ambroſio Teſeo, Kanonikus zu St. Lateran, aus gräflichem Stamme, geb. zu Pavia 1469; war einer der erſten Italiener, welche ſich um die orientaliſchen Sprachen bekümmerten und auch in dem Erforſchen derſelben ſich einige Verdienſte erwarben. Dies hätte ihn nun einerſeits von der Muſik ganz abziehen können, nichts deſto weniger aber hat ihm vornehmlich die Geſchichte der Inſtrumente vieles zu danken. So finden ſich namentlich in ſeinem Werke: Introductio in chaldaic. ling., Syriac. atque Armea., et decem al. ling. etc. Pavia 1539, 4°. die erſten Nachrichten von der Erfindung und damaligen Beſchaffenheit des Fagotts. Vergl. den Art. Afranio. Zu ſeinem Studium der Muſik mochte beſonders auch wohl ſein Aufenthalt in Venedig um 1535, und das freundſchaftliche Verhältniß, in welchem er daſelbſt mit Poſtello ſtand, ihn angetrieben haben. Im J. 1538 wurde A. Vorſteher des Kloſters St. Petri zu Pavia, und ſtarb darauf 1540 im Rufe ſtrengſter Frömmigkeit.

Albrecht, M. Johann Lorenz. Wenn ſich je in einem Manne höhere wiſſenſchaftliche Bildung und wahre Gelehrſamkeit mit den ausgezeichnetſten reinen Künſtlertalenten und Kunſtgeſchicklichkeiten vereinigt haben, ſo war dies bei A. der Fall. Er wurde zu Görmar, einem Dorfe bei Mühlhauſen, am 8. Jan. 1732 geboren. Die große Lern- und Wißbegierde, welche er als Kind ſchon an den Tag legte und mit welcher er alle Bücher, die er nur erhaſchen konnte, durchſuchte, bewogen ſeinen Vater, ihn den Wiſſenſchaften zu widmen, und zu dieſem Zwecke zuvörderſt nach Mühlhauſen auf das Gymnaſium zu ſchicken. Um ſeine Erziehung und Ausbildung zu vervollkommnen und ihr die möglichſte Vielſeitigkeit zu geben, mußte er auch bei dem daſigen Organiſten Rauchfuß Unterricht in der Muſik nehmen. Doch ſeine eigentliche Beſtimmung rief ihn nach Leipzig, wohin er auch 1752 ſich begab, und daſelbſt in einem vierjährigen Curſus Theologie ſtudirte. 1758, nachdem er 1756 mit der Magiſterwürde bekleidet die Univerſität verlaſſen hatte, nahm er die ihm angetragene Stelle eines Cantors und Muſikdirectors an der Hauptkirche zu Mühlhauſen (in Thüringen) an, als welcher er zugleich auch, mit dem Titel eines Collegen, Unterricht in der vierten Claſſe des dortigen Gymnaſiums zu ertheilen hatte. Jetzt erſt trat er recht eigentlich in das öffentliche Leben, verſuchte ſich nicht nur als Schriftſteller und Dichter, ſondern auch als practiſcher Componiſt, und hatte das Glück, ſeine großen Verdienſte durch die reichſten und ehrenvollſten Auszeichnungen anerkannt zu ſehen. Am meiſten mochten darauf hingewirkt haben: ſein Urtheil in der Streitſache des gelehrten Marpurg mit Sorge, zu deren Schiedsrichter er, in Anerkennung ſeiner vielſeitigen Kenntniſſe, ernannt war (vergl. Marpurg's Beitr. Bd. 5, Seite 269), ferner ſeine Abhandlung vom Haſſe der Muſik, Frankenhauſen 1765, 4°. Beſonders hervorzuheben aus den vielen übrigen ſeiner Schriften ſind aber auch noch: Adlung's Musica mechanica Organoedi, welche er, nebſt Adlung's Siebengeſtirn, mit einer Vorrede verſehen, zu Berlin 1768 herausgab, und ſeine Abhandlung über die Frage, ob die Muſik bei dem Gottesdienſte zu dulden ſey oder nicht? — Leider und nur zu früh für das Emporblühen der Kunſt und der mit dieſer verwandten Wiſſenſchaft ſtarb A. ſchon im Jahre 1773 zu Mühlhauſen, im 41ſten Jahre ſeines Lebens. Eine ausführliche Beſchreibung dieſes befindet ſich im dritten Bande der kritiſchen Briefe pag. 1.

Albrecht, Johann Matthäus, wurde geb. zu Oſterbehringen in Thüringen bei Gotha am 1. Mai 1701, und legte in der letzteren Stadt den erſten Grund zu ſeinen nachher ſo ſehr ausgezeichneten Geſchicklichkeiten und Kenntniſſen in der Tonkunſt bei dem Capellmeiſter Witten. Auf einer Reiſe, welche er ſpäter nach Frankreich machte, hatte er Gelegenheit, große Meiſter, und beſonders ſehr vorzügliche Orgelſpieler, zu hören, und dies war von einem ſolch vortheilhaften Einfluſſe auf ihn, daß er bald nach ſeiner Rückkunft in ſein Vaterland für einen der tüchtigſten Orgelſpieler galt, und kurz darauf auch (1724) als Organiſt an die Catharinenkirche zu Frankfurt am Main berufen wurde. A. verwaltete dieſe Stelle ſtets in dem raſtloſeſten Streben nach Vervollkommnung, und daher mit ſo vielem Beifalle des Publicums, daß ihm zwei Jahre ſpäter (1726) die beſte daſige Organiſtenſtelle an der erſten Hauptkirche zu den Barfüßern übertragen wurde. A war auch Componiſt, und obgleich keine Werke von ihm im Drucke erſchienen ſind, ſo ſind dennoch mehrere ausgezeichnete Clavierſachen, namentlich mehrere Concerte für dieſes Inſtrument, von ihm bekannt geworden, die in jener Zeit ſehr gern gehört und auch gar häufig öffentlich geſpielt wurden. Er ſtarb gegen das Jahr 1768 zu Frankfurt.

Albrechtsberger, Joh. Georg, wurde geb. am 3. Februar 1736 zu Kloſterneuburg, einer kleinen Stadt unweit Wien. Schon in ſeinem 7. Jahre war er Discantiſt in dem dortigen Stifte der regulirten Chorherren, woſelbſt er die Schulen beſuchte, allein ſo entſchieden auch, namentlich ſpäter, ſeine beſondere Hinneigung zur Muſik ſich kund gab, und Niemand entging, der den Knaben zu beobachten Gelegenheit hatte, ſo waren ſeine Eltern doch zu arm, als daß ſie irgend einen beſonderen und zumal höheren Muſikunterricht ihm hätten ertheilen laſſen können. Selbſt Freund und auch Kenner der Muſik dauerte dies den Pfarrherrn Leopold Pittner (zu St Martin in der unteren Stadt), er hatte den Knaben ſeiner Gutmüthigkeit wegen ſehr lieb gewonnen, entſchloß ſich daher, unentgeldlich ihm den erſten Unterricht im Generalbaß zu ertheilen, und wurde ſo im eigentlichſten Sinne des Wortes ſein wahrer Mäcen; noch mehr aufgemuntert durch den großen Eifer und die Lernbegierde ſeines Zöglings ging ſeine Liebe und ſeine Sorge für denſelben ſo weit, daß er ſogar eine kleine Orgel ihm verfertigen ließ, welche jetzt noch in dem, an der Donau oberhalb Nußdorf (unweit Wien) liegenden, ſogenannten Kahlenberger Dörfchen ſich befindet, und gewiſſermaßen als Reliquie aufbewahrt wird. Die wärmſte Dankbarkeit hegte A. Zeit ſeines Lebens für dieſen ſeinen erſten Wohlthäter, und war ſtets bemüht, dieſelbe auch ſeinen Kindern einzuprägen. Mit welchem raſtloſen Fleiße und großem Triebe zum Lernen er als Knabe ſchon die Bemühungen ſeiner Lehrer zu belohnen wußte, beurkunden wohl folgende zwei Züge: Sein kleines Clavichord nahm er täglich mit ſich in's Bette und ſpielte gewöhnlich ſo lange darauf, bis er einſchlief, wo dann ſein liebes Inſtrument beim Erwachen noch auf ihm ruhte; — als er

Digitized by Google

einſt an einem Oſterſonntage zu ſeinem Muſiklehrer kam und um Unterricht bat, der Meiſter aber an dem geheiligten Tage keine Lection ertheilen wollte, hielt er wenigſtens um die Erlaubniß an, ſich allein üben zu dürfen; dieſe wurde ihm, und voll Freude darüber ſpielte er ſo ungewöhnlich gut, daß ſein horchender Lehrer ihm nicht nur großes Lob, ſondern auch, aus Freude über ſein Talent, dem jungen Schüler eine ganze Hand voll Siebenzehner ſchenkte. Freilich konnte auch nur bei einem ſolchen Streben der große Mann aus ihm werden. Zur Fortſetzung ſeiner Studien kam er ſpäter in das Gymnaſium der Benedictinerabtey Mölk, und bekleidete daſelbſt, nach Beendigung der Humaniora, 12 Jahre lang die Organiſtenſtelle. In dieſem Stifte war es gebräuchlich, daß die Sängerknaben zur Faſchingszeit kleine Opern aufführen mußten, und es fügte ſich, daß auch Kaiſer Joſeph einer ſolchen Vorſtellung beiwohnte; die ſehr ſchöne Discantſtimme des kleinen Georg zog die Aufmerkſamkeit des Kaiſers auf ſich, ſo, daß er ſich dieſen Knaben vorſtellen ließ, ihn belobte und ihm einen Ducaten ſchenkte. Das war der Anfang zu ſeinem ſpäteren Glücke. Bei der Durchreiſe der durchlauchtigſten Braut dieſes Monarchen, der Prinzeſſin M. Joſepha v. Bayern, am 21. Januar 1765, wurde ein von A. componirtes Singgedicht im Stifte abgeſungen und mit allgemeinem Beifalle aufgenommen. Dies regte ihn an, durch das eifrigſte Studium der Werke eines Caldara, Fux, Mann, Riepel, Graun, Pergoleſe, Händel, Benda, Haſſe, Bach u. A., welche der dortige Chorverweſer, Robert Kimmerling, ihm freundlich mittheilte, noch immer mehr zum gründlichen Theoretiker ſich auszubilden, damit jedoch auch das Streben nach möglichſter Vervollkommnung im praktiſchen, beſonders Orgelſpiele, eng zu verbinden. Er erreichte ſein Ziel: als nach Verlauf mehrerer Jahre der Kaiſer Joſeph abermals durch Mölk paſſirte, und an einem Sonntage dem Hochamte beiwohnte, wozu A. die Orgel ſpielte, und wie gewöhnlich am Ende deſſelben phantaſirte, gefiel ſein Spiel dem Kaiſer ſo ſehr, daß er ihn zu ſprechen verlangte, und ihm den Antrag machte, ſobald die Hoforganiſtenſtelle vacant würde, ſich darum zu melden. Nachdem er einige Zeit in Raab, darauf in Marialaferl Organiſt, alsdann einige Jahre hindurch bei einem Cavalier in Schleſien Muſikmeiſter, und endlich in Wien, bei den P. P. Carmeliten Regens chori geweſen war, erhielt er denn auch wirklich im Jahre 1772 dieſen Poſten, ward Hoforganiſt Seiner Majeſtät, und im Jahre 1792 würdiger Nachfolger des geſtorbenen Leopold Hoffmann, Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu St. Stephan. Hier wurde ſein lange gehegter Wunſch, den Unterricht des hochgeſchätzten Hoforganiſten Mann zu genießen, realiſirt, und er von Gaßmann, den Gebrüdern Haydn und Reuter (dieſer war einſt ſehr erſtaunt, als A. ſeine Meſſe in G auf einer zu tief geſtimmten Orgel a vista und ganz fehlerfrei nach Gis dur transponirte) ſehr hoch geachtet. Jetzt begann ſein eigentlicher Wirkungskreis als Tonſetzer, muſikaliſcher Schriftſteller und Lehrer, und was er als ſolcher geleiſtet, iſt das ſchönſte Monument, daß er ſich ſelbſt ſetzen konnte; dankbar geliebt und hochgeehrt von ſeinen Zeitgenoſſen, wird auch bei der Nachwelt ſein Andenken unvergänglich fortleben. Im Jahre 1798 erhielt er von der königlich ſchwediſchen muſikaliſchen Academie das Diplom als Ehrenmitglied, und 1808 mußte, auf ausdrücklichen Befehl Sr. Majeſtät des Kaiſers Franz, bei der Krönung in Preßburg ſeine neue, zu dieſer Feierlichkeit componirte Meſſe producirt werden. Er ſchrieb im Ganzen 244 Werke, wovon die ſämmtlichen Partituren in dem Muſik-Archive des Fürſten von Eſterhazy-Galantha ꝛc. ſich befinden; darunter 26 Meſſen, 43 Gradualien, 34 Offertorien, 5 Veſpern, 4 Litaneyen, 4 Pſalmen, 4 Te Deum laudamus, 2 Veni Sancte Spiritus, 6 Motetten, 5 Salve Regina, 6 Ave Reg., 5 Regina coeli, 5 Alma redemptoris, 2 Tantum ergo, 18 Hymnen, 1 Alleluja, 10 verſchiedene Kirchenmuſiken, 6 Oratorien, 9 Geſänge und 1 Operette, 17 Violin-Quartette, 9 Violin-Quintette, 2 Violin-Sextette, 9 verſchiedene Tonſtücke, 6 Concerte für verſchiedene Inſtrumente, 4 Sinfonien und ein Chor a tutt' istromenti; und außerdem noch 17 unbekannte Meſſen, welche theils vom Kaiſer abverlangt wurden, theils nach dem letzten Willen des Verewigten, ausſchließliches Eigenthum des Kirchenchors geblieben ſind. Er war alſo einer der fruchtbarſten und thätigſten Schöpfer im Reiche der Kirchenmuſik. Im Drucke ſind zwar nur 27 ſeiner Werke erſchienen, unter denen die Orgelfugen wohl den erſten Rang einnehmen; doch tragen alle den Stempel einfacher Größe und erhabener Würde an ſich; wie er ſelbſt war, ſind auch ſie von demüthigem, frommen und wahrhaft religiöſem Charakter. Der ſogenannte galante Styl konnte nie ſeine eigentliche Sphäre ſeyn, nicht ſelten äußerte er mit naiver Offenherzigkeit darüber: „ich habe gar kein Verdienſt dabei, daß ich gute Fugen mache, denn mir fällt gar kein Gedanke ein, der ſich nicht zum doppelten Contrapunkte brauchen läßt.“ Kurze Zeit vor ſeinem Ableben componirte er ein Te Deum laudamus, welches er nach Abſchluß des Wiener Friedens und Rückkehr ſeines Kaiſers in die Hauptſtadt aufzuführen beſtimmte; doch vereitelte der Tod ſeine Wünſche, und er empfahl daher wenige Tage zuvor ſeiner Gattin (Tochter des Bildhauers Weiß aus Eggenburg), dieſe Partitur wohl und ſo lange aufzubewahren, bis ſich beim allerhöchſten Kaiſerhauſe eine merkwürdige und feierliche Begebenheit ereigne, dann ſolle ſie dies letzte Werk, deſſen Vollendung ihm Gott geſtattet habe, mit den Worten Sr. Majeſtät zu Füßen legen: „auch mit dem letzten Werke wünſche er Sr. Majeſtät als treuer Unterthan noch zu huldigen.“ Dies geſchah denn auch wirklich bei der feierlichen Vermählung des Kaiſers mit Caroline Auguſte durch eine ſeiner Töchter und derſelbe nahm es gnädig auf. Als Schriftſteller erwarb A. ſich große Verdienſte durch ſeine: Generalbaßſchule Méthode de l'accomp., trad. de l'Allemand. 8°; Ausweichungen von C dur und C moll in die übrigen Tonarten; Inganni. 2. L. d. Ausw.; Unterricht über den Gebrauch der verminderten und übermäßigen Intervalle, 3. L. d. Ausw.; kurze Regeln des reinſten Satzes; Anweiſung zur Compoſition; Méthode élémentaire de Comp. trad. de l'Allem.; und eine Clavierſchule, welche ſämmtliche Schriften von einem ſeiner würdigſten Schüler, zu welchen auch Beethoven, Gänsbacher, Leidesdorf und viele Andere gehören, dem Ritter Ignaz von Seyfried zuſammengetragen und vor einigen Jahren noch in 3 Bänden herausgegeben wurden. Im Leben war A. meiſtens ernſt, doch immer dabei liebenswürdig, freundlich, und — wenn ſich's eben fügte — mitunter ſogar auch jovial; als Menſch, Gatte und Vater war er der ſtrengſte Erfüller ſeiner Pflicht. Und ſo ſtarb er auch, der Altersſchwäche unterliegend, am 7. März 1809, im 73ſten Jahre ſeines Lebens, als wahrer Chriſt in kindlicher Ergebung. Seine irdiſche Hülle wurde auf demſelben Friedhofe zur Ruhe beſtattet, wo auch ſein inniger Freund und Kunſtbruder Mozart 18 Jahre vor ihm, und wenige Monate nachher Joſeph Haydn ihre ewige Ruheſtätte fanden. An ſeinem Grabe weinte eine Gattin, ein Muſter der Frauen, die in einer 41jährigen Ehe mit ausgezeichneter Treue, Liebe und Zärtlichkeit an ihm gehangen und ihm 15 Kinder geboren hatte, von denen aber nur noch 1 Sohn und 2 Töchter leben. So war das ganze Leben A.'s ein ſchönes Wirken in und für Harmonie. Die Früchte dieſes raſtloſen Wirkens ſichern ihm nicht nur die Verehrung der Mit-, ſondern auch der Nachwelt.

Albrici, Vincenzo, ein römiſcher Componiſt und ſeiner Zeit ſehr achtbarer Organiſt, den die Königin Chriſtine von Schweden aus Italien nach Deutſchland mitbrachte; um's J. 1660 lebte er zu Stralſund, kurze Zeit darauf aber kam er nach Dresden als Churfürſtl. Sächſiſcher Vicecapellmeiſter, wo er noch um's J. 1664 in dem größten Anſehen ſtand. Er ſtarb in Prag, wann? iſt nicht bekannt. Eben ſo hält es auch ſehr ſchwer, von ſeinen Werken beſtimmte Nachrichten zu erlangen, obſchon viele Hiſtoriker und Critiker damaliger

Zeit mit der gröſsten Achtung ſeiner, als eines ausgezeichneten Componiſten gedenken. Im Drucke iſt wahrſcheinlich nichts von ihm erſchienen

Albuzzi Todeschini, Thereſe, eine der berühmteſten Sängerinnen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, Contraaltiſtin, war geb. zu Mailand, lange Zeit aber am Dresdner Hoftheater engagirt, wo ſie in den erſten und gröſsten Rollen wahrhaft glänzte, ſowohl durch ihren vollen, ſonoren und auſserordentlich ſchulfertigen Geſang, als durch ihr meiſterhaftes und hinreiſsendes Spiel. Sie ging nach Prag, fand aber keine Anſtellung daſelbſt, und eben im Begriffe, nach Warſchau abzureiſen, überfiel ſie eine ſchleunig zehrende Krankheit, der ſie im Jahre 1760 unterlag.

Alcaeus, griechiſcher Dichter, den man auch Musicus scientissimus nennt und für den Erfinder der lyriſchen Poeſie ausgiebt; er wurde geboren zu Mytilene, und blühete in der 44. Olympiade, alſo 604 vor Chriſti Geburt. Der Geſchichte nach gehörte er unter die zärtlichſten Verehrer der Sappho, der auf alle mögliche Weiſe um ihren Beſitz buhlte, nach ſo vielem und langem vergeblichen Schmachten aber auch am allererſten der verliebten Seufzer müde wurde. Dies trieb ihn zum Patriotismus, allerlei Händel fing er an, ging mit zu Felde und trug jede Art von Ungemach, welches er öfters jedoch auch ſich ſelbſt bereitet hatte. Zuletzt wandte er ſich nach Egypten; ob er hier ſein Leben beſchloſs, iſt nicht bekannt.

Alcock war einer der wenigen engliſchen und Tonkünſtler überhaupt, welche ſich durch die Genialität und Gediegenheit ihrer Schöpfungen, auch durch einen gewiſſen Grad von wirklich wiſſenſchaftlicher Bildung den Rang und die Würde eines Doctors der Muſik erworben haben. Er lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu London, in welcher Zeit auch alle ſeine Werke dort erſchienen ſind, und denen zuſolge er, wofür ihn Einige halten wollen, nicht bloſser Inſtrumentalcomponiſt war.

Alcuin (auch Alewin und Albinus), ein Angelſachſe, geb. in der Grafſchaft York gegen 732. Seine Arbeiten handelten in Commentaren über bibl. Bücher, aſcetiſchen Schriften, Briefen, Geſprächen, Gedichten, Abhandlungen über die ſieben freien Künſte, wovon nur noch zwei, über Grammatik und Rhetorik, vorhanden ſind. Werden wir auch am Verluſte ſeiner Abhandlung über Muſik nichts Empfindliches zu tragen haben, ſo werden wir dennoch den eifrigen Mann unter die vorzüglichſten Beförderer der Tonkunſt zählen müſſen, ſchon um der Verbeſſerung und Vermehrung der Schulen, beſonders um der Sorgfalt willen, die er überall der Verbreitung eines zweckmäſsigen Kirchengeſanges erwies. Selbſt den Grund zur Hochſchule in Paris legte er noch im Jahre 802 bei einem Beſuche des Hofes, wohin er oft geladen wurde. Er ſtarb 804 am 19. Mai über 80 Jahre alt.

Aldan, zwei Brüder, beide ausgezeichnete Violinvirtuoſen, auch beide, namentlich aber der jüngere, ſehr geiſtreiche und talentvolle Componiſten für ihr Inſtrument. Sie wurden in Perpignan um's Jahr 1765 geboren, kamen aber als kleine Knaben ſchon nach Paris, wo ihr Vater als Profeſſor der Mandoline lebte. Erſt im Jahre 1793 erſchien der Jüngere wieder zu London als erſter Soloſpieler, als welcher er ſich bis zum Jahre 1806 dort aufhielt und in dieſer Zeit die muſikaliſche Literatur mit vielen vortrefflichen Werken beſchenkte. Nach der Zeit wurde er als Muſikdirector und Muſikmeiſter nach Edinburg verſetzt und erfreute ſich dort der allgemeinſten Achtung und auch des ſorgenloſeſten Lebensunterhalts. Von dem älteren Bruder, der ebenfalls mehrere gründlich bearbeitete Quartetten und Duos für die Violine ſchon früher geliefert hat, ſchweigen alle Nachrichten bis zum Anfange des jetzigen Jahrhunderts, in welcher Zeit er zu Lyon ſich aufhielt und daſelbſt auch noch vor dem J. 1808 einen anſehnlichen Muſikhandel errichtet hat; ein Beweis vielleicht, daſs die Kunſt ſelbſt nicht hinreichend geweſen ſeyn muſs, die nöthigen Bedürfniſſe ſeines Lebens zu befriedigen.

Alderinus, Coſma, von dieſem im 16. Jahrhunderte blühenden und ſehr hoch geachteten Schweizer-Componiſten iſt leider weiter nichts bekannt, als ein Werk: LVII Hymni sacri à 4, 5 e 7 voci. Bern 1553. 4°. Auch von ſeinen Lebensumſtänden iſt jede Spur verloren gegangen.

Aldhelm oder Adelmus, Neffe des Königs Ina der Weſtſachſen, war Anfangs Mönch zu Malmesbury in Wiltſhire, wurde aber im Jahre Chriſti 705 wegen ſeiner auſserordentlichen Gelehrſamkeit und vielſeitigen Bildung zum Biſchof von Shirbuen in Dorſetſhire erwählt, und ſtarb daſelbſt am 28. Mai 709 im Rufe groſser Heiligkeit. Er war zugleich ein vorzüglicher Harfenſpieler, auch ausgezeichneter Sänger und Dichter.

Aldrich, Henry, wurde im Jahre 1647 zu Weſtmünſter in London geboren, kam 1662 in's Chriſtkirchen-Collegium zu Oxford, und wurde am 3. April 1669 zum Magiſter ernannt. Nachdem er darauf in den geiſtlichen Orden aufgenommen war, zeigte er gar bald eine ſolche auſserordentliche Gelehrſamkeit ſowohl in theologiſchen als anderen Wiſſenſchaften, daſs er für den berühmteſten Lehrer dieſes Collegiums galt, und nicht nur am 15. Februar 1681 das Canonikat an dieſer Kirche erhielt, ſondern gleich darauf auch (im Mai) zum Baccalaureus und endlich zum Dr. der Theologie erhoben wurde. Noch nicht genug aber: die Streitigkeiten, welche unter der Regierung Jacobs II. mit den Papiſten Statt hatten, gaben ihm Gelegenheit, den ganzen Schatz ſeiner Gelehrſamkeit und ſeine vielſeitigen Kenntniſſe der Welt zu zeigen, und er erwarb ſich dadurch ein ſo groſses und allgemeines Anſehen, daſs er am 17. Juni 1689 die Stelle eines wirklichen Decans an der Chriſtkirche erhielt, welche während der Revolution der Papiſt Maſſey nicht gar freiwillig verlaſſen hatte, und in dieſer Würde auch bis zu ſeinem Tode, den 14. December 1710, verblieb. — Alles Vortreffliche von dem, was ein Paleſtrina, Cariſſimi, Vittoria und andere berühmte italieniſche und deutſche Meiſter an Kirchenmuſiken geliefert hatten, ſammelte er mühſam zuſammen, brachte es in Partitur, und ſetzte mit vieler Einſicht und kritiſcher Beurtheilung unter mehrere derſelben einen engliſchen Text, ſo daſs auf dieſe Weiſe die engliſchen Kirchen mit einer ausgeſuchten Muſik bereichert wurden, welche ſie gewiſſermaſsen als ihr Eigenthum, als engliſche Producte, anſehen durften. Während der 20jährigen Verwaltung des Chriſtkirchen-Collegiums legte A. auch eine Muſikſchule an, hielt mit deren Zöglingen wöchentliche Concerte in ſeiner Wohnung, und führte überhaupt eine ſolche vortheilhafte und pünktliche Aufſicht über alle Arten von Muſik, zunächſt aber ſo weit ſie die Kirche anging, daſs ſich das dankbare Andenken daran bis jetzt noch in England erhalten hat. Wie viele Kirchen haben ſich wohl eines ſolchen Beſchützers und Beförderers der Muſik zu erfreuen!?

Aldrovandini, Giuſeppe Antonio Vincenzo, war Capellmeiſter des Herzogs von Mantua und, wie er ſich ſelbſt titulirt, Principe de Filarmonica, geb. zu Bologna; blühete nicht nur als Kirchen- ſondern auch als Theatercomponiſt in den Jahren von 1696 bis 1711. Von Einigen wurde A. auch Aldourandi genannt, es iſt unentſchieden, ob er zu ſeinen Lebzeiten ſchon dieſen Namen, vielleicht pſeudo, führte.

Alembert, Jean le Rond d', einer der berühmteſten Mathematiker und überhaupt Gelehrten des 18. Jahrhunderts, wurde geboren zu Paris 1717, aber von ſeinen Eltern ausgeſetzt; ein Polizeicommiſſär fand das Kind, übergab daſſelbe jedoch ſeiner Schwächlichkeit wegen nicht dem Findelhauſe, ſondern einer armen Glaſerfrau. Es kann ſeyn, daſs derſelbe dazu insgeheim beauftragt war, da die Eltern, obwohl ſie ſich nicht öffentlich nannten (die Mutter war die Mad. von Tauſin, Canoniſſin von Beaujeu, und der Vater der Provinzialcommiſſär der Artillerie und Dichter Destouches), ihm den-

Digitized by Google

noch ihre Pflege nicht ganz entzogen, und der Vater ihm ſogar in der Folge eine Rente von 1200 Livres ausſetzte, welche für die damaligen Lebensbedürfniſſe recht wohl hinreichte. Als Kind ſchon zeigte A. viel Gewandtheit und Leichtigkeit im Lernen, mit ſeinem vierten Jahre kam er in eine Penſionsanſtalt und zählte erſt zehn Jahre, als der Lehrer der Anſtalt, ein verdienſtvoller Mann, erklärte, daß er ihm nichts mehr zu lehren habe. In ſeinem zwölften Jahre kam er in das Collegium Mazarin und überraſchte die Lehrer deſſelben ſo ſehr mit ſeinen Anlagen, daß ſie in ihm einen neuen Pascal zur Aufrechthaltung der Sache der Janſeniſten, mit welchen ſie eng verbunden waren, gefunden zu haben glaubten; auch ſchrieb er in den erſten Jahren ſeiner philoſophiſchen Studien einen Commentar über die Epiſtel Pauli an die Römer, doch feſſelte ihn nachher die Mathematik ſo ſehr, daß er allen theologiſchen Streitigkeiten ſich entzog. Er verließ das Collegium, ſtudirte die Rechte und ward Advocat, hörte aber nicht auf, ſich mit der Mathematik zu beſchäftigen, obſchon ihm faſt alle Hülfsmittel dazu abgingen. Eine Schrift über die Bewegung feſter Körper in einer Flüſſigkeit, und eine andere über die Integralrechnung, welche er 1739 und 1740 der Academie der Wiſſenſchaften vorlegte, zeigten ihn in einem ſolchen günſtigen Lichte, daß dieſelbe 1741 ihn zu ihrem ordentlichen Mitgliede ernannte. Hierauf ſchrieb er ſeine berühmten Werke über Dynamik (Traité de dynamique), über die Flüſſigkeiten (Tr. des Fluides), gewann 1746 durch ſeine Theorie der Winde den von der Berliner Academie ausgeſetzten Preis und ward zum Mitgliede derſelben ernannt. Unter den Denkſchriften, welche er dieſer Academie übergab, zeichnen ſich zwei über die reine Analyſis und eine über die Schwingungen der Saiten aus. (Recherches sur la courbe, que forme une corde tendue mise en vibration). Ueberhaupt ſtrebte er darnach, ſeine nicht weniger ausgezeichneten muſikaliſchen Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten mit den mathematiſchen zu verbinden, und lieferte in ſolcher Hinſicht eine Menge Werke, die auch in der Geſchichte und Literatur der Muſik einen unſterblich ruhmvollen Namen ihm erworben haben. Schon früher hatte er Élémens de Musique théorique et pratique suivant les principes de Rameau für die Pariſer Academie geliefert, die, wenn ſie — nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe — eigentlich auch weiter nichts waren, als ein detaillirter Auszug aus Rameau's Theorie, ihn gleichwohl als einen tief denkenden Muſiker beurkundeten, und daher, außer den vielen beſonderen Abdrücken und der durch Marpurg beſorgten deutſchen Ueberſetzungen, drei verſchiedene vermehrte Auflagen erlebten. Die erſte Glut ſeiner Neigung für Mathematik hatte hiernach zwar auf einige Zeit ſeine früh erregte Liebe für die ſchönen Wiſſenſchaften und die Muſik insbeſondere etwas eingeſchläfert, und er beſchäftigte ſich mit dieſer nur in ſo weit, als ſie zugleich mit der Mathematik zuſammentraf, doch, als nach ſeinen wichtigſten Entdeckungen die mathematiſchen Unterſuchungen ihm nicht mehr eine ſo reiche Ernte neuer Wahrheiten gewährten (ſeine vielen Werke dieſer Art gehören nicht hierher), oder als er das Bedürfniß fühlte, ſeinen Geiſt von ſo tiefen Forſchungen ausruhen und ſeine Seele dagegen ſich einigen Genuß verſchaffen zu laſſen, erwachte auch jene Liebe wieder, und er betrat aufs Neue in einer „Geſchichte der franzöſiſchen Muſik," welche ſich in dem dritten Bande von Lamberts Gelehrtengeſchichte vorfindet, und einer Abhandlung über den Urſprung, Fortgang und die Verbindung der Künſte und Wiſſenſchaften, die auch aus dem Franzöſiſchen in's Deutſche überſetzt wurde, mit dem reinſten Sinne für alles Schöne, Gute und Kunſtvolle, auch das Gebiet der Tonkunſt. In die allgemeine franzöſiſche Encyclopädie, mit deren Einleitung er ſich zuerſt von der Mathematik abwandte und die ſtets ein Muſter des Styls bleiben wird, wie man über Wiſſenſchaft und Kunſt mit Würde ſchreiben muß, lieferte er eine lange Reihe der vortrefflichſten muſikaliſchen Artikel, und trat mit Rouſſeau, Rameau und la Grange in den lebendigſten Briefwechſel über verſchiedene Theile dieſer Kunſt (mehrere Briefe davon enthält der Mercure de France). Die Encyclopädie, deren mathematiſchen Theil er übernommen hatte, war Schuld, daß er nun wieder die ſchönen Wiſſenſchaften und vornehmlich die Tonkunſt mit der Mathematik zugleich bearbeitete. Alle ſeine Schriften in dieſem Fache zeichneten ſich mehr noch als alle früheren durch Gründlichkeit und Genauigkeit, durch Reinheit der Sprache und des Styls, durch Kraft und Stärke der Gedanken aus, und fanden bei allen guten Köpfen Beifall; ſo namentlich die hierher gehörenden Recherches sur les cordes sonores, und sur la vitesse du son; dennoch aber ward er in unzählige Händel verwickelt, ſelbſt von Seiten der Regierung hatte er wegen der Encyclopädie Verfolgungen und Zurückſetzungen zu erdulden; demungeachtet aber folgte er nicht den ehrenvollen Einladungen eines Friedrich II., ſich in Berlin niederzulaſſen, auch nicht den eigenhändig geſchriebenen Anerbietungen der Kaiſerin von Rußland, die Erziehung ihres Sohnes zu übernehmen. Es betrübte ihn nicht, daß von Ausländern erſt ſein Vaterland ſeinen Werth kennen lernen mußte; und erſt, als die franzöſiſche Academie der Wiſſenſchaften den gerecht angeſprochenen Gehalt ihm verweigerte, nahm er willig das vom König von Preußen ihm dargebotene Jahrgeld. Ueberhaupt war die Einnahme d'A—s immer nur mäßig, dennoch übte er die Wohlthätigkeit im weiten Umfange. Länger als 30 Jahre lebte er, ein Günſtling mächtiger Fürſten, der mit einem Friedrich dem Großen, der ihn 1763 perſönlich kennen gelernt hatte, einen regelmäßigen Briefwechſel unterhaltend, höchſt einfach bei der Frau, die ihn erzogen hatte, und verließ dieſe Wohnung nur, als ſeine Geſundheit ihn dazu nöthigte. Sein eben ſo zartes als dauerhaftes Verhältniß zur l'Espinaſſe zeugt von ſeinem gefühlvollen Herzen. Die Unabhängigkeit über Alles ſchätzend, vermied er die Geſellſchaft der Großen und ſuchte nur den Umgang ſolcher Perſonen, denen er ſich mit der ganzen Heiterkeit und Freimüthigkeit ſeines Charakters hingeben konnte. Das hohe Anſehen, deſſen er genoß, ſeine beſtändigen Freundſchaftsverhältniſſe mit Voltaire und ſeine großen Verdienſte zogen ihm viele Neider und Feinde zu, doch hatte er mit J. J. Rouſſeau nur einen kleinen literariſchen Streit wegen eines für die Encyclopädie beſtimmten Artikels über Genf. Was die Religionsanſichten d'A—s betrifft, ſo war er ein ſehr vorſichtiger Naturaliſt. Er ſtarb am Stein, ohne ſich der Operation unterwerfen zu wollen, am 29. October 1783, im 66. Jahre ſeines Lebens. Der Briefwechſel mit Friedrich dem Großen erſchien nach ſeinem und dieſes Tode im Druck und gewährt eine höchſt angenehme Unterhaltung. Die Feinde d'A—s wollten ſeinen Werth beſtimmen, wenn ſie ſagten, er ſey ein guter Geometer unter den Literatoren und ein guter Literator unter den Geometern geweſen; allein wir wiſſen, daß nur entſchiedene Feinde ſo urtheilten, und der Muſiker und Tongelehrte vorzugsweiſe kann ſeiner nur mit der größten Achtung gedenken. Seine ſämmtlichen Werke literariſchen und ſchönwiſſenſchaftlichen Inhalts erſchienen unter dem Titel: Oeuvres philosoph., historiques et litérair. de d'Alembert. XVIII Vols. 1805 zu Paris.

Aleotti, Rafaele Argenta, ein Auguſtinermönch aus Ferrara und zugleich im 17. Jahrhundert ſehr ausgezeichneter und berühmter Muſiker, auch Componiſt im Fache der Kirchenmuſik. Leider iſt von ſeinen vielen Werken nichts im Druck erſchienen, außer einigen Motetten und Madrigalen, welche noch bis in die jüngſte Zeit ihre Verehrer und Freunde fanden.

Aleotti, Vittoria, Componiſtin aus dem 16. und 17. Jahrhundert, war die zweite Tochter des berühmten Baumeiſters Giov. Batt. Aleotti von Argenta, und blühte um's Jahr 1590. Vollkommen überzeugt von ihrer Anlage und Liebe zur Muſik und Kunſt überhaupt, übergaben ſie ihre Eltern dem Pasquino förmlich als Schülerin, unter deſſen Leitung ſie auch in der kurzen Zeit von kaum zwei Jahren die bewunderungswürdigſten

Digitized by Google

Fortſchritte machte. Auf den Rath des Lehrers wurde ſie zur weiteren Ausbildung in das Nonnenkloſter St. Viti zu Ferrara geſchickt. Nach vollendetem 14. Jahre wollten ihre Eltern ſie wieder aus dem Kloſter zurücknehmen, allein es gefiel ihr hier ſo gut, und die vielen muſikaliſchen Uebungen und Aufführungen, welche darin veranſtaltet wurden, hatten einen ſolchen hohen Reiz für ſie, daß ſie ſich gar nicht wieder herausſehnte, vielmehr daſſelbe zu ihrem immerwährenden Aufenthalte erwählte, ſich als Nonne einſchreiben lieſs und als ſolche auch ihr Leben dort beſchloß. So ging für die Welt dies vielverſprechende und ſeltene Talent verloren. in welcher es ohne Zweifel weit mehr zum Frommen ſeiner Kunſt hätte beitragen können, als in den engen Mauern des ſtets doch nur einſeitigen und ertödtenden Kloſters.

Aleſſandri (Felice), geb. zu Rom 1742, wurde auf der Muſikſchule zu Neapel gebildet. Seine erſten Opern zu Turin erhielten Beifall, eben ſo galt er in Paris, wo er vier Jahre lebte, vorzüglich viel in den Concerts ſpirit. Vermählt mit der Sängerin Guadagni begab er ſich 1768 nach London, wo er zwei komiſche Opern ſchrieb, die aber wenig Glück machten, weshalb er bald in ſein Vaterland zurückkehrte und 16 Jahre lang als Operncomponiſt ohne eigentliche Anſtellung lebte. 1784 reiste er nach Petersburg, wirkte als Singlehrer, bis er 1789 als zweiter Capellmeiſter in Berlin mit 3000 Thle. Gehalt angeſtellt wurde. Im folgenden Jahre erhielt ſeine Oper il Ritorno d'Ulisse dort allgemeinen Beifall. Seine nächſtfolgende komiſche Oper la compagnia d'Opera a Nanchino (die Operiſten in China) war eine Satyre gegen die Ränke des damaligen Opernperſonals, die ihm Feinde machte. 1791 brachte er ſeinen neu bearbeiteten Dario auf die Bühne. Jetzt fing das muſikaliſche Wochenblatt an, gegen ihn und den Dichter der beiden letzten Opern, Herrn Filiſtri, ſcharf zu Felde zu ziehen, was ſolchen Eindruck machte, daß ihm das ſchon übergebene Gedicht zur Oper Alboin 1792 wieder abverlangt wurde. Er ging in ſein Vaterland zurück und lebte hier ſo zurückgezogen, daß ſeiner nie wieder gedacht worden iſt.

Aleſſandro, Romano, wegen ſeiner ausgezeichneten Geſchicklichkeit und Fertigkeit im Violinſpiel auch wohl Aless. della Viola genannt, wurde 1560 unter Paul III. als Sänger in die päpſtliche Capelle aufgenommrn, und machte ſich nicht allein als ſolcher, ſondern auch durch die Erfindung der mehrſtimmigen Geſänge für alle Zeiten berühmt. Auch war er der erſte, welcher Motetten mit Begleitung verſchiedener Inſtrumente componirte, und ſomit eine in der Geſchichte der Muſik ewig fortlebende Perſon. Später verließ A. die päpſtliche Capelle, begab ſich unter die Olivetanermönche und nahm den Namen Julius Cäſar an. Dieſe Aufenthaltsveränderung iſt wohl alleinige Urſache, warum keine weiteren Nachrichten von A—s Lebensumſtänden auf uns gekommen ſind.

A l'Etendart (franz) — zur Standarte; iſt der Name eines Feldſtücks, wodurch der Trompeter der Cavallerie das Zeichen gibt, nach Angriff des Feindes oder ſonſt einem Manöver und einer kriegeriſchen Bewegung ſich wieder bei der zurückgelaſſenen und an einem beſtimmten Orte aufgeſtellten Standarte zu verſammeln und hier in Ordnung und Glied zu ſtellen. Es beſteht daſſelbe aus drei ſogenannten Rufen und drei hohen und tiefen Poſten. Ueber das Weitere ſ. d. Art. Feldſtück.

Alexander, Johann, ein zu Anfang dieſes Jahrhunderts berühmter Violoncellſpieler und Componiſt für ſein Inſtrument zu Duisburg, der ſich jedoch weniger durch mechaniſche Fertigkeit als vielmehr durch einen überaus zarten und geſangreichen Ton, den er ſeinem Inſtrumente zu entlocken wußte, auszeichnete.

Alexander, Aphrodiſienſis, peripatetiſcher Philoſoph, geboren zu Aphrodiſia in Karien, ein Nachfolger des Ariſtoteles, dee an Gründlichkeit aber alle deſſen Schüler und Jüngee übertraf. Im Jahr 220, unter Kaiſee Sept. Severus, wae er wirklichee öffentlicher Lehrer der peripatetiſchen Philoſophie, und ſoll als ſolcher auch ein nicht unbedeutendes gelehrtes Buch über die Muſik geſchrieben haben, worunter man aber vielleicht auch ſeinen Commentar über Ariſtoteles Werke verſtand.

Alexander Cytherius, ein Muſikverſtändiger und zugleich praktiſcher Muſikus von Cythera. Nach Juba Erzählung hatte er beſondere Fertigkeit im Spiel des Epigonion, welches Inſtrument Athenäus auch Pſalterion nennt (ſ. dieſ. Art); er vervollkommnete daſſelbe durch eine Vermehrung ſeiner Saiten (er ſtopfte es voll mit Saiten, drückt Juba ſich aus); in ſeinem ſpäteren Alter hörte er auf zu ſpielen, hing aber, wie Athen. lib. 4 erzählt, aus Dankbarkeit gegen die Götter dafür, daß ſie ihn mit der Gabe zur Muſik beſchenkt hatten, ſein Inſtrument in dem Tempel der Diana auf.

Alexander, Symphoniarcha, Contrapunktiſt zu Anfange des 17. Jahrhunderts. Von ſeinen Arbeiten iſt für uns noch übrig geblieben: Motettarum 5—12 vocum lib. III, Frankfurt a M. 1606. 4°, welche für die eigentlichen Muſikgelehrten und Geſchichtsforſcher von großer Wichtigkeit ſind.

Alexandre, Mr. C. G. (den vollſtändigen Vornamen haben wir nicht erfahren können), lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Paris, war beſonders ſehr hochgeachtet und berühmt als fertiger und zugleich geſchmackvoller Violinſpieler, doch hatten auch ſeine Compoſitionen ſich des allgemeinſten Beifalls zu erfreuen.

Alexandri, ſiehe den Art. Aleſſandei.

Alexandrides, ein in den Vorzeiten ſehr hochgeachteter griechiſcher Tonkünſtler, und nach Athenäus (lib. 14) Erzählung der erſte, welcher auf ein und demſelben Blasinſtrumente hohe und tiefe Töne hervorzubringen vermochte, alſo Erweiterer des Tonumfangs der Blasinſtrumente.

Alfred der Große. Dieſer bis zum Mährchenhaften berühmte, ſeiner Thaten wegen mit allem Rechte belobte König wurde 849 geboren, der ſechste Sohn Ethelwolfs und Enkel Egberts, welcher die ſieben angelſächſiſchen Reiche vereinigt hatte. Wenn auch Thomas Busby in ſeiner Geſchichte der Muſik erzählt, Alfred habe, und zwar nach den Annalen der Kirche von Wincheſtee, im Jahr 836 zu Oxford eine Profeſſur der Muſik, als Wiſſenſchaft, geſtiftet, ſo iſt doch die Angabe genauern Unterſuchungen nach ſo ſehr zweifelhaft, daß ſie weit gründlicher verneint als bejaht werden muß, obgleich ſogar drr erſte Profeſſor der Muſik zu Oxford nahmhaft gemacht wird, der Mönch Johann von St. David. — Trotz dem gebührt dem Förderer aller Bildung auch hier eine beſondere Ehrenſtelle. Er ſtarb 900.

Algarotti, Graf Franz, ſtammte aus einer alten reichen Familie, wurde am 11. December 1712 zu Venedig geboren. Unter A—s zahlreichen, inſonderheit das Schone zum Gegenſtande habenden, gelehrten Schriften iſt für die Muſiker von großem Intereſſe ſein Saggio sopra l'Opera, Livorno, 1763, 8°, welcher nicht allein 1767 unter dem Titel: A—s Essay on the Opera in's Engliſche, ſondern 1769 auch von Raspe in's Deutſche überſetzt wurde; eben ſo auch ſeine Iphigenie en Aulide, eine den Worten nach franzöſiſche Oper. Die ſämmtlichen Werke A—s erſchienen zu Venedig 1791—1794 unter dem Titel: Opere del Conte Algarotti. Ediz. noviss. arrichita di cosider. aggiunte. Voll. XIV. 8°, und hatten das Glück, ſowohl in's Franzöſiſche als nachher auch in's Deutſche überſetzt zu werden. Er ſtarb am 3. Mai 1764 zu Piſa.

Algiſi oder Alghiſi, Dr., Paris Francesco, ein ſehr berühmter italieniſcher Componiſt, geb. 1666, war zuletzt Organiſt an der Cathedralkirche zu Brescia, vorher, gegen Ende des 17. Jahrhunderts, lebte er zu Venedig. Er ſtarb am 29. März 1743, alſo im 77. Jahre ſeines Lebens.

Algreen, Swen, ein ſchwediſcher Gelehrter und würdiger Muſikdilettant des vorigen Jahrhunderts, der in ſo fern hier eine ehrenvolle Erwähnung verdient, als

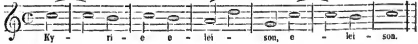
er ſich um die Verbeſſerung oder Einführung verbeſſerter Clavierinſtrumente in ſeinem Vaterlande ein namhaftes Verdienſt erwarb.

Aliprandi, Bernardo (in einigen Verzeichniſſen ſteht ſein Name fälſchlich Alpirandi geſchrieben), einer der ausgezeichnetſten Violoncellſpieler nicht blos ſeiner, ſondern wohl aller Zeiten. Um das Jahr 1780 war er als erſter Violonceliſt bei der Churfürſtlichen Capelle in München angeſtellt, ſpäter ward er auch zum Capellmeiſter daſelbſt ernannt. Componirt hat er nicht ſehr viel, und deßhalb iſt auch ſein Name nicht ſehr bekannt geworden; aber das Wenige, was er lieferte, iſt gründlich gearbeitet und zeugt von viel Geſchmack, Phantaſie und tiefem Gefühl, ſo namentlich ſeine Soli's für die Viola da Gamba.

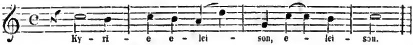
Aliquottöne, Nebentöne, Beitöne, ſind ſolche, die ſich bei dem Anſchlagen oder Anſtreichen einer Saite, auch beim Anblaſen irgend einer Pfeife oder eines Blaſeinſtrumentes zu dem Hauptone nach und nach vernehmen laſſen. Schon in den älteſten Zeiten fing man an, durch verſchiedenartige Meſſungen, namentlich der Saiten, die muſikaliſchen Töne nach mathematiſchen Geſetzen in Zahlenverhältniſſen zu beſtimmen. Man findet ſchon Unterſuchungen darüber unter den alten Chineſen, und ſeit Pythagoras unter den Griechen. Nach und nach wurde die Akuſtik (ſ. d.) immer mehr ausgebildet, und in den neueſten Zeiten brachte ſie unter Allen Ernſt Florens Friedr. Chladny am weiteſten. (Man ſehe deſſen Akuſtik Leipzig 1802, und die neue Auflage 1830.) Wenn die ganze Länge einer Saite und die ganze Luftſäule einer Pfeife ohne allen Anſtoß nur in einer einzigen gleich fortlaufenden Schwingungsart die Luft in Bewegung ſetzte, würde man nothwendig auch nichts weiter als eben ihren einzigen Hauptton vernehmen. Nun hat aber jede Saite regelmäßig eingetheilte Schwingungsknoten, d. h. Stellen, Punkte, wo eine neue ſchnellere Schwingung irgend einer Abtheilung derſelben, neben der langſameren Schwingung der ganzen Saite, die Luft zugleich in andere und zwar geſchwindere Schwingungen ſetzt. Dadurch entſtehen die ſchwächeren Aliquottöne, die ſchwächer ſeyn müſſen, weil ſie von untergeordneten, von Nebenſchwingungen entſtehen. Je weiter ſich alſo dieſe Nebenſchwingungen von der Hauptſchwingung entfernen, deſto weniger werden ſie in der Regel vernommen, ſo daß ſie ſich endlich unſerm Ohre ganz unmerklich machen.

A livre ouvert (franz.), daſſelbe, was a vista, bei Oeffnung des Buches, beim erſten Anblick, wird gebraucht, wenn ein Muſikſtück ohne Probe und ohne vorherige Durchſicht executirt wird. Im Deutſchen iſt der Ausdruck „vom Blatt“ ſingen oder ſpielen daſſelbe.

Alla breve — nach kurzer Art, noch einmal ſo kurz. Ueber die Bedeutung und das Weſen dieſer muſikaliſchen Ueberſchrift herrſchen verſchiedene Meinungen. Einige glauben, es werde ganz im Allgemeinen ein jedes Tonſtück ſo überſchrieben, in welchem die halbe Note (brevis) einem Viertel im $^2/_2$ Takte gleich ſeyn, alſo in einer doppelt ſo geſchwinden Bewegung als ſonſt, die ganze Note wie eine halbe, und die halbe Note wie ſonſt ein Viertel vorgetragen werden ſoll; übrigens ſey der Allabrevetakt von dem $^2/_2$ Takt ganz verſchieden, und in dieſem entſpräche die Notengeltung der Bezeichnung derſelben vollkommen. Andere hingegen behaupten, Allabrevetakt und $^2/_2$ Takt ſey ganz eins und beide ſeyen homogen, denn man könne ſich des Ausdrucks alla breve nur bei ſolchen Sätzen bedienen, bei welchen die beiden Hauptzeiten der geraden Taktart wegen der ernſthaften Vortragsweiſe, mit welcher ſie ausgeführt werden ſollen, nicht durch Viertel-, ſondern durch halbe oder ſogenannte offene Noten, halbe Schläge bezeichnet werden, und ſomit der Takt aus einer ganzen oder zwei halben Taktnoten beſtehe, die aber gleichwohl noch einmal ſo ſchnell als ſonſt, alſo gerade ſo geſchwind als Viertel vorgetragen werden müßten. In Einem, und wohl in der Hauptſache, ſtimmen beide Anſichten mit einander ganz richtig überein: der Allabrevetakt hat ein noch einmal ſo ſchnelles Tempo, und ſeine Schläge ſind daher noch einmal ſo kurz als ſonſt; allein in allem Uebrigen ſcheint die erſtere mehr für ſich zu haben. Wäre das alla breve nur im $^2/_2$ Takte üblich, ſo ſehen wir nicht ein, warum unter Anderen Graun in ſeinem Oratorio „der Tod Jeſu“ die im $^4/_4$ Takt ſtehende Fuge „Chriſtus hat uns ein Vorbild gelaſſen“ ꝛc. mit alla breve überſchreiben durfte? Es ließe ſich dieſe Taktart vielleicht wohl als eine zuſammengeſetzte Form des $^2/_2$ Taktes denken, allein auch in ſeinem Zeichen kann der Allabrevetakt von dem $^2/_2$ Takte abweichen; für beide wird ein großes durchſtrichenes C, oder eine große 2, durchſtrichen oder nicht durchſtrichen, gebraucht, für jenen aber auch wohl $^2/_1$, welches Zeichen dieſer niemals führen kann, und dann ſollte das den Allabrevetakt bezeichnende große durchſtrichene C eigentlich auch ein wirklicher voller und durchſtrichener Kreis ſeyn, im $^2/_2$ Takte aber ſtellt daſſelbe gleichſam eine Theilung des Viervierteltaktzeichens (C) vor. Meiſtens jedoch ſteht alla breve nur über Tonſtücken im $^2/_2$ Takte, doch würden dieſe ohne jene Ueberſchrift den Charakter des Allabrevetaktes eigentlich noch nicht annehmen dürfen, und es wäre daher zu wünſchen, daß die Tonſetzer auch beim $^2/_2$ Takte niemals jene Ueberſchrift weglaſſen, wenn mit demſelben der Charakter des alla breve verbunden ſeyn ſoll, oder das den Allabrevetakt vom $^2/_2$ Takte unterſcheidende Zeichen $^2/_1$ gebrauchten. — Da die durch den Allabrevetakt beabſichtigte ſchnellere, aber zugleich doch auch ernſtere und accentvollere Vortragsart am häufigſten in der Fuge und in fugenartigen Sätzen nothwendig wird, ſo bedient man ſich beſonders in der Kirchenmuſik des Ausdrucks alla breve als Ueberſchrift ſolcher Tonſtücke, die in der fugenartigen Schreibart geſetzt ſind und nach dieſer vorgetragen werden ſollen. Ganz falſch iſt daher, wenn man den Allabrevetakt als überhaupt einen ſolchen erklärt, in welchem die Noten noch einmal ſo ſchnell als gewöhnlich (im $^4/_4$ Takte) vorgetragen werden müſſen, wozu wohl der Umſtand die Veranlaſſung gegeben hat, daß wirklich im $^2/_2$ Takte alla breve die durch halbe Noten angedeuteten beiden Takttheile eben ſo ſchnell ausgeübt werden, als dieß geſchehen müßte, wenn die beiden Haupttheile des Taktes durch Viertelnoten vorgeſtellt wären; in ſolchem Falle aber, wo das alla breve gewiſſermaßen als eine Abbreviatur der Notenſchrift angeſehen werden könnte, da ſtatt eines Achtels nur ein Viertel ꝛc. zu ſchreiben nöthig iſt, gebraucht man den Ausdruck alla capella, durch welchen angedeutet wird, daß zwar die Notenfiguren ihrer Größe nach eben dieſelben ſind, wie beim Choralgeſange, gleichwohl aber nicht choralmäßig, d. h. wie ſie die Gemeinde in der Kirche ſingt, ſondern lebhafter, ſo wie es in den Capellen gebräuchlich iſt, ausgeführt werden ſollen. Das alla breve verbindet neben der doppelten Geſchwindigkeit der Bewegung auch eine feſtere Accentuation und ernſthaften fugenartigen Charakter der Tonſtücks in ſich, was dann durch die anſchaulich gemachte größere Notenfigur ſogleich angedeutet werden ſoll. Denn gerade dadurch, durch die geringere Notengeltung bei einem doch größeren Figurenwerthe, erhält der ganze Geſang und die Melodie nicht nur einen ſchnelleren Gang, ſondern auch gleiche rhythmiſche Füße, die alle aus zwei Zeiten beſtehen, einer ſchweren und leichten (— ◡ | — ◡ | — ◡), was dem ganzen Tonſtücke nothwendig und auf eine ganz natürliche Weiſe etwas Ernſthafteres und Einfacheres gibt, als wenn daſſelbe eben ſo geſchwind durch kürzere Noten wäre vorgetragen worden. Z. B.



Hier ſind alle Sylben, welche auf die erſte Note eines Taktes kommen, gleich ſchwer, alle Accentſylben haben auch gleichen Accent, und deren ſind ſechs; wäre daſſelbe Beiſpiel nun aber geſchrieben:



ſo wären nur vier Accente oder ſchwere Taktzeiten vorhanden, und mithin giagen zwei Accentſylben verloren, und damit nothwendig auch, zumal bei einem ganzen Tonſtücke, ein großer Theil von deſſen Ernſt und Würde. Das eigentliche und wahre alla breve hat alſo durchgehends nur halbe Noten, und dieſerhalb trifft es denn auch, wie vorhin bemerkt, meiſtens mit dem $^2/_2$ Takte zuſammen. Auch vergl. d. Art. Takt und Rythmus.

Alla capella oder a cap. — nach Capellart, im Capellſtyle; ſ. den vorhergehenden Art. alla breve und a capella.

Allacci, ſ. den Art. Allatius.

Alla diritta ſteht gemeiniglich für a mano diritta und bedeutet rechts, rechte Hand, mit der rechten Hand; doch wird es auch in der eigenthümlichen Bedeutung für ſtufenweiſe auf- und abſteigend gebraucht.

Allan, Sängerin, ſ. Carradori-Allan.

Alla polacca — im Polonaiſentakt, nach Polonaiſenart, deren Charakter und Vortragsweiſe (ſ. Polonaiſe).

Alla siciliano — nach ſicilianiſcher Weiſe, nach Art oder in dem Geſchmacke des Siciliano, eines die Melodien ſicilianiſcher Tänze nachahmenden Tonſtücks. Es iſt dieß alſo ein Ausdruck, der ſich blos auf den Vortrag und den Charakter, weniger auf das Tempo bezieht. Ueber das Weitere vergl. d. Art. Siciliano.

Allatius, oder auch ital. Allacci, Leo, war Lehrer in dem griechiſchen Collegio zu Rom und Oberaufſeher über die vatikaniſche Bibliothek, geboren auf der Inſel Chio 1586, ein ausgezeichneter Hiſtoriker, Poet und Antiquar. Unter ſeinen vielen gelehrten Forſchungen befand ſich auch eine Abhandlung de Melodis Graecorum, welche aber leider, trotz aller angewandten Mühe, noch nicht hat aufgefunden werden können; die große Gelehrſamkeit und beſonderen antiquariſchen Kenntniſſe des A. laſſen die wichtigſten Aufſchlüſſe über die griechiſche Muſik darin vermuthen. A. ſtarb zu Rom am 19. Januar 1669 in einem Alter von 83 Jahren.

Alla zoppa, hinkend, bedeutet die rhythmiſche Verrückung des der accentuirten guten Taktnote eigentlich zugehörenden Notenwerthes theilweiſe auf den ſchlechten Takttheil, ohne jedoch auch den Accent ſelbſt mit ſich zu nehmen. S. d. Art Synkope. Daher bezeichnet es hauptſächlich auch diejenige Notenfigur, wenn zwiſchen zwei Noten von gleicher Gattung eine Note ſteht, die noch einmal ſo viel gilt, z. B. zwiſchen zwei Achteln ein Viertel, zwiſchen zwei Sechzehntheilen ein Achtel ꝛc.

Alteannes, Manrice, Königl. Bayeriſcher Hofmuſikus, tüchtiger Violinſpieler und auch begabter Componiſt für ſein Inſtrument, jetzt ſchon ziemlich vorgerückt an Jahren, aber immer noch kräftig und thätig in der Kunſt. 1835 machte er eine Kunſtreiſe durch das ſüdliche Deutſchland, auf welcher er ſich unter anderen in München, Augsburg und Nürnberg hören ließ und vielen Beifall erntete. Ein ſehr talentvoller Sohn, den er hatte, ward ihm vor einigen Jahren durch Meuchelmord geraubt.

Allegramente iſt das Adverbium von allegro, bedeutet auch in der Muſik eben daſſelbe — hurtig. S. d. Art. allegro.

Allegranti, Signora Madalena (nach Anderen unrichtig Thereſa). Gleich vielen ihrer Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen hat auch dieſe überaus berühmte italieniſche Sängerin ihre eigentlich künſtleriſche Bildung inſonderheit nur deutſchen Bühnen und Lehrern zu danken. Sie betrat zum erſtenmale die Bühne im Jahr 1770 zu Venedig; ging darauf, gleich im folgenden Jahre, von ihren Talenten überzeugt, nach Deutſchland, bildete ſich unter der Leitung des Capellmeiſters Holzbauer in Mannheim einige Zeit noch mehr aus, und wurde nachgehends am churfürſtlichen Theater zu Schwetzingen als Sängerin angeſtellt. Hier lernte ſie 1772 der bekannte Dr Burney kennen, er verſprach ſich ſehr viel von ihr und wußte ſie zu bewegen, ihm bald nach London zu folgen. A. trat hier ein im Jahr 1778 und verweilte daſelbſt im Beſitze der allgemeinſten Achtung bis 1783. Alsdann ging ſie nach Deutſchland zurück, nahm noch weiteren Unterricht bei dem als Muſiker und Lehrer berühmten Cantor Weinling in Dresden, ließ ſich hier als Hofſängerin anſtellen, und ſtrebte durch Fleiß und gründliches Studium nach dem höchſten möglichſt erreichbaren Ziele der Vervollkommnung. Der ſchönſte Lohn wurde ihr dafür zu Theil; ſie glänzte ſowohl durch ihren Geſang als durch ihre Action, war fünfzehn Jahre hindurch der Liebling des Dresdner Publicums, und nur mit Bedauern vernahm dieß die Kunde von ihrem endlich nah bevorſtehenden Abgange nach London; dankbar jedoch für die zahlreichen und hohen Genüſſe, die ſie ihm ſo viele Jahre hindurch durch ihre Leiſtungen bereitet hatte, waren die Huldigungen mit welchen ſie bei ihrem letzten Auftreten (1798) von demſelben empfangen und entlaſſen wurde. Ihre Stimme nahm bald (ſchon 1801) ab, und zwang ſie ſogar, um nicht hinter andere Jüngere zurückzutreten, die Bühne ganz zu verlaſſen und theilweiſe ſich nur der Ausbildung junger Sängerinnen zu widmen. Wann und wo A. ihr Leben vollendete, iſt, gerade um dieſer letzten Einſamkeit willen, unbekannt geblieben. Wahrſcheinlich ging ſie mit ihrem Gemahl, einem Gardeoffizier Namens Harriſon (ein Irländer von Geburt), den ſie ſchon 1787 geheirathet hatte, deſſen Namen ſie aber, ſo lange ſie auf der Bühne war, nicht annehmen konnte, nach Irland, und lebte hier, als Mad. H. nun ganz unbekannt, von den Einkünften ihres Mannes und dem Ertrage ihres früher erworbenen nicht unbedeutenden Vermögens, hoffentlich auch glücklich, wie ſie es verdiente.

Allegretto, das Diminutivum von allegro — ein wenig hurtig, munter, nicht ſo ſehr ſchnell.

Allegrezza — Munterkeit, Lebhaftigkeit; con all. — mit Munterkeit, lebhaft, hurtig, ſo viel als allegretto, ſ. dieſ.

Allegri (Gregorio), geb. zu Rom gegen 1590, geſtorben daſelbſt 1652, aus guter Familie; ſtudirte vorzüglich Muſik unter Nanini, wurde Sänger in der päpſtlichen Capelle und genießt eine ausgezeichnet hohe Achtung wegen ſeines Miſerere, das noch jetzt in der Charwoche, Mittwochs um vier Uhr von zwei Chören, deren erſterer fünf- der andere vierſtimmig iſt, geſungen wird. Baini verſichert, es ſoll dieſes berühmte Miſerere nicht vollſtändig in Stimmen geſetzt vorhanden geweſen ſeyn; nur die Baßſtimme ſoll die erſten 18 oder 20 Takte enthalten, alles Uebrige haben die Sänger nach und nach in die Geſtalt gebracht, in der wir es nun durch die verſchiedenen Abdrücke kennen. Erſt im 18. Jahrhundert ſey die damalige Weiſe dieſes Geſanges auf päpſtlichen Befehl zur Geſangsnorm erhoben worden. — Sonſt war das Mittheilen dieſes Stückes bei Strafe des Bannes verboten. Mozart ſetzte es in Noten, nachdem er den Geſang zweimal gehört hatte. Nach ſeiner Niederſchrift wurde es 1771 zu London zum erſten Male gedruckt, dann zu Paris und endlich in Leipzig bei Kühnel (Bureau de Musique) in der Musica sacra. — Allegri's übrige Compoſitionen, von denen uns nichts weiter zu

Digitized by Google

Geſicht gekommen iſt, ſind meiſt untergegangen, da ſie kein kirchliches Anſehen, außer jener, genommen haben. Deſto merkwürdiger wird dem Geſchichtsfreunde der Muſik folgende Angabe ſeyn: in den Bibliotheken des Collegio Romano, beſonders in der ihrer Manuſcripte wegen berühmten Bibliotheca Altaempsiana, befinden ſich viele ungedruckte aus dem 16. und 17. Jahrhundert. „Die intereſſanteſten für die Geſchichte der Muſik mögen die Inſtrumental-Compoſitionen unſers Allegri ſeyn, aus welchen man nicht nur das große Genie dieſes gelehrten Mannes, ſondern auch die Anfänge einer Erfindung erkennen kann, welche ſpäter ſo weit und mannigfach ausgebildet worden iſt.“ Dieſe Angabe Baini's dürfte Manchem um ſo willkommener ſeyn, je weniger die Bibliotheken ſich mit Aufbewahrung der Inſtrumental-Compoſitionen älterer Zeiten zu befaſſen ſcheinen. — Aus A—'s Leben wird uns nichts Merkwürdiges weiter berichtet als ſeine fromme, ſich ſelbſt vergeſſende Mildthätigkeit gegen Hülfsbedürftige.

Das erwähnte Miſerere des Gregor Allegri wird nicht blos am Mittwoch in der Charwoche, ſondern auch am Charfreitage von der päpſtlichen Capelle ohne Orgel und Inſtrumentalbegleitung aufgeführt. Auch mag ſeine große Berühmtheit wohl mehr der Art, dem Orte und der Zeit der Aufführung und der dabei üblichen pomphaften Ceremonien zuzuſchreiben ſeyn, als ſeinem eigentlichen und eigenthümlichen Kunſtwerthe. Der Papſt ſelbſt nämlich und das ganze Conclave des Clerus liegt dabei knieend und weit vorgebeugt auf der Erde, alle Lichter und Fackeln werden nach und nach ausgelöſcht, ſo daß ein wahrhaft geheimnißvolles und ſchauerliches Dunkel entſteht ꝛc. ꝛc. Für die Aechtheit und vollkommene Treue der circulirenden Abdrücke und Abſchriften davon kann wohl nicht gebürgt werden, da auch jetzt noch das Original oder wenigſtens die Compoſition, wie ſie in Rom aufgeführt wird, einer ſolchen heiligen Aufbewahrung ſich erfreut, daß namentlich der Fremde trotz aller Bemühungen ſie nicht zu Geſicht bekommt, und wenn dieß Jemand glücken ſollte, er doch wahrlich keine Miene zum Abſchreiben machen darf, und da es auch wohl für einen Mozart keine kleine Aufgabe ſeyn dürfte, nach zweimaligem Anhören ein ſolch umfaſſendes Tonſtück völlig correct und treu niederzuſchreiben.

Allegri, Domenico, ein Römer, war nach Baini 1610 Capellmeiſter an der Hauptkirche S. Maria Maggiore. Gedruckt wurden von ihm: Modi quos expressis in Choris fecit Dominicus Allegrius Romanus musicae praefectus in basilica liberiana. Romae 1617. Darin findet ſich unter andern ein Sopranſolo mit Geigen, ein Duett zwiſchen Tenoren mit zwei und ein Baßſolo mit eben ſo viel Geigen, die damals Sordeſſine genannt wurden.

Allegrissimo, der Superlativ von allegro — am hurtigſten, ſehr hurtig, ſo ſchnell als möglich; iſt, was die äußere Bewegung oder das Tempo ſelbſt anbelangt, gleich bedeutend mit presto assai.

Allegro, ital., abgekürzt All°, — munter hurtig, geſchwind, bezeichnet 1) den Grad der Bewegung eines Tonſtücks und zwar unter den fünf Hauptgraden den vierten; 2) als Subſtantiv gebraucht, benennt man damit ganze Muſikſtücke oder ganze Theile größerer Inſtrumentalſtücke, z. B. der Symphonien, Sonaten, Quartetten ꝛc., welche in einer muntern, geſchwinden Bewegung vorgetragen werden ſollen. Sollen Muſikſätze dieſer Art zur Darſtellung von Gefühlen angewandt werden, ſo gehören nur die Gefühle in das Gebiet des Allegro, welche das Gemüth in eine muntere Bewegung zu ſetzen vermögen, z. B. Heiterkeit, Freude und alle andern lebhaften Gefühle. Aber nicht blos dient das Allegro zur Schilderung der Gefühle; ein weit größeres, erhabeneres Feld eröffnet ſich demſelben in der Darſtellung der Leidenſchaften. Das Allegro, ſo wie alle andern Grade der Bewegung, geſtattet mehrfache Abſtufungen, welche durch Nebenbeſtimmungen näher bezeichnet werden, z. B. Allegretto (ſ. d.), Allegro non lanto, A. ma non troppo, A. moderato, maestoso, giusto, commodo, vivace, assai, di molto, con brio, con fuoco, Allegrissimo etc., ſ. d. Art. Durch alle dieſe Nebenbeſtimmungen wird nicht blos ein höherer oder geringerer Grad der Bewegung angezeigt, ſondern ſie geben zum Theil auch Andeutungen in Betreff des Charakters und der ſpeciellen Vortragsweiſe.

Alleluja — ſ. d. Art. Halleluja.

Allemande, der Name eines Tonſtücks von deutſcher Erfindung, das aber von dreierlei Art ſeyn kann. Zuerſt verſteht man darunter die Melodie eines bekannten deutſchen Nationaltanzes im $^{3}/_{4}$ Takt, die den beſonderen Ausdruck des jugendlichen Frohſinns und überhaupt der etwas ausgelaſſenen Heiterkeit an ſich trägt. Alsdann wird mit dieſem Worte 2) auch ein Tonſtück in C Takt bezeichnet, welches nicht zum Tanze beſtimmt iſt, vielmehr in den ehedem gebräuchlich geweſenen und ſehr beliebten Suiten und Parthien für das Clavier oder Pianoforte, auch für mehrere Inſtrumente zugleich, als ein Produkt deutſcher Erfindung den erſten Rang behauptete und jederzeit in der Sammlung ſelbſt allen anderen ähnlichen Piecen vorangeſetzt wurde. Eine ſolche A. weicht von der erſten bedeutend ab, nicht allein in der Taktart, ſondern in ihrem ganzen Charakter; ſie iſt voller in der Harmonie, ihre Bewegung etwas ſchwerfällig, das Melodiſche tritt weniger bemerkbar hervor, doch vermeidet ſie, ihren urſprünglichen Ausdruck eines heiter geſtimmten Gemüths nicht verläugnend, alle mehr combinirteren Modulationen und diſſonirende Accorde; wie das Herz, das an Ordnung und Ruhe ſich ergötzt, wählt ſie ihre harmoniſchen Uebergänge aus der natürlichſten Aſſociation ihrer Grundtonart. Endlich drittens nennt man auch wohl den bekannten ſchwäbiſchen Nationaltanz, der vorzugsweiſe von den Landleuten in Schwaben und auch in der vorderen Schweiz ſehr häufig und gerne getanzt wird, eine Allemande. Die zuerſt aufgeführte Bedeutung iſt wohl die richtigere, und iſt darüber weiter zu vergleichen der Art. Nationaltanz. Die zweite Art von A. iſt ſeit mehr als einem halben Jahrhundert außer Gebrauch gekommen, ſo wohlthätig ſie, gut gearbeitet, oft auch ſowohl auf das Gemüth als auf die praktiſche und mechaniſche Vervollkommnung junger und heranwachſender Kunſtzöglinge wirkte.

Alliſon, Richard, lebte unter der Regierung der Königin Eliſabeth als Privatmuſiker zu London, und war einer von den wenigen Muſiklehrern, welche ihre Schüler nicht gleich Maſchinen blos mit einer Menge mechaniſch angelernter Fertigkeiten bereichern, ſondern auf dem eigentlich wiſſenſchaftlichen Wege in das Reich der Tonkunſt einführen, und ſie wirklich Antheil nehmen laſſen an der in der Kunſt nothwendig bedingten Wirkung derſelben, an dem höheren geiſtigen Genuſſe, den ſie gewähren ſoll, der wahrhaften Fortbildung und Vervollkommnung der Menſchheit. Folgendes Werk gehört ihm an: The Psalmes of David in meter, the plaine song being the common tune to be sung and plaide upon the lute, orpharion, citterne, or baseviol, severally or altogether, the singing part to be either tenor or treble to the instrument, according to the nature of the voice; or four voices, with ten short tunes in the end, to which for the most part all the psalmes may be usually sung, for the use of such as one of mean skill, and whose leisure least serveth to practize. By Rich. Allison. Printed by William Barley. Lond. 1599.

All' ottava bedeutet, daß eine oder die andere Stimme mit einer andern in der Octave oder octavenweiſe fortſchreiten ſoll, und wird alſo zur Erleichterung der Schreibart geſetzt. Das kann nun ſeyn z. B. in Partituren, wenn irgend ein Inſtrument vielleicht mit der Singſtimme oder auch mit einem anderen Inſtrumente oder umgekehrt in der Weiſe ein und daſſelbe zu ſpielen oder zu ſingen hat, daß die Töne nur um eine Octave von einander entfernt liegen; Flauto con Viol. pr all' ottava — d. h. die Flöte ſchreitet mit der erſten Violine in der Octav fort, hat dieſelbe Stimme der

Digitized by Google

erſten Violine, aber um eine Octave höher zu ſpielen; auch bei bezifferten Bäſſen, wo der Generalbaßſpieler keine Accorde greifen, ſondern nur die Grundſtimme in der Octave verſtärken ſoll; ferner bei obligaten Stimmen, wenn bei Octavgängen die Noten zu ſehr in die Höhe oder Tiefe ſteigen und durch ihre eigentliche natürliche Schreibart in dieſer Lage die Ueberſicht und das Leſen erſchwert werden würden, wo man alsdann die höher oder tiefer liegende Octavſtimme lieber wegläßt und über die einfache entweder in dem Linienſyſteme oder demſelben doch ſehr nahe liegende und daher leichter zu leſende Melodie, Paſſage ꝛc. je darunter oder darüber ſchreibt: all' ottava, d. h. die darüber oder darunter liegende Octave ſoll zugleich mitgeſpielt werden, der Gang ſoll octavenweiſe geſchehen. In dieſer Bedeutung findet ſich der Ausdruck ſehr häufig in den für's Clavier geſetzten Tonſtücken. Etwas anderes iſt octava alta, d. h. die Stimme ſoll um eine Octave höher, in der höheren Octave, und nicht ſo, wie es die Notenfigur eigentlich erfordert, geſpielt werden.

All' unisono — nach Art des Einklangs, im Einklange; eine Erleichterung und Abkürzung in der Notenſchrift, wenn in einem Tonſtücke, ſey dieß für mehrere Inſtrumente oder auch nur für eines geſetzt, zwei oder mehrere Stimmen im Einklange, d. h. vollkommen gleichtönend mit einander fortſchreiten ſollen. Hat z. B. in Orcheſterſtücken die zweite Violine ganz daſſelbe zu ſpielen, was die erſte vorträgt, oder ſtimmt die Flöte mit der Hoboe oder mit der Clarinette, mit dieſer vielleicht das Baſſethorn ꝛc. überein, ſo ſetzt man in Partituren nur in das Linienſyſtem des einen Inſtruments die Noten und in das des andern all' unisono oder oft auch nur kurzweg unisono con etc.; d. h. dieſe Stimme geht mit dem oder dem Inſtrumente im Einklange fort, hat daſſelbe vorzutragen, was in der Notenzeile der Flöte, oder welches Inſtrument nun gerade namhaft gemacht iſt, vorgeſchrieben ſteht.

Almeida, Antonio de, wurde geboren zu Porto in Portugal im Anfange des 17. Jahrhunderts, ſtudirte unter der Leitung daſiger Künſtler Muſik und ſchöne Wiſſenſchaften überhaupt, und wurde nach mehreren größeren Reiſen endlich (gegen die Mitte deſſelben Jahrhunderts) daſelbſt Capellmeiſter an der Cathedralkirche. Er war ein ausgezeichneter und ſeiner Zeit allgemein berühmter Orgelſpieler und Componiſt, außerdem aber war er zugleich auch ein nicht unbeliebter Dichter, vornehmlich im Fache des Komiſchen.

Almeida, Fernando de. Wir ſind nicht gewiß, ob wir dieſen für den Bruder des vorigen halten dürfen; die Zeit ſeines Lebens ließe es wohl zu; doch wurde er nicht wie Jener zu Porto, ſondern zu Liſſabon geboren, trat 1638 in's Kloſter zu Thomar, wurde 1656 Viſitator ſeines Ordens und ſtarb am 21. März 1660. Aber nicht blos Ordensgeiſtlicher, ſondern er war auch Componiſt und als ſolcher ſehr beliebt. Er war einer der beſten Schüler des Duarte Lobo, arbeitete jedoch ausſchließlich nur im Kirchenſtyle.

Almenräder, Carl, wurde geboren im Jahre 1786 zu Ronsdorf, einem kleinen Städtchen in der Provinz Jülich-Cleve-Berg. Als Knabe von 13 Jahren erhielt A. ein von Würmern durchfreſſenes Fagott geſchenkt; mit der großen Freude, welche er daran hatte, verband ſich alsbald das Beſtreben, neben ſeinem wenigen Clavier-, Flöte- und Waldhornſpiel auch dieſes Inſtrument behandeln zu lernen, und er brachte es ohne alle Anleitung binnen Kurzem ſo weit, daß er in den kleinen Concerten, welche ſein Vater an Winterabenden zu veranſtalten pflegte, bei den Orcheſterſtücken die erſte Fagottſtimme übernehmen und endlich ſogar mit einem, von eigenem Verdienſte angeſchafften, beſſeren Inſtrumente als Soloſpieler auftreten konnte. Im Jahre 1810 wurde er an der damals neu errichteten Muſikſchule als Lehrer für ſein Inſtrument angeſtellt, und 1812 als Fagottiſt im Frankfurter Theaterorcheſter. Im J. 1815 machte er als Muſikdirektor beim 3. Landwehrregimente den Feldzug nach Frankreich mit; nach Beendigung deſſelben (1816) wurde er in dieſer Eigenſchaft nach Mainz zum 34. Linienregimente verſetzt, und im nächſten Jahre trat er als Fagottiſt in das Orcheſter des daſigen Stadttheaters. Der Opernintendant an dieſem Inſtitute war bekanntlich damals der berühmte Gottfried Weber; dieſer fand in A. ein vielverſprechendes Talent, und theilte ihm daher auch ſeine ſchon im J. 1816 in der Leipz. muſ. Zeitung niedergelegte Akuſtik der Blasinſtrumente mit, deren Benutzung ſpäter A. zu dem verdienſtvollen und rühmlichſt bekannten Verbeſſerer der Blasinſtrumente überhaupt, insbeſondere aber des Fagotts erhob, das unter ſeinen Händen wirklich einen bewunderungswürdigen Grad von Vollkommenheit erreicht hat. Die mit dem Inſtrumentenbau verbundene ſchwere Arbeit ſchwächte jedoch bald ſeine Geſundheit, und er gab daher, auch aus Rückſicht auf ſeine Familie, ſeine Fabrik in Cöln wieder auf und nahm 1822 die Stelle eines erſten Fagottiſten in der herzoglich naſſauiſchen Capelle zu Bieberich an. Die obere Leitung der ſchon früher, auf Webers Antrieb, in der Officin der dergleichen Unternehmen ſtets mit großer Bereitwilligkeit und Güte unterſtützenden Gebrüder Schott zu Mainz eingerichteten Fagottfabrik, in welcher die tüchtigſten Arbeiter angeſtellt ſind, führte er noch lange mit rühmlichſter Thätigkeit fort. Die Inſtrumente, welche aus derſelben hervorgehen, werden nach den von Weber aufgeſtellten Grundſätzen der Akuſtik verfertigt, und zeichnen ſich nicht allein durch einen größern Umfang und ſchöneren, volleren Ton aus, ſondern auch durch eine leichtere und bequemere Spielart. Eine genauere Beſchreibung davon findet ſich in der Zeitſchrift Cäcilia Bd. II. pag. 123 ff. Bd. IX. pag. 128 ff. und auch in der deutſch und franzöſiſch herausgegebenen Abhandlung über die Verbeſſerung des Fagotts, nebſt zwei Tabellen, von Carl A., Mainz bei Schott. — Als Virtuos auf ſeinem Inſtrumente wurde A. auf ſeinen größeren Reiſen, namentlich auf einer nach Holland, ſtets mit dem ungetheilteſten Beifalle aufgenommen. — Unter den zahlreichen Compoſitionen, mit welchen A. die muſikaliſche Literatur beſchenkte, von denen aber leider noch viele als Manuſcript vorliegen, weil die Hrn. Verleger nicht Abnehmer genug für Fagottwerke zu finden glauben, verdienen hier vorzugsweiſe erwähnt zu werden: Concert c moll; desgl. d dur; desgl. a moll; desgl. f dur; Phantaſie für Ob., Clar., 2 Hörn., Baſſeth. und Fag. — f dur, und das Vater Unſer von Schier für Chor mit Orcheſterbegleitung — a moll.

Alouette, Jean Franz l', geb. im J. 1651, war gegen das Ende des 17. Jahrhunderts als erſter Violiniſt bei dem Orcheſter der großen Oper zu Paris angeſtellt und wirklich auch auf ſeinem Inſtrumente einer der größten Meiſter jener Zeit; er hatte die Muſik unter Lully's unmittelbarer Leitung förmlich ſtudirt, und der vortheilhafte Einfluß, den dieſer Unterricht auf ſeine Bildung haben mußte, ſprach ſich auch in allen Balletten und Zwiſchenſpielen, deren er viele componirt und auf's Theater gebracht hat, auf's unverkennbarſte aus. Seine vortrefflichen und umfaſſenden Kenntniſſe der Harmonie und des reinen Satzes, zugleich aber auch ſein natürliches Talent zur Leitung und Aufführung größerer Muſikchöre bewirkte es, daß er um das Jahr 1700 nach Verſailles als Muſikdirektor an der Kirche zu Notre Dame berufen wurde, woſelbſt er am 1. September 1728 im 77. Jahre ſeines Lebens ſein irdiſches Daſeyn vollendete.

Aloyſius, Johann Baptiſt, ein Minorit, Baccalaureus der Theologie und zugleich Muſikdirektor zu Bologna, lebte am Ende des 16. Jahrhunderts.

Aloyſius, Johann Peter, ſ. Paleſtrina.

Alphabet — eigentlich die Reihenfolge der Schrift- oder Tonzeichen in einer Sprache, kommt aus dem Griechiſchen her, in welcher Sprache nämlich die erſten beiden Buchſtaben in dieſer Reihenfolge Alpha und Beta heißen. Unter dem muſikaliſchen Alphabete iſt alſo die Reihenfolge der Tonnamen oder der Töne ihrem Namen und

Digitized by Google

ihren Stufen nach zu verſtehen, welche zur Bildung der rein muſikaliſchen Tonſprache, eines Tonſtücks ꝛc. nöthig ſind.

Alpharabius, ein arabiſcher Philoſoph, vorzugsweiſe bekannt und angeſehen durch ſeine rhetoriſchen, muſikaliſchen und logiſchen Werke, welche von Muhamedanern ſowohl als Juden und Chriſten außerordentlich geſchätzt wurden.

Al piacer, nach Gefallen. Der Tondichter überläßt da den Vortrag und Ausdruck, auch in Hinſicht auf das Zeitmaß, völlig dem Gefühle und dem Geſchmacke des Sängers oder Spielers. S. d. Art. ad libitum.

Alpirandi, ſ. d. Art. Aliprandi.

Alquen, 1) Johann d', geb. in Arnsberg in Weſtphalen im Jahre 1795 von ſehr wohlhabenden Eltern, die ihm eine wiſſenſchaftliche Erziehung angedeihen ließen, von welcher der Unterricht in der Muſik, und zwar in ſeiner möglichſten Ausdehnung, nicht ausgeſchloſſen war. Mit einer guten Stimme begabt, hegte er auch eine beſondere Liebe zum Geſange, und dieſe Liebe war es auch, welche ihm ſpäter, als er nach abſolvirtem Gymnaſialcurs dem Willen der Eltern gemäß zu Berlin Medicin ſtudirte, die traute Bekanntſchaft eines Zelter und Bernhard Klein erwarb, deren ſehr belehrenden Umgang er mit ſolchem Vortheile für ſeine Kunſtſtudien zu benutzen wußte, daß er nachgehends als Arzt in Mühlheim bei Köln am Rhein eine Menge Lieder ſchrieb, welche von Kennern und Laien den derartigen Compoſitionen von C. M. v. Weber in Gattung und Form unbedingt an die Seite geſetzt werden, und die auch nicht allein unter den Muſikern ſich weit verbreiteten, ſondern theilweis ſelbſt in den Mund des Volks übergingen. In den Rheingegenden wird manches Lied von Schnittern und Winzern gehört, das der Doctor d'Alquen in Mühlheim gemacht hat, und nicht wenig mag dieſer Umſtand auch zu der Verehrung beitragen, welche er allgemein in ſeinem Wirkungskreiſe genießt. — Auch ein jüngerer Bruder jenes Arztes, 2) Franz d'Alquen, äußerte frühzeitig ein eminentes und ſehr fruchtbares muſikaliſches Talent, das die Eltern ebenfalls auch, ſo viel als ſeine künftige Beſtimmung zuließ, ausbilden ließen. Nach dem Willen derſelben mußte er nämlich Rechtswiſſenſchaft ſtudiren; aber als er den unvergeßlichen Ries kennen lernte und dieſer ſich bereitwillig erklärte, ihn als Schüler anzunehmen, ſo quittirte er das Jus und wandte ſich gänzlich der Muſik zu. Er machte mit Ries mehrere bedeutende Reiſen und ließ ſich dabei zum Oeſtern als Virtuos auf dem Pianoforte hören, als welcher er auch die ehrenvollſte Anerkennung fand. Dann habilitirte er ſich um 1827 zu Brüſſel als Componiſt, Virtuos und Muſiklehrer; als 1830 indeſſen daſelbſt die Revolution ausbrach, ſo vertauſchte er dieſen ſeinen Wohnſitz mit dem zu London, wo er denn auch in dieſem Augenblicke noch als ein ſehr geachteter Lehrer ſeiner Kunſt und Claviervirtuos lebt. Mehrere Compoſitionen für ſein Inſtrument gab er dort heraus, als Sonaten, zwei Concerte, Variationen ꝛc., und ſie beweiſen, daß er recht wohl zu den erſten Künſtlern ſeines Fachs gezählt werden kann.

Al rigore di tempo — nach der Strenge des Zeitmaßes; bezeichnet daſſelbe was a tempo, ſ. d. Art.

Alſchalahi, Mohamed, ein arabiſcher Muſikgelehrter, von dem ſich in der Bibliothek im Escurial ein Manuſcript noch befindet unter dem Titel: Opus de licito musicor. Instrumentor. usu, Musices Censura et Apologia inscriptum, eorum scilicet inprimis, quae per ea tempora apud Arabas Hispanos obtinuere, quaeque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum Abu Jacobo Joseph ex Almorabitharum natione, Hispanae tunc regi, exeunte Egirae anno 618 dedicavit. Jedenfalls für den muſikaliſchen Geſchichtsforſcher eine ſeltene und ergiebige Quelle. A. hatte auch den Beinamen Hispanenſis.

Alſcher, Joſeph, Muſikdirector, neben Müller in Darmſtadt wohl der ausgezeichnetſte Contrabaßſpieler jetziger Zeit, mit einer ſo rapiden Fertigkeit auf dieſem ſeinem heroiſchen Inſtrumente, daß er es gleich einer leichten Geige — möchte man ſagen — zu beherrſchen verſteht. Von 1830 bis 1837 lebte er in Italien; dann machte er eine Reiſe durch Oeſterreich und kam endlich am Ende des Jahres 1837 in Norddeutſchland an. Seit Hindle's Zeiten iſt wohl kein Meiſter wieder auf deutſchem Boden geweſen, der den Contrabaß ſo fertig zu behandeln gewußt hätte, als Alſcher, und mit dem rieſenkräftigen Müller dürfte er dreiſt wohl einen Wettkampf eingehen.

Al segno bezeichnet die Wiederholung eines Satzes bis zu einem gewiſſen beſonders angemerkten Zeichen (meiſtens 𝄋); al segno in Verbindung mit dal segno (vom Zeichen bis an's Zeichen) ſchließt einen ſolchen zu wiederholenden Satz ein, ſo daß alſo die Repetition von dem angemerkten Zeichen beginnt und bis zu einem andern oder gleichen fortdauert.

Altſtedt, Johann Heinrich. Der Name dieſes Gelehrten verdient hier genannt zu werden vorzüglich wegen ſeiner: Methodus admirandorum Mathematicorum etc., durch welche er den treffendſten Beweis von der Vielſeitigkeit ſeiner Bildung lieferte. Das achte Buch darin handelt ausſchließlich von der Muſik. Außerdem ſchrieb er Elementale musicum. Auch darf die Scientiarum omnium Encyclopaedia, Lugd. 1649 noch zur muſikaliſchen Literatur gerechnet werden. A. wurde geb. 1588 zu Herborn im Naſſauiſchen, woſelbſt er nachher auch (um's Jahr 1613) Profeſſor der Philoſophie und Theologie war; er ſtarb in gleicher Eigenſchaft zu Weißenburg in Siebenbürgen im Jahr 1638, und hinterließ eine große Reihe der gelehrteſten, faſt über alle Wiſſenſchaften ſich verbreitenden Werke.

Alt, Altſtimme (Alto contralto deciso, moderato commodo, franz. haute contre). Die Alt- oder tiefe Oberſtimme findet ſich im Allgemeinen bei heranwachſenden Knaben (die ſie in der Mutationsperiode gewöhnlich mit der Baßſtimme vertauſchen), Kaſtraten und vorzugsweiſe beim weiblichen Geſchlechte, wo ſie in vorzüglicher Klangſchönheit angetroffen wird. Dieſes von neueren Componiſten und Geſangslehrern mit Unrecht vernachläſſigte Stimmfach iſt in pſychologiſcher Hinſicht von hoher Bedeutung; die Ausdrucksfähigkeit dieſer ſeltenen Stimme iſt ſo eigenthümlich, daß ſie durch keine andere Geſangſtimme vollkommen erſetzt werden kann; ihr Klang (timbre) iſt ernſt, duldſam, herzlich, überirdiſch, ächt romantiſch; beſonders charakteriſirt den tiefen Alt (Alto deciso) eine weiche, ganz eigenthümliche Tonfülle und Stärke in den mittleren und unteren Tönen; keine andere Stimme drückt weibliche Würde und Hoheit, religiöſe Erhebung und Hingebung ſo entſchieden aus; ſie kann ſogar jugendliche Manneskraft, romantiſchen Heldenſinn repräſentiren; ja ſie iſt die verſöhnende Geiſterſtimme aus höheren Welten. Der hohe Alt (contralto moderato s. commodo) hat gewöhnlich mit der mezzo-Sopranſtimme gleichen Stimmenumfang, doch unterſcheidet er ſich von dieſer durch die Lage der Cantilene und durch die Klangfarbe der Töne, welche die Altſtimme überhaupt charakteriſirt. Der hohe Alt iſt gleichſam der weibliche Bariton. Die Altſtimme hat in der Regel nur zwei Regiſter (eine Stimme); das untere Regiſter des tiefen Alts beginnt oft ſchon mit dem kleinen f oder g und erſtreckt ſich gewöhnlich bis zum eingeſtrichenen a oder h, die Töne vom eingeſtrichenen a oder h bis zweigeſtrichenen f und g nehmen den Charakter der Sopranſtimme an. Das untere Regiſter des hohen Alts umfaßt gewöhnlich die Töne vom kleinen g und a bis zum eingeſtrichenen g und a; das obere Regiſter die Töne vom eingeſtrichenen g und a bis zum zweigeſtrichenen g und a. Ueber das Weitere iſt zu vergleichen der Art. Stimme.

Alt, Philipp Samuel, der Sohn des Hofcantors zu Weimar, wurde geb. am 16. Januar 1689. Den erſten Unterricht im Geſange erhielt er von ſeinem Vater, dann vom Capellmeiſter Dreſen und endlich vom daſigen Vicecapellmeiſter Strattner; im Clavierſpielen hingegen

Digitized by Google

unterrichtete ihn zuerſt der Organiſt Heintze, und nachher der, durch die Herausgabe eines muſikaliſchen Lexikons beſonders bekannt gewordene, berühmte Walther. Erſt im Jahre 1707 begann A. unter des Letztgenannten vortrefflicher Leitung das Studium der Setzkunſt, da ihm früher der Beſuch der dortigen lateiniſchen Schule und die Vorbereitung zu ſeinem eigentlich beſtimmten Brodſtudium keine Zeit dazu gelaſſen hatten. A. ging nach Jena und ſtudirte, ohne jedoch die Muſik zu vernachläſſigen oder auch nur hintenanzuſetzen, Jurisprudenz, erwarb ſich in beiden Wiſſenſchaften und auch in der praktiſchen Tonkunſt die ſchätzenswertheſten Kenntniſſe, und ward daher, alsbald nach ſeinem Abgange von der Univerſität, Hofadvocat und zugleich Organiſt an der Jacobskirche zu Weimar. A. blieben wenig Mußeſtunden übrig, in welchen er als Componiſt ſich der Welt hätte bekannt machen können, doch auch das Wenige, was uns in dieſer Hinſicht von ihm ward, verräth den tief fühlenden, den frommen und kunſtgeſchickten Meiſter. Es ſind faſt nur lauter Kirchenmuſiken, zu denen er den Text meiſtens aus der Bibel (aus den Pſalmen) wählte, und die auf der herzogl. Bibliothek zu Weimar aufbewahrt werden. A. ſtarb gegen 1750, wie er gelebt hatte, als Chriſt.

Alta (ital.) — hoch. 8 C. alla ottava — die hohe Octav, oder auch: höhere Octav, wenn etwas nicht ſo wie es daſteht, ſondern um eine Octave höher geſpielt werden ſoll.

Altambor — ein in Spanien auch jetzt noch übliches Inſtrument in der Form einer großen Pauke, das auch ziemlich gleich ſo behandelt wird wie dieſe, nur können, wegen der geringeren Aufſpannung des Felles, die Schläge nicht ſo oft und ſchnell darauf wechſeln. Der Name iſt eigentlich arabiſch; weil nämlich das Inſtrument von den Mauren in Spanien eingeführt wurde, ſo behielt es auch hier ſeinen urſprünglichen Namen.

Alte Muſik, ſ. d. Art. Antik.

Altenburg, Johann Ernſt (nicht zu verwechſeln mit dem folgenden), war einer von den berühmten 13 Trompetern, welche ſich der vollkommenſten Hochachtung Aller, inſonderheit der Muſiker, würdig machten; wurde geb. um's Jahr 1734 zu Weißenfels, als der Sohn des Herzoglich Weißenfelſiſchen Kammer-Trompeters Johann Kasp. A., der nicht nur dem Feldzuge in den ſpaniſchen Niederlanden und der Schlacht bei Malplaquet beiwohnte, ſondern auch eine ſolche Geſchicklichkeit und Fertigkeit auf ſeinem Inſtrumente beſaß, daß er ſich faſt an allen Höfen Europa's hören laſſen durfte, und ihm einſt, außer von mehreren anderen Fürſten, vom König Friedrich Auguſt ein Dienſt mit 600 Rthlrn. jährlichen Gehalt angeboten wurde. Sein Sohn, unſer A., trat mit erhöhtem Enthuſiasmus in ſeine Fußſtapfen, und wir müſſen es aufrichtig bedauern, keine vollſtändige Biographie von ihm geben zu können. Er war Feldtrompeter, zugleich aber auch Rechtsgelehrter, Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller, überhaupt ein Mann von der vielſeitigſten und feinſten Bildung, der in der alten und neuen Geſchichte und in der muſikaliſchen Literatur beſonders ſo bewandert war, wie vielleicht viele Andere nicht, denen es, auf einen hohen Grad von Bildung Anſpruch machend, nicht einfallen möchte, mit einem Trompeter in eine Kategorie geſtellt zu werden. Von Anfang bis zu Ende machte er die Feldzüge des ſiebenjährigen Krieges mit, und ſoll während derſelben nicht ſelten Beweiſe von ausgezeichnetem Muthe, von Tapferkeit und Geſchick gegeben haben. Nach Beendigung dieſes Krieges ging er nach Bitterfeld, wurde hier Organiſt und verfaßte in den Stunden ſeiner Muſe das einzig in ſeiner Art daſtehende und unvergängliche Werk: „Verſuch einer Anleitung zur heroiſch-muſikaliſchen Trompeter- und Paukenkunſt, zu mehrerer Aufnahme derſelben hiſtoriſch, theoretiſch und praktiſch beſchrieben und mit Exempeln erläutert von J. E. A. 2 Thle. Halle 1795“ — in welchem er, vielleicht gerade zur rechten Zeit, eine Kunſt, die länger als ein Jahrhundert an allen Höfen Deutſchlands eine glänzende Rolle geſpielt hatte, kurz vor ihrem gänzlichen Verfalle der Welt in ihrem ganzen Umfange, von ihrer Entſtehung an bis zum höchſten Grade der Achtung, zu welcher ſie nur gelangen konnte, und von da an wieder bis zu ihrem Verfalle deutlich ſchildert. Wir wollen dieſes Werk nicht bloß Allen, die mit der Trompete ſich beſchäftigen, ſondern auch allen Inſtrumentalcomponiſten beſtens empfohlen haben.

Altenburg, M. Michael, wurde im Jahre 1583 zu Tröchtelborn geboren, ſtudirte nachgehends in Halle Theologie und kam 1608 nach Ilversgehofen und Marpach als Pfarrer; 1610 nach Tröchtelborn, ſeinem Geburtsorte, wo auch noch ſein Bildniß an der Orgel aufbewahrt wird; 1621 nach Großen-Sömmerda, und endlich 1637 nach Erfurt, wo er Anfangs Diakonus bei den Auguſtinern, nachher 1638 Pfarrer zu St. Andrea wurde, und in dieſem Amte auch am 12. Februar 1640 ſtarb. Von ihm ſind viele und gediegene Kirchencompoſitionen bekannt.

Alteration, ein jetzt veralteter Ausdruck, bedeutet eigentlich die Vermehrung, die Verdoppelung mit etwas Anderem, aber gleichem (von dem lat. alter), und aus dieſem Grunde nannte man ehedem auch wohl in der Muſik die Verdoppelung des eigenthümlichen Werthes einer Note Alteration, wenn z. B. ein Viertel durch das Daranbinden eines andern, oder wenn eine ganze Taktnote durch das Hinzufügen auch des folgenden Taktes gerade um das Doppelte ihres eigentlichen Werthes vermehrt wurde. Jetzt kommt, wie ſchon bemerkt, der Ausdruck nur ſelten vor.

Alternamente iſt das Adverbium von Alternativo, und bedeutet in der Muſik ebendaſſelbe, ſ. daher dieſes.

Alternativo, franz. alternativement, heißt: wechſelsweiſe, abwechſelnd, anderſeitig, eins um das andere. Wenn kleinere Tonſtücke in zwei oder auch drei Hauptabtheilungen getheilt ſind, und dieſe einzelnen Abtheilungen wechſelsweiſe vorgetragen werden ſollen, ſo iſt jenes Wort nicht allein der gewöhnliche und übliche, ſondern auch der paſſendſte und am deutlichſten bezeichnende Kunſtausdruck; ſo namentlich bei Menuetten, die meiſtens mit einem ſogenannten Trio abwechſeln, da ſteht Menuetto alternativo, d. h. beim Spiele dieſes Tonſtücks ſoll man mit dem eigentlichen Menuett und dem Trio abwechſeln, dieſelben eins ums andere vortragen. In andern Tonſtücken, z. B. Märſchen oder dergl., kommt der Ausdruck ſeltener vor. Das Adverbium alternamente bedeutet daſſelbe.

Altflöte — ſ. d. Art. Flûte à bec.

Altgeige — daſſelbe was Altviole, ſiehe daher dieſen Artikel.

Altiſt, italen. Altista, heißt derjenige Sänger, der den Alt oder die Altſtimme ſingt, mit einer ſolchen begabt iſt, ſ. daher d. Art.

Altklauſel. Im allgemeinen und auch im eigentlichſten Sinne des Wortes bezeichnet dieſer Ausdruck die Tonfolge der Altſtimme bei der Ausführung eines vollkommenen Tonſchluſſes, wo auf den Dominantenaccord unmittelbar der Dreiklang über der Tonica folgt; in's Beſondere aber und vorzugsweiſe in der Kunſtſprache wird er für die Fälle gebraucht: 1) wenn die Altſtimme in den beiden genannten, zum vollkommenen Tonſchluſſe nöthigen Accorden auf der fünften Stufe der Tonleiter liegen bleibt; wenn dieſe Stimme in jenen Accorden als Leitton zur Tonica fortſchreitet, alſo im Dominantenaccorde als Leitton und in dem Dreiklange als Tonica erſcheint; und dann 3) wenn ſie bei ſolcher Gelegenheit von der Quarte zur Terz abſteigt, in dem Dominantenaccorde die vierte und in dem Dreiklange die dritte Stufe der Tonleiter einnimmt. In der Harmonienfolge aller drei dieſer vollkommenen Schlüſſe iſt eine Altklauſel, was man der Ueblichkeit der Kunſtſprache zu Folge gewöhnlich darunter verſteht, jener erſte allgemeine Begriff, der übrigens der Etymologie des Wortes vollkommen angemeſſen iſt, wird nur höchſt ſelten noch damit verbunden.

Digitized by Google

Alto — der italieniſche Name des Alts oder der Altſtimme, ſ. daher den Art. Alt.

Altobasso. Zu den vielen verloren gegangenen einfach zuſammengeſetzten Inſtrumenten, mit welchen vor Alters ſich das Volk ergötzte und ſeine Lieder begleitete, gehört auch dieſes. Es war vornehmlich in Venedig ſehr im Gebrauch, und ſeiner leichten Einrichtung und Spielart wegen allgemein faſt in den Händen der ärmeren oder ungebildeteren Volksklaſſe; man nahm nämlich ellenlange dürre Bretter von beliebiger Breite, je nachdem man mehr oder weniger Saiten darauf ſpannen wollte, fügte dieſelben zu einem viereckigen, ungefähr 1 bis 1½ Schuh hohen hohlen Kaſten zuſammen, und ſtimmte die frei und in verſchiedener Anzahl darauf gezogenen Darmſaiten vermittelſt an beiden Enden angebrachter Wirbel nach Maßgabe der Stimmen oder des Inſtruments, welche oder welches man damit begleiten wollte, und ſchlug alsdann mit kleinen hölzernen Hämmerchen auf dieſelben, entweder einzeln oder auf mehrere derſelben zugleich, um den erforderlichen Ton daraus hervorzubringen. Es war alſo nichts anderes, als ein Schlagwerk, das einen brummenden oder ſumſenden Ton von ſich gab. Gewöhnlich hatte der Spieler deſſelben in der rechten Hand zu gleicher Zeit auch noch eine Flöte, auf welcher er leichtere Volsweiſen blies. Das Altobasso wurde mit der linken Hand geſchlagen und mit der rechten der Ton der Flöte ergriffen. Die Unvollkommenheit und das Ungenügende eines ſolchen Spiels mußte natürlich mit der Erweiterung und größeren Ausbildung auch der Volksmuſik, deſſen völligen Untergang herbeiführen. An eine Verbeſſerung des Inſtruments wurde nicht gedacht, wenn wir nicht das mit Stahlſaiten dreichörig bezogene und auf gleiche Weiſe zu ſpielende Cymbal, das noch jetzt in einigen, beſonders Gebirgsgegenden angetroffen wird, damit in Verwandtſchaft bringen wollen.

Altpommer nannte man ehedem auch wohl das jetzt ganz außer Gebrauch gekommene Blasinſtrument Pommer oder Bombard; die nähere Beſchreibung deſſelben ſiehe daher unter dieſem Artikel.

Altri (ital.) — andere, noch übrige, ſowohl mit beſtimmten als unbeſtimmten Begriffen; ſo ſteht z. B in Partituren zuweilen Violini ed altri stromenti, d. h. Violinen und andere Inſtrumente, dieſe können nun beſtimmt angegeben ſeyn oder nicht, im erſten Falle könnte es dann auch heißen: Violine und übrigen Inſtrumente, im letzteren: Violinen und ſonſtige Inſtrumente.

Altſchlüſſel, daſſelbe was Altzeichen, ſ. daher dieſen Artikel.

Altzeichen (Altſchlüſſel) — diejenige Anwendung des C-Schlüſſels, wodurch der Note des eingeſtrichenen c die Mittellinie als Sitz angewieſen wird.

Alt-Viola. Nicht ganz richtig nennt man dieſes Inſtrument ſchlechtweg nur Viola; im Italieniſchen heißt es Violetta, Viola alta oder auch Viola di braccio, d. h. Armgeige, weil es beim Spielen im Arme gehalten wird, zum Unterſchiede von Viola di Gamba, d. h. Kniegeige. Aus dem letztern Namen entſtand das verſtümmelte deutſche Wort Bratſche (braccio, gleich Bratſche), unter welcher Benennung dieſes Bogeninſtrument allgemein bekannt iſt. In ſeinem Baue unterſchidet ſich daſſelbe von der Violine durch nichts als nur durch die Größe und Weite ſeines Körpers, es beſteht aus denſelben Theilen; gerade dieſer weitere Umfang aber im Körper bringt eine bedeutende Verſchiedenheit im Tone hervor, ſowohl ſeiner äußeren als inneren Geſtalt nach. Was den Umfang und die Kraft deſſelben betrifft, ſo beginnt er in der Tiefe ſchon mit dem kleinen c und geht in den Ripienſtimmen hinauf bis zum zweigeſtrichenen g, ſelten höher, bei concertirenden Soloſätzen auch wohl bis zum dreigeſtrichenen c, um welcher tieferen Lage willen er denn aber auch betreff ſeiner Kraft dem Tone der Violine nothwendig weit nachſteht. Aus eben dieſem Grunde müſſen die vier Darmſaiten der Altviole geſtimmt werden in: das kleine c, kleine g, eingeſtrichene d, und eingeſtrichene a. Die Geſchichte der Altviola liegt, ſo wie die aller geigenartigen Inſtrumente, im Dunkel der Vorzeit verborgen; nur ſo viel iſt gewiß, daß ſie viel früher als die Violine da war, und dieſe erſt aus ihr entſtanden iſt. Damals, ehe noch die Violine ſie verdrängte und man, von weniger wilden Leidenſchaft beherrſcht, den hohen Tönen nicht ſo ſehr nachjagte, war ſie auch ein allgemein beliebtes Inſtrument. Zu den Zeiten des Orlando di Laſſo, alſo im 16. und noch früher im 15. Jahrhunderte, hatte man A.B. mit 5, ja 7 und 9 Saiten beſpannt (die fünfte Seite war das e unſerer Violine, und daher rührt auch der Name „Quinte," mit welchem man dieſe Saite noch jetzt zu bezeichnen pflegt), mit denen die Singſpiele jenes begleitet wurden, und die die vorherrſchendſte Stimme bei den öffentlichen Muſiken zu führen hatten. Die zweckmäßigſten Schulen für dieſes Inſtrument wurden verfaßt von Bruni (Leipzig bei Breitkopf und Härtel, und Mainz bei Schott), Garaudé (Méthode d'alta, Paris), Martinn (Méthode élémentaire etc.), und von Woldemar (Méthode d'Alto, Paris). — Im Uebrigen iſt auch zu vergleichen der Art. Orcheſter u. Quartett.

Alzamento di mano — das Erheben der Hand beim Taktſchlagen, der Aufſtreich, Aufſchlag, ſ. abassamento di mano, und Aufſchlag.

Alueri, italieniſcher Geſangscomponiſt zu Anfange des 18. Jahrhunderts, von dem ſich noch mehrere Compoſitionen, namentlich eine Solocantate: mia vita, mio bene etc. für Sopran und Generalbaß, im Manuſcript auf dem fürſtlich Sondershauſenſchen Muſikarchive vorfinden und als ſeltene Schätze aufbewahrt werden.

Alvimare, P. A. d', wird gewöhnlicher geſchrieben: Dalvimare, ſ. daher d. Art. unter Lit. D. — Delvimare, wie er an einigen Orten auch wohl geſchrieben ſteht, iſt falſch, und noch mehr d'Alvinears.

Alypius. Der Muſikgelehrte und Hiſtoriker hat ihm gar viel zu danken; in dem von ihm übrig gebliebenen Fragmente, nämlich: introduction musica (in griechiſcher Sprache), welche zuerſt Meurſius unter dem Titel: Alypii Isagoge musica græce, Lugd. Batav. 1616, und nachher auch Meibom 1652 unter ſeinen ſieben griechiſchen Autoren mit Anmerkungen edirte, entzifferte er die alte Notenſchrift, und theilt dadurch gleichſam die Schlüſſel zur griechiſchen Muſik mit, die ohne ſeine Nachrichten vielleicht für uns im völligen Dunkel geblieben wäre. So wird er ewig die erſte Quelle des muſikaliſchen Geſchichtsforſchers bleiben; er lebte ums Jahr 360, und ſtarb in ſeiner Geburtsſtadt, in Alexandrien.

Amabile — liebenswürdig, lieblich, einnehmend, ſchmeichelnd, bezeichnet theils Tempo theils Charakter von Tonſtücken.

Amadei, ein zu Anfange des 18. Jahrhunderts blühender italieniſcher Componiſt.

Amadio, Pippo. Die große Aehnlichkeit des Namens nicht bloß, ſondern auch die gleiche Zeit des Lebens und der Blüthe (1720) laſſen vermuthen, daß dieſer Virtuos mit dem vorigen Componiſten ein und dieſelbe Perſon iſt, doch wird er in allen Anzeigen als Virtuos mit dieſer kleinen Namensveränderung aufgeführt, und wir müſſen ihn daher auch mit derſelben hier beſonders betrachten. Er war der größte Violoncellſpieler ſeiner Zeit.

Amadori, Giuſeppe, war einer von den ſeltenen Männern, die nicht allein durch ihre hohe Kunſt, ſondern auch als Menſchen ſich die größte Achtung und Ehrfurcht zu erwerben wußten; er war einer der größten und genialſten Componiſten der römiſchen Schule zu den Zeiten eines Leo, Vinci und Porpora, den Heroen der Neapolitaniſchen, größer aber war er noch, wie Arteaga von ihm erzählt, durch ſeine edle Denkungsart. In dem Fürſtlichen Muſikarchive zu Sondershauſen befindet ſich auch noch eine Solocantate von ihm: Pria che giunge a godere, für Sopran mit Generalbaß. Sonſt beſitzen wir leider nichts von ihm, auch — was wir noch mehr bedauern — in der Bruſt ſehr Weniger nur das Abbild

Digitized by Google

ſeines menſchenfreundlichen Herzens, dem fremd war jener, von dem Weiſen belächelte Künſtlerſtolz, weil er ſich mit einer ächten Bildung und wahren Klugheit gar nicht vereinbaren läßt. — In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hielt ſich auch zu Berlin ein Sänger dieſes Namens auf; jedenfalls aber war es ein anderer A., denn der unſrige ſtarb ſchon einige Zeit früher in Rom.

Amadri, Michele Angelo. Obſchon wir faſt gar nichts mehr von dieſem Künſtler beſitzen und wiſſen, ſo müſſen wir ihn dennoch für einen angeſehenen Componiſten und beſonders Contrapunktiſten des 16. Jahrhunderts halten, da unter Anderen auch Prätorius in T. III., pag. 7 ſeines Synth. Mus. ihn in einer Reihe berühmter Motetten-Componiſten jener Zeit mit aufführt. Daſſelbe iſt der Fall mit

Amaducci, Donato, einem ausgezeichneten Componiſten des 17. Jahrhunderts. Doch beſaß der verſtorbene Stadtrichter Herzog in Merſeburg verſchiedene von ſeinen Compoſitionen im Manuſcript, und werden hoffentlich auch noch von deſſen Erben unter der empfangenen Verlaſſenſchaft ſorgfältig aufbewahrt werden.

Amalarius Symphyſius, ein Benedictiner und Prieſter zu Mez, ſtudirte unter Alcuin, wurde dann Diaconus und endlich wirklicher Prieſter. Auch war er eine Zeitlang Vorſtand der Schule am Hofe Ludwigs des Frommen, und dies mochte wohl die Veranlaſſung ſeyn, warum er nach dem Jahre 819 ſeine 4 Bücher: de divinis sive ecclesiasticis officiis, und noch 827 ſein Buch: de ordine Antiphonarii, an jenen ſchrieb. Für die Geſchichtsforſcher der Kirchenmuſik und auch praktiſchen Theologen ſind dieſe Schriften, über welche A. den heftigſten Streit mit Agobardus bekam, von großem Intereſſe. Amalarius ſtarb um 837 zu Metz.

Amant, auch l'Amant genannt, Stephan, war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Lehrer an der Königl. Muſik- und Singſchule zu Paris, und vortrefflicher praktiſcher Künſtler ſowohl, als achtungswerther Componiſt. Ueber A's. beſondere Lebensumſtände iſt leider, wenigſtens in Deutſchland, nichts bekannt geworden.

Amarevole bedeutet daſſelbe, was amabile, ſiehe dieſen Artikel.

Amarezza — Betrübniß, Bitterkeit, con amar. — mit Betrübniß, ſchmerzvoll; bezieht ſich immer nur auf den Vortrag eines Tonſtücks, und verlangt ein längeres Verweilen auf allen diſſonirenden Harmonien, ein beſonderes Hervorheben der anſchlagenden Noten, vorzüglich wenn dieſe Diſſonanzen ſind, und überhaupt eine ſchwerfällige, abgemeſſene Fortbewegung der Töne, ohne denſelben jedoch auf der anderen Seite wieder das Sanfte und Weiche ihres Klanges zu nehmen.

Amati. Aller Bemühungen vieler Literatoren ungeachtet liegt die Geſchichte dieſer wegen der von ihr verfertigten vortrefflichen Geigeninſtrumente weit berühmten Künſtlerfamilie noch ſehr im Dunkeln. Hawkins führt in ſeiner Geſchichte (Th. IV. pag. 345.) drei Perſonen dieſes Namens an, nämlich die beiden Brüder Andreas Hieronymus und Anton, und dieſes letzteren Sohn Nicol; dagegen aber finden ſich in dem Verzeichniſſe der 1791 vorräthigen Inſtrumente des Albinoni zu Mailand mehrere Exemplare aus den Jahren 1592—1619 unter dem Namen Antonio Hieronimo, und wieder andere aus den Jahren 1662—1692 unter dem Namen Nicolo, alſo nur zwei Künſtler dieſes Namens aufgeführt. Das Zuverläſſigſte von Allem ſcheint zu ſeyn, daß die Familie ihre Fabrik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Cremona errichtete, und daß ein gewiſſer Andrea A., wenn nicht der Stifter, ſo doch der erſte Vorſteher derſelben war. Im höchſten Glanze und eigentlichen Flor ſtand die Fabrik zu Anfang des 17. Jahrhunderts unter Anton oder Anton Hieronymus; von da an aber, unter Nicolo, begann die Arbeit in ihrer Güte beträchtlich abzunehmen, wenn auch der gute Ruf derſelben blieb. Deßhalb auch iſt dem Käufer einer Cremoneſer Geige, wie die Inſtrumente aus jener Fabrik gewöhnlich kurzweg genannt werden, wohl zu rathen, auf die Jahrszahl derſelben zu ſehen: die aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts, alſo von ungefähr 1599—1620, ſind die beſten, ſie zeichnen ſich mehr noch als alle anderen durch eine wohlthuende Stärke, Anmuth, Reinheit und große Klangfülle des Tons aus, worin ſie bis jetzt noch von keinem Meiſter übertroffen werden konnten. Ihrer Seltenheit wegen ſteht freilich auch ihr Preis ſehr hoch, doch meinen wir, daß ſelbſt mit 100 und noch mehr Thalern eine ſolche Geige nicht zu theuer bezahlt wird.

Amatus, Vincentius, Dr. der Theologie und Capellmeiſter zu Palermo; wurde geboren zu Cinnima am 6. Januar 1629; kam als Jüngling in's geiſtliche Seminar zu Palermo, erwarb ſich nach vollendeten Studien die Würde eines Doctors der Theologie, und hatte ſich während derſelben auch ſolche ausgezeichnete Kenntniſſe und Geſchicklichkeit in der Muſik erworben, daß ihm 1665 zugleich die Capellmeiſterſtelle an der daſigen Domkirche übertragen wurde. Sein vornehmſtes Wirken in dieſer letzten Eigenſchaft war jedoch faſt ausſchließlich nur der Verbeſſerung der Kirchenmuſik gewidmet, und wenn er auch weniger zu dieſem Zwecke componirte, ſo ſoll doch eine ganze Reihe von zweckmäßigeren Einrichtungen ſowohl in der Anordnung als Abhaltung des muſikaliſchen Gottesdienſtes nur allein das Werk ſeiner raſtloſen Bemühungen geweſen ſeyn. A. ſtarb zu Palermo am 29. Juli 1670, im 42ſten Jahre ſeines Lebens; gewiß zu früh für ſeine Kunſt und ſeine Wiſſenſchaft.

Ambitus — der Umfang. Zunächſt bezeichnete man damit die Grenzen, innerhalb welcher ſich eine Melodie bewegen durfte. Eine andere Bedeutung von A., in welcher dieſer Ausdruck auch noch beibehalten wurde, war: der Umfang der Tonarten, in welche eine regelrechte Fuge förmlich ausweichen durfte. In dieſer Bedeutung zerfiel der Ambitus in drei Klaſſen oder Arten, die clausula primaria, cl. secundaria, und cl. tertiaria. Die cl. primaria war die Modulation von der Grundtonart in die Tonart der Quinte, ſo wie jetzt z. B. von c nach g; die cl. secund. war die Modulation von der Grundtonart in die Tonart der Sexte (von c nach a), oder, wenn die Grundtonart eine Molltonart war, die Modulation von dieſer in die Durtonart der Terz, und die cl. tert. war die Modulation von einer Durtonart in die Tonart ihrer Terz, oder von einer Molltonart in die Tonart ihrer Sexte (vergl. Mattheſon's Orcheſter. Th. I pag. 147). — Jetzt, wo Ambitus ganz außer Gebrauch gekommen iſt, verſteht man unter Umfang den Abſtand des tiefſten Tones eines Inſtruments oder einer Stimme von dem höchſten, was auch wohl Regiſter genannt wird, oder die Summe der Töne, die eine Stimme oder ein Inſtrument enthält, endlich aber auch die Summe aller Töne, die in unſerm modernen Tonſyſteme angewandt werden können. Das Weitere darüber findet ſich unter dem Art. Umfang.

Ambronn, Peter Chriſtian, Cammermuſikus und Cembaliſt des Herzogs von Sachſen-Meiningen, woſelbſt er auch am 10. December 1742 geboren war. Er begnügte ſich mit dem Ruhme, der Achtung und Ehre, welche er ſich als Virtuos ſchon im reichen Maaße zu erwerben wußte, und verzichtete auf die papiernen Denkmäler eines Componiſten, wie er ſie bei den häufigen Aufforderungen zur Veröffentlichung ſeiner Werke nannte.

Ambroſch, Joſeph Carl, wurde im Jahr 1759 zu Crumau in Böhmen geboren, ſtudirte zu Prag unter der Leitung des ältern Kozeluch die Muſik und bildete ſich vorzugsweiſe zum Sänger aus; im J. 1784 wurde er als ſolcher für große Solopartieen am Theater zu Baireuth angeſtellt; ſeine Reiſen, welche er von da aus in die verſchiedenſten Gegenden unternahm, machten ihn bekannt und gaben ihm zugleich Gelegenheit, nach beſſeren Muſtern ſich noch weiter auszubilden; er ſang auf den Bühnen zu Hamburg, Hannover und Wien, und wurde endlich im Jahre 1791 als erſter Tenoriſt an dem Berliner Nationaltheater mit einem anſehnlichen Gehalte

Digitized by Google

engagirt. Hier begann erſt ſeine eigentliche Glanzepoche; unſtreitig auch war er einer der vorzüglichſten Sänger, welche in jener Zeit die Bühnen Deutſchlands aufzuweiſen hatten. Einen großen Antheil an ſeinen Vorzügen, die ihn zum Liebling des Publikums machten, mochte auch wohl der Umſtand haben, daß er auch eigentlicher Muſiker war, die vielſeitigſten Kenntniſſe ſich erworben hatte, und ſelbſt als Componiſt, namentlich von Liedern, deren eine Menge im Drucke erſchienen ſind, geſchätzt und geſucht wurde.

Ambroſianiſcher Geſang. Zu den Zeiten des Ambroſius und von da bis zu der Reform der Muſik, welche der Papſt Gregor der Große im 6. Jahrhunderte veranlaßte, verſtand man darunter den Choralgeſang in den erſten vier authentiſchen Tonarten der Griechen, den Ambroſius in der abendländiſchen Kirche eingeführt haben ſoll. Nachher aber benannte man damit den bekannten Hymnus: Te Deum laudamus (Herr Gott! dich loben wir), in welcher Bedeutung ſich denn der Ausdruck auch bis auf unſere Zeiten erhalten hat.

Ambroſius, Biſchof von Mailand, ein berühmter und auch einflußreicher Kirchenvater, daher mit dem Zuſatze Sanctus, lebte von 340—398. Die Muſik, inſonderheit wie ſie die Kirche und den öffentlichen Religionscultus anging, fand an ihm einen eben ſo thätigen als geſchickten und eifrigen Beförderer und Beſchützer; nach der Sitte der orientaliſchen Kirche lehrte er das Volk die allgemeine Theilnahme an dem öffentlichen Kirchengeſange, welcher bis dahin nur alleiniges Eigenthum der Prieſter geblieben war, dichtete und componirte ſelbſt zu dieſem Behufe größere Hymnen und geiſtliche Lieder, führte die, auch jetzt noch in manchen Gegenden beim Gottesdienſte üblichen, Antiphonen ein, und ſuchte ſo von allen Seiten auf die Erhebung des Gefühls und die andächtige Stimmung der verſammelten Gemeinde, auf die Führung eines religiöſen und frommen Wandels wohlthätig hinzuwirken. Von den ihm zugeſchriebenen Werken iſt nur noch der ſogenannte Ambroſianiſche Lobgeſang, mit den Anfangsworten Te Deum laudamus, für uns übrig geblieben, doch hat Tenzel in ſeinen Exercit. sel. P. 1. Lips. 1692 pag. 393 ff. bewieſen, daß derſelbe nothwendig um ein ganzes Jahrhundert ſpäter gedichtet ſeyn müſſe, auch auf das Festum encæniorum ſich beziehe, und damit die Auctorität der daciſchen Chronik, welche ihn für ächt Ambroſianiſch ausgiebt, vernichtet. Uebrigens ſchreibt auch die Regula S. Benedicti edit. Paris 1769 pag. 34. 37. u. a. dieſen Hymnus dem A. zu.

Ambubajae hießen die Geſellſchaften der ſyriſchen Pfeiferinnen, die, in rein muſikaliſcher Hinſicht jedoch etwas achtungswerther, gleich unſern Drehorgel-Muſikanten und dergleichen Leuten in Städten und Dörfern umherzogen und durch Muſikmachen ſich ihr Brod verdienten; dabei aber auch noch, wie Forkel in ſeiner Geſchichte der Muſik, Theil 1. pag. 503 in einer Anmerkung hinzuſetzt, ein anderes Gewerbe trieben, daß nicht unter dem Schutze der Muſen ſteht. Aus dieſem Grunde auch ſtellt ſie Sueton (Nero cap. 27) mit den Prieſterinnen der Venus volgivaga in eine Reihe.

Ame (franz.) — eigentlich die Seele, das Leben, überhaupt das, was einer Sache erſt das wahre Leben giebt, ſie in Bewegung ſetzt; daher in der Muſik zunächſt die Stimme im Allgemeinen, weil es ohne dieſe gar keine Muſik geben würde; alsdann iſt es ins Beſondere der franzöſiſche Name des Stimmſtocks, als eines weſentlichen Theils der Saiteninſtrumente, wenn auf dieſen eine wirklich muſikaliſche Stimme hervorgebracht werden ſoll. Ueber das Weitere ſ. Stimmſtock

Amelingue war ein Rohrinſtrumentenmacher zu Paris, der beſonders ſehr vorzügliche Clarinetten verfertigte die zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts allgemein geſucht und theuer bezahlt wurden. Wahrſcheinlich iſt dieſer nur von den Franzoſen ſo genannte und geſchriebene A. der deutſche Ametung, und ſind die mit dieſem und jenem Namen bezeichneten Inſtrumente alſo von ein und demſelben Meiſter. Wir wiſſen nicht, ob A. jetzt noch lebt, ſeine Fabrikate werden noch häufig angetroffen.

Amendola, ein italieniſcher Componiſt aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von deſſen Leiſtungen und Lebensumſtänden aber weiter nichts bekannt geworden iſt, als daß 1780 zu Dresden eine Opera buffa, betitelt: „Il Begliarbei di Caramania“ aufgeführt und vom Publikum mit vielem Beifalle aufgenommen wurde.

Amerbach, eigentlich Elias Nikolaus. Alles was das Andenken dieſes großen, vielleicht größten Contrapunktiſten des 16. Jahrhunderts, der ſich damals durch die Herausgabe vieler vortrefflicher Compoſitionen für Orgel und Clavier allgemein bekannt machte, erhalten hat, das iſt das einzige von ihm übrig gebliebene Werk: „Orgel- oder Inſtrument-Tabulatur.“ Von Jugend auf verſpürte er einen außerordentlichen Trieb zur Muſik in ſich, und dies veranlaßte ihn, große Reiſen in ferne Länder zu machen, um hier den Unterricht der ausgezeichnetſten Künſtler zu genießen; nachdem er von denſelben wieder in ſein Vaterland zurückgekehrt war, wurde er gegen das Jahr 1570 Organiſt zu Leipzig. — Zu derſelben Zeit lebte auch noch ein anderer Anton Amerbach, fürſtlich Braunſchweigiſcher Organiſt, der in hoher Achtung geſtanden haben ſoll; doch aber der Nachwelt nichts von ſeinen Werken überliefert hat.

Ameyden, Chriſtiano, ein ausgezeichneter Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts. Niederländer von Geburt, war zu Pierluigi's Zeiten Sänger in der päpſtlichen Capelle zu Rom, und hatte daſelbſt nicht nur als Tonſetzer, ſondern überhaupt ſeiner wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe wegen ein großes Anſehen ſich erworben.

Amico, Raymundus, war Dominikanermönch und ſeiner Zeit rühmlichſt bekannter Kirchencomponiſt, wurde geboren zu Ende des 16. Jahrhunderts zu Noto in Sicilien.

Amiconi, Antonio, ein italieniſcher Componiſt aus Neapel, der ſchon 1783 in dem mailändiſchen Componiſten-Verzeichniſſe zu wiederholten Malen aufgeführt wird, und ſich auch durch mehrere Werke für's Theater einen ehrenvollen Namen erworben hat.

A mi la — veraltete Bezeichnung unſers a in der Solmiſation. ſ. d. Art und A la mi re.

Amiot, P., ein Jeſuit, geb. zu Toulon 1718, iſt vorzüglich als einer der wichtigſten Miſſionäre merkwürdig, die uns über den politiſchen, wiſſenſchaftlichen und Kunſtzuſtand China's belehrt haben. Sein langer und glücklicher Aufenthalt in jenem großen, vielfach beachtenswerthen Reiche machte es ihm möglich, ſowohl die chineſiſche als auch die tartariſche Sprache zu erlernen und ſo unmittelbar aus ihren bedeutenden Bücherſammlungen, unterſtützt durch den Umgang mit den erſten Gelehrten jenes Volks, ſeine Kenntniſſe zu ſchöpfen. Die meiſten ſeiner Mittheilungen ſind abgedruckt in dem Werke: Mémoires concernant l'histoire, les sciences et les arts, les mœurs, les usages etc. des Chinois. Paris 1776 bis 1791, 15 Quartbde. Das Wiſſenswertheſte hat G. W. Fink in ſeinem Buche „Erſte Wanderung der älteſten Tonkunſt“ (Eſſen bei Bädeker 1831), mit neuern Unterſuchungen vermehrt, gegeben; desgleichen einen ausführlichen Aufſatz in Erſch und Gruber's Encyclopädie P. Amiot blieb bis an ſeinen Tod in Peking u ſtarb 1794.

Ammerbach, Euſebius, war Organiſt an Fuggers-Kapelle St. Ulrich in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und nicht allein in der Kunſt des Orgelſpiels, ſondern auch in der Kunſt ihres Baues rühmlichſt ausgezeichnet.

Ammon, Anton Blaſius, geb. in Tyrol, wahrſcheinlich um's Jahr 1530, ſtarb auch daſelbſt 1590. — Nach ſeinen Werken zu ſchließen, welche Adam Berg nach ſeinem Tode ſammelte, in Ordnung brachte und dem Drucke übergab, war er einer der größten Contrapunktiſten jener Zeit, der auch andern Nachrichten zufolge allgemein und rühmlichſt bekannt war.

Ammon, Dietrich Chriſtian, Tonkünſtler zu Hamburg, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhun-

Digitized by Google

deris. Von ſeinen Compoſitionen iſt keine weiter bekannt geworden, als die Operette: „Das neue Roſenmädchen.“ Eben ſo haben wir auch auf Nachrichten von ſeinen ſonſtigen Lebensumſtänden verzichten müſſen, was wir jedoch nicht als einen Beweis angeſehen wiſſen wollen, daß ſeine tonkünſtleriſchen Leiſtungen von keinem groſſen Werthe geweſen ſeyen.

Ammon, Johann, ſ. Amon.

Ammon, Johann Chriſtoph. Wir führen dieſen Mann hier an wegen ſeines merkenswerthen und damals in mehreren Abdrücken vielgeleſenen Aufſatzes, der den Titel führt: „Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Muſik ſey“ A. war Magiſter und Prediger zu Ensheim in Franken, als welcher er in den Regensburger wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen 1764, Stück 11, aufgeführt wird. – Außer dieſem lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch ein anderer Magiſter Wolfgang Ammon, der ſich beſonders durch ſein im Jahre 1583 in 12°. zu Frankfurt a. M. herausgegebenes Geſangbuch berühmt machte. Nebſt dem hat man noch ein anderes, für den muſikaliſchen Geſchichtsforſcher ſehr intereſſantes Werk von ihm: Psalmodia germanica et latina, qua præcipuæ cantiones in utraque lingua paribus versibus rhythmicis, et iisdem utroque numeris atque concentibus redditæ. Frankf. 1606. 12°.

Ammer, John, war Baccalaureus der Muſik zu London und lebte daſelbſt als Organiſt und Chordirector zu Anfange des 17. Jahrhunderts. Von ſeinen zahlreichen Compoſitionen ſind auch ſehr viele im Drucke erſchienen

Amodei, Cataldus, Componiſt und Muſikdirector an verſchiedenen Kirchen zu Neapel, war geb. zu Sciacca in Sicilien, und ſtarb um's Jahr 1695.

Amoebus, ein unter den Athenienſern berühmter Tonkünſtler, Sänger und Citherſpieler (Citharoedus). Athenäus erwähnt (lib. 14.) auch noch eines jüngern Amoebus als eines ausgezeichneten Tonkünſtlers (numerorum musicorum artifex insignis), allein von dieſem will ſonſt die Geſchichte nichts wiſſen.

A moll iſt eine der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, in welcher der Ton a als Grundton oder Tonica angenommen wird. Weil ſie aus lauter ſogenannten urſprünglichen Tönen beſteht, d. h. aus ſolchen Tönen, von denen keiner durch ein Verſetzungszeichen erhöhet oder erniedrigt iſt (in der abſteigenden Stufenfolge ihrer Tonleiter [ſ. dieſ.] nämlich, bei welcher das Subsemitonium modi oder die große Septime, hier alſo der Ton gis, wegfällt), ſo wird ſie als die erſte der Moll- oder ſogenannten weichen Tonarten oder als das Muſter derſelben betrachtet, in ſo fern, dem mathematiſchen Tonverhältniſſe nach, alle übrigen ihre Leitern nach ihr bilden, und daher als die zweite Haupttonart (ſ. dieſ.). Zu vergleichen ſind die Artikel Tonart und Vorzeichnung.

Amon (nicht Ammon, wie er an mehreren Orten, auch in Gerber's Tonkünſtler-Lexicon, geſchrieben ſteht), Johann, wurde geboren 1763 in Bamberg, und ſchon in ſeiner früheſten Jugend für die Tonkunſt gebildet; den erſten Unterricht im Geſange ertheilte ihm die daſige Hofſängerin Fracaſini und in der Inſtrumentalmuſik der Concertmeiſter Bäuerle. Anfangs hatte er die Violine zu ſeinem Hauptinſtrumente gewählt, ſpäter jedoch faßte er eine beſondere Liebe zum Waldhorn. Dies führte ihn in die Nähe von Punto, dem berühmteſten Horniſten damaliger Zeit, deſſen Bekanntſchaft nur von dem vortheilhafteſten Einfluſſe auf ſeine fernere Bildung ſeyn konnte. Das wirklich entſchiedene Talent, welches der junge A. bei ſeinen Studien an den Tag legte, und das raſtloſe Streben, mit welchem er dieſelben betrieb, erwarben ihm die ganze Zuneigung jenes Virtuoſen, ſo daß derſelbe ihn 1781 mit nach Paris nahm und ihm hier die beſte Gelegenheit verſchaffte, ſich unter der Leitung Sacchini's und Anderer in der Compoſitionskunſt noch mehr zu vervollkommnen. Im J. 1783 reiste er mit Punto wieder von Paris ab, und beſuchte mit dieſem faſt alle größeren Städte Frankreichs und Deutſchlands, weniger um ſelbſt Concerte zu geben, als beſonders nur um die, welche Punto veranſtaltete, zu dirigiren und in denſelben dieſem zu accompagniren Erſt im J. 1789, als er geſchwächter Geſundheit wegen das Horn bei Seite gelegt, und an deſſen Stelle wieder die Violine, Viola und das Pianoforte zu ſeinen Hauptinſtrumenten gemacht hatte, erhielt er als Muſikdirektor zu Heilbronn eine feſte Anſtellung; nach 28 ruhig und glücklich durchlebten Jahren vertauſchte er dieſelbe mit der eines Capellmeiſters am Hofe des Fürſten Wallerſtein, wo er den Reſt ſeines Lebens, bis zum 29. März 1825, in der größten Thätigkeit zubrachte. A. war ſowohl als Künſtler, als auch als Menſch der größeſten Hochachtung würdig; nur ſeine wahre Liebenswürdigkeit und ſein Verlangen nach Kunſt und Wiſſenſchaft konnten Punto dazu bewegen, ein ſolches enges Freundſchaftsband mit ihm zu knüpfen; durch ſein beſcheidenes. munteres und angenehmes Weſen, ſein ſittlich gutes Betragen, war er auf den vorerwähnten Wanderungen als junger Mann ſchon der Liebling groſſer Meiſter geworden: er rühmte ſich der Gunſt eines Hiller, Reichardt, Haydn, Mozart, Vanhall u. v. A. Als Künſtler hatte er von den früheſten Jahren an der Compoſition ſeine beſten Kräfte gewidmet, jedoch ſind ſehr viele ſeiner Werke ungedruckt geblieben, oder nicht ſehr verbreitet worden. Das mochte wohl ſeinen Grund mit darin haben, daß A. niemals viel Aufſehen machen wollte, und ein Feind alles Lärmens in der Kunſt war; deßhalb hat er auch nirgends als eigentlicher Virtuos geglänzt, obſchon er ſeine Inſtrumente: Horn, Viola, Violine und Clavier meiſterhaft zu behandeln wußte. Als Director hielt er es mehr für ſeine Pflicht, ſeine Kräfte öffentlich zu zeigen, und ſo ſtand er als ſolcher beſonders in hohem Anſehen. Seine gedruckten Compoſitionen erſchienen zu Paris, Lyon, Offenbach, Bonn, München, Augsburg ꝛc. und beſtehen in mehrentheils vortrefflichen Duos, Trios, Quartetten, Quintetten, Synfonien, Sonaten, Märſchen, Geſängen (worunter 2 Meſſen ſich befinden, von denen die eine mit deutſchem Texte, den der Fürſt von Oettingen-Wallerſtein ſelbſt gedichtet hat). auch 2 Operetten ꝛc. Seine letzte Compoſition war eine Begleitung der Gebete während der Meſſe für Verſtorbene. Dieſe Muſik erklärte er ſelbſt für ſeinen Schwanengeſang und bat, als er den Tod nahen fühlte, daß man ſie während der Meſſe für ihn ſelbſt aufführen möchte. Sein Wunſch wurde gern erfüllt von einer Capelle, deren liebevoller Führer und Freund er geweſen war. Unter ſeinen nachgelaſſenen Manuſcripten befinden ſich noch 27 Werke aus faſt allen oben genannten Gattungen von Inſtrumentalmuſik, auch deutſche Lieder und ein deutſches Requiem.

Amorevole — lieblich, freundlich, ziemlich gleich mit amabile und amoroso, ſ. dieſ. Art.

Amoroso — zärtlich, lieblich, einnehmend. Schon aus dem Worte ſelbſt ſcheint die Art und Weiſe des Vortrags hervorzugehen, welche damit bezeichnet werden ſoll: ein rührender, zarter Ausdruck der Melodie. Zärtlichkeit äußert ſich niemals in ſchnellen und raſchen Handlungen, daher muß auch ein ſo überſchriebenes Tonſtück nothwendig, ſo wie ſanftere Accente, auch ein ſanfteres und ſomit langſameres Tempo mit ſich führen.

Amor-Schall nannte der kaiſerl. ruſſiſche Hofmuſikus und Waldborniſt Kölbel ſein ums Jahr 1760 erfundenes, oder eigentlich nur verbeſſertes Waldhorn Man hat aber dieſe Erfindung nicht weiter benutzt, theils weil man die Krummbogen für bequemer hielt, theils auch, weil man entdeckte, daß jener Vortheil ſchon durch das bloße Stopfen mit der Hand erreicht werden konnte. Im Uebrigen iſt zu vergl. der Art. Horn.

Ampeira hieß bei den Griechen ein Theil desjenigen Liedes, mit welchem ſich die Sänger bei den Pythiſchen Spielen (ſ. dieſ.) hören ließen.

Amphibrachys iſt eine rhythmiſche Figur, ein Tonfuß, der eine kurze, lange und nochmals kurze Note in ſich faßt, metriſch alſo durch ◡ — ◡ dargeſtellt wird.

Digitized by Google

Jene Kürze und Länge wird aber nicht bloß durch die extenſive Form des Tonzeichens oder der Note, ſondern auch durch den intenſiven Gehalt des Tonmaaßes ſelbſt bedingt. Daher kann die erſte kurze Note niemals, auch nicht bei Syncopien, auf einen guten Takttheil fallen, weil dieſer ſtets den intenſiven Accent auf ſich hat, ſondern muß allemal einen ſchlechten Theil eines Takts oder ein Taktglied ausmachen; ob aber die erſte und letzte kurze Note gleichen Werth haben, das iſt einerlei: es kann die erſte ein Viertel und die letzte ein Achtel, und umgekehrt, ſeyn, in welchem Falle aber die mittelſte lange Note nothwendig mehr als ein Viertel Zeitwerth haben müßte. Die Tonſtücke in ungerader Taktart, als $^3/_4$-, $^3/_8$- ꝛc. Takt, die im Auftakte beginnen, haben meiſtens auch gleich zu Anfange dieſen A. Siehe Artikel **Metrum** und **Rhythmus**.

Amphimacer — eine dem Amphybrachys gerade entgegengeſetzte rhythmiſche Figur oder ein Tonfuß, in welchem drei Töne auf einander folgen, von denen der erſte und letzte lang, der mittelſte aber kurz iſt (– ◡ —). Der erſte fällt jedesmal auf einen guten Takttheil, bei dem letzten iſt dies nicht nothwendig, derſelbe kann auch, wie der mittelſte, die Zeit eines ſchlechten Takttheils einnehmen, obſchon es meiſtens der Fall iſt, daß beide Längen auch intenſiv einen gleichen Werth haben. Am häufigſten wird dieſes Metrum gebildet in den Tonſtücken von ungerader Taktart, weil in ſolchen ſchon die Natur daſſelbe zum Grunde gelegt zu haben ſcheint (ſ. **Metrum** und **Rhythmus**).

Amphion, von den Muſen unterwieſen, weihete ſich der Dichtkunſt und der Muſik; die Leyer, deren Saiten er auch nachher vermehrte, ſoll er ſo fertig und ſchön haben ſpielen können, daß er mit ſeinen Tönen die Thiere des Waldes, Bäume und Felſen bezauberte.

Amphychord — ſ. **Lyra barberina**.

Anabasis (griech.) — eigent. das Aufſteigen, der Weg, die Reiſe; daher wurde es von den Griechen auch als techniſcher Ausdruck gebraucht für eine aufwärts ſteigende Folge der Töne, alſo: eine aufwärts fortſchreitende Leiter, ein Lauf in die Höhe. Dahingegen hieß

Anacamptos (griech. eigentlich die Rückkehr, das Umlenken, Umkehren) eine Folge von abwärts ſteigenden Tönen, alſo: eine abwärts fortſchreitende Leiter, ein Lauf in die Tiefe.

Anacara hieß bei den Griechen die Keſſel- oder Heerpauke, welche zu einem ähnlichen Zwecke, wie unſere jetzige Trommel, auf den Feldzügen gebraucht wurde. Dieſelbe hatte Aehnlichkeit mit unſerer Pauke, war jedoch viel kleiner, ſo daß ein Frauenzimmer ſie bequem in einer Hand halten und mit der anderen ſchlagen konnte. Es ſcheint dieſes Inſtrument mit der egyptiſchen Nappel (ſ. dieſ.) ein und daſſelbe geweſen zu ſeyn; auch läßt ſich der Urſprung des heutigen Tambourins und der Trommel wohl darauf zurückführen.

Anacarista nannten die Griechen den Heerpauker, oder was wir Tambour nennen.

Anacharſis, der Scythe, ſtammte aus königlicher Familie, nach Herodot Sohn des Gnuros und Bruder des Saulios, der zur Zeit des A. über Scythien regierte, deſſen Einwohner als berittene Bogenſchützen ein Nomadenleben führten. Obgleich ſo noch zurück in der Civiliſation, ſo ſpricht Herodot ihnen dennoch viele Fähigkeiten zu, und nennt beſonders den A., den auch der Drang nach höherer Bildung über die Grenzen ſeines Vaterlandes hinaustrieb, als einen ſehr verſtändigen und witzigen Mann. In Athen übte er ſich auch in der Muſik, und es läßt ſich vermuthen, daß er ſeine im Leier- und Harfenſpiele erlangte Fertigkeit auch zu Aeußerungen ſeiner launigen, witzigen und ſatyriſchen Einfälle und heiteren Temperaments verwandte; ob aber wirklich der erſte Urſprung der komiſchen Muſik bei ihm zu ſuchen und zu finden iſt, wie Einige vermuthen und weshalb ſein Name denn auch für dem Muſiker nicht unwichtig wäre, muß dahin geſtellt bleiben. Seine Neigung zu Myſterien brachte ihm den Tod; da er nämlich bei der Rückkehr in ſein Vaterland die Orgien der Göttermutter nicht in Kyzikus, ſondern zu Hyläa feierte, ſeine Landsleute aber gegen alle fremden Gebräuche ſich ſträubten, ſo wurde er von ſeinem, hierüber aufgebrachten, leiblichen Bruder, dem Könige, mit einem Pfeile erſchoſſen, und nachher ſtets von den Scythen verläugnet.

Anacker, August Ferdinand, Cantor und Muſikdirector zu Freiberg, geb. den 17. October 1790, Sohn eines armen, aber frommen und fröhlichen Schuhmachers. In der früheſten Jugend zeigte ſich ſeine Liebe zur Muſik, nur wollte ſich kein Unterricht finden und der erſte war mangelhaft genug. Von den Sparpfennigen im eigentlichen Verſtande, die ſich der junge Choralſchüler des Gymnaſiums in fünf Jahren zurückgelegt hatte, kam ein Clavier in's Haus und die Muſik machte bald das ganze Haus fröhlich, ſeine neun Geſchwiſter, die Aeltern und Geſellen. Erſt im ſechszehnten Jahre nahm ihn der Cantor Fiſcher mit in ein Concert, wo er von zweien, um ihrer Fertigkeit willen von ihm ſehr beneideten Dilettanten Beethovens große vierſtimmig von Müller arrangirte C dur-Polonaise ſpielen hörte, die ſo lebhaften Eindruck auf ihn machte, daß er ziemlich laut rief: Wenn ich doch nur dieſe Muſik hätte! Ein Herr verſprach ſie ihm und hielt Wort. Es war die erſte gedruckte Muſik, die er ſah. Allein nun reichte ſein Clavier nicht mehr aus, weshalb er überaus fleißig arbeitete, um ſich ein Pianoforte zu verdienen. Bis auf 20 Thlr. hatte er es gebracht, als ein Collecteur ihm und dreien ſeiner Geſchwiſter ein Viertelloos der Leipziger Lotterie aufgeſchwatzt hatte, was auch glücklich das große Loos gewann (24,000 Thlr.). Auf ſeinen Antheil kam nach allem Abzuge 1300 Thlr. Sogleich wurde ein neues Pianoforte gekauft und Noten von Mozart, Clementi und Cramer; allein ſein Liebling, ja ſein Ein und Alles blieb Beethoven. Alles von dem Letzten, was nur angekündigt, wurde angeſchafft, obgleich Niemand ſeine Liebe billigen wollte, darum hielt er ſeine Aeußerungen über Beethoven ziemlich geheim, bis ein Blatt der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung dieſen Heros bis in den Himmel erhob. Jetzt trug er in Freiberg Beethoven's Concerte vor und machte beſonders mit dem es dur-Concert viel Glück. Er mußte es acht Tage darauf wiederholen und es befreiete ihn, durch Verwendung, von der Recrutirung. Gleich nach der großen Völkerſchlacht kam er, vorbereitet vom Rector Gernhardt, nach Leipzig, um zu ſtudiren. Der damalige Organiſt **Klem** ſchenkte ihm, ſeiner ſchönen Baßſtimme wegen, freien Zutritt in ſeine Singacademie, auch erhielt er durch deſſen Empfehlung Unterrichtsſtunden in gebildeten Familien. Jetzt nahm er bei Schicht Unterricht, hielt es aber nicht lange bei ihm aus, weil Schicht Beethoven nicht liebte. Der ſelige Herr Härtel erlaubte ihm aus ſeinem reichen Schatze muſikaliſcher Werke ſich zum Studium auszuwählen, was der junge Mann wolle. Dies und vorzüglich die vielfachen Leipziger Muſikanſtalten, öffentliche und häusliche, bildeten ihn aus und ſein Eifer machte ihn beliebt. Friedr. Schneider gab ihm allerlei Winke im Theoretiſchen und übertrug ihm ſeine Unterrichtsſtunden, als Sch. das Weltgericht componirte. A. ſchrieb hier mehrere Lieder, von denen 2 Hefte bei Peters erſchienen ſind. Seit März 1822 wurde er Cantor und Muſikdirector in Freiberg, wie auch erſter Muſiklehrer am dortigen Schullehrer-Seminar. Jeden Sonntag werden in den Kirchen der Reihe nach muſikaliſche Aufführungen veranſtaltet. Hier und in ſeinen ſeit 1823 gegründeten Singacademien werden die beſten Werke Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Zumſteeg's, Haſſe's, Naumann's, Friedr. Schneider's, Graun's, Seb. Bach's u. ſ. w. zu Gehör gebracht. — Dieſe Anſtalten und mehrfache Privatſtunden geben ihm vorzüglich des Winters nicht wenig zu thun; im Durchſchnitt gerechnet mögen auf den Tag 10 Unterrichtsſtunden kommen. Dennoch wurde gar Manches von ihm componirt und das Meiſte des Winters. Seit 1827 übertrug ihm der Oberberghauptmann, Freiherr von Herder, die Direction des Berg-

Digitized by Google

muſikchors, welches von dieſer Zeit an zu 24 Mann (mit den Exſpectanten) herangewachſen iſt und viele geſchickte Leute zählt. Früher mußten dieſe alle, wie jeder andere gewöhnliche Bergmann, in die Grube fahren und den Fäuſtel führen. A. machte dagegen den Erlaß dieſer Arbeit ſogleich zur unerläßlichen Bedingung der Annahme dieſer Verwaltung. Seit einer Reihe von Jahren giebt dieſer Bergmuſikchor Jahr aus Jahr ein vierzehntägig ein Concert. Bei Aufführungen größerer Tonſtücke unterſtützt ſie der ſtets bereitwillige Stadtmuſikus; auch nehmen nicht ſelten privatiſirende Muſiker daran Theil, ſo daß dieſe Concerte oft mit 40 Muſikern beſetzt werden können. Bei Aufführung von Oratorien tritt der Sängerchor hinzu, welcher ungefähr aus 45 Stimmen beſteht. Die Concerte ſelbſt ſind nach dem großen Leipziger Concerte eingerichtet. In jedem derſelben wird alſo eine vollſtändige Symphonie ausgeführt, ſo daß jährlich die ſämmtlichen Beethoven'ſchen, die neunte nicht ausgeſchloſſen, zu Gehör gebracht werden; nicht minder Symphonien Mozart's, Haydn's, Ries's, Onslow's, Kalliwoda's u. ſ. f. Auch die vorzüglichſten Ouverturen kommen der Reihe nach vor, z. B. Cherubini's, Mendelsſohn-Bartholdy's u. a. Da alles dies vor ihm nicht beſtand, ſo wird man auch dieſe Concerte als eine Frucht ſeiner Bemühungen anzuſehen haben. Natürlich iſt es, daß ſich die Bewohner dieſer Bergſtadt immermehr für höhere Muſik intereſſiren. — Da dieſer Bergmuſikchor ſich auch viele Geſchicklichkeit auf den ruſſiſchen Hörnern erwarb und ſehr wenig Compoſitionen dieſer Art vorhanden waren, ſah ſich A. genöthigt, Märſche u. dergl. dafür zu componiren. Von ſeinen anderweitigen Compoſitionen ſind außer den zwei genannten Liederheften im Druck erſchienen: Amusement pour le Pfte., Leipzig bei Peters; Pièces pour le Pfte., Leipzig bei Breitkopf und Härtel; Cantate: „Lebensblume und Lebensunbeſtand," im Clavierauszuge, Dresden bei W. Park. Die königl. ſächſiſche Prinzeſſin Auguſte verehrte ihm dafür einen reichen Brillantſchmuck. Die Cantate wurde in Dresden, Leipzig, Annaberg, Chemnitz, Schneeberg und Freiberg mit Orcheſterbegleitung aufgeführt. Ferner drei Hefte Geſänge, Leipzig bei Friedr. Hofmeiſter; zwölf mehrſtimmige Geſänge, Freiberg bei Gerlach; der „Bergmannsgruß," Leipzig bei Hofmeiſter. Für die erſte Aufführung in Dresden erhielt er, außer 100 Thlrn., vom König Anton von Sachſen eine goldene Doſe und von der königl. Prinzeſſin Auguſte eine Brillantnadel. Außerdem iſt dieſe Cantate in Freiberg ſechs, in Dresden fünf, in Leipzig zwei Male, dann in Annaberg, Chemnitz, Schneeberg, Gera, Zwickau, Zittau, Breslau und Erfurt, und zwar im Laufe eines Jahres gegeben worden. In Gera ſind noch erſchienen: „der Wanderer und die Frühlingslüfte." Dazu ſetzte er noch eine (ungedruckte) Concert-Ouverture und eine andere zu Götz von Berlichingen, die öfter mit Beifall aufgeführt wurde. — In Freiberg war bisher ſein Wirken vorzüglich ſegensreich; er zog viele tüchtige Schüler, hob und vermehrte den Geſchmack an Muſik ſo, daß ſeit den Jahren ſeiner Amtsführung 50 bis 60 Pianoforte mehr angekauft wurden; nicht zu wenige der Seminariſten ſchrieben gelungene Orgelvorſpiele und Geſangcompoſitionen

Anacreon, dieſer bekannte jovialiſche Dichter zärtlicher und munterer Trinklieder von Teos in Jonien lebte um 500 Jahre vor Chr. Geb. — Wir haben hier nur in ſo fern ſeiner zu erwähnen, als Athenäus (lib. 4.) ihn für den Erfinder des Inſtruments Barbiton (ſ. dieſ. Art.) ausgiebt. Nach einem längeren Aufenthalte am Hofe des Polykrates läßt ihn die Geſchichte in ſeinem Landhauſe an einem falſch verſchluckten Roſinenkern, im 85. Jahre ſeines Lebens, ſterben, und mit vielem Pompe und königlichem Aufwande begraben.

Anacrusis (griech.) — eigentlich das Aufhalten, Zurückſtoßen; dann verſtanden die Griechen darunter das Schlagen oder Anſtimmen eines Inſtruments; ferner (aus der Metrik entlehnt) auch das, was wir beim Taktſchlagen den Aufſtreich oder Aufſchlag nennen; und endlich war es der Name eines Theils des Liedes, mit welchem ſich diejenigen Sänger hören ließen, die in den Pythiſchen Spielen (ſ. dieſ.) um den Preis ſtritten.

Anapest — ein Tonfuß oder eine metriſche Figur, die aus der Folge von zwei kurzen und einer langen Note beſteht (◡ ◡ —). Angewandt wird dieſelbe am häufigſten in ſogenannten ſcherzhaften (scherzanda) oder komiſchen Tondichtungen. Daher finden wir in der Arie des Leporello in Don Juan (Act 1 Sc. 4): Ma damina, il catalogo è questo etc. faſt in jedem Takte einen Anapeſt. Daß die erſten beiden kurzen Noten dem Aeußern nach gleichen Zeitwerth haben, iſt nicht gerade nothwendige Bedingung, doch trifft es ſich gewöhnlich ſo, und eben ſo fallen meiſtens auch die kurzen Noten auf einen ſchlechten und die langen auf einen guten Takttheil.

Anaphora (griech.) — urſprünglich das Aufſteigen, Emporkommen, dann auch das Einbringen, Darbringen, Zurückbringen; und dieſer Bedeutung wegen bezeichneten die Griechen damit in der Muſik die Wiederholung eines unmittelbar vorhergehenden Satzes, was wir alſo gemeiniglich Repetition nennen.

Anarmonia nannten die Griechen jeden Uebellaut, oder jede Fortſchreitung und Zuſammenſtimmung von Tönen, die dem Ohre unangenehm iſt, und zugleich doch auch durch den Ausdruck irgend eines Gefühls oder Gedankens nicht nothwendig bedingt wird. Eine A. war daher mehr und etwas anderes, als was wir gemeiniglich mit dem Ausdrucke Diſſonanz bezeichnen, denn dieſe kann oft einen weſentlichen Antheil haben an der Darſtellung irgend eines poetiſchen Gegenſtandes; war alſo ein Mißton auch in der Grundharmonie ſelbſt nicht enthalten, dennoch aber von eigentlichem äſthetiſchen Charakter, ſo war er noch keine A., als ſolche mußte er auch des letzteren entbehren.

Anaſtaſius, ein neugriechiſcher Tonkünſtler, ſtand ums Jahr 1786 als Violinſpieler in Dienſten des Großſultans zu Conſtantinopel. Toderini, der ihn hörte, rühmt ihn als einen der geſchickteſten und geſchmackvollſten daſigen Muſiker, welchem Zeugniſſe wir wohl trauen dürfen. Compoſitionen ſind jedoch durchaus keine von ihm bekannt geworden.

Anaud, Mr. — ein ausgezeichneter Pariſer Violinvirtuos neuerer Zeit, der durch mehrere Compoſitionen, vorzugsweiſe für ſein Inſtrument, ſich einen hochgeachteten Namen erwarb.

Anaxenor war Citharödus aus der Stadt Thyana, lebte um 40 Jahre vor Chr. Geb., und brachte es durch ſeine Kunſtleiſtungen (nach damaliger Art) ſo weit, daß Marcus Antonius ihm die Einnahme von 4 Städten überließ, eine eigene Leibwache zur Bedienung ihm zuordnete, und endlich ſogar auch eine eherne Bildſäule ihm errichtete; vergl. Strabo lib. 14. Wie würden ausgezeichnete Harfenſpieler unſerer Zeit belohnt worden ſeyn, wenn ſie jenem Muſik liebenden Könige Etwas vorgeſpielt hätten?

Anaxiles — Athenäus lib. IV. pag. 183 zufolge ein altgriechiſcher Inſtrumentenmacher.

Anblaſen — einen Ton (auf Blasinſtrumenten nämlich) heißt: denſelben prüfen, ob er rein und voll genug iſt und ob er gut anſpricht; daher ſagt man auch wohl: ein Inſtrument anblaſen, d. h. verſuchen, ob die demſelben eigenen Töne bequem und mit gehöriger Reinheit darauf hervorgebracht werden können. Das geſchieht hauptſächlich bei neu verfertigten Inſtrumenten.

Anche (franz.) — zunächſt die Röhre überhaupt; dann iſt es bei den Franzoſen überhaupt der allgemein angenommene Name des Mundſtücks an der Schallmey und dem dieſer ähnlichen Pfeifenwerk, daher auch des Oboen- und Fagottrohrs und der kleinen Meſſing-Zunge an dem Schnarrwerke der Orgel, insbeſondere an den Poſitiv-Pfeiffen.

Ancina, Johannes Juvenalis, Biſchof von Saluzzo, geb. zu Foſſano in Piemont am 19. Octbr. 1545; ſtudirte zuerſt Medicin und wurde zu Turin Doctor und Profeſſor derſelben. Darauf folgte er 1574 dem Grafen

Digitized by Google

Madrucci als Leibarzt nach Rom, machte hier die Bekanntſchaft des Phil. Neri, und fing an, wahrſcheinlich auf deſſen Veranlaſſung, Theologie zu ſtudiren, da er 1578 ſchon in die von demſelben errichtete Congregation des Oratorii aufgenommen wurde. Wenn er früher ſchon große Liebe und Neigung zur Muſik hatte, ſo wurden dieſe dadurch noch mehr befördert und er angetrieben, ſie mit allem Fleiße zu ſtudiren. Das beweiſt ſein hierher gehörendes Werk: Templo armonico della b. Virgine 1. parte a 3 voci. Rom 1599, 4°, welches eine ſolche allgemeine Theilnahme und ehrende Aufnahme beim Publikum fand, daß es in zahlreichen und ſchnell auf einander folgenden Auflagen erſchien. Es enthält lauter geiſtliche, von ihm ſelbſt componirte Lieder auf die Jungfrau Maria. Nachgehends lehrte A. als Prieſter die Theologie zu Neapel, wurde darauf von Clemens VIII. zum Biſchof von Mondovi ernannt, vertauſchte aber im Jahr 1602 dieſe Stelle mit der zu Saluzzo, wo er endlich im Jahre 1604 von einem Mönche, aus Rache für eine von ihm erhaltene Strafe, vergiftet wurde. A. war, was auch ſein Gegner ihm zugeſtehen mußte, einer der gelehrteſten, vielſeitig gebildetſten und auch rechtſchaffenſten Männer ſeiner Zeit.

Ancot. Unter dieſem Namen leben zu Paris zwei der ausgezeichnetſten Claviervirtuoſen, von denen beſonders Johann der Vater (père) auch als genialer und ſehr fruchtbarer Componiſt für ſein Inſtrument einen ehrenvollen Namen ſich erworden hat. — Ancot der Sohn (fils) componirte faſt nichts anderes als Variationen, in denen er zwar kein ſehr großes erfinderiſches Talent, ſich ſelbſt aber als einen praktiſch und mechaniſch tüchtig gebildeten und kunſtfertigen Spieler zeigt.

Andamento (von dem ital. andare i. e. gehen, überhaupt ſich fortbewegen) — gehend, ſich fortbewegend, fortſchreitend; hat in ſeiner Bedeutung viel Aehnliches mit andante, doch iſt zu vergl. der Art. Fuge.

Andamento gebrauchten die alten italieniſchen Tonlehrer auch wohl gemeinhin für das, was wir einen Gang nennen. Daher der oft bei ihnen vorkommende Plural andamenti — Gänge.

Andante (Adj. von dem ital. andare i. e. gehen) heißt urſprünglich: ununterbrochen ſchrittmäßig fortgehend, in einem fort, ganz gewöhnlich, ohne beſondere Hervorhebung des Einen oder Andern. In der Muſik bezieht ſich dieſer Ausdruck als Ueberſchrift eines Tonſtücks ſowohl auf die Bewegung und das Zeitmaß als auch auf den Vortrag deſſelben überhaupt, deren Art und Weiſe ſich aber ſchon aus jener Grundbedeutung des Wortes leicht abnehmen läßt. Das Tempo hält zwiſchen dem geſchwinden und eigentlich langſamen die Mitte. Erſtreckt ſich eine Abweichung von der Regel über das ganze Tonſtück, ſo macht der Componiſt gemeiniglich ſchon durch einen Zuſatz in der Ueberſchrift darauf aufmerkſam, z. B. and. con moto, and. maestoso u. a; das ſind alſo nur beſondere Nuaneirungen des eigentlichen Begriffs und der Grundbedeutung von Andante. — So wie Adagio, ſo wird auch Andante als Hauptwort in der Muſik gebraucht, und es bezeichnet alsdann ein beſonderes Muſikſtück, oder irgend einen kürzeren, aber als ein Ganzes in ſich abgeſchloſſenen Compoſitionsſatz einer größeren Dichtung, der den oben angegebenen Charakter an ſich trägt. — Das Adverb. von and. iſt andantemente, welches daſſelbe bedeutet, in der Muſik aber ſehr ſelten gebraucht wird.

Andantino iſt das Diminutivum von andante und verbindet daher eine Verminderung des Begriffs in ſich, den dieſes mit ſich führt: etwas weniger gehend oder langſam als andante.

Anderle, Franz Joſeph. Die Geſchichte dieſes Mannes reißt uns zur Bewunderung hin, wie allmächtig die Muſik auf den ganzen Menſchen hinzuwirken vermag. A. war eines wohlhabenden Brauers Sohn und Anfangs ſelbſt Braumeiſter zu Podiebrad in Böhmen, dem wahren gelobten Lande der Muſik; er ſpielte ſehr gut Violine, konnte aber niemals von ſeinen Eltern die Einwilligung erhalten, ſich mehr noch in ſeiner Kunſt fortzubilden. Die entlegenſten Oerter, wo Niemand ihn ſah und hörte ſuchte er daher auf, und ſpielte hier ganze Nächte hindurch auf ſeinem ſchönen Inſtrumente mit dem raſtloſeſten Streben, es zur höchſten Vollkommenheit zu bringen. Dadurch aber ward jene frühere große Liebe zu ſeinem Inſtrumente zur wahren Leidenſchaft; von den Seinigen darüber vielleicht zur Rede geſtellt, verließ er heimlich, in einer Nacht des Jahres 1762, ſein ſehr einträgliches Geſchäft, ja Weib und Kinder, und ging, ohne Jemandes Vorwiſſen und ohne Abſchied zu nehmen, mit der Violine in der Hand und einigen Ducaten nebſt etwas Wäſche in der Taſche, auf gut Glück, ohne eigentliche Beſtimmung, fort in die weite Welt. Zuerſt kam er nach Polen, wo ſein ſeltenes, überaus kunſtreiches Spiel großes Aufſehen erregte und ihm viel Geld einbrachte; darauf ging er nach Ungarn. Es konnte nicht ausbleiben, daß die Großen dieſes Reichs aufmerkſam auf ihn wurden; er fand die regſte Theilnahme und reichſte Unterſtützung bei ihnen, und wurde endlich auch durch ſie veranlaßt, ſich unter ihnen ſeinen bleibenden Wohnſitz zu wählen. Er that dieß, leider aber nicht mit den Gefühlen, die ſich von einem Herzen, das für die Kunſt ſo viel empfand, hätten erwarten laſſen; obgleich begünſtigt vom irdiſchen Glück, ſah er ſeine Familie doch nie wieder, wir wiſſen kaum, ob er ein Verlangen darnach hegte; der Grund aber mochte es ſeyn, warum er ſpäter in dem Zuſtande tödtlicher Raſerei ſein früher geküßtes Inſtrument gewaltſam mit den Füßen zertrat, und ſo ſein ſchuldbeladenes Leben endete. Viele hat dieß an A—s wahrhafter Kunſt zweifeln laſſen wollen, und nicht ganz mit Unrecht, da die Natur ſelbſt Kunſt und Tugend, Schönheit und Sittlichkeit auf's innigſte vereint.

André, Johann, wurde geb. am 28. März 1741 zu Offenbach, wo ſein Vater eine nicht unbedeutende Seidenfabrik beſaß. Aus dieſem Grunde war er Anfangs auch beſtimmt, die Handlung zu erlernen, und Niemand von den Seinigen dachte daran, ihn mit der Kunſt vertraut zu machen, in welcher er ſpäter ſo Vieles und Vortreffliches leiſtete. Ein Ungefähr mußte ihn derſelben entgegen führen und die erſte Liebe für ſie in ihm erwecken. Einer ſeiner Spielkameraden nämlich ſollte praktiſcher Muſiker werden, hatte in Offenbach aber keine Gelegenheit Unterricht zu nehmen, und mußte zu dem Behufe wöchentlich einige Mal nach Frankfurt gehen; nach ſeiner Rückkunft von hier lehrte er jedesmal den jungen A. wieder, was er von ſeinem Lehrer gelernt hatte. Das war nun freilich ſehr wenig, dennoch aber genug, um in A. ein Verlangen und ein ſchlummerndes Talent zu erwecken, das zu befriedigen und zu nähren er für ſeinen höchſten Genuß hielt. Zwei Jahre dauerte dieſer ſpielende Unterricht, und A. war ſchon im Stande, für ſich kleine Handſtücke auf dem Claviere zu erlernen, ohne irgend einen Begriff von Fingerſatz und dergl. zu haben. In ſeinem zwölften Jahre kam er zu einem Landpfarrer in Penſion; auch hier erhielt er durchaus keinen Unterricht in der Muſik, ſondern nur ein altes Clavier, auf welchem er ſich in ſeinen Erholungsſtunden forthelfen konnte, ſo gut es gehen wollte. A. that es mit Fleiß, und brachte es ſo weit, daß, als er in ſeinem ſechzehnten Jahre nach Offenbach zurückkehrte, um nun in der Fabrik ſeines Vaters das Handlungsgeſchäft zu erlernen, ein während der Zeit dort angekommener Muſiker viel Vergnügen daran fand, mit ihm Königs Choralbuch durchzugehen und bei dieſer Gelegenheit ihm einigen Unterricht im Generalbaß und Fingerſatz zu ertheilen. Dieß dauerte aber auch nur wenige Monate, weil nach dem Tode ſeines Vaters ſeine Mutter es für angemeſſener hielt, ihn in ein Handlungshaus zu Mannheim in die Lehre zu ſchicken. Hier verſäumte er keine Oper und kein Conzert, dennoch aber hielt ihn ſeine Schüchternheit ſtets entfernt von allen Tonkünſtlern, die zu ſeiner weitern Ausbildung hätten beitragen können. Erſt in Frankfurt, wohin er in ſeinem zwanzigſten Jahre (1761) kam, und wo zu jener Zeit ſowohl eine franzöſiſche Schauſpielergeſellſchaft als auch eine italieniſche Opera buffa ſich aufhielt, fand er

Digitized by Google

dazu Gelegenheit, und wurde endlich, nachdem er in praktiſcher Hinſicht einen nicht unbedeutenden Grad von Fertigkeit auf dem Claviere erreicht hatte, durch das Hören vieler ausgezeichneter Muſiker und Sänger der Gedanke in ihm aufgeweckt, auch in der Compoſition ſich zu verſuchen. Zuvörderſt componirte er kleine Lieder, dann eine Clavierſonate, und darauf wagte er es ſogar, den Text zu einer komiſchen Oper („der Töpfer") zur Hand zu nehmen und in Muſik zu ſetzen. Sie wurde aufgeführt und gefiel allgemein. Das entſchied über ſeine fernere Laufbahn. Göthe, der damals in Frankfurt privatiſirte und dem die originelle Laune der Muſik jener Oper gefallen hatte, machte die Bekanntſchaft A—s und gab ihm ſeine Operette „Erwin und Elmire" mit der Bitte, dieſelbe in ein muſikaliſches Gewand zu hüllen; A. that es, und zwar mit viel Glück. Das brachte ihm den Ruf nach Berlin als Muſikdirektor an das deutſche Theater. Er nahm ihn an, trat die Seidenfabrik in Offenbach, welche er bereits ſchon mit ſeinem Muller Bruder gemeinſchaftlich geleitet hatte, an dieſen ganz ab und ging 1777 mit Frau und Kindern nach Berlin, um, wie er ſich ausdrückte, hier nun die Muſik zu lernen. Der freundſchaftliche Umgang den er dort mit dem berühmten Kriegsrath Marpurg pflegte, konnte in ſolcher Hinſicht nicht anders als ſehr vortheilhaft auf ihn wirken, und es läßt ſich nicht läugnen, daß in allen den Werken, welche er von dieſem Zeitpunkte an komponirt hat, wirklich auch weit mehr Gründlichkeit und Gediegenheit herrſcht, ſowohl in Betreff der poetiſchen Erfindung als des ſchulgerecht reinen Satzes. Doch konnte die Zahl derjenigen, welche er in Berlin ſelbſt verfaßte, nicht groß werden. Neben der Seidenfabrik nämlich hatte er früher ſchon (1774) aus lauter Liebe zur Muſik in Offenbach eine Notenverlagshandlung nebſt Druckerei eingerichtet und auch in ſeiner Abweſenheit auf ſeine Koſten fortführen laſſen, in dieſer Zeit aber ſtets mit Schaden, und als er daher bei der Regierung um die Erlaubniß bat, das ganze Etabliſſement nach Berlin verlegen zu dürfen, dieſelbe aber wegen eines anderweitig verliehenen (an die Handlung von Hummel) ausſchließenden Privilegiums ihm nicht ertheilt werden konnte, und er das Geſchäft doch auch nicht aufgeben, vielmehr dereinſt einem ſeiner Kinder hinterlaſſen wollte, ſo nahm er ſeinen Abſchied und kehrte ſchon 1784 wieder nach Offenbach zurück, nachdem ihn kurz vorher noch der Markgraf von Brandenburg-Schwedt mit dem Titel und Rang eines Prinzlich Preußiſchen und Markgräflich Brandenburg Schwediſchen Capellmeiſters beſchenkt hatte. Die Erweiterung ſeiner Handlung, welche er ſich nun ſehr angelegen ſeyn ließ, und wodurch er nicht weniger als durch ſeine Muſe der Kunſt große Dienſte geleiſtet hat, indem er mit bewundrungswürdigem, nie ermüdendem Eifer ſtets für die ſchönſten und correcteſten Ausgaben intereſſanter Werke ſorgte, und bis 1797 mehr denn 1000 größere und kleinere eigene Verlagsartikel hat drucken laſſen, hielt ihn jedoch nicht ab, auch fernerhin als Componiſt noch immer mehr thätig zu ſeyn, ſo viel Aufmerkſamkeit auch jenes weitverzweigte Geſchäft erforderte und ſo wenig Zeit es ihm zu jeder andern Arbeit übrig ließ. Bis zum Jahre 1799, in welchem er am 18. Juni ein Opfer des Schlagfluſſes wurde, ſchrieb er, ungerechnet der mehrfachen Clavier- und anderen Inſtrumentalcompoſitionen, allein 30 Operetten, von denen wir außer den bereits genannten nur folgende als die vorzüglicheren nahmhaft machen: Herzog Michel, Peter und Hannchen, Laura Roſetti, der Alchymiſt, Elmine, der Automat, der Barbier von Bagdad, Leonore, die Muſik zu Macbeth, dergl. zu König Lear, zum Oberamtmann, zur Lanaſſa, Belmont und Conſtanze und der alte Freier, welche ſämmtlich ſowohl durch eine geſangreiche, fließende Melodie, als durch Witz und Kraft im Ausdrucke ſich vor vielen anderen auszeichnen. Daran reiht ſich nun noch eine große Anzahl von Liedern und Geſängen verſchiedener Art. Ein beſonderes Verdienſt hat ſich A. auch erworben durch das geſchmackvolle und ein kritiſches Urtheil beurkundende Arrangement der Pleyl'ſchen Violinquartette, wie auch durch die Ueberſetzung vieler franzöſiſcher Operntexte unter die Originalmuſik. Die mehrerwähnte Handlung in Offenbach erhielt nach ſeinem Tode unter derſelben Firma ſein dritter Sohn

André, Johann Anton, des verdienſtvollen Vaters ſehr würdiger Nachfolger, bei dem ſich ſehr frühe ſchon eine ſeltene Kunſtliebe, beſondere Wißbegierde und das leidenſchaftlichſte Intereſſe an dem zeigte, was die Muſik anging. Er wurde geboren am 6. October 1775 zu Offenbach; kaum war er ein paar Jahre alt, als ſeine Wärterin kein anderes als nur ſein Lieblingsliedchen ſingen durfte; ſang ſie dies, ſo ſchlug er mit dem erſten beſten Spielzeug, was er zur Hand hatte, den Takt dazu; ſang ſie ein anderes, ſo ſchrie er ſo lange, bis dieſelbe aufhörte und jenes wieder anſtimmte, und ſo ſah ſich oft auch der Vater genöthigt, von ſeiner Arbeit abzubrechen und des Kindes Schreien durch den Geſang eines ihm wohlgefälligen Liedchens aufhören zu machen. Demungeachtet aber dachte jener noch keineswegs an die weitere Ausbildung der muſikaliſchen Talente deſſelben, bis dieſe einmal zu merklich und überraſchend hervortraten. A—s älteſter Bruder nämlich hatte Violinunterricht, war aber zufällig einmal nicht zu Hauſe als ſein Lehrer kam; dieſer unterhielt ſich daher ſpielend mit unſerm, dem damals kaum vier Jahre alten A., und wunderte ſich nicht wenig, als derſelbe in der Zeit von nicht ganz einer Stunde die Noten vollkommen gelernt hatte. Er machte den Vater darauf aufmerkſam, und A. erhielt nun bald Unterricht ſowohl auf dem Clavier als auf der Violine, der aber nach des Vaters Willen ſich nicht weit über das Kinderſpiel erheben durfte. Alle Uebungsſtücke ſpielte er nach wenigen Wiederholungen auswendig; eben ſo konnte er die meiſten Melodien zu Hauſe wieder nachſingen, wenn er in dem deutſchen Theater zu Berlin (ſ. d. vor. Art.) geweſen war. Dieſe Liebe zum Geſange erhielt durch den Unterricht des Tenoriſten Murſchhäuſer noch mehr Nahrung, ſo daß ſein Vater nachher in Offenbach genöthigt war, ihn ſelbſt im Geſange weiter auszubilden, wenn die reine, umfangsreiche und wohltönende Stimme des Knaben nicht verloren gehen ſollte. Hier, in Offenbach, wurde auch der Violinunterricht fortgeſetzt, an die Stelle der Clavierlectionen aber traten Unterweiſungen im Generalbaß; nichts deſto weniger übte er ſich mit raſtloſem Fleiße auch im Clavierſpiel, ſo daß er mit Hülfe der bereits erworbenen wenigen Kenntniſſe im Generalbaſſe als elfjähriger Knabe ſchon eine außerordentliche Fertigkeit im Partiturſpiel beſaß, und unter Anderem dem Sänger Righetti die Tenorparthie nebſt Accompagnement aus der vollſtändigen Partitur, und ohne dieſelbe vorher durchgeſehen zu haben, zum Behuf des Auswendiglernens auf dem Claviere vorſpielen konnte. Den erſten Verſuch in der Compoſition machte er im Jahr 1787 mit Clavierſonaten, die von einer obligaten Violine begleitet wurden; denen folgten dann alsbald Sinfonien und Menuetten für das Offenbacher Liebhaberconcert, und mehrere andere Werke. Im Herbſt 1789 kam er nach Mannheim, um ſich unter Leitung des ältern Capellmeiſters Fränzel noch weiter im Violinſpiel auszubilden, und trat zu dem Behufe auch als Dilettant in das daſige Theaterorcheſter. Dabei aber blieb auf die Compoſition ſeine beſondere Aufmerkſamkeit gerichtet. 1790 kehrte er nach Offenbach zurück, übernahm als ſechzehnjähriger Violiniſt aus bloßer Liebhaberei die Anordnung und Direction des Orcheſters einer daſelbſt angekommenen Schauſpielergeſellſchaft, und war nachgehends durch ſein Zurückziehen von dieſem Geſchäfte die einzige Urſache, daß der Entrepreneur der Geſellſchaft ſein Theater ſchließen mußte. 1792 begab er ſich nochmals nach Mannheim, um unter Vollweilers, ſeines nachmaligen Hausgenoſſen, Leitung die Compoſition noch weiter zu ſtudiren, und kehrte erſt im folgenden Jahre wieder nach Offenbach zurück. Von dieſer Zeit an nahm er nach und nach Theil an den Handlungs- und Druckereigeſchäften; bezog 1796 aber als Studioſus der ſchönen Wiſſenſchaften die Univerſität

Digitized by Google

Jena; hörte hier Vorleſungen über alle Theile der Künſte und philoſophiſchen Wiſſenſchaften, mit beſonderer Aufmerkſamkeit aber über die Theorie der Dichtkunſt. Von Jena aus unternahm er 1797 die erſte größere Reiſe, nicht aber, um ſich als Künſtler zu zeigen, ſondern nur allein, um ausgezeichnete Künſtler kennen zu lernen. Wegen einer ſchweren Krankheit ſeines Vaters mußte er 1798 Jena verlaſſen und nach Offenbach zurückkehren, wo er nun den Handlungsgeſchäften ſich noch angelegentlicher unterzog und dieſelben endlich 1799 ganz übernahm. Im Herbſte dieſes Jahres machte er, von dem Claviervirtuoſen Hoffmann begleitet, in gleicher Abſicht die zweite Reiſe, auf welcher er während ſeines Aufenthalts in Wien der Wittwe Mozart die ſämmtlichen von ihrem Gatten hinterlaſſenen Handſchriften abkaufte, unter denen auch noch viele ungedruckte Werke ſich befanden, und im nächſtfolgenden Jahre (1800) die dritte nach England, wo er ſich drei Monate lang aufhielt. Seit dieſer Zeit blieb er, einige kleinere Geſchäftsreiſen ausgenommen, ſtets in Offenbach, und lebte im wahren Sinne des Wortes ganz der Kunſt. Mit einer ſeltenen Liebe zur Geſchichte und Literatur der Muſik hat er ſein Haus, in welchem früher ſchon, zu Lebzeiten ſeines unvergeßlichen Vaters, alle Räume angefüllt waren mit muſikaliſchen Kunſtwerken, zu einem wahren Archive und Pantheon der Tonkunſt umgeſtaltet. Er beſaß die reichſte und koſtbarſte Sammlung von Bildniſſen berühmter Tonkünſtler vielleicht in der ganzen Welt, die ſeltenſten Originalhandſchriften von großen Kunſtwerken, und daneben in ſeiner Handlung ſelbſt einen Notenvorrath, ſowohl eigenen als fremden Verlags, wie er ohne Zweifel in keiner ähnlichen angetroffen wird. Daher war er auch eine der ergiebigſten Quellen für Gerber bei Abfaſſung ſeines bekannten Tonkünſtler-Lexikons, und konnte nur er der urtheilsfähigſte Schiedsrichter ſeyn in dem von Gottfried Weber geführten Streite über die Aechtheit des Mozartſchen Requiems. Nicht weniger thätig iſt er geblieben und hat ſich der allgemeinſten Hochachtung würdig gezeigt als Componiſt. Von ſeinen überaus zahlreichen und mehr denn 100 Nummern zählenden Tonſchöpfungen heben wir zunächſt ſein 32ſtes Werk hervor: „Sprichwörter für vier Singſtimmen“ ꝛc., ein Werk, das dem ſchalkhaften Witze ſeine Entſtehung, und der ernſten, tiefſten harmoniſchen Kunſt des Verfaſſers ſeine Ausführung verdankt; dann die Opern: „die Weiber in Weinsberg“ und „Rinaldo und Alcina,“ Flötenconcert op. 10, Hoboenconcert op. 8, die Cantate: „der Friede Tuiscons,“ ein Doppelconcert für Violine und Violoncell, mehrere Violinquartette, eine kleine Orgelphantaſie, vierſtimmige Fuge, vierhändige Sonate op. 12, Doppelconcert für zwei Hörner (mit Dornaus gemeinſchaftlich componirt), und die Sinfonien zur Friedensfeier op. 4, 5 u. 6. Als Schriftſteller ſetzte er ſich ein bleibendes Denkmal durch ſein eben ſo gründliches als umfaſſendes „Lehrbuch der Tonſetzkunſt“ 6 Bde. In dieſem Werke nennt er ſich „Großherz. Heſſ.-Darmſt. Capellmeiſter und Fürſtl. Iſenburg. wirkl. Hofrath.“ Die großen Verdienſte, welche er als Verleger durch den Druck größerer Meiſterwerke ſich erwarb, wiſſen leider nur zu Wenige zu würdigen, und glauben wir deshalb auch hier ehrend und in Anerkennung erwähnen zu müſſen. — Einen hoffnungsvollen und, nach den bereits vor uns liegenden Compoſitionen zu ſchließen, auch als Tonſetzer viel verſprechenden Nachfolger erzog ſich A. in (wenn wir nicht irren) ſeinem Sohne Julius. Möge derſelbe ſich ſeinen Großvater und Vater zum Vorbilde nehmen und auf deren ehrenvoller Bahn mit gleichem Eifer fortſchreiten! — A. ſtarb am 8. April 1842 zu Offenbach im Alter von 66 Jahren.

Andre, Chriſtian Carl, wurde geb. zu Hildburghauſen am 20. März 1763, war anfangs fürſtlich Waldeckiſcher Secretär zu Arolſen, dann ſeit 1785 Educationsrath zu Schnepfenthal bei Gotha, wo er im Jahr 1788 in Gemeinſchaft mit Salzmann ein Mädchen-Erziehungsinſtitut anlegte; im J. 1790 aber trennte er ſich wieder von Salzmann und verlegte das Inſtitut nach Gotha. Wir wiſſen nicht, welche widrigen Schickſale ihn veranlaßten, daſſelbe endlich ganz aufzugeben und 1798 die Schullehrerſtelle der evangel. Gemeinde zu Brünn anzunehmen. Jedenfalls hatte er ein beſſeres Loos verdient; er war einer der fleißigſten pädagogiſchen Schriftſteller, der ſich auch die allgemeinſte Achtung und viele ehrenvolle Auszeichnungen erworben hatte. Was uns noch beſonders an ihn mit Liebe erinnert, das iſt ſein „Sendſchreiben an einen Freund über das muſikaliſche Drama Thirza und ihre Söhne, Eiſenach 1783, 8°“, deſſen Verfaſſer öfters fälſchlich auch L. E. Andre genannt wird; nicht allein, daß er darin die tiefſten und ſchätzenswertheſten muſikaliſchen Kenntniſſe an den Tag legt, ſondern auch auf eine ſeltene Weiſe in den Grenzen rein wiſſenſchaftlicher und anſpruchsloſer Kritik ſich behauptet, was um ſo mehr bewundert werden muß, als er doch eigentlich keine wiſſenſchaftliche Erziehung und Bildung von Jugend auf genoſſen hatte. Eben ſo werthvoll ſind auch ſeine übrigen, in ſeinen vielen Schriften zerſtreut mitgetheilten Anſichten und Erfahrungen von der Muſik, namentlich was er in ſolcher Beziehung in ſeinen „gemeinnützigen Spaziergängen auf alle Tage im Jahr, für Eltern ꝛc. 1. bis 10. Thl., Braunſchweig 1790 bis 1797 8°“ für die Nachwelt aufbewahrt hat. So ſteht in einem der erſten vier Theile eine Abhandlung über Clavierbezug und die Einrichtung der Stege auf dieſem Inſtrumente, wie wahrlich noch kein Anderer ſo deutlich, ausführlich und lehrreich über dieſen für die Muſiker ſo ſehr intereſſanten Gegenſtand ſich verbreitet hat. Möchte A. in der Achtung der Nachwelt der reich verdiente Lohn für ſein Streben werden, den ihm ſein irdiſches Loos ſo betrübend verſagt zu haben ſcheint! —

Andre, Louis, war in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Königl. Polniſcher und Chur-Sächſiſcher Capellmeiſter und allen Nachrichten zu Folge auch Componiſt, doch iſt von allen ſeinen Werken durchaus nichts bekannt geworden.

Andre, Yves Marie, ein Jeſuit, geb. zu Chateaulin in der Bretagne 1675, war von 1726 bis 1759 Profeſſor der Mathematik zu Caen, und ſtarb am 26. Febr. 1764 in einem Alter von 89 Jahren. Um die Muſik, wenigſtens um ihren äſthetiſchen Theil, erwarb er ſich große Verdienſte gerade durch ſein überhaupt berühmteſtes Werk: Essai sur le Beau, Paris 1741.

Andreas, Pater, ein Jeſuit und Orgelbauer des 15. Jahrhunderts, der zu ſeiner Zeit als ein in ſeiner Kunſt ſeltener und überaus geſchickter Mann gerühmt wurde.

Andreas Arröenſis war ein angeſehener Componiſt des 17. Jahrhunderts, der ſich hauptſächlich durch die Compoſition der in Verſe gebrachten Davidiſchen Pſalmen einen unſterblichen Namen erwarb.

Andreas Sylvanus, ein ausgezeichneter und vielgerühmter Contrapunktiſt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Andreas Cretens, Erzbiſchof zu Creta, führte, wegen ſeines früheren Aufenthalts in einem Kloſter zu Jeruſalem, auch den Namen Hieroſolymitanus; lebte in der zweiten Hälfte des 7. und der erſten des 8. Jahrhunderts und ſtarb am 14. Junius 724, in welcher Angabe jedoch nicht alle Nachrichten übereinſtimmen. Hier verdient er angeführt zu werden, und überhaupt iſt er für den Muſiker merkenswerth, weil er den bekannten ſogenannten Canonem magnum und außerdem noch mehrere andere geiſtliche Lieder nebſt ihren Melodien verfaßt hat, die noch jetzt in der griechiſchen Kirche geſungen werden.

Andreini, Iſabella, geb. zu Padua 1562, widmete ſich anfänglich ihrer ſchönen Stimme wegen der Tonkunſt und erwarb ſich auch auf mehreren Inſtrumenten eine achtungswerthe Kunſtfertigkeit; das überwiegende Talent zur Dichtkunſt jedoch, ihr ſchöner Körper, und noch mehr ihre ſonore wohltönende Sprache veranlaßten ſie, weniger in der Sing- als in der eigentlichen Schauſpielkunſt ihre Kräfte zu verſuchen, ohne jedoch ihre erſte

Digitized by Google

Lieblingsmuſe, die Tonkunſt, auch im mindeſten nur zu vernachläſſigen. Durch ihre vielſeitige Bildung und mehrfachen gründlichen Kenntniſſe in Sprachen und Wiſſenſchaften zur wahren Künſtlerin erhoben, glänzte ſie auf den Bühnen Italiens. Sie war Schriftſtellerin, Verfaſſerin vieler Sonette und anderer Gedichte, auch eines größeren Hirtengedichtes „Mirtilla“, welche Werke in den Jahren 1605 und 1607 zu Venedig erſchienen, und die ihr auch früher ſchon den Titel Academica Intenta, von einer ſo benannten Geſellſchaft zu Pavia entlehnt, verſchafft hatten. Sie ſtarb zu Lyon am 10. Juni 1604 in dem Alter von 42 Jahren. — Noch ausführlichere Nachrichten von dieſer Künſtlerin finden ſich in den Annalen des Theaters, Heft 3, pag. 18.

Andreoli, Giuſeppe, einer der fertigſten Contrabaſſiſten, die je gelebt haben, war beim Orcheſter der Scala zu Mailand angeſtellt, und zugleich Lehrer ſeines Inſtruments am daſigen Conſervatorio; geb. im J. 1757, geſt. am 20. Decbr. 1832.

Andreozzi, Gaetano, Capellmeiſter zu Neapel, ſtand zu Ende des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts nicht nur als Dirigent, ſondern auch als Componiſt in großem Anſehen. Er war ein Schüler und zugleich Anverwandter des großen Jomelli, der in jeder Hinſicht auch wohl einen bedeutenden Einfluß auf ſeine Leiſtungen ausübte.

Andron, ein ſeiner Zeit berühmter Flötenſpieler, geb. aus Catanea, blühte um's Jahr 130 und war Lehrer des Kaiſers Marcus Aurelius Antonius, nicht nur in der Muſik, ſondern auch in der Erdmeßkunſt.

Anelli, Angelo. Schon ſeit 1785 iſt er in Italien als Opern- und Theatercomponiſt, und wie es ſcheint, rühmlichſt bekannt; allein viel anderes Bedeutendes iſt uns nicht von ihm zu Geſicht gekommen, ſo wie auch ſeine Perſon ſich faſt ganz aus unſerm Geſichtskreiſe verloren hat.

Anemochord oder Animo-Corde, ein Taſteninſtrument mit 5 vollen Octaven, 7 Fuß lang, 3½ Fuß hoch und mit einem Fußgeſtell von 2 Fuß, durchaus dreichörig. Die Saiten der oberen drei Octaven ſind mit Seide überſponnen. Im Innern befinden ſich eine Menge meſſingener Röhren oder Windkanäle (an Gewicht über 300 Pfund enthaltend), die mit zwei daſelbſt angebrachten Blasbälgen, welche übrigens auch nach Art der Orgel in ein Seitenzimmer verlegt werden können, in genaueſter Verbindung ſtehen und den von denſelben empfangenen Wind zu den Saiten führen. Der Ton des Inſtruments nämlich entſteht dadurch, daß durch den Niederdruck der Taſten vermittelſt eigens angebrachter Ventile, deren beſondere Structur ein Geheimniß des Erfinders geblieben iſt, jene Röhren an ihrem vorderſten Ende geöffnet werden, und nun die in einer nach phyſiſchen Prinzipien genau berechneten Stärke herausſtrömende Luft die gerade vorliegenden Saiten in Vibration ſetzt. Es läßt ſich leicht einſehen, daß die Intonation, welche auf dieſe Weiſe erzeugt wird, von einem ſolch angenehmen Schmelz, ein ſolch wahrhafter Seelenklang ſeyn muß, wie er mit Worten wohl nicht leicht beſchrieben werden kann. Daher auch der Name. Durch zwei im Pedale angebrachte Fußtritte iſt eine Vorrichtung getroffen, daß nach Belieben des Spielers die Ventile nicht auf einmal, ſondern nur nach und nach ſich öffnen, wodurch die Täuſchung, als ob die Harmonie aus einiger Entfernung ſich allmählig nähere, auf das natürlichſte bewirkt wird. Unter der Claviatur befinden ſich auch Regiſterzüge, vermöge welcher das leiſeſte und abgemeſſenſte An- und Abſchwellen der Töne hervorgebracht werden kann. Zum Charakteriſtiſchen dieſes Inſtruments gehört noch, daß es, aus Rückſicht auf die ganze Natur ſeiner Töne, nur zu dem Vortrage langſamer und gebundener, beſonders feierlicher Tonſtücke, und vornehmlich zu der Begleitung einer Singſtimme ſich eignet. In dieſer Weiſe gebraucht macht es aber wirklich allen andern Inſtrumenten den Vorzug ſtreitig, und es möchte auch wohl nur darauf die Behauptung Anderer, daß es wie jedes andere gewöhnliche Flügel-Inſtrument angewandt werden könne, zu beſchränken ſeyn. Der Erfinder war der Clavier-Inſtrumentenmacher Joh. Jacob Schnell in Paris, von Geburt ein Würtemberger; eine zufällig in freier Luft hängende Harfe erweckte zuerſt die Idee in ihm, daß man auch ein Taſtatur-Inſtument mit Metallſaiten müſſe verfertigen können, deren Intonation nur allein Wirkung der Pneumatik wäre. Er ging an's Werk, und nach vierjähriger Arbeit mit acht Gehülfen erſchien im Jahr 1789 jenes Anemochord, das von Kennern bewundert und von der Academie der Künſte und Wiſſenſchaften zu Paris gekrönt wurde.

Anerio, Felice, war in Nanini des Aeltern und Paleſtrina's Muſikſchule, der erſten in Rom, gebildet worden. Gleich nach Paleſtrina's Tode, 1594, wählte ihn der Cardinal Aldobrandini an jenes Stelle zum Director ſeiner Cammermuſiken, und wußte es auch beim Papſte Clemens VIII., ſeinem Oheim, dahin zu bringen, daß der Papſt demſelben auch die Stelle eines Compoſitore der päpſtlichen Capelle verlieh, die vor ihm Paleſtrina zuerſt verwaltet hatte. Es iſt von ſeinen Compoſitionen viel gedruckt worden, wovon Gerber nur wenig und gerade Unbedeutendes anführt. Sehr viele ſeiner Arbeiten liegen als Manuſcript zu St. Maria in Valticella, im Vatikan, vorzüglich in der päpſtlichen Capelle, für welche er das Meiſte ſchrieb. — Der Bruder deſſelben, Giov. Franceſco, war gleichfalls ein berühmter Tonſetzer ſeiner Zeit, von dem nicht wenig gedruckte Sammlungen, größtentheils zu Rom und einige in Venedig, erſchienen.

Anfang. Jeder Gegenſtand, der ein vollkommenes Ganze ausmachen ſoll, muß einen Anfang und ein Ende haben; daher auch jedes Tonſtück als ein in ſich abgeſchloſſenes Produkt muſikaliſcher Poeſie. Der Anfang iſt dasjenige, wie auch ſchon Ariſtoteles in ſeiner Poetik (VII) bemerkt, dem in derſelben Sache nichts vorhergeht, auch nichts vorhergehen kann, und womit alle Dinge beginnen. Hieraus iſt nun auch leicht abzunehmen, wie der Anfang eines Tonſtücks beſchaffen ſeyn muß: nämlich ſo, daß das Gehör durch ihn auf nichts Vorhergehendes geführt wird.

Anfoſſi, Pasquale, wurde nach des Capellmeiſter Reichardt's Angabe 1729 zu Neapel geboren, wo er auch in den dortigen Muſikſchulen ſeinen erſten Unterricht, vorzüglich auf der Violine, erhielt. Die Tonſetzkunſt ſtudirte er unter Sacchini und Piccini, deren Liebe er ſich gewann. Erſt nach langer und tüchtiger Vorbereitung trat er in Italien vorzüglich als Operncomponiſt auf und arbeitete mit der Leichtigkeit, die in ſeinem Vaterlande zum Beifall nothwendig ſcheint, der ihm auch im reichen Maße zu Theil wurde. Gerber nennt ihn Capellmeiſter am Conſervatorio dell' Oſpedaletto zu Venedig; wir wiſſen aber nicht, in welchen Jahren und wie lange er dieſe Stelle verwaltete. Man rühmte den Reichthum ſeiner Erfindung, die Lebhaftigkeit und Anmuth im Geſange, Geſchmack und Ausdruck im Allgemeinen, Kraft und Steigerung in ſeinen Finalen hauptſächlich; endlich in ſeinen ernſten Opern eine reiche Inſtrumentation, deren Zuſammenhaltung mit unſerer jetzigen Manches zu denken, vielleicht auch manchen Gewinn veranlaſſen könnte. Seine geiſtlichen Arbeiten, meiſt über Texte von Metaſtaſio, werden zwar in Italien nicht minder geſchätzt, ſind jedoch im Auslande nicht ſehr bekannt geworden, bis auf ein Salve Regina. Noch im hohen Alter verließ ihn in ſeinen muſikaliſchen Erzeugniſſen ſein Feuer nicht. Er ſtarb in Rom 1795.

Anführer der Muſik oder einer Muſikaufführung wird in manchen Gegenden auch der Concert- oder Capellmeiſter genannt, ſ. dieſe Art.

Angeben, einen Ton, heißt zunächſt überhaupt irgend einen Ton erklingen laſſen, je nachdem es die Behandlungsweiſe eines Inſtruments zuläßt, und ohne eigentlich beſtimmten Zweck. Dann aber verſteht man insbeſondere darunter das „Ton-Angeben“, welches geſchieht, ehe ein Muſikſtück angefangen wird, um eine gleiche Stimmung

Digitized by Google

der Inſtrumente hervorzubringen. Verwechſelt wird dieſer Ausdruck oft auch mit **anſchlagen**, **anblaſen** und **anſprechen**. ſ. dieſe Art.

Angeletta, eine ihrer Zeit ſehr berühmte italieniſche Sängerin aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Schülerin des Conſervatoriums della Pietà zu Venedig. Im Jahr 1726 verheirathete ſie ſich an einen dortigen reichen Baulier, deſſen Neigung ſie mehr durch ihre Kunſt und ihren liebenswürdigen Charakter als durch den Reiz ihres übrigens wohlgebauten Körpers auf ſich gezogen hatte. Sie ſuchte ſich beſonders noch in der Inſtrumentalmuſik zu vervollkommnen und bildete ſich zur wirklichen Virtuoſin auf dem Claviere aus.

Angeli, P. Franceſco Maria, ein zu Ende des 17. Jahrhunderts lebender Franziskanermönch aus Rivotorto, zugleich ausgezeichneter Contrapunktiſt, der, nach dem Zeugniſſe des Tevo, ſeines Landsmanns und Zeitgenoſſen, von Niemand übertroffen wurde.

Angelica — die Engelsſtimme, iſt der Name eines flötenartig, ſehr lieblich intonirten Regiſters, das zuweilen noch an Orgeln aus der älteren Zeit mit verſchiedenem Fußton vorgefunden wird.

Angelini, Giovanni Andrea, ſ. Buontempi.

Angelique iſt der Name eines veralteten lautenartigen Inſtruments, welches ehedem, beſonders in England, ſehr gebräuchlich war. Es war einchörig mit Darmſaiten bezogen, die man ſtufenweiſe nach Maßgabe irgend einer beliebig angenommenen Tonleiter ſtimmte, und entweder durch den Schlag eines ſogenannten Plectrums oder durch das Reißen mit den Fingern, wie jetzt noch die Saiten der Harfen und Guitarren, in Bewegung ſetzte. Der geringe Tonumfang und die Unvollkommenheit überhaupt waren wohl die einzige Urſache des Verſchwindens deſſelben.

Angelo da Picitone, dieſem Beinamen nach zu ſchließen wahrſcheinlich aus der mailändiſchen Stadt Pizzighitone gebürtig, war einer in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebender und als vortrefflicher Organiſt damals allgemein bekannter und berühmter Franziskanermönch.

Angelo, Bézégni, geb. zu Rom um's Jahr 1670, bildete ſich zunächſt zum Violinvirtuoſen, und glänzte als ſolcher beſonders im Anfange des 18. Jahrhunderts; noch im Jahre 1734, als er nach Paris kam, wurde er allgemein bewundert. Ein unglücklicher Fall aber, bei welchem er den linken Arm zerbrach, und der ihn zur ferneren Ausübung ſeiner Kunſt untauglich machte, war die erſte Veranlaſſung zu der hohen Achtung, mit welcher nachher ſein Name unter den Componiſten genannt wurde. Von da an nämlich wandte er ſich lediglich nur dem theoretiſchen und eigentlich wiſſenſchaftlichen Theile ſeiner Kunſt zu. 1750 im 80. Jahre ſeines Lebens überraſchte ihn der Tod.

Angelucci, Angelo, war der Beſitzer der vorzüglichſten und ausgedehnteſten Darmſaitenfabrik in Neapel, wo die beſten, in Deutſchland ſogenannten romaniſchen (ſ. d. Art.), Saiten verfertigt werden. In noch nicht hohem Alter, im Jahre 1765, ſtarb er.

Angely, Louis, muß als einer der fleißigſten Vaudevilles-Dichter und Componiſt neuerer Zeit, wenn anders der letzte Name ſich noch hier gebrauchen läßt, auch in dieſem Buche wohl genannt werden. In Berlin geboren und erzogen, von der franzöſiſchen Colonie, bildete er ſich als Schauſpieler meiſt in den ruſſiſch-deutſchen Städten. Er ſtarb im November 1835. Als Schauſpieler konnte Angely ſelten ſich der dauernden Gunſt des Publikums rühmen. Seine kleine Geſtalt verſagte ihm auch viele Fächer. Als Stückfabrikant, wie man mit Fug und Recht ſagen kann, beſchrieb er eine Epoche, aber die des Verfalls. An Ueberſetzerſchnelligkeit alle ſeine Vorgänger übertreffend, bürgerte er, durch untergelegte populäre Melodien ſie gefällig machend, die gehaltloſeſten Kleinigkeiten der Pariſer Theater auf den deutſchen ein. Eine Zeitlang wimmelte es von Angely'ſchen Vaudevilles auf unſern Theatern mehr, als ehedem von Kotzebue's Luſtſpielen. Jetzt iſt dieſe Epoche ſchon meiſt vorüber. Das meiſte Verdienſt hat ſein „Feſt der Handwerker." Seine Vaudevilles ſind 1828 und 1829 in zwei Bänden gedruckt worden.

Angermann, Organiſt zu Altenburg um das Jahr 1740, würde von uns hier, in der Reihe nur wahrhaft berühmter Tonkünſtler, nicht genannt werden, da unſere Zeit ſowohl ohne beſtimmte Nachrichten als Werke von ihm geblieben iſt, wenn nicht Mattheſon in ſeiner Ehrenpforte ihn auch als Componiſt unter die vorzüglichſten ſeiner Kunſt gezählt hätte.

Angerſtein, Johann Carl, Verfaſſer des 1803 vollſtändig erſchienenen Werks: Theoretiſch-praktiſche Anweiſung, Choralgeſänge nicht nur richtig, ſondern auch ſchön zu ſpielen, war zuerſt (um 1780) Organiſt zu Stendal, ſeit 1788 aber Prediger zu Breitow bei Stendal, und auch Componiſt mehrerer guter, aber ungedruckt gebliebener Clavierſachen.

Angiolini, Giovanni Federigo, ein fertiger Cembaliſt. Er war aus Siena gebürtig und erhielt auch dort ſeinen erſten muſikaliſchen Unterricht, beſuchte zu ſeiner weiteren Ausbildung mehrere größere Städte Italiens, und ging endlich, in der Meinung, ausgerüſtet zu ſeyn mit allen Schätzen und Kenntniſſen, die einem Tonkünſtler angehören, gegen das Jahr 1784 nach Deutſchland; in Berlin, wo er ſich um 1787 aufhielt, machte er die Bekanntſchaft des, wie es die verſchiedenen Zeitſchriften deſſelben nicht anders beurkunden, wirklich äſthetiſch-muſikaliſch gebildeten Rellſtab (Vater), und dieſer verſtändige Deutſche hatte eine ſeltene Gewalt über den italieniſchen Kunſtjünger, wußte nicht nur ſeinen Geſchmack, ſondern auch ſeine ganze Manier durch eine bewundernswerthe Verſchmelzung der ganz verſchiedenen italieniſchen und deutſchen Darſtellungsart auf eine ſehr vortheilhafte Weiſe weiter fortzubilden. Es konnte ihm nicht fehlen, daß er in Petersburg, wohin er ſich 1791 von Berlin aus wandte, die allgemeinſte Aufmerkſamkeit und Theilnahme erregte und als Componiſt ſich der Welt bekannt machte. Als er im Jahre 1797 aus Rußland wieder nach Deutſchland zurückkehrte, blieb er noch einige Zeit daſelbſt, reiſ'te darauf aber in ſein Vaterland wieder zurück, wo dann ſeine fernere Geſchichte allen unſeren Nachforſchungen entgeht. Zu ziemlich gleicher Zeit lebte noch ein anderer

Angiolini, Gasparo, und wir möchten ihn faſt für einen Bruder des vorigen halten. Er war römiſch und ruſſiſch kaiſerl. Balletmeiſter und Penſioniſt, der ſich eines hohen Anſehens zu erfreuen gehabt haben, auch ein an neuen Compoſitionen überaus fruchtbarer Künſtler geweſen ſeyn muß. Allein in dem Jahre 1789 brachte er fünf neue Ballette auf's Theater zu Mailand, deren innere poetiſche Zuſammenſetzung, gleich der Muſik ſein vollkommenſtes Eigenthum war, und die auch vom Publikum mit vielem Beifalle aufgenommen und recht gerne geſehen wurden. Seine Briefe an den berühmten Noverre über die Pantomime, in welchen er ſich der Welt als den vielſeitig gebildetſten Mann zeigt, waren ganz geeignet, auch als Schriftſteller ihm ein bleibendes Andenken bei der Nachwelt zu ſichern.

Anglaise oder Angloise — der franzöſiſche Name des bekannten engliſchen National- oder auch ſogenannten Contretanzes, ſ. dieſen und den Art. **engliſcher Tanz**.

Anglé, P. C. M. Mr. l', gewöhnlich Langlé, anfangs erſter Lehrer am Conſervatorio zu Neapel, nachher, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, Bibliothekar an dem Pariſer Conſervatorio und Muſikmeiſter an der dortigen königl. Singſchule, hat ſich beſonders durch die zu der Todtenfeier auf Lavoiſier, dem unvergeßlichen Opfer des Schreckenſyſtems (1796), componirte Muſik berühmt gemacht. Er ſtarb 1807 auf ſeinem Landgute unweit Paris.

Angleria, Camillo. Wenn die Werke eines der älteren muſikaliſchen Schriftſteller unſern jüngeren Kunſtſtudirenden noch zu empfehlen ſind, ſo verdienen dies die Schriften A—s, namentlich die über den Contrapunkt.

Digitized by Google

Schon der Name ſeines Lehrers, Claudio Merula da Correggio, des berühmteſten Muſikgelehrten zu Ende des 16. Jahrhunderts, läßt nur lauter Gründliches und Gediegenes auch von ihm erwarten, und er handelt in ſolcher Art wirklich auch von der Muſik in ſeinem Werke: Regole del Contrapunto e della musicale Composizione. In Milano, per G. Rollam. 1622, welches von Jedem, der den Namen eines tüchtigen Contrapunktiſten und Componiſten ſich erwerben will, im wahren Sinne des Worts durchſtudirt werden ſollte. A. war ein Franziskanermönch aus Cremona und ſtarb im Jahr 1630.

Angosciamento — die Bekümmerniß, die Betrübniß, Angſt; als beſondere Vortragsbezeichnung alſo: mit Aengſtlichkeit, zitternd, betrübt, dennoch aber dabei zärtlich, — mit ſüßem Schmerz gleichſam, weinerlich.

Angriſani, Carlo, ein gründlicher und verdienſtvoller Geſangslehrer zu Wien noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Angſtenberger, Michael, Kreuzherr mit dem rothen Stern, und gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Commendator bei St Carl zu Wien, geb. zu Reichſtadt in Böhmen, ein, beſonders in ſeinen jüngeren Jahren, ſehr angeſehener und berühmter Kirchencomponiſt.

Angusta ſagt man von einem Flötenwerke in der Orgel, wenn es eine enge Menſur hat, z. B. Tibia angusta. Auch findet man außerdem noch den Beiſatz barbata, d. h. gebärtet, z. B. Tibia angusta barbata — ein Flötenwerk mit enger Menſur und Bärten. Man ſehe auch den Art. Dolzflöte.

Anhalten — anhaltende Cadenz, ſ. dieſ. und Orgelpunkt, welches der eigentlich techniſche Ausdruck für jene iſt.

Anhang, ſ. die häufiger dafür vorkommende Benennung Coda.

Animato — belebt, lebhaft, friſch, voll Geiſt, wird nicht ſelten auch als Bezeichnung des Charakters und Vortrags einem ganzen Tonſtücke vorangeſetzt, und hat dann ungefähr die Geſchwindigkeit des Allegro.

Animo-Corde, ſ. d. Art Anemochord.

Animoso -- beherzt, belebt, ein etwas ſtärkerer Ausdruck als animato (ſ. dieſ.). Er zeigt an, daß ein Tonſtück mit markirter Lebhaftigkeit ausgeführt werden ſoll; doch hängt dieß noch ſehr ab von der Beſchaffenheit und dem natürlichen Charakter des Satzes, bei welchem es gebraucht wird.

Animuccia, Giov, aus Florenz, deſſen Geburt zwiſchen 1490 und 1500 fällt, machte ſich als Muſikmeiſter im neuen Orden der Väter des Oratoriums merkwürdig, und componirte hier auf Neri's Wunſch die erſten Laudi dieſer Anſtalt. Es waren mehrſtimmige Geſänge nach Art der neuen Kunſt, wie man den von den Niederländern in Italien verbreiteten Contrapunkt nannte. In dieſe mehrſtimmigen Geſänge hatte Animuccia zuweilen eine Strophe oder auch nur einige Verszeilen Sologeſänge eingeſchoben, theils um der Sänger willen, theils aber auch um den Hörern durch größere Mannigfaltigkeit angenehmer zu werden. Das erſte Buch dieſer Laudi ließ er 1565 bei Dorici zum Gebrauch der Jünglinge dieſes Ordens drucken, und das zweite Buch derſelben 1570 bei Antonio Blado zu Rom, worin Meſſen, Pſalmen und mancherlei andere Muſikſtücke in lateiniſcher und italieniſcher Sprache enthalten ſind. Schon daraus ergiebt ſich deutlich, was es für eine Bewandtniß mit der Behauptung einiger Mönchsſchriftſteller habe, die uns verſichern, der heilige Neri, Stifter der Väter des Oratoriums, habe in ſeiner Anſtalt einen eigenen Muſikſtyl eingeführt. Theils verwechſeln ſie die eigenen für die Volkserbauung gewählten oder auch in italieniſcher Sprache gedichteten Texte, welche die Tonſetzer dieſer Anſtalt erbaulich componiren ſollten, theils ſchreiben ſie die nach Art der Niederländer verfaßten, gegen ihren Gregorianiſchen Geſang ganz neue und abſtechende Muſik fälſchlich den Einrichtungen Neri's zu, der ſich um das Weſen der Muſik ſelbſt nicht kümmerte und nur wünſchte, daß ſie die Erbauung fördern helfe. Später wurde auch Paleſtrina Neri's Muſikmeiſter, und wir ſehen auch hier nicht, daß er in den Geſängen für dieſe Anſtalt ſich eines hervorſtechend anderen Styles als eben des ſeinigen befliſſen habe. Dennoch beförderte Neri mit ſeinem allgemein redlichen Streben nach Erbauung gewiß den Sinn für anſprechende, nicht allein kunſtvolle Muſik, was der rechtſchaffene Animuccia geſchickt in's Werk zu ſetzen wußte. Die Tüchtigkeit A—'s erweiſ't ſich aus ſeinen Compoſitionen. — Seit 1555 wurde Animuccia päpſtlicher Capellmeiſter und blieb es bis an ſeinen Tod, Ende März 1571. — Der Bruder deſſelben, Paolo Animuccia, war nach Ottavio Pitoni's handſchriftlichen Notizen Capellmeiſter zu St. Giovanni im Lateran von 1550--55. Dagegen behauptet Baini, bis 1554 habe Bernhardino Lupacchino dieſe Stelle verwaltet, und erſt von dieſem Jahre an könne Paolo A. das Amt erhalten haben. In ſolchen Angaben iſt Baini ein ſicherer Gewährsmann. Gerber ſetzt ſeinen Tod 1563 zu Rom.

Anjos, Dioniſio dos. Unter den wenigen Tonkünſtlern, welche Portugal in den früheren Zeiten aufzuweiſen hatte, nahm Anjos unſtreitig eine der erſten Stellen ein. Neben ſeiner ausgezeichneten und geſchmackvollen Virtuoſität auf der Harfe und Gambe war er vornehmlich auch ein gründlicher und gewandter Contrapunktiſt und, was in Betracht jener ſeiner Lieblingsinſtrumente beinahe auffallen muß, ein würdiger, damals allgemein geſchätzter und fruchtbarer Kirchencomponiſt. Er wurde geboren zu Liſſabon, trat 1636 in den Hieronymiten Orden in's Kloſter Belem und ſtarb daſelbſt auch am 19. Januar 1709.

Ankerts, Ghiſelino d', ein niederländiſcher Tonkünſtler, gebürtig aus Tholen, in der Provinz Zeeland, war 1555 Camerlengo des päpſtlichen Sängercollegiums. Die päpſtliche Capelle verwahrt viele Meſſen und andere Kirchenwerke dieſes von Baini ſehr geachteten Mannes; auch wurden verſchiedene ſeiner Compoſitionen in mancherlei gedruckten Sammlungen öffentlich gemacht.

Ankteriasmos iſt der griechiſche Name für Infibulation (ſ. dieſ.) oder den unnatürlichen Verband, wodurch bei Jünglingen und Knaben die ſogenannte Mutation der Stimme verhütet wird. S. auch den Art. Caſtrat.

Anlage — bedeutet 1) das bloße Vermögen zu einer gewiſſen Art von Wirkſamkeit, eine noch nicht entwickelte und ausgebildete Fähigkeit oder Kraft, und ſteht in dieſem Sinne, in welchem es noch keineswegs als gleichbedeutend mit Talent verſtanden werden darf, der Fertigkeit entgegen; und 2) den erſten Entwurf zu einer Sache, welche nun entweder ein wiſſenſchaftliches oder Kunſtwerk ſeyn kann, und hat in ſofern die Ausführung zum Gegenſatze. In beiden Bedeutungen wird dies Wort auch in der Muſik gebraucht Man ſagt: ein Menſch hat viele oder große Anlage zur Tonkunſt, d. h. er beſitzt diejenigen Eigenſchaften, vermöge welcher er ſich außerordentliche Geſchicklichkeit in dieſer Kunſt erwerben kann, oder die Natur hat ihn fähig gemacht, dieſe Kunſt zu erlernen und darin große Fortſchritte zu machen In der zweiten Bedeutung des Wortes, in welcher daſſelbe als wirklicher Kunſtausdruck erſcheint und einen Theil des äußeren Verfahrens bei der Compoſition bezeichnet, bedeutet die Anlage den erſten Entwurf zu einem Kunſtwerke.

Anmuth iſt eine äſthetiſche Eigenſchaft, die weniger die eigentliche Schönheit im engeren Sinne des Wortes oder den charakteriſtiſchen Ausdruck, als nur das allgemein Zarte, Feine und Sanfte in ſich verbindet, daher auch irrig oft identiſch mit Grazie (ſ. dieſ) gebraucht wird. Sie gehört ſtets nur der Form eines Kunſtwerks an, und ihr Gegenſatz iſt hier das ſchön Erhabene, Prächtige und Feurige, im Allgemeinen aber der Ausdruck ſelbſt

Anna Amalia, Prinzeſſin von Preußen, Schweſter des Königs Friedrich II., wurde geb. am 9. Novbr. 1723 und ſtarb zu Berlin am 30. März 1787. — Wie Preußens hohe Fürſtenfamilien überhaupt ſich hierin auszeichnen,

Digitized by Google

in dem Schutze und der Verehrung der Künſte und Wiſſenſchaften ihren ſchönſten Ruhm ſuchen, und wahrlich auch delohnend finden, ſo darf die Muſik doch vor allen die Prinzeſſin A. A ihre hohe Gönnerin, die erhabene Muſe ſie ihre Schweſter nennen; nicht mit Ehrfurcht allein, mit wahrem Stolze ſpricht der Muſiker ihren Namen aus. Sie war nicht bloß Dilettantin, ſondern Tonkünſtlerin im wahren Sinne des Worts, im Beſitze einer vielſeitigen Bildung verbunden mit einer Geiſtesgröße, wie ſie vielleicht nur höchſt ſelten bei ihrem Geſchlechte getroffen werden dürfte. Unter der vortrefflichen Leitung ihres Hofcomponiſten, des berühmten Kirnberger, ſtudirte ſie förmlich den Contrapunkt, die Setz- und Compoſitionskunſt, und wenn wir ſie unter die Meiſter darin zählen, ſo brauchen wir zum Beweiſe unſers Urtheils nur die beiden Compoſitionen anzuführen, welche Kirnberger in ſeiner Kunſt des reinen Satzes als Beiſpiele mittheilt: ein Chor und ein Satz aus einem Violintrio, aus ihrer größern Compoſition, nämlich des Rammlerſchen „Tod Jeſu,“ in welcher ſie mit dem unſterblichen Graun um den Lorbeer ringen durfte. Selbſt ihr Gegner kann den wahrhaft männlichen Geiſt nicht verkennen, der aus dieſer ihrer Arbeit ſpricht, und muß ihr noch zugeſtehen, daß ihr jedes Geheimniß des doppelten Contrapunkts und der Fuge und jedes Hülfsmittel muſikaliſcher Poeſie auf's offenkundigſte bekannt war, daß ſie einen tiefen Blick in das ganze Weſen derſelben gethan hatte und ihr eine Fertigkeit in der Inſtrumentirkunſt zu Gebote ſtand, wie wohl nicht Viele ſich deſſen rühmen konnten. Daneben war ſie auch eine der ausgezeichnetſten Clavierſpielerinnen jener Zeit, die mit der glänzendſten praktiſchen Fertigkeit zugleich eine bewunderungswürdige Zartheit und einen ſolchen überaus feinen Geſchmack im Vortrage verband, daß ſelbſt Künſtler vom Fach mit der innigſten Freude ihr zuhörten und ſtets von ihrem Lobe erfüllt waren. — Was endlich noch unſere ganze Aufmerkſamkeit verdient, daß iſt ihr, namentlich für die Tongelehrten und muſikaliſchen Literatoren ſehr intereſſantes, mit den von Liſiewski gemalten Bildniſſen Kirnbergers und Joh. Seb. Bachs geziertes Muſikzimmer. Es war eine muſikaliſche Bibliothek in demſelben aufgeſtellt, deren Werth von Kennern auf mehr denn 40,000 Thlr. geſchätzt wurde, und die die auserleſenſten und ſeltenſten Werke enthielt, ſämmtlich eingebunden und in zierlichen Glasſchränken aufbewahrt. Nach dem Tode der Prinzeſſin wurde dieſe koſtbare Bibliothek nebſt ihrer andern nicht unbedeutenden Bücherſammlung, in Gemäßheit ihres Teſtaments, unveräußerliches Eigenthum des Joachimsthaler Gymnaſiums zu Berlin. Dort ſteht ſie nun in einem beſondern Saale aufgeſtellt. In dem Teſtamente, worin die Hohe Erblaſſerin ſie dem genannten Gymnaſium als Eigenthum zuſchreibt, hat ſie jedoch auch jede Art von Veräußerung unter einer ſolchen Ausdehnung des Wortbegriffs zugleich verboten, daß nicht einmal Abſchriften von irgend Etwas genommen oder Doubletten u. dgl. vertauſcht werden dürfen Wir ſchieden von den vielen Folianten in den weiten Räumen mit dem herzlichſten Wunſche: möchte ſie, A. A v. Pr., noch leben, in Andeeen wenigſtens fortleben! — Wie viel, welch' Großes würde ſie bis jetzt für unſere Kunſt gethan haben!? —

Anna Amalia, Herzogin zu Sachſen-Weimar. Wir laſſen die ganze Geſchichte der Muſik mit allen ihren Heroen vor unſerm Gedächtniſſe vorübereilen, wiſſen aber keinen Namen anzuführen, der, gleich dieſen, als zwei fürſtlichen Perſonen zugleich angehörend, der Tonkunſt zu einer ſolchen Zierde gereichte; als erhabenſtes Vorbild durften wir ſo eben eine Prinzeſſin aus Preußens Königshauſe mit dieſem Namen nennen, als nicht minder in die Reihe der würdigſten Künſtler gehörend, tritt uns hier ſogar ein regierendes hohes Haus unter demſelben entgegen. Sie war Tochter des Herzogs Carl von Braunſchweig, daſelbſt geboren am 24. October 1739, erhielt den erſten muſikaliſchen Unterricht von dem dortigen ſehe geſchickten Kammermuſikus und Oeganiſten Fleiſchee, unlee deſſen Leitung ſie ſich zu einer ſehr fertigen und geſchmackvollen Clavierſpielerin ausbildete Erſt nach ihrer Verheirathung mit dem nachherigen Herzoge von Weimar wandte ſie ſich von der praktiſchen Ausübung der Kunſt ab und ihrem mehr theoretiſchen Theile vorzugsweiſe zu; der daſige würdige Capellmeiſter Wolf wurde ihr Lehrer in der Compoſition, und unterſtützt durch ihr ausgezeichnetes natürliches Talent, brachte ſie es gar bald ſo weit, daß ſie es verſuchen durfte, ein größeres Oratorium in Muſik zu ſetzen. Man darf dieſe hohe Fürſtin als die einſichtsvolle erſte Gründerin derjenigen Vollkommenheit des deutſchen Theaters anſehen, zu welcher es nachher unter der ſorgſamen Pflege eines Eckhof u. A. wirklich gelangte. Leider ſtarb die Erhabene ſchon am 12. April 1807, Nachmittags 3 Uhr. Man ſagte von ihr: „wer ſie tanzen ſieht, der ſieht eine Grazie tanzen, und wer ihre Rede hört, der hört einen Engel reden; ihre Bewegungen gleichen den anmuthigen Wendungen und Haltungen eines unſchuldigen Kindes, und ihre Töne der beſeligenden, ſanfttröſtenden Stimme einer Gottheit.“ Sind ſie nur halb wahr dieſe Worte, was wir gerne glauben, ſo war der Stern nicht ihr, nein ſie war des Sternes Schmuck, und Weimars Trauer um ſie mehr als gerecht, mehr als Form.

Annibal, Patavinus, wurde geboren zu Padua, woher er auch den letzten Beinamen erhielt, und war einer der gebildetſten und fertigſten Orgelſpieler des 16. Jahrhunderts. Er ſtarb gegen das Jahr 1565.

Anoner (franz. von anon — der junge Eſel) heißt ſtammeln, nicht fort kommen, ſtecken bleiben; daher wird es auch in der Muſik in dem Sinne des Stotterns im Vortrage gebraucht. Zuweilen kann ein ſolcher Vortrag charakteriſtiſch ſeyn, ſo namentlich in komiſcher Muſik; alsdann aber wird er vom Componiſten durch jenen oder einen anderen paſſenden Ausdruck angedeutet, und der Spieler damit angehalten, in unregelmäßig gebrochenen und kurz abgeſtoßenen Tonfolgen das Stammeln eines Menſchen im Sprechen gleichſam nachzuahmen.

Ansa (lat.) hieß bei den älteren Römern derjenige Theil der Saiten- oder Streichinſtrumente, den wir das Griffbrett nennen

Anſani oder **Anzani,** Giovanni, einer der beſten Tenoriſten, welchen Italien je gehabt hat, der aber nicht hier, in ſeinem Vaterlande, ſondern in Copenhagen ſeine erſte Ausbildung erhielt, woſelbſt er auch zuerſt (1770) ſeine bekannte theatraliſche Laufbahn betrat, auf der er nachher ſo viel Ehre, Geld und Ruhm ſich erwarb.

Anſatz. Hierunter verſteht man die Art und Weiſe, wie die Blasinſtrumente an den Mund gehalten oder geſetzt, und in welcher Lage die Lippen dabei gebracht werden müſſen, um den erforderlichen Ton hervorbringen zu können. — Die franzöſiſche Benennung dafür iſt embouchure (ſ. dieſ.). Ueber Anſatz der Stimme iſt zu vergleichen Stimme.

Anſchauung (von ſchauen, ſehen) iſt zunächſt jede Geſichtsvorſtellung, das Sehen mit den Augen. In der Muſik iſt die richtige, klare und deutliche Anſchauung eben ſo wohl, wie in allen übrigen Künſten ein Gegenſtand, wie er kaum wichtiger noch ſeyn kann. Der Tondichter wird niemals ein vollkommenes Kunſtwerk geſtalten können, wenn er nicht zuvor eine richtige und klare Anſchauung von dem hatte, was er ſchaffen und geſtalten wollte. Bei ihm alſo geht ſie den drei Acten: der Anlage, Ausführung und Ausarbeitung eigentlich voraus, beſchränkt ſich aber nicht blos auf das Intenſive, ſondern zieht auch das Extenſive mit in ihren Kreis, und ſteht ſomit jenen drei Theilen der muſikaliſchen Setzkunſt auch ſtets zur Seite. Der Componiſt, wenn er ein Tonſtück bilden will, macht ſich zuvor mit dem Gegenſtande vertraut, den er in demſelben darzuſtellen beabſichtigt (ſ. Anlage), dies iſt die objective Vorſtellung von der Sache oder die Anſchauung; die Empfindung, die dadurch in ihm rege gemacht wird, die Gemüthsſtimmung, in welchee er gleichſam darſtellende Töne ſchafft, iſt die ſubjective Vorſtellung. Ohne beide, die

Digitized by Google

objective Vorſtellung ſowohl als die ſubjective, kann er nicht ſeyn, oder er läßt im Voraus ſchon das ganze Tongebilde auf den Werth eines Kunſtwerths verzichten. Einiges Leſenswerthe über das Anſchauen eines Tonſtücks findet ſich in der Zeitſchiſt Cäcilia, Bd. VIII. pag. 3 ff. von Prof. Fröhlich, und Bd. X. pag. 1 ff.

Anſchlag (franz. Touchement). Mit dieſem Worte wird gewöhnlich in der Muſik die Art und Weiſe bezeichnet, wie bei der Orgel, dem Claviere oder Clavichord, dem Pianoforte und allen dieſen ähnlichen Inſtrumenten, an welchen ſich eine Taſtatue befindet, die Taſten durch die Finger in Bewegung geſeßt werden.

Anſchütz, Joh. Andr., Königl. preußiſcher Staatsprocurator und zugleich Vorſteher des muſikal. Inſtituts zu Coblenz, iſt daſelbſt geb. den 19 März 1772. Sein Vater war churtrierſcher Archival-Regiſtrator, ſein Großvater Hoforganiſt und Mitdirector der churfürſtlichen Capelle. A. macht ſich vorzüglich verdient durch gelungene Aufführung Beethoven'ſcher Symphonien und Clavierwerke, ſo wie ſein energiſches Spiel, namentlich in der freien Phantaſie, fortwährend Bewunderung ärntet. Auch ſchrieb er mehrere Cantaten, die nicht gedruckt wurden. Erſchienen ſind von ihm Variationen für das Pianoforte, ſechs Geſänge, „Das Blümchen Wunderſchön,“ „Wer kauft Liebesgötter,“ und andere Lieder, die mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurden. Reiche Auffaſſung, ſtrenge Declamation und ſchöner Geſang ſind ihnen vorzüglich nachzurühmen. Nicht mindere Anerkennung fanden zwei große Arien für die Altſtimme mit Orcheſter und eine Freimaurer-Hymne, Alles theils bei Simrock in Bonn, theils bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erſchienen. Das letzte waren zwei Tantum ergo und ein Ecce panis angelorum, deren kirchlich ernſte Haltung und glanzvolle Begleitung von ſtimmfähigen Richtern anerkannt wurden (ſ die Jenaiſche Litteratur-Zeitung, die Leipziger und Wiener muſik. Zeitung u. A.) A. iſt auch Vater einer ſehr talent- und namentlich muſikreichen Familie; der älteſte Sohn, Hermann A., jetzt in München, thut ſich als Maler hervor, der jüngere, Carl A., machte (1837) unter des berühmten Friedrich Schneider's (zu Deſſau) Leitung rühmliche Fortſchritte in der Muſik, und iſt jetzt eigentlich in das muſikaliſche Wirken des Vaters eingetreten. Der ſtets thätige Mann wird in einer ſpäteren Periode die wohlverdiente Würdigung ſeines ſchönen Wirkens finden

Anſchütz, Joſephine, war eine zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ſehr berühmte Sängerin.

Anſchwellen — ſ. den Art. Schwellton.

Anſelmus Parmenſis, Georgius. Lebte im 15. Jahrhundert, wo er als ein verdienſtvoller und würdiger Muſikgelehrter, als welchen Zacconi ihn vor Allen obenan ſtellt, geglänzt haben und beliebt geweſen ſeyn ſoll.

Anſetzung der Finger — der jetzt weniger übliche Ausdruck für Fingerſetzung, ſ. dieſe und den Artikel Applicatur.

Anſprache, auch Intonation, heißt im Allgemeinen eigentlich das Erklingen eines Tones; derſelbe mag nun auf irgend einem Inſtrumente oder durch die menſchliche Stimme hervorgebracht werden. Bei den Inſtrumenten, und namentlich bei den Blasinſtrumenten, in Beziehung auf welche dieſer Ausdruck vorzugsweiſe gebraucht wird, gehört eine gute Anſprache zu den nothwendigſten und vornehmſten Eigenſchaften; es können oft nur einige und einzelne Töne ſeyn, welche nicht gut anſprechen, und die Behandlung deſſelben, die ganze Spielart wird dadurch ſehr erſchwert. Was dieſelbe, oder die richtige Intonation der Töne, von Seiten des Muſikers betrifft, ſo gehört ſie zu den erſten Anfangsübungen in der praktiſchen Kunſt; mit Worten läßt ſich darüber nicht viel ſagen.

Anſprechen — ſ. den vorhergeh. Art. Anſprache.

Antao de Santa Elias, wurde geb. gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Liſſabon. Vorzugsweiſe hatte er ſich im Harfenſpiele ausgebildet, und wußte ſich durch daſſelbe, ſo wie auch durch ſeine anſprechenden Compoſitionen eine ſolche allgemeine Achtung zu erwerben, daß er zum Capellmeiſter des Kloſters ernannt wurde, in welches er als Karmelitermönch eingetreten war, und wo er dann auch im Jahre 1748 ſtarb.

Antegnati. Unſtreitig war er ſeiner Zeit der größte Meiſter in der Orgelbaukunſt. A. wurde geb. um 1520 zu Brescia und ſtarb erſt gegen Ende des genannten Jahrhunderts Einen würdigen Nachfolger hatte er an ſeinem Sohne

Antegnati, Coſtanzo, ebenfalls zu Brescia geboren, der aber ſeine Kenntniſſe und Geſchicklichkeit nicht blos auf die Kunſt des Orgelbaues beſchränkte, ſondern auch durch ein außerordentlich ſchönes und fertiges Spiel dieſes heroiſchen Inſtruments ſich allgemein berühmt, und ſelbſt als Componiſt und Schriftſteller den Namen A. noch weit über die Grenzen der Lombardey hinaus bekannt machte, und hier ſo wie dort in dem ehrenvollſten Andenken ewig fortleben laſſen wird. Er war Organiſt an dem Dome zu Brescia, ein zart fühlender und ſehr geiſtreicher Mann, hegte die innigſte Verehrung und ächte kindliche Liebe für ſeinen Vater, Lehrer und Freund, ſo daß man ihn nicht ſchmerzlicher berühren konnte, als wenn man ihn — wie er es doch verdiente — über jenen ſtellte. Sein Vater, meinte er, müſſe mehr verſtehen und verſtanden haben als er, denn ohne ihn wiſſe er gar nichts. Als er einſt eine Meſſe ſeiner Compoſition auf der Domorgel ſpielte, und dieſelbe allgemeinen Beifall erhielt, äußerte er unter heißen Thränen: wer ſolche Töne den Pfeifen zu geben in Stande ſey, der laſſe den Componiſten keinen Ruhm mehr übrig. A. ſtarb zu Brescia im Jahre 1619.

Antes. Erfinder einer Maſchine zum Umwenden der Notenblätter.

Anthem, engliſcher Name der Antiphonie (ſiehe dieſ. Art.); dann bei den Engländern überhaupt auch ein Kirchenmuſikſtück, ähnlich dem Pſalm.

Anthema nannten die alten Griechen einen gewiſſen, aber ganz gewöhnlichen Tanz, zu welchem ſie zu gleicher Zeit ſangen. Von der übrigen Einrichtung deſſelben, ſeiner Melodie, Anordnung ꝛc. laſſen ſich keine Nachrichten auffinden.

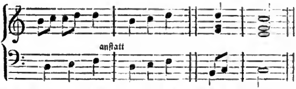
Anthologium — ſ. Antiphonarium.

Anthropoglossa (aus dem Griech.). In der Muſik iſt dieſer Ausdruck ins Beſondere bekannt als der, jedoch nicht ſehr gebräuchliche, Name des in vielen Orgeln befindlichen Regiſters: vox humana d. h. Menſchenſtimme, wie es gewöhnlich benannt iſt.

Anti, Luigia, berühmte italieniſche Sängerin der neueren Zeit, war aus Bologna gebürtig, machte dort auch ihre Studien und trat ums Jahr 1816 zum erſten Male auf. In den Jahren 1822 bis ungefähr 1828 gehörte ſie zu den bedeutendſten Sängerinnen Italiens, und Stimme, wie Umfang und Fertigkeit derſelben berechtigten ſie auch zu ſolchem Rufe. Sie ſang zu Mailand, Neapel, Bologna, Florenz u. ſ. w. und machte auch Reiſen ins Ausland. Beſonders in der komiſchen Oper ſoll ſie eine ausgezeichnete Erſcheinung geweſen ſeyn, und ſie erwarb ſich ein bedeutendes Vermögen, ſo daß ſie nicht allein die arme Familie, aus der ſie ſtammte, reichlich unterſtützen, ſondern, als ſie 1835 das Theater verließ, auch ein ſehr ſorgenfreies und anſtändiges Leben davon führen konnte. Sie nahm damals ihren Wohnſitz in Bologna und ſtarb daſelbſt am 8 April des Jahrs 1837, noch in einem Alter, das ſo bald kein Ende des Lebens erwarten ließ.

Antibachius iſt eine metriſche Figur, in welcher zwei lange und eine kurze Sylbe oder Note auf einander folgen (— — ⏑).

Anticipation, Vorausnahme, iſt eine Ausſchmückung der einfach melodiſchen oder harmoniſchen Töne in jeder Stimme, ſowohl in einer allein oder mit den übrigen zugleich bis auf eine fortſchreitende, ohne welche natürlich keine Vorausnahme in einer andern oder in den übrigen Stimmmen möglich ſeyn würde. Die Anticipation gehört folglich nicht zu der erklingenden, ſondern erſt zur folgenden Harmonie, z. B.:



Antienne nennen die Franzoſen diejenigen kirchlichen oder religiöſen Wechſelgeſänge, welche bei uns unter dem Namen Antiphonie (ſ. dieſ.) bekannt ſind.

Antier, Maria. franzöſiſche Sängerin, geboren zu Lyon 1687, ſtarb zu Paris am 3. December 1747.

Antigenides oder wie Einige ſchreiben **Antigenidas,** ein im Alterthume berühmter Flötenſpieler aus Theben in Böotien.

Antik (von dem lat. antiquus) heißt alt; antike Muſik alſo iſt eine alte und eigentlich veraltete Muſik, weil ſie jetzt nicht mehr gebräuchlich iſt; ſie ſteht der ſogenannten modernen Muſik entgegen Eine leſenswerthe Abhandlung über antike Muſik findet ſich auch in Gottfried Weber's Theorie der Tonkunſt, Bd. IV. pag. 579 ff. in der zweiten und dritten Auflage; und außerdem iſt hier noch anzuführen das höchſt intereſſante und mit vieler Zeit und Sachkenntniß mühſam zuſammengeſtellte Werk von G. W. Fink: „erſte Wanderungen der älteſten Tonkunſt." Eſſen 1831.

Antinori, Lodovico, einer der vortrefflichſten Tenorſänger, welche England im Laufe des vorigen Jahrhunderts beſaß.

Antiphonarium heißt, beſonders in der römiſch-katholiſchen Kirche, die Sammlung der Antiphonen, oder dasjenige Buch, in welchem alle dergleichen Geſänge zum Gebrauche beim Gottesdienſte zuſammengetragen ſind. In einigen Gegenden wird daſſelbe auch Reſponſorium oder Anthologium genannt, weil die Geſänge ſelbſt wechſelsweiſe von dem Geiſtlichen und der Gemeinde geſungen werden, und weil die Sammlung derſelben einer Blumenleſe kurzer religiöſer Gedanken in poetiſcher Form ähnlich iſt. S. Antiphonie.

Antiphonie hieß bei den Griechen 1) die Begleitung eines Geſanges in der Octave. Gewöhnlich geſchah dies durch das Accompagnement eines Inſtruments, am gewöhnlichſten der Magadis, deren doppelte Saitenreihe in Octaven geſtimmt war (ſ. Magadis). Es geſchah auch durch Mitgeſang der Frauen oder Knaben in der höheren Octave. 2) Ein eigentlicher Gegen- oder Wechſelgeſang, der ſchon im grauen Alterthume von Hebräern, Griechen und Römern gepflegt wurde. Mehrere Pſalmen beweiſen, daß der Wechſelgeſang zum jüdiſchen Cultus gehörte; die Antiſtrophe (ſ. dieſ.) bezeuget das Daſein deſſelben bei den Griechen, von welchen er zu den Römern überging. Darauf kam die Antiphonie in den chriſtlichen Cultus. Um Abwechſelung hinein zu bringen, hatte jede Kirchenzeit einiges Abweichende, was genau vorgeſchrieben war; unter Andern antiphonæ majores, deren ſieben zum Advent beim Magnificat geſungen wurden; antiphonæ processionales, antiphona Allelujatica, die mit Hallelujah ſchloß, antiphona ad introitum zum Anfange der Meſſe u. ſ. w. Daß dieſe Geſänge ſämmtlich einfach und ſyllabiſch ſind, braucht wohl kaum bemerkt zu werden.

Antippus oder **Antiphus,** ein griechiſcher Tonkünſtler aus dem Alterthume, der von einigen Schriftſtellern jener Zeit für einen vortrefflichen Flötenſpieler, auch den Erfinder der Lydiſchen Harmonie auf der Flöte ausgegeben wird.

Antiquis, Giovanni de, Capellmeiſter an der Königl. Stiftskirche St. Nicolai zu Bari im Neapolitaniſchen, lebte gegen Ende des 16. Jahrhunderts, wenigſtens gab er erſt im Jahre 1585 das erſte Buch ſeiner vierſtimmigen Madrigalen, nebſt einem achtſtimmigen Dialog, wodurch er ſich alsbald einen weit berühmten Namen erwarb, zu Venedig in 4° heraus.

Antiſtrophe, Gegenſtrophe, d. i. eine zweite, der erſten Strophe antwortende, von einem zweiten Chor geſungen, was in dramatiſchen Stücken der Griechen öfter vorkam, auch in den Hymnen Pindar's. Die Melodie der Gegenſtrophe hieß Antode. S. übrigens Strophe.

Antithesis (griech.) eigentlich der Gegenſatz. In der Harmonielehre der Alten war dieſes Wort zum techniſchen Kunſtausdrucke geworden, was es aber als ſolcher wirklich bedeutete, läßt ſich nicht mit Gewißheit angeben; doch ſcheint es, da in der Harmonienfolge der ſogenannte Trugſchluß oder die Cadenza d'inganno den vornehmſten und ſchroffeſten Gegenſatz bildet, und da namentlich in dem reinen harmoniſchen Syſteme der Alten jede, auch die geringſte Abweichung von demſelben als aller Geſetzmäßigkeit und natürlichen Folge zuwider betrachtet wurde, daß aus dieſen und noch andern, hier nicht weitläufiger zu entwickelnden, Gründen gerade dieſer Trugſchluß, wie wir heut zu Tage jene unvorbereitete harmoniſche Tonfolge nennen, darunter verſtanden wurde. Die Meinung, daß damit ein dem Hauptthema gegenüberſtehender Satz, entweder durch Imitation und Antwort, oder durch eine bloße Veränderung des Tonſyſtems und der Tonart, bezeichnet worden ſey, läßt ſich, auch in etymologiſcher Hinſicht, nicht wohl rechtfertigen.

Antode hieß bei den Griechen die Melodie der Antiſtrophe (ſ. dieſ.).

Antoin, Ferdinand d'. War Kurkölniſcher Hauptmann, und Ende des vorigen Jahrhunderts ein ſehr bekannter Dilettant.

Anton, Conrad Gottlob, wurde am 29. November 1746 zu Lauban geboren, ſtudirte Theologie auf der Univerſität zu Wittenberg, wurde 1775 daſelbſt ordentlicher Profeſſor der Moral, 1780 aber Profeſſor der orientaliſchen Sprachen, denen er ſich von Anfang ſeiner Studien an vorzugsweiſe gewidmet hatte. Er war zugleich ein leidenſchaftlicher Verehrer der Tonkunſt, und auch von Jugend auf ſtets bemüht geweſen, ſich mehr als gewöhnliche Kenntniſſe und Geſchicklichkeit darin zu erwerben. Es erſchien von ihm: „Verſuch, die Melodie und Harmonie der alten hebr. Geſänge und Tonſtücke zu entziffern, ein Beitrag zur Geſchichte der hebräiſchen Muſik." Den überzeugendſten und namhafteſten Beweis aber von ſeinen höheren muſikaliſchen Kenntniſſen führt A. in einer Abhandlung, die ihn zugleich auch unter die eigentlichen muſikaliſchen Schriftſteller zählt, und abgeſehen von allen vorigen höchſt wichtigen Werken ihm hier ein Plätzchen anweiſen würde: „über das Mangelhafte in der Theorie der Muſik," in Reichardt's muſikaliſchem Wochenblatte, pag. 133.

Antonellio oder **Antonelli,** Abundio, war Capellmeiſter zu St. Giovanni in Laterano, und ſeiner Zeit berühmter Kirchencomponiſt, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts.

Antonii, Giovanni Battiſta degli, ein ſeiner Zeit ſehr angeſehener und berühmter Organiſt an St. Giacomo maggiore zu Bologna, lebte um die Mitte des 17 Jahrhunderts. Ein fruchtbarer Tonſetzer und auch noch beliebterer Kirchencomponiſt war ſein jüngerer Bruder

Antonii, Pietro degli, Capellmeiſter an der Stephanskirche zu Bologna, nachher aber Capellmeiſter an St. Giovanni in Monte daſelbſt. Seine Blüthezeit fällt um's J. 1680.

Antonio. Im J. 1790 wurde er, ein damals noch ſehr junger Mann, in der Päbſtlichen Capelle zu Rom als Sänger angeſtellt; gleich durch ſeinen erſten Geſang

Digitized by Google

in der Kirche ſoll er eine Art von Begeiſterung und Schwärmerei unter den Zuhörern erregt, und wo er nachgehends nur irgend öffentlich auftrat, dieſe in unzählbarer Menge um ſich verſammelt haben.

Antonio, dagl' Organi, von dem vorigen in jeder Hinſicht wohl zu unterſcheiden, lebte um mehr denn 300 Jahre früher (1460) und war Organiſt zu Rom.

Antoniotto, Giorgio, ein italieniſcher Tonkünſtler und Muſikgelehrter um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Antony, 1) Joſeph, in ſeiner Blüthezeit ein ausgezeichneter Violoncell- und Orgelſpieler, ward geboren am 12 Januar 1758 zu Rengersbrunnen, einem Dorfe in der Grafſchaft Rheineck, und ſtarb zu Münſter in Weſtphalen im J. 1836. Seine erſte Bildungsgeſchichte iſt uns unbekannt, aber ſchon in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts zeichnete er ſich zunächſt als Violoncellſpieler und dann auch als Organiſt aus, als welch' letzterer namentlich er einen bedeutenden Ruf in ſeiner Umgebung genoß. Bis 1782 diente er als Violoncelliſt in der Capelle zu Münſter, dann ward er als Organiſt am Dome daſelbſt angeſtellt. Er war ein tüchtiger ſogenannter Generalbaßſpieler, was viel Erfahrung und Kenntniß im harmoniſchen Satze vorausſetzt, welche er auch in mehreren Kirchencompoſitionen an den Tag legte, die aber unſers Wiſſens niemals zu einer weiter verbreiteten Oeffentlichkeit gelangten. Auch deſſen Sohn — 2) Franz Joſeph Antony, ſtand einſt in dem Anſehen eines tüchtigen Muſikers. Er war am 1. Februar 1790 zu Münſter geboren und ward natürlich von ſeinem Vater in der Muſik unterrichtet. Daneben beſuchte er die Schulen zu Münſter und widmete ſich nachgehends dem Lehrfache. Er ward Vicar zu Münſter, unterſtützte ſpäter ſeinen Vater im Amte, ward dann Geſanglehrer am Gymnaſium und endlich auch Director des Domchors, als welcher er aber ſchon ein Jahr nach ſeinem Vater, anno 1837, ſtarb, das Andenken eines eifrigen, berufenen und ſegensreichen Arbeiters in ſeinen verſchiedenen Aemtern und eines für die Muſik enthuſiaſtiſch erglüheten Mannes hinterlaſſend.

Antwort (Beantwortung) wird in der Fuge der Eintritt des Themas genannt, mit dem eine Stimme der andern, mit dem Thema vorangegangenen, ſich anſchließt. Regelmäßig geſchieht dies mit dem Gefährten, wenn der Führer, — oder mit dieſem, wenn der Gefährte vorangegangen iſt, in unregelmäßigen (oder freiern) Widerſchlägen können auch Führer, Gefährt' und Gefährte einander antworten; ſtets aber kann nur unter zwei Stimmen von Antwort die Rede ſeyn, die zu einander in der Beziehung des anführenden und ſich anſchließenden ſtehen. — Stellen wir uns vier Stimmen einer vollſtändigen Durchführung, z. B. in dieſer Ordnung des Widerſchlags, vor:

Sopran:	Führer,	\	—,	x	\
Alt:	o	Gefährte,	—,	\	x
Tenor:	o	o	—,	\	\
Baß:	o	o	—,	o	Gefährte.

(o bedeutet Pauſen, x einen Gegenſatz, — einen etwaigen Zwiſchenſatz, von welchen beiden hier nicht weiter die Rede iſt) ſo antwortet der Alt dem Sopran und der Baß dem Tenor; denn dieſe beiden Stimmpaare bilden jedes das Verhältniß von Anführer und Nachfolger. Nicht aber könnte man ſagen: der Tenor antwortet dem Alt (obwohl er formell ihm folgt), denn er beginnt ein neues Stimmpaar, nachdem das erſte abgeſchloſſen und der Hauptſache nach (abgeſehen vom x) vollendet hat. Das Nähere und Beſtimmtere im Art. Fuge.

Anzani, ſ. den Art. Anſani.

Aoidoi (von dem griech. ἀοιδός — Sänger, Dichter) hießen die Sänger oder Barden der heroiſchen Zeit in Hellas, welche die Helden- oder Götterſagen in geſchmückter Rede bei den Volksverſammlungen, den Zuſammenkünften der Fürſten und andern öffentlichen Feſten vorſangen, und dabei ſich mit dem Spiele der Cyther begleiteten. Auf dieſe Weiſe waren ſie auch die eigentlichen Aufbewahrer und Anordner, auch theilweiſen Verfaſſer jener Gedichte.

Apel, Johann Auguſt (andern Nachrichten nach auch Friedr. Aug. Ferdinand), geboren zu Leipzig 1771, Sohn eines Bürgermeiſters, erhielt ſeinen früheren Unterricht theils durch Privatlehrer, theils auf der Thomasſchule zu Leipzig; ſtudirte nachher von 1789 an daſelbſt und zu Wittenberg Jurisprudenz und daneben mit vielem Eifer Naturwiſſenſchaft und Philoſophie, die hauptſächlichſten Grundlagen ſeiner ſpäteren großen ſchriftſtelleriſchen Wirkſamkeit; wurde 1795 Doctor der Rechte, ſpäterhin Rathsherr und ſtarb 1816, nachdem er bis dahin ſich der feſteſten Geſundheit zu erfreuen gehabt hatte, an einer Halsentzündung. Er war einer der beſten und gelehrteſten Aeſthetiker unſerer Zeit, der die vollſte Aufmerkſamkeit und Hochachtung, namentlich der Tonſetzer, verdient.

Apell, David von, geboren 1754, geſt. 1833 zu Heſſen-Caſſel, der Sohn eines Steuerdirectors, der ſich ſpäter nobilitiren ließ, verdient in der That eine der erſten und beträchtlichſten Stellen unter den Dilettanten der Muſik. Unter dem Namen: Société philarmonique beſtand ein Concert, an welchem ſowohl Liebhaber der Muſik, als Muſiker, ja die geſammte Hofkapelle Theil nahmen. An dieſem Concerte, das von den reichen Einwohnern Caſſels erhalten wurde, und wozu der Eintritt frei war, ſtand v. A. als erſter Director und ſeine Direction ließ nichts zu wünſchen übrig.

Apertus (lat.), offen, kommt in der Orgelbauerſprache auch als techniſcher Kunſtausdruck vor, als: aperte Stimmen, d. h. offene (nicht gedeckte) Stimmen, Tibia aperta — Offenflöt ꝛc.

Apfelregal — eine alte Orgelſtimme, und wie alle Regale natürlich ein Schnarrwerk. Auf den Pfeifen deſſelben, welche aus kleinen dünnen Röhren beſtehen, ruht oben ein ohngefähr noch ein Mal ſo ſtarker runder hohler Knopf mit vielen kleinen Löchern, aus welchen der Ton durch das Herausſtrömen des Windes hervorgeht. Aus dieſem Grunde heißt daſſelbe in einigen Gegenden auch wohl Knopfregal. In neueren Orgelwerken wird es gar nicht mehr angewandt.

A piacimento — nach Wohlgefallen, nach Willkühr, daſſelbe was a beneplacito, ad libitum, und al piacer. S. dieſ.

Apobaterion nannten die Griechen jedes Abſchiedslied, vorzugsweiſe aber ein ſolches, welches wirklich von Jemand bei ſeiner Abreiſe oder ſeinem Fortgehen von einem geliebten Orte oder Gegenſtande geſungen wurde.

A poco a poco — nach und nach, allmählig, wird zu einem Vortragszeichen wie crescendo, ritardando, accelerando etc. geſetzt, und bezeichnet, daß deren Wirkung nur allmählig eintreten und fühlbar werden ſoll. Oft ſteht dafür auch nur poco a poco.

Apodipna hießen bei den Griechen diejenigen Geſänge, welche nach der Abendmahlzeit geſungen wurden. Meiſtens waren dieſelben religiöſen Inhalts, und eine Art Dankgebete; doch traten zuweilen auch weltliche an deren Stelle.

Apollini, Salvator, Tonkünſtler aus Venedig, der gegen 1730 nicht nur als Virtuos, ſondern auch als Componiſt, und namentlich als Geſangscomponiſt, ſehr hoch geſchätzt wurde.

Apollo. Unſtreitig gehört dieſer Mythus zu den ſchwierigſten in der Mythologie. die verſchiedenſten Erklärungen hat man davon gegeben, wie in den älteſten ſo auch in den neueren Zeiten, und dadurch ihn noch ſchwieriger und dunkler gemacht. Frühere Erklärer hielten ſich an die griechiſche Sprache, und brachten die ſonderbarſten Etymologien zum Vorſchein; neuere führen den Namen auf morgenländiſchen Urſprung zurück, und laſſen ihn demnach im Allgemeinen Gott und Herr bedeuten. Doch gehört eine ſolche Unterſuchung nicht hieher, vielmehr haben wir nur beſonders hervorzuheben, in wie fern dieſer Name auch für den Muſiker von Intereſſe iſt. — Wie Cicero (de nat. Deor. III, 23)

Digitized by Google

berichtet, ſo nahmen die Alten vier Apollo's an; den älteſten als den Sohn des erſten Hephäſtus und der Athene, und nannten ihn den Beſchützer Athens; den zweiten als den Sohn des Korybas, auf Kreta geboren, um welche Inſel er ſogar mit dem Jupiter geſtritten haben ſoll; den dritten als den Sohn des Jupiter und der Leta, der von den Hyperboreern nach Delphi gekommen ſey; den vierten als arkadiſchen Urſprungs, von den Arkadiern Nomius genannt, weil er ihnen Geſetze gegeben habe. Doch möchten alle vier wohl ein und derſelbe A. ſeyn, der nur durch den Lokalmythus in jeder Gegend eine andere Umbildung erhalten hatte, durch welche der Charakter der Gegend ſowohl als ihrer Bewohner ſich ausſprach. Unter dem **Delphiſchen Apollo** verſtand und verehrte man den **Gott der Dichtkunſt und Muſik**. Der Sage nach nämlich wurde das Orakel zu Delphi von einer Schlange bewacht, d. h. ſie war als Sinnbild der Klugheit zugleich auch Sinnbild des Orakels geworden; wie aber in dem Mythus überhaupt das Wachehalten Geſchäft der Schlangen iſt, z. B. vor den Gärten der Hesperiden, da Klugheit, Scharfſinn und Wachſamkeit ſtets wechſelnde Begriffe waren, ſo läßt derſelbe ſie denn auch hier wirkliche Wache halten; ihr Name war, in Gemäßheit ihrer urſprünglichen Bedeutung und auch des bewachten Ortes, Pytho; Apollo, von den Hyperboreern kommend, begann einen Kampf mit dieſer Schlange, erlegte ſie und ward nun vollkommener Herr des Orakels (Apollod. I., 4, 1). Als ſolcher hieß er dann der **Weiſſagende** (Iliad. IX., 404 f.), der im klippenreichen Pytho ſein Orakel hat (Il. l. c. vergl. Odyss. VIII. 79 f.). Mit dem Orakel zu Delphi wurde auch A als wahrſagender Gott oder vielmehr als Orakeldeuter und Prophet Jupiters ſehr ſchnell bekannt. Zu ſeinen Attributen gehören: 1) Bogen und Köcher; er iſt der Geber des Todes und erfreut ſich auch der Jagd, daher auch bisweilen ein Hirſch ſich bei ihm befindet; 2) die Schlange, weil er die Pytho erlegte oder weil er Vorſteher der Heilkunde war; 3) die Cither und das Plectrum; 4) der Hirtenſtab, von ſeinem Vorſteheramte über die Heerde; 5) der Greif und der Schwan, weil bei den Hyperboreern nämlich die Greiſe die Goldberge gegen die einäugigen Arismaspen hüteten. A. kommt deshalb auch auf Vaſen und Münzen auf einem fliegenden Schwane vor, oder mit einem Greif bei ſich; 6) der Dreifuß; 7) der Lorbeer, wegen der Daphne; und 8) der Rabe, wegen A—s Liebe zur Koronis, doch kennt Homer und Heſiod noch keine Lieblingsvögel der Götter. — Das ſchönſte Kunſtwerk des Alterthums iſt der A. von Belvedere; hier erſcheint er als Phöbus A in erhabener ernſter Miene, wo die höchſte Jugend mit Majeſtät ſich paart. Weit verſchieden davon iſt die Darſtellung des Apollo als Muſagetes, Führer der Muſen; da trägt er den Charakter eines wollüſtigen Genießers der Künſte, abgezogen von aller Leidenſchaft und aller Thätigkeit; gutherzige Heiterkeit und Ruhe zeigen ſich zwar in ſeinem Geſichte, ſein Körper aber nähert ſich in einer gewiſſen Weichlichkeit dem des Bachus. Vergl. Pitture d'Ercolan. T. III, tab. 1.

Apollo-Lyra — ein von Ernſt Leopold Schmidt zu Heiligenſtadt im Eichsfelde im Jahre 1832 neu erfundenes Blasinſtrument (eigentlich aber nur eine, jedoch bedeutende, Verbeſſerung des von Weinreich erfundenen und ſogenannten Psalmelodicons), deſſen Töne im harmoniſchen Zuſammenklange denen der Violine, Clarinette, Hoboe, des Fagotts und der Hörner ähnlich ſind. Beſonders angenehm und täuſchend ſind die Klänge dieſer letzteren, welche auch durch eine beſondere Vorrichtung, ohne angeblaſen zu werden, blos vermittelſt beſonderer Griffe wie ein Echo erklingen, und auch durch Krummbögen in andere Tonarten verſetzt werden können. Ob der Muſik ſelbſt, ihrem harmoniſchen Gebäude ein namhafter Nutzen damit gebracht werden wird, müſſen wir noch dahin geſtellt ſeyn laſſen, ſo bewunderungswürdig auch die Erfindung an und für ſich ſelbſt iſt

Apollon — der Name eines lautenartigen Inſtruments, welches im Jahr 1678 von einem Pariſer Tonkünſtler, Namens **Promt**, erfunden wurde. Sein Ton iſt ſehr angenehm, noch angenehmer als der der Laute, und es muß daher auffallen, daß es ſich keiner weiteren Verbreitung zu erfreuen hatte und neben der jetzt ſo allgemein eingeführten Guitarre keinen höheren Rang behauptet. In Deutſchland wird es ſelten gefunden.

Apollonicon — ein von Flight und Robſon in London erfundenes Inſtrument, das aber nicht mehr als eine Erweiterung des von Gurk erfundenen Panharmonicons zu ſeyn ſcheint.

Apollonion. Dieſe merkwürdige Verbindung eines Taſten- und Pfeifenwerks von 5 Fuß Länge, $3^1/_2$ Fuß Tiefe und beinahe 11 Fuß Höhe, beſteht a) aus einem aufrecht ſtehenden Fortepiano (Pantalon) mit zwei Clavieren, im Umfange von Contra F bis dreigeſtrichenem a; b) aus einem Flötenwerke von zwei, vier, acht, Fußton; dann folgt c) ein Automat in Knabengröße. Der Erfinder deſſelben heißt Johann Heinrich **Völler**, aus dem Dorfe Angersbach im Darmſtädtiſchen gebürtig.

Aposiopesis (griech.). Die Griechen bezeichneten damit das, was wir Generalpauſe (ſ. dieſ.) nennen, einen vollſtändigen und allgemeinen Halt in der Anwendung der verſchiedenen Stimmen.

Apothetos hieß bei den Griechen eine gewiſſe und beſtimmte Melodie für die Flöte.

Apotome (abgel. von ἀποτομή — das Abſchneiden, die Scheidung, Trennung) war bei den Griechen das, was wir „großer halber Ton" nennen

Appassionato — leidenſchaftlich, wird meiſtens als nähere Vortragsbezeichnung zu einem andern Worte hinzugeſetzt, oder im Verlaufe eines Tonſtücks bei Verſtärkung des Ausdrucks gebraucht, wobei ſowohl das Tempo, ohne jedoch ſeinen ganzen Charakter eigentlich zu ändern, ein wenig ſchneller wird, als der ganze Vortrag etwas unruhig-leidenſchaftliches und in jeder Beziehung Erhebendes und Feurigeres annimmt.

Appell heißen beim Militär diejenigen Trompetentöne oder Trommelſchläge, mit welchen den Soldaten das Zeichen zum Rückzug und zur Verſammlung bei der Fahne gegeben wird. Dann aber wird überhaupt auch jedes Signal zu irgend einer Verſammlung ſo genannt.

Appenato (ital. von appenare — quälen, bekümmert ſeyn) — leidend, bekümmert; in der Muſik daſſelbe, was con amarezza (ſ. amarezza) und con dolore (ſ. dolore).

Applicatur oder Fingerſatz. Hierunter wird die Anwendungsweiſe der Finger bei der Behandlung muſikaliſcher Inſtrumente verſtanden.

Appoggiato — angelehnt, ſagt man von Noten, die mit anderen zuſammenhängen, ſo z. B. bei Synkopien (ſ. dieſ.) und beſonders von gebundenen oder Vorhaltsnoten.

Appoggiatura — Anlehnung, Anfügung, öfters auch in der Bedeutung von Vorſchlag, Bindung ꝛc.

Appretur wird in der Muſik nur mit Accommodement (ſ. dieſ.) gleichbedeutend gebraucht; und in dieſem Sinne ſagt man auch wohl: die Geige, das Violoncell ꝛc. iſt gut appretirt, hat eine gute Appretur, d. h. es iſt ein richtiges Verhältniß unter allen ihren Theilen, ſie ſind gut eingerichtet.

Aprile, Giuſeppe. Wenn die Stimme eines Caſtraten überhaupt noch Sopran genannt werden darf, ſo war A. allerdings einer der beſten Sopraniſten. Er war geboren um's Jahr 1740 Viele junge Talente haben ihm, der ein Sprößling der älteren noch ächten Schule war, ihre Ausbildung zu verdanken. Er ſtarb zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Neapel.

Apulejus, Lucius, ein platoniſcher Philoſoph, geb. um's Jahr 150, noch unter Hadrians Regierung, in dem Städtchen Medaura im tuneſiſchen Gebiete in Africa, wo ſein Vater zu den vornehmſten der Einwohner gehörte. Er ſchrieb verſchiedene Bücher, unter denen auch ein muſikaliſches ſich befand: Institutionis musicæ: ſie ſind aber meiſtens verloren gegangen.

Digitized by Google

Apyeni waren eine beſtimmte Gattung der Soni stantes (ſ. dieſ.), oder der äußerſten Töne eines Tetrachords (ſ. dieſ.), welche von den Griechen auch Estotes genannt wurden, und zwar diejenigen Töne, welche mit denen, durch welche die ſogenannt dichten Klanggeſchlechter oder das chromatiſche und enharmoniſche Geſchlecht gebildet wurden, in gar keiner Verbindung ſtanden, alſo z. B unſer tiefes a. kleine d und eingeſtrichene a. Mehr hierüber findet ſich unter den oben angezogenen Artikeln.

A quatro mani, franz. à quatre mains, abgek. à 4 m oder à 4 ms., heißt: zu vier Händen, und wird als Ueberſchrift vierhändiger oder ſolcher Tonſtücke fürs Pianoforte und andere Taſteninſtrumente gebraucht, welche von zwei Perſonen zugleich und zwar auf ein und demſelben Inſtrumente vorgetragen werden müſſen. In gleicher Weiſe bedient man ſich des Ausdrucks

A quatro voci, d. h. zu vier Stimmen, z. B. Missa a quatro voci — eine Meſſe zu vier Stimmen oder vierſtimmige Meſſe. Abgekürzt ſchreibt man blos a 4 (sc. voci). Mis a 4. Madrig. a 4, Serenata a 4 etc.

Aquaviva, Andreas Matthäus, Herzog von Atri und Terame im Neapolitaniſchen, wurde geb. um's Jahr 1456 und ſtarb zu Conſervano 1528 im 72. Jahre ſeines Lebens. Mattheſon hat in ſeiner Organiſtenprobe pag. 40 einen typus trium harmonices generum einem ſeiner Werke, in Kupfer geſtochen, mitgetheilt und mit den ehrendſten Lobſprüchen begleitet. Daß A. auch das Gute und Wahre oft mit zu vielen und langen Worten ſagt, und dadurch nicht ſelten ermüdet, iſt eine ſeiner ſchriftſtelleriſchen Eigenthümlichkeiten, die um der Sache willen überſehen werden müſſen.

Aquin, Louis Claude d' (daher zuweilen auch Daquin geſchr.). Er wurde geb. am 4 Juli 1694 zu Paris. Im Jahr 1739 ernannte der König ihn zum Hoforganiſten an ſeiner Capelle und am 15. Juni 1772 ſtarb er. Einen Beweis, welche große Meiſterſchaft A. im Orgelſpiele beſaß, liefert der Umſtand, daß der Neſtor Händel nur um ihn zu hören nach Paris reiſ'te.

Araja, Franceſco, wurde zu Anfange des vorigen Jahrhunderts geb zu Neapel, widmete ſich von früheſter Jugend an vorzugsweiſe der Muſik, und, wie es bei ſeinen außerordentlichen Talenten nicht fehlen konnte, mit dem glücklichſten Erfolge. Auch als Menſch genoß A. die allgemeinſte Achtung, und eine nicht geringe Zahl junger Künſtler, die ihn als Lehrer und Wohlthäter hoch verehrten, war beſonders in ſeinen letzten Tagen ſtets um ihn verſammelt. Er ſtarb gegen das Jahr 1762, tief betrauert von Vielen.

Arailza, d', ſ. Rotondi d'Arailza.

Aranda, del Seſſa d', ein Mönch, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch als Kirchencomponiſt ſehr berühmt war.

Arauxo oder Araujo, Franciſco de Correa d', war Organiſt zu St. Salvator in Sevilla und Dominikanermönch, ſtammte aus einer alten ſpaniſchen Familie. geb. um's Jahr 1581. Zu Anfange des 17. Jahrhunderts gehörte er zu den beſten, gründlichſten und auch fruchtbarſten muſikaliſchen Schriftſtellern. Er erreichte ein Alter von mehr denn 80 Jahren und ſtarb am 13. Januar 1663 in Sevilla.

Arbitrio — Willführ; a suo arbitrio, nach ſeiner Willführ, iſt gleichbedeutend mit al piacer und dergl., ſ. dieſ. Art.

Arbuscula, römiſche Sängerin, welche, im 7. Jahrhundert der Stadt Rom, in den Spielen auftrat, die Pompejus dem Volke gab.

Arcadelt oder Arkadelt, Giov., ein Niederländer, war einer der Singmeiſter der Knaben (Maesto de putti oder Magister puerorum) zu St Peter im Vatican ſeit dem Anfange des Jahres 1539 bis zum letzten November deſſelben Jahres. Er gehört unter die vortrefflichſten Kirchen- und Kammer-Componiſten ſeiner Zeit.

Arcato (ital. von arcare — krümmen) bedeutet in der Muſik daſſelbe was col' arco oder auch blos arco, ſ. dieſ.

Archangelus, ein im 16. Jahrhunderte ſehr berühmter Kirchencomponiſt, geb. zu Lonato, lebte als Mont-Caſſinenſiſcher Mönch im St. Euphemiä-Kloſter zu Brixen. Von ſeinen vielen Compoſitionen ſind aber nur einige Weihnachts- und Charwochengeſänge unter dem Titel: Sacrae Cantiones etc. Venet. 1585, auf unſere Zeiten gekommen.

Archelaus, ein altgriechiſcher Tonkünſtler aus Milet, der eine ſolche außerordentliche Fertigkeit im Citherſpiel hatte, daß man ihm dieſerhalb eine Statue, Ehrenſäule, errichtete.

Archeſtratus, ebenfalls ein altgriechiſcher Tonkünſtler, geb. aus Syrakus und ein Pfeifer oder Flötenbläſer; er war ein Schüler des Teryſion, und hat ſich auch durch ſeine zwei Bücher de Tibicinibus (über die Pfeifen) als Schriftſteller einen ſeiner Zeit ſehr berühmten Namen erworben. Vergl. Athea. lib. 14.

Archias, Tonkünſtler des alten Griechenlands, Trompeter, von Hybla in Sicilien gebürtig, gewann in den Olympiſchen Spielen dreimal den Preis, was ſein Anſehen noch mehr erheben mußte, da zu ſeinen Zeiten die Trompete in noch ſehr unvollkommenem Zuſtande und doch ein Lieblingsinſtrument des griechiſchen Volks war.

Archicymbal, ital. Arcicembalo, ein von Dr. Nicola Vincentino im 16. Jahrhunderte erfundenes Clavier- oder Taſteninſtrument, auf welchem man in allen drei Klanggeſchlechtern, ſowohl in dem diatoniſchen und chromatiſchen als enharmoniſchen ſpielen konnte.

Archiliuto oder Arciliuto (ital., franz. Archiluth) war der älteſte Name der Theorbe (ſ. dieſ.), deutſch eigentlich: die Erzlaute. Den etwas längeren Hals ausgenommen hat nämlich die Theorbe ganz die Geſtalt einer Laute.

Archilochus, ein altgriechiſcher Tonkünſtler, der nicht nur durch mehrfache ſehr wichtige Erfindungen ein großes Verdienſt um die Tonkunſt, ſondern auch als Dichter einen berühmten Namen ſich erworben hatte. Er war gebürtig von der Inſel Paros und lebte in der 15. Olympiade oder 720 Jahre vor Chriſto meiſtens zu Athen.

Archimedes, ein Mathematiker, geb. zu Syrakus um 287 vor Chriſto, und verwandt mit dem König Hiero. Unter ſeinen Entdeckungen und Erfindungen iſt für den Muſiker beſonders merkwürdig das Hydraulicum oder die Waſſerorgel (vergl. dieſ. Art.).

Archiparaphonista hieß in der alten römiſchen Kirche der Vorſänger, welcher die Geſänge der Gemeinde anfing und bei den Meſſen die Einleitung zu ſingen hatte, zugleich auch dem Prieſter das Weihwaſſer darreichen mußte.

Archytas, Pythagoräiſcher Philoſoph und Mathematiker von Tarent, lebte 408 Jahre vor Chr. Geb., erfand auch einige rauſchende Kinderinſtrumente, namentlich das Crepitaculum (ſ. dieſ. Art.).

Arci-Cembalo iſt die italieniſche Benennung des Archicymbal, ſ. dieſ.

Arciliuto, ſ. Archiliuto.

Arci-Viola di Lira, ſ. Lira da Gamba.

Arco (ital., franz. Archet) — der Bogen, womit die Geigeninſtrumente intonirt werden. S. Bogen.

Ardalus, Sohn des Vulkan, geb. zu Trözene, woſelbſt er auch zuerſt den Dienſt der Muſen einführte und dieſe daher den Namen Ardalites erhielten (vergl. Pausan. II. 31).

Ardemanio, Giulio Ceſare, war Capellmeiſter und Organiſt an den Kirchen St. Maria della Scala und Fedele zu Mailand, auch am daſigen Hof, ſtarb daſelbſt im Jahre 1650.

Ardito — kühn, beherzt; ein ſelten gebrauchter Ausdruck, häufiger audace, ſ. dieſ

Ardore, Marquis de St. George und Prinz von. In der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von 1767 an, war er Königl. Neapolitaniſcher Geſandte am Pariſer Hofe, ein gewandter Diplomat, zugleich aber auch gründlicher und geſchickter Muſiker, und zwar

Digitized by Google

nicht blos in praktiſcher, ſondern auch in theoretiſcher Hinſicht.

A re bezeichnet in der alten Solmiſation (ſ. dieſ.) das große oder tiefe A. In dem Tonſyſteme des Guido von Arezzo nämlich, welcher die Sylben ut re mi etc. erfand (ſ. Alphabet), war dieſes A als der zweite Ton in dem Herachorde des großen G, in welchem nur allein es vorkommen konnte, zugleich auch derjenige, auf welchen in den Singübungen ohne Tert jederzeit die Sylbe re fallen muſte. Guido hatte nur ſechs dieſer Sylben: ut re mi fa sol la, weshalb auch das kleine und eingeſtrichene a, je nachdem das Herachord begann, bald la, bald mi und bald re heißen konnte (ſ. A la mi re); in dem Herachorde vom großen G aber, das die tiefſte Saite in dem Guidoniſchen Tonſyſteme ausmachte, war A allemal die zweite Stufe, und ſo konnte es auch mit keiner andern Sylbe als nur mit re geſungen werden: G, A, H, c, d, e, gleich ut, re, mi, fa, sol, la, woher dann endlich der beſtimmte Name A re als Bezeichnung des großen A entſtand.

Arena, Giuſeppe, (auch G. d'Ar.). Es war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wohl keiner ſeiner Kunſtverwandten bei dem Publikum nicht blos Neapels, woſelbſt er ſich aufhielt, ſondern ganz Italiens als Componiſt ſo beliebt als er.

Areſti, Floriano, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter in Venedig und einer der größten Meiſter ſeiner Schule, von dem leider nur zu wenig bekannt geworden iſt.

Aretin, Chriſtoph, Freiherr von, geb. zu Ingolſtadt am 2. Decbr. 1772, war ſowohl als Staatsmann als auch als Schriftſteller in mehrfacher Hinſicht ein überaus thätiger Mann, und daneben noch ein gründlich gebildeter Muſiker und ſehr fruchtbarer Componiſt. A. ſtarb am 24. Decbr. 1824 zu München.

Aretiniſch heißt zunächſt Altes, was von dem großen Reformator der Tonkunſt, Guido aus Arezzo, herrührt.

Aretinus, Paulus, von Einigen auch Aretino genannt, war einer der ausgezeichnetſten Kirchencomponiſten des 16. Jahrhunderts.

Argentillo, Carlo d'. Wahrſcheinlich war er der Vorgänger von Animuccia, kein geborner Italiener, ſondern ein Franzoſe, der, früh in jenes Land gekommen, ſeinen Namen aber italieniſirte. Die Werke von ihm, welche noch jetzt in der vaticaniſchen Bibliothek aufbewahrt werden, führen das Jahr 1543 auf ihrem Titel.

Argentini, Steffano oder Filippini, wie Andere wollen, geb. zu Rimini um's Jahr 1600, woſelbſt ſein Vater Ceſare A. Capellmeiſter war, war Mönch, Baccalaureus und Capellmeiſter an der St. Stephanskirche zu Venedig.

Argiviſch hieß ehedem auch wohl die altgriechiſche Trompete, die von den älteren Schriftſtellern unter dem Namen Salpinx aufgeführt wird, ſ. daher dieſ.

Aria di Bravura — die Bravourarie, ſ. d. Art. Arie.

Arichondas, altgriechiſcher Tonkünſtler, der ſowohl von Athenäus als nach Lexicon. Hoffm. für den erſten Erfinder der Trompete ausgegeben wird.

Arie (ital. aria, franz. l'air). Die Arie iſt ein von Inſtrumenten (einzelnen oder mehreren) begleiteter Geſang für eine einzelne Stimme, welcher nach conventionellen Geſetzen der muſikaliſchen Formaliſtik eine poetiſche Situation in cantabeln Tönen darſtellt.

Ariette (Diminutivum von Aria) iſt eine kleinere Arie oder ein lyriſches Singſtück von weniger weitläufiger Ausführung und Zergliederung der Sätze als dieſe, das demnach eine gemäßigtere Empfindung oder eine Empfindung, die ſchneller vorübergeht, zur Darſtellung hat.

Arigoni, Giovanni Giacomo. Er lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts, war ein vortrefflicher und genialer Componiſt, voll des tiefſten Gefühls und von feinem Geſchmacke.

Arion, angeblich der Sohn des Cyklon oder Neptun und der Nymphe Oneäa (Aelian. var. hist. 13, 45. — Hygin. f. 194. — Gell. XVI, 18), ſtammte aus der Familie des Melampus ab, war, wie Probus ad Virg. Ge. II, 90 verſichert, aus Methymna auf der Inſel Lesbos gebürtig und lebte um das Jahr 700 vor Chriſto. Er war der größte Citharöde, das heißt Citherſpieler, ſeiner Zeit, und gehörte überhaupt unter die größten Männer des alten Griechenlands.

Arioso — ſangbar, in der Art einer Arie vorgetragen. Nur Sätze von mäßig langſamer Bewegung, und deren Melodie ſo ſangbar und ausdrucksvoll iſt, daß ſie ſo wenig in der Compoſition als im Vortrage noch irgend einer Verzierung bedürfen, werden mit dieſem Ausdrucke bezeichnet.

Arioſti, Attilio, war als Componiſt und Virtuos für ſeine Inſtrumente (Violoncell und Viola d'Amour) berühmt, als Tongelehrter auch angeſehen.

Ariſtides Quintilianus, ein griechiſcher muſikaliſcher Schriftſteller, lebte um's Jahr Chriſti 130, war aus Adria in Myſien gebürtig und Lehrer der Tonkunſt in Smyrna.

Ariſtocles gehörte zu den beſten Tonkünſtlern des alten Griechenlands, nicht nur wegen der für damalige Zeit großen Meiſterſchaft, welche er im Spiele der Cither erlangt hatte, ſondern auch wegen der Gründlichkeit ſeiner Schriften und Werke, die er über muſikaliſche Gegenſtände abfaßte.

Ariſtonicus. Wenige Muſiker alter Zeit haben ſich wohl ſo großer Auszeichnungen und Ehrenbezeugungen zu erfreuen gehabt als dieſer, wenige von ihnen mögen aber auch derſelben ſo werth geweſen ſeyn, als er es war.

Ariſtonymus, unter den Athenienſern ſehr berühmter und beliebter Citherſpieler, in deren Geſchichte beſonders merkwürdig durch den Umſtand, daß er mit noch zwei andern Citharisten, Kratinos und Athenodorus, auf Alexander des Großen Beilager, ein vielgefeiertes Feſt, ein Trio ohne Geſang auf drei Cithern ſpielte, was bis dahin noch nie verſucht worden war.

Ariſtophanes. Unter den altgriechiſchen Schriftſtellern giebt es vier dieſes Namens; zwei davon ſind bekannt, der eine als Luſtſpieldichter aus Athen (um's Jahr 427 vor Chriſti), der andere als Grammatiker aus Byzanz (blühte Olymp. 137), die übrigen beiden, Babylonius und Mileſius, werden nur von Stephanus und Plinius citirt. Welcher von allen vieren der Verfaſſer des noch auf einigen Bibliotheken vorhandenen, hiſtoriſch ſehr wichtigen Tractats von der Muſik, den Tonkünſtlern und muſikaliſchen Inſtrumenten des alten Griechenlands iſt, läßt ſich nicht genau beſtimmen; wahrſcheinlich aber gehört er dem Dichter an.

Ariſtoteles, einer der größten und berühmteſten Philoſophen Griechenlands und Stifter der peripatetiſchen Schule, war geboren zu Stagyra in Macedonien im Jahr 384 vor Chriſto, dem erſten Jahre der 99. Olympiade. Ein eigenes Werk de Musica iſt leider verloren gegangen, außerdem aber iſt von ſeinen übrig gebliebenen Schriften für den Muſikgelehrten von der größten Wichtigkeit: Fragmentum libri de iis, qui sub auditum cadunt, sive de audibilibus. — Politicorum lib. VIII, worin er die Muſik namentlich als ein unerläßliches und kräftig wirkendes Erziehungsmittel empfiehlt.

Ariſtoxenos, ein Peripatetiker zu den Zeiten Alexanders des Großen, geb. zu Tarent, dem jetzigen Calabrien, gegen das Jahr 350 vor Chriſto; einer der würdigſten Schüler des Ariſtoteles und der berühmteſte muſikaliſche Schriftſteller unter den Alten.

Arithmetiſche Theilung der Octave. S. harmoniſche Theilung der Octave. Im Gegenſatze zur authentiſchen Aufſtellung der Tonleiter (ſ. dieſ. Art.) und der in ihr ſich ergebenden harmoniſchen Theilung der Octave können wir uns die Tonleiter in ihrer Bewegung um die Tonika herum, von einer zur andern Octave der Dominante,

g a h c d e f g

als modus plagius oder plagalis, secundarius, minus principalis, comes oder servus, commissus, inversus etc. (wie die Alten ihn nun zu nennen beliebten) darſtellen. Hierbei wird uns ſichtbar, daß unſer diatoniſches Acht-Tonſyſtem (Octachord) ſich aus zwei Tetrachorden (Syſtem von vier Tönen) auferbaut hat,

g a h c — c d e f

deren jedes aus einer Folge von zwei ganzen und einem halben Tone beſteht, und ſich von den urſprünglichen griechiſchen diatoniſchen Tetrachorden nur dadurch unterſcheidet, daß es mit dem Halb-Tone ſchließt, während jene damit anfangen. Dieſe Theilung der Octave nun nannten die ältern Tonlehrer die arithmetiſche. Mag auch der Name für unſere Zeit antiquirt ſeyn, ſo iſt doch die Darſtellung der Tonleiter und ihre Zerlegung in die Urformen (die zwei Tetrachorde) methodiſch hülfreich. Sie zeigt uns die Tonleiter, ihrem Begriffe gemäß, in Bewegung um die Tonika, in ihren ſo regelmäßigen Grundgeſtalten (in deren jeder zwei Ganz-Töne und ein Halb-Ton einander folgen), zwiſchen den beiden Hauptbewegungstönen g und f; umſchreibt damit —

g a h c d e f

gleichſam vorbedeutend den Grundaccord aller Bewegung (ſ. Dominanten-Accord) — gleich wie die harmoniſche Theilung den Grundaccord des Ruhenden, des feſten Prinzips, —

c̀ d e f g a h c̀

und weiſet endlich auf das Grundverhältniß aller Modulation in den drei Tönen G — C — F, den drei auf ihnen ruhenden Dreiklängen — den drei auf ihnen erbauten Tonarten in Dur hin. — Ueber die arithmetiſche Theilung der Verhältniſſe und Intervalle ſind zu vergleichen Verhältniſſe und die damit in Verbindung ſtehenden Art., als Addition, Intervall, Theilung, Tetrachord u a

Arkadiſche Dionyſien waren gewiſſe Feſte der alten Römer, zu deren Feier Jünglinge und Knaben auf den Schaubühnen erſchienen und hier kleine dramatiſche Stücke ſpielten oder beſondere Handlungen aus dem Leben vorſtellten, die mit Muſik und Tanz begleitet wurden. Da dieſe Muſik eine beſtimmte war, die bei keiner andern Gelegenheit aufgeführt wurde, ſo bezeichnete man auch ſie wohl zum Unterſchiede von jeder andern mit dem Namen Arkadiſche Dionyſien.

Armarius heißt in den Klöſtern gewöhnlich der Vorſänger bei dem Kirchengeſange und überhaupt den Kirchenmuſiken, der zugleich aber auch die Kirchenbücher und ſonſtige der Kirche zugehörende Gegenſtände in Verwahrung hat.

Armer la clef (den Schlüſſel bewaffnen) heißt bei den Franzoſen das Hinzuſchreiben der nöthigen Vorzeichnungen (Kreuze oder Be) zu dem Schlüſſel, entweder blos zu Anfange eines Tonſtücks oder auch in jeder einzelnen Notenzeile.

Armonico oder armonioso (ital. Adj. von armonia) — harmoniſch, übereinſtimmend, wohlklingend. S. Harmonie.

Armsdorff, Andreas, zuletzt Organiſt an der Kaufmannskirche zu Erfurt, geb. zu Mühlberg bei Gotha, am 9. September 1670, geſtorben am 31 December 1699. Sein Leben brachte er alſo nur bis auf 28 Jahre, dennoch aber umfaſſen ſeine meiſtens trefflichen Kirchen- und Kammer- (beſonders Clavier-) Compoſitionen, die er alle mit „A. A." unterzeichnete, eine ſehr bedeutende Zahl.

Arnaud, Mr. l'Abbé, geb. zu Carpentras im Avignon'ſchen 1730, Cantor und Bibliothekar des Grafen von Provence zu Paris, Mitglied der franzöſiſchen Academie und der Academie der ſchönen Wiſſenſchaften, war einer der größten Redner und überhaupt gebildeten Männer, welche Frankreich im vorigen Jahrhunderte beſaß, ſtarb am 2. December 1785 zu Paris.

Arndt, Friedrich Hermann, Königl. würtembergiſcher Sänger und Hofſchauſpieler aus Löwen in Schleſien, geb. am 6. October 1814, ſollte dem Lieblingswunſche ſeines Vaters gemäß deſſen Fach Theologie ſtudiren und bezog daher das Gymnaſium zu Brieg. Dem feurigen Temperamente des Jünglings ſagte die Kunſt beſſer zu, und er ſuchte nur Gelegenheit, ſich dieſer zu widmen; ſpäter willigte auch ſeine Familie ein. Am 1. April 1835 betrat er zum erſten Male die Bühne unter Direction des wackern Haake, der ſeinem Talente Nahrung und Schwung verlieh. Noch unbewußt, welch' hoher Genius des Geſanges in ihm ſchlummere, wandte er ſeine Kräfte einzig auf das Schauſpiel und übte ſich gleichſam nur zur Erholung und zum Vergnügen im Geſange. Außer vielen jüngeren Rollen ſpielte er mit Beifall auch ältere Charaktere. Einſichtsvolle Muſiker, darunter der durch mehrere Kirchencompoſitionen bekannte Baſſiſt Rafael, jetzt Geſanglehrer am Gymnaſium zu Troppau und der Sänger Hauſer bewogen ihn, ſein Talent für den Geſang nicht länger zu bergen; dieſe beiden wurden ſeine Lehrer, denen er bald Ehre machte; ein günſtiger Erfolg ward ſeinem erſten Auftreten als Gouverneur in Mozart's „Don Juan", und von nun an widmete er ſich thätiger der Oper. Im Sommer 1840 erhielt er einen vortheilhaften Ruf nach Königsberg, gaſtirte vorher in Poſen als Don Juan mit Furore und wählte zu ſeiner Antrittsrolle in Königsberg wieder dieſe Partie, wodurch er ſich ſogleich das Wohlwollen des Publikums erworben hatte. Das Jahr ſeines Contractes war vorüber, am 17. September nahm er als Bois Guilbert in „Templer und Jüdin" von dem Publikum Abſchied, und demungeachtet die gefeierte Agneſe Schebeſt in der Partie der Jüdin an dieſem Abend das ganze Haus feſſelte, wurden dem Scheidenden dennoch unvergeßliche Beweiſe des Wohlwollens und der Achtung. Er wandte ſich nach Köln, wo er als Figaro im „Barbier von Sevilla" debütirte und ſich neben einer, beſonders in pekuniärer Hinſicht ſehr guten Anſtellung der beſondern Vorliebe Conradin Kreuzer's zu erfreuen hatte, deſſen freundſchaftlicher Leitung und wahrhaft väterlichen Lehren er ungemein Viel verdankt. Deſſen Rath und Arndt's eigener Drang, nun in vollſter Blüthekraft und ausgerüſtet mit all' den körperlichen Vorzügen, die den Sänger und insbeſondere den Baritoniſten noch mehr heben, die Welt zu ſehen, ſich Ruf zu verſchaffen, bewogen ihn nach gelöſtem Contracte im Herbſt 1841 auf Reiſen zu gehen. Gütig empfing ihn Capellmeiſter Dr. H. Marſchner zu Hannover, wo er mit ſehr günſtigem Succeſſe einen Cyclus von Gaſtrollen gab. Nicht minder ehrenvoll gaſtirte er in Hamburg als Zampa, Don Juan und Simeon in „Joſeph und ſeine Brüder", einer ausgezeichneten Rolle Arndt's. Von hier ging er, nach mehreren andern Gaſtſpielen auf beſſern Provinzialbühnen, nach Stuttgart, wo durch des hart vermißten Dobler's Tod und durch den Uebergang des Sängers und Schauſpielers Pezold in die komiſchen Baß- und Bariton-Partien, das noch immer unbeſetzte Fach eines erſten Baſſiſten und Baritoniſten eine Menge Bewerber aus dieſer Branche der Oper anlockte. Dem wenig bekannten, ohne Protection gekommenen jungen Manne wurde eine Gaſtrolle, und zwar der Jäger im „Nachtlager von Granada", eine dort beliebte Oper, geſtattet. Der Erfolg war ein ferneres Gaſtſpiel als Beliſar, Richard Forth in „die Puritaner" und Bois Guilbert in „Templer und Jüdin." Die Meinungen und Urtheile über die mit Arndt damals und meiſt in gleichen Rollen aufgetretenen Concurrenten waren ganz entgegen, aber er und der Baſſiſt von Kahter ſiegten. Es wurde ihm, da der Contract eines andern Baritoniſten erſt im October 1842 zu Ende ging, vom März bis zu dieſer Zeit ein Engagement angeboten, das er, wenn auch kein hoher Gehalt damit verbunden war, um ſo lieber einging, als er ſich glücklich ſchätzte, an der Stuttgarter Hofbühne zu weilen und ſowohl mit dem muſikaliſchen als dem dramatiſchen Perſonale in freundſchaftliche Beziehungen zu treten, und dadurch für ſeine

Digitized by Google

künftige Laufbahn ſich immer feſter mit der Kunſt in allen ihren Zweigen zu verbinden. Wenn ſchon im Umgange, ſo wußte durch ſeine Leiſtungen auf der Bühne Arndt ſich noch mehr Freunde und Verehrer, durch raſtloſen Fleiß die Intendanz und das Publikum immer kräftiger zu gewinnen, ſo ſpielte er an drei Theaterabenden die ſchwierigen Rollen des Bettlers in Raimund's „Verſchwender“, in Lorzing's „Czaar und Zimmermann“ den Czaar und zwei Tage darauf in Lindpaintner's großartiger Oper „der Vampyr“ dieſen. Der König fand ſich daher bewogen, die Vorſchläge der Intendanz zu gewähren und Arndt's Engagement an der Stuttgarter Hofbühne ſchon im Juni, alſo vor Ablauf ſeines Contractes, verlängern und mit ſehr bedeutendem Gehalte vermehren zu laſſen. Der junge noch nicht 33 Jahr alte Sängee wird ſich gewiß noch großen Namen verſchaffen, dafür bürgen alle ſeine perſönlichen Eigenſchaften, Bildung, künſtleriſche Vorzüge und Talente; deshalb geſtatten wir ſeinem bisherigen Lebenslaufe dieſe Seiten. Außer ſeinen Leiſtungen auf der Bühne beſitzt Arndt noch weitere, nicht gewöhnliche muſikaliſche Kenntniſſe und iſt z. B. ein tüchtiger Flötiſt und Pianiſt. Daß ſeine Routine im Schauſpiele durch das Studium und Hingeben für die Oper nicht verloren, bewies er noch in letzterer Zeit durch mehrere größere Rollen, die ihm in werthvollen Stücken übertragen wurden.

Arne, Thomas Auguſtin, wurde 1710 zu London geboren und ſtarb daſelbſt 1778. Er gehört immerhin zu den vorzüglichſten unter den wenig bekenswerthen Componiſten, die England hervorgebracht hat. — Sein Sohn Michel wird ebenfalls als Componiſt von ſeinen Landsleuten geſchätzt. Unter Anderm ſchrieb er die Opern: „Cymon“ und „Choice of Harlequin.“ Wann Michel Arne geſtorben iſt, wiſſen wir nicht. 1794 war er in London noch als Muſikdirector und Componiſt thätig. Großen Ruhm hat er ſelbſt in England nicht erlangt.

Arnol:, Karl, ausgezeichneter Clavierſpieler und gründlich durchgebildeter Componiſt, iſt 1794 am 6. Mai zu Neukirchen bei Mergentheim geboren. Als Clavierſpieler zeichnete er ſich ſchon in ſeinen Jünglingsjahren, beſonders durch eine außerordentliche Fertigkeit und Rapidität in Paſſagen, welche damals ungleich ſeltener waren als jetzt, aus. Der Styl ſeines Spiels war indeſſen weniger zu loben, indem es theils an Feuer, theils an Innigkeit mangelte. Dennoch erwarb ihm daſſelbe aus den erſtgenannten Gründen einen ſolchen Beifall und Ruf, daß er Kunſtreiſen daraus unternehmen konnte, wobei er ſeiner Erfolge gewiß ſeyn durfte. In Betreff ſeiner Bedeutung und Thätigkeit als Künſtler iſt Folgendes über ihn zu äußern. Er beſitzt, wie wir ſchon bemerkten, eine jetzt ſeltene künſtleriſche Durchbildung. Seine Erfindung zeugt von einem verfeinerten muſikaliſchen Geſchmacke, wiewohl es ihr im Ganzen an Eigenthümlichkeit mangelt, woran zum Theil die Abſicht ſchuldig iſt, jene geſuchte Originalität neueer Componiſten (die unter andern auch zu C. M. v. Webers Schattenſeiten gehört) durchaus zu vermeiden. In ſofern ſind ſeine Compoſitionen in einem Style geſchrieben, den man als Vorbild aufſtellen kann. Man verſtehe dies indeſſen nicht ſo, als gebräche es ihm überhaupt an Erfindung; dieſelbe tritt nur nicht vorzugsweiſe als neu heraus, ſo daß man der längern Bekanntſchaft bedarf, um das Eigene darin zu erkennen. Uebrigens glauben wir, daß der Componiſt nicht anhaltend genug geſchrieben hat, um ſeine eigene Individualität frei aus dem Einfluſſe des Gleichzeitigen und deſſen, was ſeine Bildung begründet hat, herauszuarbeiten; denn es iſt bekannt, daß die größten Männer in den Anfängen ihrer Laufbahn ſo mit den Leiſtungen ihrer Zeit verſchmolzen bleiben, daß ſogar dem ſpäteren Auge, welches ihre Jugendarbeiten ſchon mit dem Bewußtſeyn, einen Meiſter vor ſich zu haben, betrachtet, die Unterſchiede von denen ihrer minder bedeutenden Mitgenoſſen nicht erkennbar ſind. Die meiſten Componiſten ſchreiben zu viel und verwäſſern dadurch ihre Kraft; Arnold verfällt in den ſeltenen Fehler des Gegentheils.

Arnold, Johann Gottfried, wurde geboren am 1. Februar 1773 zu Niedernhall, einem Flecken im Hohenlohiſchen unweit Oehringen, wo ſein Vater Schullehrer war, ſeit 1798 als erſter Violoncelliſt am Theater zu Frankfurt a. M. angeſtellt. Mit jedem Jahre wuchs ſein Anſehen und die Zahl ſeiner Freunde und Verehrer nahm immer mehr zu; ſo ſchön wurde ſein Ton, ſo groß ſeine Fertigkeit und ſo ausdrucksvoll ſein Vortrag; in dem Adagio hätte er Sängern zum Vorbilde dienen können. Bei ſeinem öffentlichen Auftreten ſpielte er in dieſer Zeit faſt ausſchließlich nur ſeine eigenen Compoſitionen, theils weil er zu ſchwächlich war, als daß er ſeinen Körper durch vieles Einſtudiren fremder Werke noch mehr hätte anſtrengen dürfen, theils weil er behauptete, jene wären wahres Eigenthum und kämen in Wahrheit aus ſeiner Seele. Dieſelben waren aber auch an Zahl nicht gering: für Flöte, Harfe und Violoncell. Einen claſſiſchen Werth hat darunter ein Conzert für zwei Flöten, welches in Bonn erſchienen iſt. Für das Violoncell hat er Solo's, Duo's und Terzetten geſchrieben; für jedes ſeiner jährigen Conzerte ſetzte er ein neues Violoncellconzert mit Orcheſterbegleitung, von denen mehrere, ſelbſt nach ſeinem Tode noch, gedruckt worden ſind. In der letzten Zeit ſeines Lebens fühlte er einen beſondern Drang, Sinfonien zu ſchreiben, ſo daß er oft ſogar ganze Sinfonien träumte, welche, wie er verſicherte, gewiß gefallen würden, wenn er nur wachend im Stande geweſen ſey, ſie niederzuſchreiben. Die erſte davon, welche er noch zu Stande brachte, ſchickte er an den Capellmeiſter André in Offenbach mit der Bitte um ſein Urtheil. Derſelbe wollte ſie aufführen laſſen, allein dabei zugegen zu ſeyn und ſie zu hören, erlaubten ſchon ſeine Kräfte nicht mehr. Er hatte erſt acht Jahre in Frankfurt, und zwar in dem Beſitze der höchſten Gunſt des Publicums gelebt, als eine Lungenkrankheit am 26. Juli 1806 ihm, noch nicht volle 34 Jahr alt, das Leben raubte.

Arnold, Samuel, Dr. der Muſik, Königl. Hofcomponiſt und Organiſt zu London, einer der würdigſten Schüler und Nachfolger Händels, wurde geb. im Jahr 1739 (in Deutſchland) und ſtarb am 22. October 1802. Im Jahr 1762 trat er zuerſt als Componiſt öffentlich auf mit einer dramatiſchen Compoſition, dann 1764 mit „The maid of the mill“, und 1767 endlich mit dem Oratorium „The Cure of Saul“, welches einen ſolch' allgemeinen Beifall erhielt, daß er ſich dadurch für immer in der Gunſt des Publicums feſtſetzte, und man allen ſeinen ſpäteren Werken im Kammer-, Theater- und Kirchenſtyle ſtets mit der größten Erwartung entgegenſah. Jene Stelle als Hofcomponiſt und Organiſt in der Königl. Capelle erhielt er aber erſt 1783, nachdem ihn die Univerſität zu Oxford bereits zum Dr. der Muſik ernannt hatte. 1789 wurde er zum Director der Academie alter Muſik ernannt, 1793 Organiſt an der Weſtminſterabtei, und 1796 Anführer der jährlichen Aufführungen in der St. Paulskirche zum Beſten der Söhne der Geiſtlichen. Seine ſeltenen Talente als Director zeigte er beſonders im Jahr 1792 in dem Freemaſons-Hall-Concerte, in welchem der berühmte Salomon vorſpielte, und viele ausländiſche, beſonders deutſche, Tonkünſtler zugegen waren, durch deren Bewunderung er bald einen faſt mehr als europäiſchen Ruf erhielt. Ein großes Verdienſt erwarb er ſich durch die Beſorgung der prachtvollen Ausgabe (36 Foliobände) von Händels ſämmtlichen Werken im Clavier-Auszuge 1786. Die Muſikfeſte, welche ſeit 1784 dem unſterblichen Händel zu Ehren in London veranſtaltet wurden, fanden an A. die kräftigſte Stütze, und es läßt ſich behaupten, daß ohne ihn dieſelben niemals zu dem bekannten Glanze gelangt ſeyn würden. Eine noch detaillirtere Beſchreibung ſeines Lebens findet ſich nebſt ſeinem wohlgetroffenen Bildniſſe in The Biograph. Magazin 1790.

Arnold, Georg, geboren zu Weldsberg, war Hof-

Digitized by Google

organiſt des Biſchofs von Bamberg, und blühete um die Mitte des 17. Jahrhunderts, beſonders auch als melodienreicher Lieder- und Kirchengeſangscomponiſt.

Arnold, Friedrich Wilhelm, Doctor der Philoſophie, geboren 1810 zu Heilbronn, widmete ſich ſchon früh unter Anleitung ſeines Vaters, eines ausgezeichneten Muſikers, der Tonkunſt. Zum Studium der Theologie beſtimmt, beſuchte das Gymnaſium ſeiner Vaterſtadt, brachte dann drei Jahre auf der Univerſität in Tübingen und zwei Jahre auf der Univerſität in Freiburg zu. Bald darauf übernahm er die Redaction der in Cöln erſcheinenden „Rheinblüthen," fungirte ein Jahr ſpäter am Druryplanetheater zu London als zweiter Muſikdirector bei der deutſchen Operngeſellſchaft und iſt gegenwärtig Beſitzer einer Muſikalien- und Inſtrumentenhandlung in Elberfeld. — Unter ſeinen bis jetzt erſchienenen muſikaliſchen Werken, größtentheils für Pianoforte und Guitarre, verdienen die beiden Liederhefte op. 23 und 24 am meiſten Beachtung. Von ſeinen zahlreichen Arrangements ſind die Bearbeitungen der beiden erſten Symphonieen von Beethoven für Piano und Violine, ihrer Treue und Zweckmäßigkeit wegen, vorzugsweiſe zu empfehlen. Für die Compoſition des Becker'ſchen Rheinliedes erhielt der Verfaſſer von dem Preußiſchen und Bayer'ſchen Hofe goldene Medaillen und zwar von Letzterem unter der ausdrücklichen Bemerkung, weil die Compoſition, von Kennern geprüft, als die gelungenſte unter allen anerkannt worden ſey. — Von ſeinen literariſchen Arbeiten gehört ihrer muſikaliſchen Tendenz wegen hieher die in ſeiner Novellenſammlung unter dem Titel: „Nachtviolen" (3 Bände, Leipzig, Kollmann 1841) enthaltene Erzählung: „der Virtuoſe aus Genua," ſo wie mehre, in Zeitſchriften zerſtreute äſthetiſche, hiſtoriſche und kritiſche Aufſätze über Muſik.

Arnolt de Prug. Nach den Nachrichten, welche Finken in ſeiner practica Musica von dieſem Tonkünſtler uns mittheilt, war er einer der größten Meiſter im Contrapunkte in der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Arnould, Sophie. Eine ausgezeichnete Sängerin, zugleich auch vortreffliche Schauſpielerin. Sie wurde geb. zu Paris den 14. Febr. 1747. A. ſtarb 1802 im nämlichen Zimmer, in dem der Admiral Coligny ermordet wurde.

Arpa, der italieniſche Name der Harfe, ſ. dieſ.

Arpanetta heißt im Italieniſchen die ſogenannte Spitz-, Flügel- oder Zwiſcherharfe. S. Harfe.

Arpeggiato bezeichnet einen zergliederten oder gebrochenen Anſchlag der Accorde. Ueber das Weitere ſ. d. Art. Arpeggio.

Arpeggiatur — eine Reihenfolge gebrochen anzuſchlagender oder zu ſpielender Accorde; zuweilen auch nur die Vortrags- oder Spielart dieſer Zergliederung und Brechung, alſo mehr ſynonym mit Arpeggio.

Arpeggio — das Harpeggiren, oder Vortragen der Accorde nach Harfenweiſe, die Zergliederung der Accorde; eine Spielmanier, in welcher die Töne eines Accordes nicht zugleich oder auf einmal, ſondern nach einander erklingen, ſo wie dies auf der Harfe vermöge ihrer Bau- und eigenthümlichen Spielart der Fall iſt. Daher ſagt man auch: einen Accord arpeggiren, brechen, oder die Harmonie zergliedern. Das kann nur auf Clavier- oder Geigeninſtrumenten geſchehen. Angedeutet wird das A. durch eine vor dem Accorde herablaufende entweder (und gewöhnlich) gebrochene oder gerade Linie mit einem kleinen Haken.

Arpeggiren heißt einen Accord oder in der Art des Arpeggio (ſ. dieſ.) erklingen zu laſſen. — Arpeggirte Bäſſe ſind die gewöhnlichen ſogenannten Albertiſchen Bäſſe, ſ. d. Art. Albertiſch.

Arpichord — 1) ein Clavierinſtrument, bei welchem durch kleine an die Saiten anſtoßende und an den Taſten befeſtigte meſſingerne Häkchen ein der Harfe ähnlicher Ton hervorgebracht wird; daher auch der Name. Es iſt daſſelbe niemals häufig in Gebrauch gekommen, und wird beſonders jetzt nur ſehr ſelten noch angetroffen. — 2) Iſt es der Name eines Zuges, den man vor Alters wohl an den Flügeln anbrachte, des kreiſchenden Tones wegen aber, der durch ſeine Anwendung entſtand, bald wieder und, wie es ſcheint, für immer abſchaffte. — 3) Verſteht man darunter auch ein Spinett (ſ. dieſ.). In dieſer Bedeutung iſt das Wort vorzugsweiſe jetzt noch bekannt und in einigen Gegenden allgemein gebräuchlich.

Arpinella (Diminutivum von Arpa) — eine kleine Harfe; ſ. dieſ.

Arquier, ein franzöſiſcher Operncomponiſt aus der der neueren Zeit, der beſonders das Pariſer Theater du Lycée des Arts mit mehreren neuen Werken verſah.

Arrangement — das Umſetzen oder Anordnen und Einrichten einer Compoſition für andere Inſtrumente oder Singſtimmen, oder auch für eine geringere oder größere Anzahl als für welche, oder für wie viele der Componiſt ſie urſprünglich beſtimmt oder geſetzt hatte. S. den Art. Arrangiren.

Arrangiren (von dem franz. arranger — ordnen, anordnen, einrichten) heißt in der muſikaliſchen Kunſtſprache das Einrichten eines vorhandenen Tonſtücks für andere Inſtrumente, weniger oder mehrere — Vergl. auch den Art. Clavierauszug, das Hauptwerk und Gaßner's Partiturkenntniß Thl. I. pag. 64 ff.

Arrighi, Pietro Domenico, italieniſcher Componiſt, geb. zu Lucca 1740, der ſich vorzugsweiſe durch mehrere größere Werke für die Bühne einen ehrenvollen Namen erwarb.

Arrigoni, Carlo, ein in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts ſehr berühmter Componiſt und großer Meiſter auf der Laute; er war geboren zu Florenz und ſtarb gegen das Jahr 1743.

Arrivé, Henri Monſ. l', franzöſiſcher Tonkünſtler, ausgezeichneter Baßſänger und überhaupt vorzüglicher Operiſt bei der großen Oper zu Paris. Er ſtarb im Auguſt 1802, in einem Alter von ohngefähr 69 Jahren.

Arſis, im Gegenſatze zu Theſis, die Bezeichnung aller ſogenannten leichten Takttheile. S. Takt.

Artaria. Die Kunſthandlung Artaria und Compagnie in Wien betrachtet als ihre urſprünglichen Stifter die drei Gebrüder Ceſare, Domenico und Giovanni Artaria, aus dem Orte Blevio am Comerſee gebürtig, welche bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf ihren Reiſen in Deutſchland auch Wien beſuchten und daſelbſt mit allerlei Kunſtartikeln geringerer Art Handel trieben. — Im J. 1769 erhielt Carlo A. (Sohn des Ceſare) zuerſt die Befugniß zur Betreibung des Kunſthandels auf dortigem Platze, welche er in Geſellſchaft des Francesco und Ignazio A. (Söhne des Domenico) ſo wie des Pasquale A. (älteſter Sohn des Giovanni) unter den Tuchlauben unter dem Schilde: „Zum Könige von Dänemark" ausübte. — Ihr erſter Muſikverlag fällt in das J. 1780. — Die Werke von Mozart, Haydn und andern berühmten Künſtlern damaliger Zeit, wurden bei ihnen zu allererſt gedruckt und verlegt. — Zu gleicher Zeit unterhielten ſie auch ein ähnliches Geſchäft in Mainz, welches ſich aber im J. 1793 auflöſte. Namentlich waren es Domenico und Giovan Maria A. (Söhne des Giovanni und ſomit Brüder des Pasquale) welche ſich nach erfolgter Trennung von Mainz nach Mannheim wendeten und daſelbſt die nämlichen Geſchäfte für alleinige Rechnung unter der Firma: Domenico A. betrieben. Nach Vereinigung mit der Fontaine'ſchen Buchhandlung entſtand daraus die jetzt noch unter der Firma: Artaria und Fontaine in Mannheim blühende Kunſthandlung. Die Wiener Kunſthandlung wurde dagegen ſeit 1793 ausſchließlich von Carlo, Francesco und Ignazio A. in Geſellſchaft mit zwei neuen Aſſociés: Giovanni Cappi und Tranquillo Mollo unter der Firma: „Artaria und Compagnie" mit dem beſten Fortgange betrieben. — Im Jahre 1796 trat Mollo und 1801 Cappi aus der Geſellſchaft und

Digitized by Google

errichteten eigene Kunſthandlungen unter ihren Namen, ſo daß, nachdem ſich auch Carlo, Francesco und Ignatio A. nach ihren Geburtsorte in Italien zurückgezogen hatten, die Handlung im Jahre 1802 an Domenico A. (Sohn des Francesco und Schwiegerſohn des Carlo) überging, welcher dieſelbe unter der alten Firma „Artaria und Compagnie“ führte und ſeit mehreren Jahren ſeinen Sohn Auguſt aſſocirt hat. — Das Hauptgeſchäft der Handlung beſteht noch wie früher in dem Selbſtverlage von werthvollen Kupferſtichen, Landcharten und Muſikalien, ſo wie in dem Verkaufe von Gemälden, italieniſchen, franzöſiſchen und engliſchen Kunſtblättern, Landcharten, Prachtwerken von Kupferſtichen und Steindrücken, ſo wie allen übrigen in das Kunſtfach einſchlagenden Artikeln, wovon ſich ſtets eine reiche Auswahl in ihrem Locale, am Kohlmarkte Nr. 1151, vorräthig befindet. Der am 5. Juli 1842 in Wien verſtorbene Chef, von reiner Kunſtliebe beſeelt, wendete alles daran, den wohlbegründeten, weit ausgebreiteten guten Ruf des alten Familiennamens makellos zu erhalten. In dem opulent dotirten Verlage findet ſich ein ſchätzbares Sortiment von Meiſterwerken der berühmteſten Componiſten, wie z. B. außer den ſchon oben angeführten Haydn und Mozart, auch von, einer früheren Zeit angehörigen, Clementi, Salieri, Vanhall, Kozeluch, Pleyel, Gelinek, Förſter, Paiſiello u. a., ſo wie, aus einer jüngeren Aera, von Beethoven, Hummel, Moſcheles, Mayſeder, Roſſini u. ſ. w. — Nicht minder wird die Liberalität gerühmt, mit welcher er zureiſende fremde Virtuoſen aufzunehmen, und ſie bei ihren Kunſtproductionen durch bewährten Rath und That äußerſt freundſchaftlich, mit wahrhaft humaner Bereitwilligkeit zu unterſtützen bemüht war.

Arteaga, Stefano, geboren zu Madrid 1750, ein gelehrter, in den Alten beleſener Jeſuit. 1780 lebte er zu Bologna und gab folgendes Werk heraus, welches wir kennen durch Forkels Ueberſetzung mit Anmerkungen unter dem Titel: „Geſchichte der italieniſchen Oper, von ihrem Urſprunge bis auf jetzige Zeit. Leipzig, bei Schwickert 1789 in 2 Theilen.“ A. ſtarb am 28. Sept. 1799 zu Paris.

Artemiſien, daſſelbe was Epheſien oder Epheſiſche Spiele. S. dieſ. Artikel.

Arthmann. Ein deutſcher Geigenmacher, lebte am Ende des vorigen Jahrhunderts zu Wechmar bei Gotha.

Arthur aux Couteaux war Capellmeiſter und hochgeſchätzter Componiſt an dem Collegio zu St. Quentin und der heiligen Capelle zu Paris, lebte gegen das Jahr 1630.

Articulation der Töne iſt das Hervorbringen derſelben durch Sprachwerkzeuge, oder wörtlich (denn Art. wird abgeleitet von artus d. h. Glieder, oder articuli d. h. Gliedchen) die Gliederung der Töne, alſo die Verbindung des rein muſikaliſchen Klanges mit der Ausſprache der Wörter beim Geſange. Daher iſt ſie denn auch von der Modulation der Stimme ſehr verſchieden. Das Weitere darüber ſiehe unter dem Artikel Orthoepik.

Artiſt (von ars — die Kunſt) nennen Einige auch den Künſtler, ſ. daher dieſen Art.

Artiſtiſch iſt alles Künſtleriſche, was den Regeln der Kunſt angemeſſen iſt und den Charakter dieſer an ſich trägt. S. d. Art. Kunſt und Künſtler.

Artus, einer der ausgezeichnetſten Lautenſpieler aller Zeit, war Hofmuſikus des Kaiſers Maximilian I.

Artuſi, Giovanni Maria, ein in der muſikaliſchen Literatur rühmlichſt bekannter Schriftſteller des 16. Jahrhunderts, aus Bologna gebürtig.

As iſt in dem jetzigen modernen Tonſyſteme der Name des neunten Tones oder der neunten Saite der diatoniſch-chromatiſchen Leiter, wenn dieſelben als kleine Terz zu f oder als reine Quinte zu des gebraucht wird. Als große Terz von e oder reine Quinte von cis heißt ſie gis.

Ascaulos war bei den Griechen derjenige Muſiker was unſer heutige Organiſt iſt und von den Römern Utricularius genannt wurde.

Aſchenbrenner, Chriſt. Heinrich, Sohn eines Rathsmuſikus, früheren Wolfenbüttelſchen Capellmeiſters, wurde am 29. December 1654 zu Alt-Stettin geboren. Sein Ruf als Virtuos und Künſtler verbreitete ſich weit. Am 13. December 1732 ſtarb er nach einem vielbewegten Leben

Aſchenbrenner, Sängerin, ſ. Goldner.

As dur — eine der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, und zwar diejenige, in welcher der durch ein b um einen halben Ton erniedrigte Ton a, alſo as, als Grundton oder Tonica, und der durch ein b um einen halben Ton erniedrigte Ton e, alſo es, als Quinte oder Dominante angenommen wird. Damit die zweite Stufe der Tonleiter dieſer Tonart gegen die erſte oder den Grundton einer Secunde, die vierte gegen denſelben aber eine reine Quinte ausmacht, müſſen die Töne h, d und e ebenfalls um einen halben Ton erniedrigt und ſomit in b, des und es verwandelt werden. Vergl. den Art. Tonleiter.

Aſhley, John, ein ſeiner Zeit ſehr hochgeſchätzter Fagottiſt, auch Clavierſpieler und Muſiker überhaupt; war als Hautboiſt bei der Königlichen Garde zu London angeſtellt; im J. 1784 blies er bei der großen Händelſchen Gedächtnißmuſik mit außerordentlicher Geſchicklichkeit den 16füßigen Doppelfagott, den Händel ſchon hatte verfertigen laſſen, vor A. aber Niemand zu behandeln verſtand, und machte ſich dadurch nicht allein um dieſes Feſt ſehr verdient, ſondern er leiſtete überhaupt auch bei dieſer Gelegenheit dem Ordner deſſelben, Bates, bei der Auswahl der Tonkünſtler und Sänger und bei allen den übrigen hiezu gehörigen weitläufigen Geſchäften den thätigſten Beiſtand. Er war ein Freund Clementi's, und von dieſem beſonders auch wegen ſeinen mannigfachen Compoſitionen für Flöte, Clavier und Geſang ſehr hoch geachtet.

Aſhwell, Thomas, war unter der Regierung Heinrich des VIII., Eduard des IV. und der Marie Organiſt an der Stiftskirche zu London, berühmt ſowohl durch ſein Spiel als durch ſeine zahlreichen Compoſitionen, dieſe meiſtens für die Kirche.

Aſioli, Bonifazio, wurde den 30. Auguſt 1769 zu Correggio im Modeneſiſchen geboren. In ſeinem fünften Jahre fing er an, das Clavier zu ſpielen, und zeigte alsbald große Anlage zur Muſik. Als Knabe von acht Jahren componirte er, ohne den mindeſten Unterricht in der Compoſition erhalten zu haben, 3 Meſſen, 20 verſchiedene Kirchenſtücke, ein Concert für's Pianoforte mit Orcheſterbegleitung, 2 vierhändige Sonaten und ein Violinconcert. Im zehnten Jahre begann er in Parma bei Hrn. Morigi die Compoſition zu ſtudiren, und componirte beſonders viele Fugen. In ſeinem zwölften Jahre ging er nach Vincenza, und gab hier unter dem Namen Academien zwei öffentliche Concerte, in denen er durch die Improviſation mehrerer Fugen das Publicum in Staunen ſetzte. Nach einem darauf folgenden viermonatlichen Aufenthalte zu Venedig ging er nach Correggio zurück und wurde hier als Knabe von 13 Jahren als Capellmeiſter angeſtellt. Jetzt unternahm er noch größere Werke, meiſtens aus dem Gebiete der Vocalmuſik; bis zu ſeinem 18ten Jahre, ſo lange er in jenem Amte blieb, componirte er 5 große Meſſen und 24 andere Kirchenſtücke, 2 Ouverturen, 14 verſchiedene Arien, Chöre für die Clemenza di Tito, 2 Intermezzi: „la gabbia de pazzi“ und „il ratto di Proserpina,“ eine Cantate: „la gioja pastorale,“ ein Oratorium: „Giacobba in Galand,“ drei komiſche Opern: „la volubile (die Unbeſtändige),“ „la contadina vivace,“ und „la discordia teatrale,“ dann ein Divertiſſement für das Violoncell mit Orcheſterbegleitung, 2 Flötenconcerte, ein Violinquartett, ein anderes für Viole, Flöte, Waldhorn und Baß, ein Trio für Mandoline, Violine und Baß, und ein Divertiſſement für Fagott mit Orcheſterbeglei-

Digitized by Google

tung. Im 18ten Jahre (1787) ging er nach Turin zu dem kaiſerlichen Miniſter Marcheſe Gherardini, und verweilte hier 9 Jahre, während welcher Zeit er 9 Cantaten (ſämmtlich mit Orcheſter), 2 Dramen (Pigmalione und la festa d'Allessandro), 2 Ouverturen, 20 kleine Duetten, 12 Lieder, mehrere Canons, 9 Arien, 6 Notturnis, mehrere Duette, Terzette und Quartette (ſämmtlich im komiſchen Style), 12 Clavierſonaten, und endlich auch die ernſte Oper „Gustavo" für das königl. Theater componirte. 1796 begleitete er die Frau Marcheſe Gherardini von Turin nach Venedig, und von da aus im Jahre 1799 nach Mailand. Hier wurde zuerſt, ſeiner würdig, über das außerordentliche muſikaliſche Talent A.'s entſchieden; er wurde als Cenſor oder erſter Inſpector des 1809 dort neu errichteten Conſervatoriums und zugleich als Lehrer der Compoſition und des Geſanges an demſelben angeſtellt, und mit welcher tiefen Einſicht in das Lehrfach der Muſik er jenes erſte Amt verwaltete, beweist ſein bedächtiges Unterſcheiden zwiſchen Canonik und eigentlicher Muſik, indem er darauf drang, daß außer ihm noch ein beſonderer Profeſſor des Contrapunkts berufen wurde. In dieſer Zeit componirte er die weit berühmte Sonette: „la campana di morte," bei uns Deutſchen unter dem Titel „die Todtenglocke" bekannt, eine ſeiner vorzüglichſten Schöpfungen, die ein ſonſt ſtrenger Critiker „eine neue ſchöne Blume" nennt, welche vom Süden zu uns verpflanzt worden ſey, „nicht bunt gefärbt, noch niedlich gebaut und pikant gewürzt, ſondern einfarbig, mit einem dunkeln Gewande, einem breiten und vollen Kelche, ſtark, an deren Safte unſere Lebensgeiſter ſich erquicken," und die auch neben den theoretiſchen Werken, welche A. jetzt verfaßte, auf's unzweideutigſte beurkundet, wie vollkommen geeignet zu einem Lehrer der Compoſition er war. Jene theoretiſchen Werke ſind betitelt: Trattato d'Armonia; Principi elementari; Dialogo sul trattato d'armonia; Preparazione al bel canto, contenente molti solfeggi d'armonia. Außerdem componirte er in jener Zeit auch noch mehrere andere größere und kleinere Werke meiſtens für Geſang mit Clavier- und Orcheſterbegleitung, namentlich zwei Cantaten: „Il dubio" und „la Medea," eine Sonette: „In quell' età," eine Ode an den Mond, ein Anacreontica, 28 kleine Duetten, eine Serenade mit Chören, eine andere für ein kleines Orcheſter, eine Sonate für die Harfe, arrangirte Haydn's Schöpfung für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncells, und ferner die ernſte Oper: „Cinna" in 2 Akten für das Theater alla Scala. 1813 gab A. ſeine Stelle als Cenſor des Mailänder Conſervatoriums auf, und ging mit dem Titel eines Muſikdirectors des Vicekönigs von Italien in ſeine Vaterſtadt zurück. Die eigentliche Urſache von dieſem ſchnellen Wechſel iſt nicht bekannt geworden; Einige ſagen Unannehmlichkeiten, die ihm den ferneren Aufenthalt in Mailand verleideten, hätten ihn dazu bewogen; Andere, weil er von dem erworbenen nicht unbedeutenden Vermögen habe in Ruhe leben wollen. Doch errichtete er hier, in Correggio, ſowohl aus Liebe zur Kunſt, als zum Unterrichte in derſelben auf ſeine eigene Koſten eine Muſikſchule, die unter ſeiner Leitung auch den glücklichſten Fortgang hatte; componirte eine Menge den früheren ähnliche Werke in allen Bereichen der Tonkunſt, die mit nicht weniger Theilnahme und Beifall, als die früheren vom Publicum aufgenommen wurden; ſchrieb „Beobachtungen über die Temperatur der Inſtrumente," eine Clavierſchule in 3 Theilen unter dem Titel: „L'allievo al cembalo," und endlich auch eine größere Compoſitionsſchule, deren Druck (von Ricordi in Mailand beſorgt) er aber nicht mehr erlebte. Er ſtarb nach einer langwierigen Krankheit am 18. Mai 1832 im 63 Jahre ſeines Lebens. Das einzige Werk von ihm, welches außer jener „Todtenglocke" in Deutſchland mehr Eingang fand, iſt die gründlich bearbeitete und durchdachte Geſangsſchule, von der die Handlung „Gebr. Schott in Mainz" eine Ueberſetzung beſorgen ließ, und die in ihm ſelbſt einen gebildeten und gut geſchulten Sänger vermuthen läßt.

As moll wird als ſtehende oder characteriſtiſch bezeichnende Tonart nicht gebraucht, weil in der Leiter ein jeder Ton derſelben durch ein b erniedrigt und hiedurch das Leſen der Noten ſehr erſchwert werden würde. Statt ihrer bedient man ſich lieber der characteriſtiſchen Tonart gis moll (ſ. dieſ.). Nur der Accord von as moll (as ces es) kann hie und da in vorübergehenden Harmonien vorkommen, wo eine Veränderung der Vorzeichnung noch mehr Weitläufigkeiten verurſachen würde, und namentlich wo durch denſelben bei entfernt liegenden Modulationen die nöthige harmoniſche Verwandtſchaft oder die Verbindung der Grundaccorde unter einander bezweckt wird.

Aſola, Giov. Matteo. Unſer fleißiger Gerber hat ihn in ſeinem neuen Lexikon der Tonkünſtler genannt und die Zeit ſeines Blühens von 1565—1596 zu Verona beſtimmt. Aus dieſes Mannes angeführten gedruckten Werken ergiebt ſich, daß er ein gewandter, umſichtiger und ſehr beliebter Tonſetzer geweſen ſeyn muß.

Asor, richtiger Asoor, ein Saiteninſtrument der alten Hebräer in der Form eines länglichten Vierecks, deſſen ſich die Leviten ſehr häufig zu der Begleitung der Tempelgeſänge bedienten.

Asosra, ein althebräiſches Blasinſtrument, öfterer Chatzotzeroth genannt; ſ. daher dieſen Artikel.

Aspelmeyer oder auch **Appelmeyer,** Franz, Kaiſerl. Königl. Hofmuſikus zu Wien, ſtarb daſelbſt am 9. Auguſt 1786 als ein berühmter und ſehr beliebter Componiſt.

Aspiriren heißt aushauchen. In der Muſik verſteht man darunter das Hauchen oder Ausſtrömen des Athmens bei der Ausſprache der Vocale während des Geſanges.

Assai (dreiſylbig) — ſehr; eine Verſtärkung des dazu geſetzten Wortes, z. B. largo assai — ſehr langſam, assai allegro — ſehr ſchnell.

Assamenta nannten die alten Römer die Verſöhnungslieder, welche ſie in ihren Heiligthümern zur Ehre des Janus (ihres höchſten Gottes), der Juno und der Minerva ſangen, und denen ſie die Kraft zuſchrieben, böſe und grauſame Geiſter, auch thieriſche Triebe und Lüſte beruhigen und dieſelben abhalten zu können, ihnen Schaden zuzufügen. Je nach dem Namen der Gottheit, zu deren Ehre und Ruhm die A. eben geſungen wurden, erhielten dieſelben denn auch noch einen beſondern Bei- oder Beſtimmungsnamen, ſo z. B. assamenta Minervæ. u. dgl. Von der beſonderen Einrichtung dieſer Lieder iſt nichts mehr bekannt.

Aſaph. Vergl. die Art. David und Leviten.

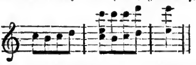
Aſſendelft, Gebrüder, berühmte und auch ſehr kunſtreiche Orgelbauer aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, aus Leyden gebürtig.

Aſſmayer, Ignaz, geb. in Salzburg den 11. Febr. 1790. Im Jahre 1824 ward A. zum Capellmeiſter am Kirchenchor des Schotten-Stiftes, und im nachfolgenden zum k. k. Hoforganiſten ernannt; ſeit 1838 überzähliger k. k. Vicehofcapellmeiſter, nach Weigl's Tode im Februar 1846 wirklicher Vicehofcapellmeiſter mit Beſoldung. 15 Meſſen, 12 Gradualien, 18 Offertorien, zwei kurze Requiem, ein grandioſes Te Deum laudamus zur Feier der Grundſteinlegung bei der Reſtauration des Stiftsgebäudes, und die Hymne: Veni Sancte Spiritus, durchaus gediegene, mit Meiſterhand ausgeführte Compoſitionen gelten als ſprechende Beweiſe, daß das Schickſal nur Gerechtigkeit übte, indem es ihm einen Platz anwies, dem er vollkommen gewachſen, ja, für welchen er recht eigentlich geboren zu ſeyn ſcheint. — Zu den außerkirchlichen Werken gehören noch: (1822) ein Jagd-Tongemälde, doppelchörig; und (1832) ein Oratorium: „Das Gelübde," welches bei der erſten Production, durch die Künſtler-Societät, Kenner und Laien befriedigte, und worüber alle publik gewordene Urtheile beifällig ſich vereinten. Ferner: zwei große Oratorien: 1) Saul und David, 2) Saul's Tod, bei Haslinger in Partitur geſtochen; zwei Synfonien für's Orcheſter: die erſte in B dur, die zweite in

Digitized by Google

D dur: ein **Gelegenheits-Chor** für die Jubelfeier Sr. Kaiſ. Hoh des Erzherzogs Carl; eine **Gelegenheits-Cantate** für den Schotten-Prälaten; ein Te Deum, achtſtimmig, mit Begleitung von Blech-Blas-Inſtrumenten und Pauken, comp. für die Enthüllungsfeier der Statue weiland Kaiſer Franz I. im Juni 1846. — Sein Inſtrument, die Orgel, behandelt A. einſichtsvoll, und mit der ihr zukommenden Würde; als Künſtler und im bürgerlichen Leben genießt er jene allgemeine Achtung, welche dem wahren Talente und der dieſem auch ſtets eigenen Beſcheidenheit nimmer entgehen kann.

Aſſonanz iſt eigentlich eine muſikaliſche Redefigur, welche in der Einheit der Vocale beſteht; in ſo fern aber die Muſik nichts anderes iſt als Rede, als Sprache der Seele, und in ſo fern der muſikaliſche Ton, als das einzige darſtellende Mittel dieſer Sprache, am nächſten verwandt iſt mit den Vocalen der articulirten Sprachlaute, gebraucht man dieſen Ausdruck auch wohl in der Tonkunſt, und verſteht darunter die Gleichheit oder Einheit der Tonfiguren in einem muſikaliſchen Gedanken. So iſt z. B. eine A in dem zweiten Takte des folgenden Satzes:



Auch die übereinſtimmenden Schlüſſe der Abſätze und Caſuren (ſ. dieſe) pflegt man Aſſonanzen zu nennen, in welcher Bedeutung dieſelben aber weniger erlaubt ſind. Eine bloße Nachahmung der Tonfigur iſt noch keine A. Zu häufige Aſſonanzen ſind in der Muſik jedenfalls ein Fehler, arten bald in Monotonie aus und ſtören in der Erreichung des Zieles der ſchönen Mannigfaltigkeit.

Aſſouci, Charles Coypeau d', ein ausgezeichneter Lautenſpieler und zugleich Dichter. Er wurde zu Paris 1604 geboren und ſtarb in tiefem Elend im Jahre 1679.

Aſſuni, Ghillini d', Flötiſt und Guitarrenſpieler zu London, lebte gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Aſtarita, Gennaro. In dem Laufe des ganzen vorigen Jahrhunderts war kein Componiſt von komiſchen Opern ſo allgemein beliebt als A.; er war aus Neapel gebürtig; der gefällige und natürliche Styl, in welchem er ſchrieb, war ſehr anziehend, und vor den Jahren 1770 verlangte man in kleineren muſikaliſchen Cirkeln nichts als nur Compoſitionen von ihm.

Aſton, Hugh, engliſcher Tonkünſtler, war unter der Regierung Heinrich VIII., ums Jahr 1520, Organiſt zu London, und ein viel geachteter Kirchencomponiſt.

Aſtorga, Emanuele d', wurde um 1680 (wahrſcheinlich 1681) in Sicilien geboren. Sein Vater war einer der angeſehenſten Barone der Inſel, auf welcher der Kampf für vermeintliche Freiheit tobte, und gehörte zu den Häuptern der Partei, die gegen die Vereinigung der Inſel mit Spanien die Waffen ergriffen hatte. Seine treuloſen Söldner lieferten ihn aus und das Recht verdammte ihn zum Tode. 1701 wurde er öffentlich hingerichtet. Seine Gattin und ſein Sohn mußten auf dem Rabenſteine die Hinrichtung mit anſehen. Die Mutter überlebte den Schmerz und die Entehrung des Hauſes nicht; ſie ſtarb unter Zuckungen auf der Stelle, wo ihr Gatte hingerichtet worden war, und der Sohn verfiel in einen Zuſtand dumpfer Bewußtloſigkeit. Die Familiengüter wurden eingezogen und alle Theile derſelben verwirkt. **Emanuele** aber wich nicht vom Orte des Entſetzens, und das Volk, dem das Mitleid wiedergekehrt war, ſcheint ihn beſchützt und verſorgt zu haben. Die Prinzeſſin Urſini, die davon hörte, nahm ſich des verlaſſenen Jünglings an und brachte es als Oberhofmeiſterin der Königin bei Philipp V. dahin, daß dem jungen Niedergebeugten ein ſchützender Aufenthalt in einem ſtillen Kloſter der Stadt Aſtorga, im ſpaniſchen Königreiche Leon, gegeben wurde. Wahrſcheinlich zog man den fernen Ort vor, um den irren Jüngling aus den Augen des Volks zu bringen und ihn ſelbſt von dem Orte des Schreckens. In dem Kloſter wurde er in jeder Hinſicht ſorgſam verpflegt und unterrichtet, namentlich in Muſik gefördert, die er ſchon früher getrieben zu haben ſcheint. Von dieſem Kloſter nahm er ſpäter ſeinen Namen. Sein Familienname wird nirgend genannt, und ſein Vater wird nur mit „Baron“ oder „Jeronimo“ bezeichnet. Sein Benehmen hatte eine ſanfte Würde und Zurückhaltung und nahm eben ſo für ihn ein, als ſein Geſang und ſeine Compoſitionen, die in ihrer Singbarkeit einen innig zarten Ausdruck mit Gründlichkeit und Tiefe vereinigen. Madrid, Liſſabon, Paris und London hatte er beſucht, nur nicht ſein Vaterland, was er vermied. Zuletzt ſehen wir ihn in Prag, wo er uns gänzlich aus den Augen ſchwindet. Wahrſcheinlich hat er ſich in irgend einem Kloſter Böhmens in ſeine Stille zurückgezogen, wo er auch ſeine Tage im mittleren Mannesalter beſchloſſen haben mag. Das wichtigſte ſeiner bis jetzt bekannten Werke iſt ſein Stabat mater, in jedem Sinne vortrefflich. Wer zufällig Aſtorga's Requiem mittheilen oder nur den Ort namhaft machen könnte, wo es **ganz**, nicht in Bruchſtücken, zu finden ſey, würde ſich um nicht wenige Kunſtfreunde verdient machen.

Aſtrua, Giovanna, war eine der berühmteſten und wirklich auch vortrefflichſten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, wurde geb. zu Turin um's J. 1725 und ſtarb daſelbſt ſchon 1758.

A suo bene placito (ital.) — nach ſeinem Wohlgefallen, daſſelbe was al piacer oder ad libitum, ſ. dieſ.

A suo commodo — nach ſeiner, nämlich des Spielers oder Sängers, Bequemlichkeit, ſeinem Wohlgefallen. Bezieht ſich nicht blos auf den Vortrag der vorgeſchriebenen Noten, ſondern auch auf das Tempo derſelben, und wird daher auch als Ueberſchrift ganzer kleinerer Tonſtücke gebraucht; eben ſo wie arbitrio, a suo arbitrio, ad libitum, al piacer, ſ. dieſ. Art.

A tempo — bezeichnet den Eintritt des ſtrengen, zunächſt vorgeſchriebenen, erſt genommenen Zeitmaſſes oder Taktes, nach vorhergegangenem Recitativ, einem a piacere oder ſonſtigen Taktveränderungen und vorgeſchriebenen oder willkührlichen Abweichungen vom urſprünglichen Tempo.

Athanaſius, Patriarch von Alexandrien, der auch in den Annalen der Muſik einen nicht unbedeutenden und achtungswerthen Namen führt. Er wurde daſelbſt im J. 296 von vornehmen Eltern geboren. Als die Kirchenmuſiken abgeſchafft werden ſollten, widerſetzte er ſich ſolchen Beſchlüſſen ſtandhaft. Wir bedauern aufrichtig, wegen Mangel an Raum nicht ausführlicher ſeyn zu können, ſondern auf das Hauptwerk verweiſen zu müſſen. Erwähnt ſey jedoch noch, daß die Kirchenmuſik ihn als ihren größten Helden anſehen darf, ohne welchen ſie wahrſcheinlich für lange Zeit gänzlich untergegangen wäre. Alle ſeine Werke erſchienen 1698 in drei Bänden Folio von Montfaucon beſorgt.

Athem — **Athem holen** beim Geſange. „Respirate bene, mettete ben la voce, pronunciate chiaramente, ed il vostro canto sarà perfetto“ ſagt der als Sänger und Geſanglehrer ausgezeichnete Pachierotti, und jeder Sachverſtändige wird damit einverſtanden ſeyn, daß eigentlich die Lehre vom Athmen die **Baſis** der ganzen Geſangskunſt und ebenfalls äußerſt wichtig bei Behandlung der Blasinſtrumente iſt.

Athenäus, ein griechiſcher Grammatiker aus Naukratis in Aegypten (nach ſeinem eigenen Zeugniſſe), geb. unter der Regierung des Kaiſers Marc Aurel (wahrſcheinlicher ſchon im J. Chr. 160), iſt für den Muſikgelehrten beſonders in ſofern von großer Wichtigkeit, als er die treueſten Nachrichten von der Muſik und den Tonkünſtlern des alten Griechenlands in einem Werke bringt.

Athlothet (von ἆθλον — der Kampfpreis und τίθημι — feſtſetzen, beſtimmen) auch **Agonothet** hieß bei den

Digitized by Google

Griechen der Richter, welcher bei den Pythiſchen Spielen (ſ. dieſ.) oder überhaupt bei öffentlichen muſikaliſchen Wettſtreiten den Preis ausſetzte und nachher entſchied, wer von den Streitenden denſelben gewonnen habe.

Atis, Mr., ein um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ſehr berühmter Flötkraverſiſt und zugleich ſehr fruchtbarer Componiſt für ſein Inſtrument; wurde geb. 1715 zu Domingo. Er ſtarb um's Jahr 1784 zu Paris.

A tre (ital.) oder trois (franz.) — zu drei, sc. Spieler, Stimmen oder Inſtrumente; z. B. Sonata a tre — Sonate für drei Inſtrumente, Spieler oder Stimmen.

Attacca heißt: falle ein, hänge an. Gemeiniglich ſteht es am Schluſſe einer Abtheilung eines größeren Tonſtücks, und bedeutet hier ſo viel, als man ſoll die folgende Abtheilung ohne Zögern, ſogleich anfangen.

Atto iſt der ital. Name für Act, ſ. dieſ.

Attore (ital.) daſſelbe was Acteur, ſ. dieſ.

Attrice (ital.) ſ. Actrice.

Attwood, war Hofcomponiſt Se. Maj. des Königs Georg IV. von England, auf deſſen Koſten er zur Zeit, als derſelbe noch Prinz von Wales war, eine große Reiſe auf dem Continent machte, um durch die Bekanntſchaft mit berühmten Meiſtern ſich noch mehr zu vervollkommnen. Auf dieſer Reiſe war es auch, wo er mit Mozart in Wien in eine nähere Verbindung trat. Er hegte für denſelben eine ſo unbegränzte Verehrung, daß das Studium Mozart'ſcher Werke ſeine ganze Muſezeit ausfüllte, woher denn auch die vielfachen Anklänge an Mozart'ſche Dichtungen rühren mögen, die ſich offenbar in Attwoods Werken finden, ſo namentlich in den Cantaten, die er zu der Krönungsfeier der Könige Georg IV. und Wilhelm IV. ſchrieb. Er ſtarb erſt 1838 zu London in ſehr hohem Alter und ohne daß man je nähere und beſtimmte Nachrichten über ſeine Geburt und ſeine erſten Lebensjahre hätte erhalten können.

Aubade — ein Morgenſtändchen, Frühſtändchen, eine Muſik, die man bei Anbruch des Tages unter Jemandes Fenſter bringt.

Auber, Daniel François Esprit, gehört zu denjenigen Tonkünſtlern und Componiſten der neueren Zeit, welche Aufſehen erregen, einen berühmten Namen und viele Freunde ſich erwerben, niemals aber eigentliche Epoche machen. Auber ward am 29. Januar 1784, und zwar zu Caen auf einer Reiſe, die ſeine Eltern machten, geboren; ſein Vater war ein wohlhabender Kaufmann, und ſo lieb er die Muſik hatte, ſo viele achtungswerthe Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten er ſich darin zu erwerben ſuchte, ſo fiel es ihm dennoch nicht ein, ſie je zu dem Gegenſtande ſeines eigentlichen Berufs zu machen; wie jener wollte auch er Kaufmann werden. Die vorletzte Revolution änderte das; mehrere durch dieſe herbeigeführte widrige Umſtände brachten ſeinen Vater um alles Vermögen, und A., ohne alle Mittel und Ausſichten auf eine glückliche Aenderung jener, ſah ſich genöthigt, zur Begründung ſeiner äußeren Exiſtenz ſein muſikaliſches Talent zu benutzen. Boieldieu und Cherubini waren damals die angeſehenſten Tongelehrten in Paris; A. machte daher ſeine Studien in der Compoſition unter ihrer beſonderen Leitung. A—s Geſchmack war noch kein anderer als der des großen Haufens, ſeine bisherige Erziehung hatte ſich die Verfeinerung deſſelben nicht zum beſonderen Zwecke gemacht, und ſomit ihm ſelbſt auch die Mittel entzogen, ſich vor denjenigen ſchiefen Richtungen und dem großen Einfluſſe zu bewahren, den Roſſini's Erfolg auf allen muſikaliſchen Dilettantismus ausübte. Das beweiſen ſeine erſten Opern „Emma," „Léocadie," „La bergère châtelaine" und „Le timide," die bei Erard und Pleyel in Paris gedruckt wurden, in Deutſchland aber niemals aufgeführt worden ſind und auch in Frankreich wenig Glück machten. Es ſind nur ephemere Erſcheinungen. Wer in der muſikaliſchen Welt bekannt iſt, weiß, wie ſchwer es hält, daß ein angehender, namentlich Operncomponiſt, zu welchem A. ſich berufen fühlte bekannt wird; dieß iſt aber nothwendig und kann nur durch den Beifall des Publikums erreicht werden. Wohl überlegt hielt er ſich daher jetzt einige Zeit zurück und ließ auch auf den Geſchmack und das Verlangen des Publikums ſein beſonderſtes Augenmerk gerichtet ſeyn. Ob er ſeinen Zweck erreicht habe, verſuchte er im Jahr 1818 durch das „Concert am Hofe," ein kleines Intriguenſtück, in dem zwar von pikanten Wendungen in der Melodie und derjenigen originellen Geſtaltung derſelben, wodurch ſie ſich dem Publikum ſo leicht einprägen, nichts anzutreffen iſt, das dennoch aber ſo viele lebendige Scenen enthält, die ihm einen glücklichen Erfolg zu bereiten vermochten. Es war die erſte ſeiner Opern, welche überſetzt und in Deutſchland (zuerſt in Darmſtadt) aufgeführt wurde. A. mußte hiedurch von der Richtigkeit ſeiner betretenen Bahn überzeugt werden; ſogleich ging er an ein neues Werk, und bald (in Deutſchland 1823) erſchien die Oper „der Schnee," deren Dichtung die Erzählung von Eginhardt und Emma zum Grunde liegt. Sie machte viel Glück auf faſt allen Bühnen Deutſchlands. Muſikſtücke von Bedeutung enthält ſie nicht; die Critik ſprach daher dem Componiſten nicht ab, daß er den Converſationston der Muſik oft ſehr glücklich darin getroffen habe, namentlich in den Recitationen, und daß er graciöſe Koketterie mit Geſchick auszudrücken verſtehe. A. erkannte als Operncomponiſt in jener Stimme nichts anderes als die Weiſung auf die Natur der Bühne; denn daß er nur dieſe allein jetzt zu ſeinem Studium gemacht hatte, beweiſ't die darauf folgende Oper „der Maurer," bei der neben einer ſehr gefälligen Muſik zugleich die Wahl des Sujets mit ungemein viel Glück und Bühnenkenntniß geſchehen war. So erſchienen in kurzen Zwiſchenräumen auf einander „die Stumme von Portici," „die Braut (oder Verlobte)," „Fra Diavolo," „der Gott und die Bajadere," „der Liebestrank," „le Serment," und zuletzt „Guſtav III.," zu welchen ſämmtlich der überaus fruchtbare Scribe die Gedichte lieferte. Faſſen wir demnach nun ein Urtheil über ihn zuſammen, ſo ergibt ſich, daß er allerdings reich an pikanten originellen Melodien iſt, daß er mit Geiſt und Feinheit in einer gewiſſen, mehr niedrigeren Sphäre zu charakteriſiren verſteht, daß er das Theater und deſſen Wirkungen genau kennt, endlich daß er ſein Orcheſter in der Art ſehr gut zu benutzen weiß, wie ein Virtuoſe gewiſſe Effecte ſeines Inſtruments, ohne darum ein vorzüglicher Componiſt an ſich zu ſeyn; allein Kenntniß der eigentlichen Kunſt fehlt ihm, und daher ein gediegener muſikaliſcher Werth ſeinen Compoſitionen durchaus, ja ſelbſt ſeine Inſtrumentation iſt im Allgemeinen nicht nachzuahmen, da ſie mehr gewandte Koketterie, täuſchenden Putz als wirkliche Schönheit enthält. A. wird das Schickſal eleganter, aber unächter Modewaaren haben, d. h. mit dem Glanze der Neuheit auch ſeinen Werth verlieren. In der Hervorhebung kleiner pikanter Züge und Situationen, in Wahl und Beurtheilung der Sujets, kurz in allen Hülfseigenſchaften eines Theatercomponiſten, oder — wie wir vorhin ſagten — dem, was derſelbe ſich durch die Ausübung ſeiner Kunſt noch erwerben kann, iſt er als Muſter zu empfehlen; die weſentlichen Eigenſchaften eines ſolchen aber, wiſſenſchaftlich äſthetiſche und andere philoſophiſche Kenntniſſe, kann er jenen ſeinen Leiſtungen zu Folge nur in geringem Grade beſitzen, oder wendet er ſie nach falſchen Prinzipien an. Selbſtſtändige Inſtrumentalcompoſitionen ſind von ihm eben ſo wenig als Geſangscompoſitionen anderer Gattung bekannt geworden. Uebrigens muß, da er noch in voller Thatkraft iſt, Weiteres einem ſpäteren Biographen überlaſſen bleiben.

Auberlen, S. G. ein ſehr gefälliger Liedercomponiſt, lebte zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu Zürich.

Aubert. Es haben drei beſonders merkenswerthe Künſtler dieſes Namens gelebt. Der erſte und älteſte (Mr. A. père) war Intendant der Muſik des Herzogs von Orleans, wurde geboren um's Jahr 1678, kam 1727 als erſter Violiniſt in das Orcheſter der großen Oper zu Paris und ſtarb daſelbſt gegen das J. 1748, alſo in einem Alter von ohngefähr 70 Jahren. — Der

Digitized by Google

zweite jüngere (Mr. A. fils) wae dee älteſte Sohn des vorigen, wurde 1731 ebenfalls als Violiniſt beim Orcheſter der groſſen Oper zu Paris angeſtellt, erhielt wegen ſeines ausgezeichneten Spiels, womit er ſeinen Vater noch weit übertroffen haben ſoll, 1755 daſelbſt die Stelle eines Premierviolinißen, und 1771 geſchwächter Geſundheit wegen ſeinen Abſchied mit einer jährlichen Penſion von 1000 Live. — Der dritte, P. F. Olivier Aubert, wurde im Jahr 1800 erſt als wirklicher erſter Celliſt im Orcheſter der dortigen Opéra comique angeſtellt. Zu ſeinen ziemlich zahlreichen Compoſitionen zeigt er viel Talent, genaue Kenntniß ſeines Inſtruments und eine voeteeffliche Schule.

Aubery du Boulley, ſ. den Art. Boulley

Abigny, d' von Engelbrennee, zwei Schweſtern, Töchter eines Heſſen-Caſſel'ſchen Majors, geb. zu Caſſel, die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zwar nur als Dilettantinnen aber doch als ſehr vortreffliche Sängerinnen allgemein gerühmt wurden, und von denen beſonders die jüngere, Nina, ſowohl als ausgezeichnete Contraaltiſtin, als auch als muſikaliſche Schriftſtellerin auf's rühmlichſte ſich auszeichnele.

Aubin, Madame St., eine überaus beliebte und vortreffliche franzöſiſche Sängerin, welche um's Jahr 1796 an der Opéra comique zu Paris blühte und ſowohl durch ihr Spiel als durch ihren ſchönen Geſang beſonderes Auſſeben erregte.

Audaco (itai.) — kühn, herzhaſt; verlangt ein ſtarkes Hervorheben der Accenle, ein Beſlügeln des Tempo und der Bewegung überhaupt, dabei jedoch auch die äußeeſe Präeiſion ſowohl im Vortrage dee einzelnen Noten, als des geſammten pſychiſchen Ausdrucks, der bier gewöhnlich die heſtigßen Leidenſchaften zur Darſtellung kommen läßt. Daſſelbe iſt ardito, ſ. dieſ.

Audimont, Mr. d', war um's Jahr 1760 Capellmeiſter zu Paris; der tieſe Kenner der Tonkunſt, Mereaux aus Paris, rühmt ihn in einem Schreiben an den Fürſtabt Gerbert vom Jahr 1774 als einen der vortrefflichſten Kirchencomponißen, wornach denn Gerbert in ſeiner Geſch. Th. II. pag. 363 ihn als ſolchen aufführt. A. ſtarb eeſt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu Paris.

Audinot, Mr., um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als erſter Sänger an der italieniſchen Oper zu Paris, ſehe angeſehen auch als Operncompouiſt. — Nicht weniger berühmt als er war auch ſeine Schweſter Mlle. A. ſowohl als ſertige und angenehme Sängerin als auch als geſchmackvolle und gründlich gebildete Schauſpielerin.

Auffmann, Joſeph, Anton Xaver, ſehr ſertiger und gründlicher Orgelſpieler, Capellmeiſiee des Fürſten Campidon, wurde geb. um's Jahr 1720 und ſtarb im Jahr 1778.

Auffühtrung eines Tonſtücks iſt die Sinnlichmachung oder Verſinnlichung deſſelben, d. h. diejenige Darſtellung einer muſikaliſchen Dichtung, wodurch dieſelbe nun auch in allen ihren Theilen mit dem Gehöre wahrgenommen werden kann. Den Vortrag kleinerer Tonſtücke pſlegt man gemeinigkich noch nicht Aufführung zu nennen, obſchon im Weſentlichen wenig Unterſchied unter beiden Ausdrücken iſt, vielmehr gebraucht man den letzteren nur von Tondichlungen größerer und combinirteeer Art, z. B. von Oratorien, Opern, auch Sinfonien, größeren Chören u. dgl; bei den übrigen kleineren bedient man ſich lieber des Ausdrucks „erecutiren“ oder „vortragen“ (ſ. dieſ.).

Aufhaltung nennt man in der Muſik die Verzögerung dee völligen Entwickelung eines Gedaukens oder Satzes, oder das Aufſchieben derjenigen Schlußlöne, welche den Gedanken erſt vollkommen verſtändlich machen. Dieſelbe kann daher ſowohl einen vollſtändigen Satz als auch nur einzelne Töne belreffen, und zwar enlweder blos in melodiſcher oder zugleich auch in harmoniſcher Hinſicht.

Auflöſung dee Accorde heißt die Fortſchreitung derſelben aus einem diſſonirenden in einen conſonirenden Accord. Kommen Fortſchreitungen aus einee Diſſonanz in die audere vor, ſo beruhen ſie auf Uebeegehungen der eigentlichen Auflöſung oder auf diſſonirenden Vorhallen dee Diſſonanzen. Auf welche Art dieſe Auflöſung geſchieht, hängt jederzeit von der Natur der diſſonirenden Intervalle ab, deren manche abwärts, audere aufwärts ſtreben. Man ſtudire alſo Intervalle, Accorde, Aufhalt, Verzögerung, Uebergehung der Auflöſung, chromatiſche Verbindung, Verzierung ꝛc.

Aufſchlag odee Aeſis, ſ. dieſ. Act. und Taktſchlagen.

Aufſchnaiter, Benedict Anton, war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter zu Paſſau, und ein ansgezeichneter, auch ſehr beliebter Kirchencomponiſt.

Aufſchnitt heißt bei den Flötenſtimmen oder dem Rohrwerke dee Orgel diejenige Oeffnung über dem Kerne der Pfeiſen, durch welche der Wind aus dem erſten Raume über dee Mündung in das Rohe dee Pfeiſe dringt.

Aufſtroich iſt gleichbedeutend mil Aufſchlag, ſ. d. Art. und Takt — Taktſchlagen.

Aufſtrich — ſ. d. Art. Hinaufſteich und Steich.

Auftakt heißt der Anfang eines Tonſatzes, dee nicht mit dem erſten, dem Haupttone des Taktes, ſondern irgend einem andern Takttheile oder Taktgliede erfolgt. Das Tonſtück, ſagt man, beginnt im Auftakte.

Auftritt nennt man ſowohl in der Oper als im Schauſpiele zunächſt denjenigen nenen Abſchnitt der vorzuſtellenden Handlung, der durch das Auſteeten einer Perſon entſteht.

Anfzug. Man gebrauchl dieſen Ausdruck in dee Muſik in dreiſacher Bedeutung: 1) zur Bezeichnung einer Hauptabtheilung des Schauſpiels ſowohl als der Oper, und nimmt ihn in ſoſern als gleichbedentend mit Act; 2) zur Bezeichnung derjenigen kleinen Tonſtücke, welche durch mehreee Trompeter ausgeführt werden; 3) als Name eines beſonderen Tonſtücks, deſſen man ſich zur Begleitung einer Geſellſchaft bedient, welche ſich auf eine ſeierliche Art und in beſtimmter Ordnung von einem Orte zum andern bewegt, alſo eines ſogenannten Zugs (daher auch der Name Anfzug). Deshalb aber iſt dieſe Art von A. noch kein eigentlicher Marſch, eine Muſil, die bei allen bürgerlichen und militäriſchen ſeieelichen oder geordneten Zügen ohne Ausnahme angewandt werden kann; vielmehr nnterſcheidet ſich dieſer A. von dem Marſche insbeſondere dadurch, daß er ſowohl ſeiner inneren als äußeren Einrichtung nach genau mit den Sitten, Gewohnheiten, Gebräuchen und Abſichten derjenigen Perſonen oder Geſellſchaften übereinſtimmt, bei deren Zug ee geſpielt wird, mit andern Worten: daß er durchgehends im wahren Sinne des Worts charakteriſtiſch und national ſeyn muß, welche Eigenſchaften der Marſch nicht ſtets zur nothwendigen Bedingung macht.

Augenclavier oder auch Augenorgel wird nach Anleitung des franzöſiſchen Namens (Clavecin oculaire) in einigen Gegenden das bekanntere Farbenclavier (ſ. dieſ.) genannt; weil auf demſelben gewiſſermaßen eine Muſik für die Augen ſtatt für die Ohren hervoegebracht wird. Das Weitere a. a. O.

Augenorgel, ſ. d. vorhergehenden Art.

Augier, l', gewöhnlicher geſchrieben Laugier, ſ. dieſ.

Augiers, Mr. des, ſ. Desaugiers.

Augmentation (von dem lat. augmentare — veemehren, zugeben) heißt in der Muſik die Daeſtellung eines melodiſchen Hauptgedankens eines Tonſtücks in dem Verlauſe oder der Fortſetzung deſſelben durch Noten von größerem Zeitverhalte, als mit welchen jener zuerſt und frühee bezeichnet wurde. Am häufigſten kommt dieß vor in Fugen, wo eine oder mehreee Stimmen, denen das Subjeet zugetheilt iſt, damit den übrigen Zeit laſſen wollen, ihre umfaſſenderen Figuren in ſolchee Ordnung auszuführen, daß ſie am Ende des Satzes alle wieder harmoniſch zuſammentreffen, oder aber auch, wo das Thema ſelbſt einen energiſcheren und gewichtvolleren Ausdruck erhaiten ſoll. Ein wohlgelungenes Beiſpiel der Art findet ſich in einem Rondo für's Pianoforte von

Herold über ein Thema aus „Zampa", wo er die zuerſt in Achtelnoten dargeſtellte Melodie des Corſarenliedes „Wenn ein Mädchen mir gefällt" ꝛc. ſpäter in Viertelnoten fortſchreiten läßt, und von hieraus dann durch Syncopien und Anticipationen im accelerando übergeht zur variirenden Schlußcadenz.

Auguſt, Emil Leopold, Herzog zu Sachſen-Gotha und Altenburg, der fünfte Nachfolger Ernſt des Frommen, Stammvaters des neueren Sachſen-Gothaiſchen Geſammthauſes, Sohn Ernſts II. und Charlotte Amaliens, einer Prinzeſſin von Sachſen-Meiningen, geb. den 23. November 1772; ein durch Geiſt und Charakter ſehr ausgezeichneter Fürſt. Am 20. April 1804 trat er, nach Ableben ſeines Vaters, die Regierung an. Es kann hier nicht der Ort ſeyn, die vielen und hohen Regententugenden dieſes Fürſten hervorzuheben, durch welche er, namentlich durch ſein Betragen in der franzöſiſchen Kriegszeit, der eigentliche Vater ſeiner Unterthanen, der ſegenbringendſte Erhalter und Beſchützer ſeines Landes wurde; vielmehr haben wir nur zu erwähnen, welche großen Verdienſte derſelbe auch um die Tonkunſt ſich erwarb. Er hatte zunächſt ſelbſt eine achtungswerthe Geſchicklichkeit und das Gewöhnliche weit überſchreitende Kenntniß in derſelben ſich erworben, und war ein vortrefflicher Liedercomponiſt, der durch die Wahrheit, mit welcher er die Empfindungen des Dichters auch in den Tönen wiedergab, ſo wie durch hinreißend harmoniſch durchwebte Melodien, tiefe harmoniſche Kenntniſſe, geläuterten Geſchmack und feines Gefühl ſich weit über viele andere Componiſten erhob. Was ihm aber ein ewiges Denkmal in dem Herzen aller Tonkünſtler und Gelehrten geſetzt hat, das war die natürliche Folge dieſer Vorliebe und Neigung zur Muſik und deren Wiſſenſchaft, jene herablaſſende würdige Behandlung, verbunden mit den aufmunterndſten Belohnungen, welcher ſich die Gelehrten und Künſtler in ſeiner Nähe zu erfreuen hatten. Die Gothaiſche Capelle war ſchon ſeit 100 Jahren berühmt, die größten Künſtler aber, die ſie je zu ihren Mitgliedern zählte, beſaß ſie meiſtens nur unter Herzog A. Er ſtarb im Jahre 1822, und ſchlummert jetzt, des himmliſchen Friedens gewiß, an der Seite ſeines Vaters, in einem von dieſem angelegten Garten auf einer ſchattenreichen Inſel. Eine Abbildung von dieſem romantiſchen Platze und den Gräbern auf demſelben findet ſich im 60. Jahrgange des Gothaiſchen Hofcalenders (1822).

Auguſtin, Hofmuſikus des Kaiſers Maximilian I., der, ſo wie Artus (ſ. dieſ. Art.) als Lauteniſt, als Zinkeniſt in hohem Anſehen ſtand.

Auguſtinus, Aurelius, ein berühmter Kirchenlehrer und Biſchof zu Hippon, geb. zu Tagaſte in Numidien am 13. November 354. Einen überzeugenden Beweis von ſeiner tiefen muſikaliſchen Bildung und Einſicht hat er geliefert in dem Werke: „de Musica libr. VI", welches er in Afrika ſchrieb. (Vergl. Forkels Literatur).

Auletes wurde bei den Griechen der Flötenſpieler genannt (von aulos — die Flöte). Ehe man die Doppelflöte hatte, gebrauchte man dafür auch wohl den Ausdruck Monaulos, den eigentlichen Namen der einfachen Flöte.

Aulos hieß bei den alten Griechen jede Art von Flöte oder Pfeife.

Aulozonum (von dem griech. αὐλός — Rohr, und ζώνη — Gurt) iſt der eigentliche Kunſtname der Krücke an dem Mundſtücke der Schnarrwerke in der Orgel, durch deren Auf- und Niederſchieben die dünne Meſſingzunge weniger oder mehr an die Röhre angedrückt und dadurch der Ton der Pfeife tiefer oder höher geſtimmt wird.

Aumann, Dietrich Chriſtian, ein aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts nicht unrühmlich bekannter Kirchencomponiſt.

A una chorda (ital.) — auf einer Saite. Man findet dieſen Ausdruck 1) in obligaten Stimmen für Streichinſtrumente bei ſolchen Stellen, in welchen die vorgeſchriebenen Töne nach der gewöhnlichen Applicatur auf mehr als einer Saite geſpielt werden würden, der Componiſt aber verlangt, daß dieſelben auf derjenigen tiefern Saite ausſchließlich vorgetragen werden ſollen, auf welcher der ganze ſo vorzutragende Satz beginnt. 2) in Tonſtücken für das Pianoforte bei ſolchen Stellen, wo die Claviatur durch den vorhandenen Mechanismus ſo weit zur Seite geſchoben werden ſoll, daß die Hämmer nicht das ganze Chor (alle drei Saiten), ſondern nur eine Saite beim Anſchlage berühren.

Aura — ſ. Maultrommel.

Aurelianus, Mönch zu Reome im Biſthume Langres, daher auch mit dem Zunamen Reomensis, lebte um's Jahr 340. Er ſchrieb: Tonarius regularis, s. de regulis modulationum, quas tonos sive tenores appellant, et de earum vocabulis.

Aurenhammer, Madame Joſepha, eine ſehr berühmte und ausgezeichnete Clavierſpielerin zu Wien, die auch in der Compoſition ſich oft und glücklich verſuchte. Sie war eine Schülerin Mozarts, Richters und Kozeluchs, welchen großen Meiſtern in ihrer Kunſt ſie viele Ehre machte. Sie ſtarb erſt vor nicht gar langer Zeit.

Ausarbeitung eines Tonſtücks iſt gleichſam der letzte Act der Compoſition deſſelben. Steht auch die Anlage und Ausführung in einer weit innigeren Beziehung zu dem eigentlichen Weſen eines Kunſtwerks, ſo bildet die Ausarbeitung jedoch einen nicht weniger wichtigen Theil deſſelben und bietet dem Componiſten gleich große Schwierigkeiten dar. Sie iſt der eigentliche Styl der muſikaliſchen Rede, durch welchen der Künſtler ſeinen Geſchmack beurkundet und beweiſt, wie viel oder wie wenig er ſich losmachen kann von leidiger Mode.

Ausblaſen. Faſt alle muſikaliſchen Inſtrumente haben die Eigenſchaft, daß, ſo lange ſie neu ſind, ihr Ton roher, ſtumpfer, rauher und härter klingt, und daß viele ihrer Töne nicht mit einer ſolchen Leichtigkeit anſprechen, als wenn ſchon einige Zeit auf ihnen geſpielt und durch die öftere Intonation ihnen ein jeder Ton gewiſſermaßen ſchon eingeprägt worden iſt. Die Blasinſtrumente beſitzen dieſe Eigenſchaft meiſtens in einem noch höherrn Grade als manche andere Inſtrumente. So lange nun deren Töne nicht leicht und ſicher anſprechen, ſagt man von ihnen wohl, ſie ſind noch nicht oder wenigſtens nicht gut ausgeblaſen, und umgekehrt, wenn ihre Töne richtig und leicht intoniren, ſie ſind gut ausgeblaſen.

Ausdehnung der Stimme iſt die Erweiterung ihres Umfangs. Eine ſolche kann nur dann gewonnen werden, wenn die natürliche Anlage dazu vorhanden iſt, und muß auch in dieſem Falle nur allmählig vor ſich gehen, wenn ſie Werth haben, d. h. wenn die Stimme gleichmäßig in ihrem ganzen Umfange ausgebildet werden ſoll. Daher darf man Anfangs nie einen Ton erzwingen, der Anſtrengung koſtet, ſondern hat lediglich nur auf die Bildung der Stimmtöne in ihrem natürlichen Umfange zu achten. Das zweckmäßigſte Mittel zur Ausdehnung der Stimme iſt das ſogenannte Leiterſingen oder Solfeggiren. Ueber das Weitere vergl. man d. Art. Stimmbildung.

Ausdruck iſt überhaupt (in pſychologiſch-äſthetiſcher Hinſicht) die Anſchaulichkeit des Innern im Aeußern, das kräftige und lebendige Hervortreten des Geiſtigen im Körperlichen. Der Ausdruck iſt die Seele der Muſik, durch ihn erſt wird ſie zur nachdrücklichſten Rede, wird die zugleich angenehme Unterhaltung des Gehörs der Seele gleichſam zu einem Ruhebette, auf welchem ſie ſich allen Empfindungen überläßt, die jener in ihr hervorruft. — Unter den Schriften, welche über den Ausdruck in der Muſik insbeſondere handeln, verdienen außer jener von Bove und mehreren Anderen zerſtreuten Aufſätzen in der Zeitſchrift Cäcilia und der Leipziger muſikaliſchen Zeitung, unter welchen ſich beſonders die von Wendt, Marx und Fink auszeichnen, hier noch genannt zu werden: Ch. Avison, essay on musical expression. London 1753 und 1775. — Mr. l'Abbé Morellet, de l'expression en musique, Paris 1769, worin der ganz

Digitized by Google

richtige Grundſatz aufgeſtellt wird, daß, da die Muſik ſich eben des Organes bediene wie die Redeſprache, ſie auch eine wirlliche Sprache ſeyn müſſe. — Weniger bemerlenswerth iſt das flüchtig geſchriedene Werk von Mr. le Pileur d'Apligny. traité sur la Musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression, Paris 1779. — Beſſer iſt Engels Abhandlung über die muſikaliſche Malerei in ſeinen ſämmtlichen Werleu Bd. 4, pag. 299 ff.; auch der 60. und f. von den kritiſchen Briefen über die Tonkunſt, Berlin, 1759. — Die Abhandlung über das Recitativ in der Leipz. Bibl. d. ſchönen Wiſſ. Bd. 12, pag. 219 ff — Michaelis, über den Geiſt der Tonkunſt. — La Cepède, la poétique de la musique und Andere.

Ausführung. Man unterſcheidet eine Ausführung in der Compoſition und eine Ausführung des bereits componirten Tonſtücks. Unter der erſten verſteht man einen beſonderen Theil des Verfahrens bei der Compoſition eines Tonſtücks, einen gleichſam für ſich beſtehenden Act derſelben, und in dieſer Bedeutung wird der Ausdruck ſeiner Anwendung in allen übrigen Künſten vollkommen analog gebraucht; die zweite, die A. des bereits componirten Tonſtücks, iſt diejenige Darſtellung deſſelben, wodurch die in ihm enthaltenen Töne ihr eigentliches Leben erhalten und dem Genuſſe des auch der Notenſchrift Unkundigen ausgeſetzt werden, alſo die wirlliche Verſinnlichung oder der für das Gehör ſinnlich gemachte Ausdruck des vom Tonſetzer durch Noten bezeichneten Gegenſtandes. — In der zweiten Bedeutung des Worts muß Ausführung wohl von Vortrag unterſchieden werden. Jene verhält ſich zu dieſem wie ein Theil zum Ganzen. Der muſikaliſche Vortrag iſt das, was man bei der mündlichen Rede Declamation nennt; die A. hingegen iſt nur mit dem gewöhnlichen Herſagen oder Leſen zu vergleichen, das ſich mit der deutlichen Ausſprache der einzelnen Sylben und Wörter begnügt, auf den Ausdruck des eigentlichen Sinnes der Rede aber wenig oder gar nicht achtet. Daher ſpricht man von der A. einzelner Sätze, Paſſagen, Notenfiguren und Stimmen, ſo wie ganzer Tonſtücke und mehrerer zu einem Tonſtücke gehöriger Stimmen, und kann man ein Tonſtück richtig ausführen, ohne es gut oder mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen, aber nicht umgekehrt.

Ausgleichung der Stimme, ſ. Stimmbildung.

Aushalten, einen Ton, heißt, denſelben ſo lange wirklich klingen laſſen, als der Zeitwerth der ihn bezeichnenden Note dauert. Auch verſteht man unter „Aushalten einen Ton" zuweilen auch das längere Verweilen auf demſelben, als dieß der eigentliche Notenwerth vorſchreibt. Darüber vergl. d. Art. Fermate.

Aushaltungszeichen — ſ. Fermate.

Aushauchen oder auch blos Hauchen beim Geſange iſt das bekannte Aſpiriren, ſ. dieſ.

Auslaſſung. Hierunter verſteht man in der Muſik das Auslaſſen eines oder mehrerer zur Harmonie gehörender Töne oder Intervalle beim Gebrauche der verſchiedenen Accorde.

Auslöſung (nämlich des Hammers), ſ. die Artikel Fortepiano, Hammer, Mechanik ꝛc. im Lexikon.

Ausſchmücken kann man ein Tonſtück ſowohl bei der Compoſition als bei dem Vortrage deſſelben. Der Componiſt ſchmückt ſein Tonwerk aus, wenn er es bereichert mit allerhand zufälligen Schönheiten; die Ausſchmückung beim Vortrage iſt daſſelbe was Auszierung, eine paſſende Anwendung der willkührlichen Manieren.

Ausſchreiben nennt man 1) das Abſchreiben der einzelnen Stimmen irgend einer Partitur auf einzelne Blätter oder Bogen, ſo daß eine jede derſelben für ſich benutzt werden kann; 2) dasjenige Verfahren eines Tonſetzers, wenn derſelbe ganze Stellen aus den Werken Anderer abſchreibt und in ſeinen Compoſitionen Gebrauch davon macht. Eine dritte Bedeutung von A. iſt endlich das Ausſetzen der Baßbezifferung, oder das Ausſchreiben der durch dieſe bezeichneten Harmonietöne in das Linienſyſtem unter den bereits vorhandenen Melodientön. Vergl. Baßbezifferung und die damit in Verbindung ſtehenden Artikel.

Ausſetzen — ſ. Ausſchreiben.

Ausſpielen. Inſtrumente heißen ausgeſpielt, wenn durch zu langen Gebrauch ihre Mechanik abgenützt iſt; ein Clavier iſt ausgeſpielt, wenn unter Anderem das Hammerwerk ſich nicht mehr gehörig auslöſt ꝛc.; eine Flöte, wenn die Löcher ausgegriffen ſind und die Klappen nicht mehr recht ſchließen. Ganz unrichtig wird der Ausdruck ausſpielen mit dem Worte einſpielen verwechſelt, und von Inſtrumenten gebraucht, denen durch kunſtgemäßes Spiel das Holzige im Ton, das Harte und Schwere im Anſchlage und das Heiſere und oft ziſchend Hauchige im Anblaſen, das ſie meiſtens alle im Anfange haben, genommen iſt.

Ausſprache beim Geſange. Erſt durch die Verbindung des Wortes mit dem rein muſikaliſchen Klange der menſchlichen Stimme entſteht der Geſang und erhält dieſer ſeine volle Bedeutung; daher iſt die deutliche A. eine der erſten Forderungen, welche an den Sänger gemacht werden muß. Die gewöhnlichſten Fehler in der Pronunciation werden begangen bei der Unterſcheidung der Laute a und o, o und u, i — ö und ü, e — ä, b — p, d — t, ch — g, f — v, g — k — j, s — sch ꝛc., wobei ſelten mit gehöriger Präciſion verfahren wird (ſ. d. Art. Conſonant und Vocal); ferner durch Aſpiriren (ſ. dieſ.), liſpeln, näſeln, ſchnarren, Verdoppelung der Vocallängen ꝛc. Die meiſte Schuld daran trägt größtentheils die Verwöhnung in früheren Jahren und die angeborne Mundart; daher trifft man einige jener Fehler mehr bei den ſüddeutſchen und überhaupt ſüdländiſchen, andere mehr bei den norddeutſchen und nordländiſchen Sängern. (S. Sprache). Den Männerſtimmen iſt von Natur aus eine größere Fähigkeit zur deutlichen Ausſprache verliehen als den Frauenſtimmen, daher haben Sängerinnen noch mehr Fleiß auf das Studium derſelben zu verwenden als Sänger. Ueber das Weitere vergl. man den Art. Orthoepik.

Austauſchung der Auflöſung. Die Auflöſung eines Accordes oder Intervalles iſt nichts anderes als eine Fortbewegung deſſelben, welche ſich für ſich ſelbſt ſchon aus der Natur eines jeden Tonverhältniſſes entwickelt. Es iſt demnach durchaus nichts Erdachtes, daß die Hauptſeptime z. B. abwärts, die übermäßige Quinte aufwärts und die verminderte Terz wieder abwärts fortſchreiten oder ſich fortbewegen muß, um als diſſonirendes Intervall in ein conſonirendes ſich aufzulöſen, oder daß die große Septime in die darüber liegende Octav leitet (Leitton): die eigenthümliche Natur ihres Klanges verlangt es ſo; nicht weniger liegt auch in dieſer die allgemein angenommene Regel begründet, daß jedes Intervall in eben derſelben Stimme ſich auflöſen muß, in welcher es gebraucht wurde. Nun können zuweilen aber Fälle eintreten, wo durch das ſtrenge Befolgen dieſer Regel nicht allein der freie Erguß eines ausdrucksvollen Geſanges verhindert, ſondern auch die nothwendige Wirkung der einzelnen Stimmen nicht vollſtändig erreicht werden würde, und der Tonſetzer daher die Verbindlichkeit der regelrechten Fortbewegung, welche die Seele überdieß mehr von dem Ganzen eines Accordes als von der einzelnen Stimme zu fordern ſcheint, einer andern Stimme überträgt. als in welcher ſich der anſtößige oder diſſonirende und jene Fortbewegung zugleich veranlaſſende Ton befindet. Dies Verfahren wird dann in der Kunſtſprache mit dem Ausdrucke austauſchen oder Austauſchung der Auflöſung bezeichnet. Man theilt dieſelbe ein in eine melodiſche und harmoniſche. Die melodiſchen Austauſchungen ſind die häufigſten und kommen meiſtens in den oberen Stimmen vor. Gottfried Weber erklärt dieſe Lehre von der A. für ein „Theorem, das unter den vielen unnöthigen Mühen, welche unſere Theoriſten blos dadurch ſich aufgehalſet, daß ſie die Theorie des Tonſatzes mit einer Menge unnützer Gebote und Verbote belaſtet haben, gegen welche ſie dann eben ſo mühevoll wieder ſelbſt anzukämpfen genöthigt ſind,

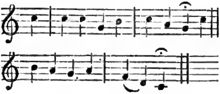
Digitized by Google

eine bedeutende Rolle ſpielt", und nicht ganz mit Unrecht, denn nicht allein, daß dem Geſetze der Auflöſung an ſich dadurch offenbar widerſprochen wird, ſondern die Tonſetzer erhalten dadurch auch die paſſendſte Gelegenheit, ihre oft grundfalſchen Fortſchreitungen ſehr naiv mit einem eigenen, von den Theoriſten aufgeſtellten Regelwerke zu entſchuldigen und wohl gar als richtig darthun zu können. Die Sache der A. an ſich iſt vollkommen tadelfrei; das Widerſprechende gegen die gewöhnlichen Auflöſungsgeſetze, welches in ihr liegt, wird nur durch die meiſtens mangelhafte und unrichtige Aufſtellung dieſer von Seiten der Theoriſten veranlaßt. Als bloße Ausnahmen von der Regel können die Fälle der A. nicht betrachtet werden, da ihrer ſo viele ſind, daß man ſich bereits auch genöthigt geſehen hat, auf ſie eine eigene Regel zu bauen. In ſofern Weber jenes Theorem rundweg und ſo entſchieden für nichtig erklärt, konnte er auch nicht anders, als ſeine Beweiſe ſo ausführlich als möglich zu liefern. Er thut dieß, indem er mit großem Aufwande von Scharfſinn ein ganz neues Syſtem der Auflöſung entwirft; wer ſich weiter davon unterrichten will, findet eine mehr als genügende Abhandlung darüber in der Zeitſchrift Cäcilia, Bd. XIV, p. 77 ff.

Ausweichung. Die Ausdrücke: Ausweichung, Uebergang, Modulation, haben ſo verwandte und ſo vielfach verwechſelte Bedeutung, daß es nöthig ſcheint, ſich über den Sinn eines jeden zu verſtändigen. — Modulation im weitern Sinne heißt das ganze harmoniſche Gewebe eines Tonſatzes; im engern Sinne aber die Verknüpfung verſchiedener Tonarten zu einem Tonſtücke. Ausweichung heißt der Schritt aus einer Tonart in eine andere, gleichviel zu welchem Zwecke und mit welchen Mitteln er geſchieht. Uebergang endlich heißt diejenige Ausweichung, welche uns nach einem neuen Tone führt, in der Abſicht, in demſelben einen beſondern Gedanken oder ganzen Abſchnitt eines Tonſtücks vorzutragen. — Der Zweck dieſer Ausgabe macht es unmöglich, bei manchen Artikeln, die an ſich und in ihrer Bearbeitung höchſt intereſſant ſind, ſo ausführlich ſeyn zu können wie wir wünſchten; weshalb auch bei dieſem Artikel auf das Hauptwerk verwieſen werden muß.

Auszierung oder Verzierung eines Tonſtücks, ſey es Geſang oder Inſtrumentalmuſik, iſt die beim Vortrage deſſelben erlaubte Anwendung willkührlicher Manieren, ſ. d.

Authentiſch — ein Begriff aus den ältern Tonſyſtemen, der zwar der neuern Tonlehre nicht mehr geläufig, wohl aber hiſtoriſch und kunſtphiloſophiſch merkenswerth ſcheint. Jede Tonart, wie ſie auch beſchaffen ſey, ruht auf einem Grundtone (Tonica), von dem ſie ausgeht und zu dem ſie wieder zurückkehrt, in dem ſie ihren Urſprung und ihr Ziel findet, aus dem ſie ſich herausbewegt, der mithin ſich zu ihr verhält, wie das Feſte, Ruhende zu dem Bewegten. So nimmt die Tonart C moll oder C dur oder C joniſch ihren Anfang von der Tonica, c, aus, und kann nicht ſicherer und entſcheidender ſchließen, als wieder mit dem Tone c. Dieß iſt ihre urſprüngliche, authentiſche Stellung; daher heißt eine Melodie, die vorzugsweiſe dieſe Stellung behauptet, ſich von der Tonica bis wieder zur Tonica (z. B. in C dur ꝛc. von c bis c) bewegt, bei den Alten authentiſch. Als Beiſpiel diene Luthers Hochgeſang „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott", der gleich im erſten Theile



den authentiſchen Charakter durch den Gang zwiſchen Tonica und Tonica (c̄ und c) entſchieden ausſpricht. Melodien, die ſich nicht von Tonica zu Tonica bewegen, ſie nicht zu ihrem Anfangs- und Endpunkte haben, ſondern ſie einſchließen als ihre Mitte, heißen plagaliſch. Das Nähere ſ. unter dieſem Artikel.

Automat (von αὐτόματος — aus eigenem Antriebe, von freien Stücken etwas thuend) nennt man 1) überhaupt eine jede ſich ſelbſt bewegende Maſchine, eine mechaniſche Vorrichtung, die eine Zeitlang, ohne alle Einwirkung von außen, durch die im Innern verborgenen Kräfte (Federn, Gewichte ꝛc.) in Bewegung geſetzt wird. Dahin gehören alle Uhren und dergleichen künſtliche Räderwerke (deshalb heißt die Uhrmacherkunſt Automatopoetica.) 2) Im engern Sinne des Worts aber verſteht man darunter ein mechaniſches Kunſtwerk, welches gewöhnlich in der Figur eines Menſchen oder Thieres, durch einen ſolchen verborgenen Mechanismus (Federn, Gewichte, Rollen, Hebel ꝛc.) in Bewegung geſetzt, wie ein belebtes Weſen ſelbſtthätig zu wirken ſcheint. Die bekannteſten dermaligen Erfindungen ſ. d. Hauptwerk.

Auvergne, Antoine d', wurde geb. am 4. October 1713. In allem hat er 20 Opern auf die Bühne gebracht, und außer denſelben auch noch mehrere Kammer- und Kirchencompoſitionen geliefert, namentlich acht Motetten mit großen Chören, unter denen ein Te Deum, ein Miserere und De profundis die weitverbreitetſte günſtigſte Aufnahme fanden, und im Jahr 1750 mehrere Violinconcerte und Sinfonien. Er ſtarb zu Paris am 12. Februar 1797 im 84. Jahre ſeines bis auf den letzten Tag bewundernswerth thätigen Lebens.

Avaux, M. d', ein Pariſer Tonkünſtler, vortrefflicher Violinſpieler und achtungswerther Componiſt, beſonders für ſein Inſtrument, der zugleich auch als Schriftſteller ſich verſuchte und wenigſtens als nicht gleichgültiger Denker über ſeine Kunſt ſich zeigte.

Avenarius, Johann, zuletzt Gräfl. Reuß Plauiſcher Superintendent, Inſpector und Prof. d. Theol. am Gymnaſium, auch Prediger zu Gera, hat nicht weniger als um die theologiſche, auch um die muſikaliſche Literatur, beſonders der geiſtlichen Lieder und Geſangbücher, ſich große Verdienſte erworben. Er wurde geboren 1670 zu Steinbach; wurde 1723 zu den oben genannten Würden zu Gera erhoben, in welchen er am 11. Decbr. 1736 ſtarb.

Aviles, Manoel Leitam de, Capellmeiſter zu Granada um's Jahr 1625, geb. zu Portalegre, war ein ſeiner Zeit ſehr berühmter Kirchencomponiſt.

Aviſon, Charles, ein engliſcher Tonkünſtler und auch achtungswerther muſikaliſcher Schriftſteller, war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Organiſt zu Newcaſtle.

A vista, öfters auch a prima vista — vom Blatte ſingen oder ſpielen, ohne vorherige Durchſicht oder Einübung des Tonſtücks. S. d. Art. à livre ouvert.

A voce sola — zu einer Stimme, für eine Stimme, eine Stimme allein; gewöhnlicher ſteht dafür solo, ſ. d.

Avondano, P. A., italieniſcher Tonkünſtler, Violoncelliſt, und gegen Ende des vorigen und noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts ſehr angeſehener und fruchtbarer Componiſt in allen Gattungen von Muſik.

Avoſani, Orfeo, ein Contrapunktiſt aus dem 17. Jahrhunderte, war Organiſt zu Viadana im Mantuaniſchen, und berühmt als fruchtbarer und genialer Kirchencomponiſt.

Azaïs, Mr., gab als Concertmeiſter und Componiſt zu Marſeille im Jahr 1776 zu Paris ein Werk heraus unter dem Titel: Méthode de Musique sur un nouveau plan à l'usage des Elèves de l'Ecole royale milit. A. ſtarb zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Soreſe.

Azopardi, Francesco, italieniſcher Muſikgelehrter und Tonlehrer, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und war der eigentliche Verfaſſer des bedeutenden Werkes über die Compoſition: „Il Musico prattico." Von den ſonſtigen Lebensumſtänden dieſes Gelehrten und tief denkenden Muſikers iſt nichts bekannt geworden.

Digitized by Google

B.

B, als Name eines der Töne unſers modernen Tonſyſtems, bezeichnet die elfte diatoniſch-chromatiſche Saite in dem Falle, wo ſie zu g die kleine Terz, zu c die kleine Septime und zu es die reine Quinte ausmacht, oder den um eine halbe Stufe erniedrigten ſiebenten Ton (h) der natürlichen Tonreihe. Man bedient ſich zur Bezeichnung der chromatiſchen Erniedrigung auch der übrigen Töne des b. Die Bee in den verſchiedenen Octaven unſeres Tonſyſtems werden bezeichnet durch B̲, B. b, b̄, b̿, b. vergl. den Art. Tonſchrift.

B als Abkürzung heißt Basso: — c. B = col Basso, CB = Contrabasso, B. C = Basso continuo.

b, der kleine lateiniſche Buchſtabe, iſt 1) das Erniedrigungszeichen, ſ. oben; 2) über ſeinen Gebrauch in der Generalbaßſchrift, ſ. d. Art.; — 3) neben einen Buchſtaben als Tonnamen geſetzt, hat er dieſelbe Wirkung wie vor einer Note, erniedrigt nämlich den damit bezeichneten Ton um eine halbe Stufe, z. B. gb oder auch bg = ges, db oder bd = des ꝛc.

Baake, Ferdinand Gottfr., Pianiſt, geboren zu Heudeber, einem Dorfe im Fürſtenthum Halberſtadt, wo ſein Vater Cantor und Organiſt war, am 15. April 1800. Von ſeinen vielen Compoſitionen für Orcheſter, Geſang und vorzüglich für Pianoforte ſind bis jetzt nur einige Liederhefte und eine große Sonate in C dur (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig) gedruckt worden. Das letzte Werk hat in der Cäcilia und der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung eine vortheilhafte Beurtheilung erfahren.

Babbi, Chriſtoph, ausgezeichneter Violinvirtuos, wurde geb. zu Ceſena im Jahr 1748; ſein Lehrer war Alberghi, ein Schüler Tartini's. — B—s älterer Bruder, Gregorio B., war einer der kunſtfertigſten Tenoriſten, welche Italien in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts beſaß.

Babbini, Matteo, Tenorſänger, wurde geb. im Jahr 1746 zu Venedig.

Babel oder Babell, William, Königl. Kammermuſikus und Organiſt an der Kirche Breadſtreet zu Allhallows, geb. um's Jahr 1690 zu London. Als Organiſt ſoll er, nach Mattheſons Bericht in deſſen vollkommenem Capellmeiſter, ſelbſt den großen Händel, der von Einigen auch für ſeinen Lehrer im Orgelſpiele ausgegeben wird, faſt übertroffen haben. Er ſtarb ſchon im Jahre 1722.

Babnigg, Anton, in der jüngſten Zeit einer der vorzüglicheren deutſchen Tenoriſten, ward geb. zu Wien am 10. November 1794 und auch dort gebildet, indeß noch zu der Zeit, wo die Wiener Schule noch nicht den Einfluß der großen italieniſchen Vorbilder, welche man ungefähr in den Jahren 1812 und folgenden in Deutſchland zuerſt kennen lernte, genoſſen hatte und durch dieſelben veredelt worden war. Dieſem Uebelſtande mag es denn auch zugeſchrieben werden müſſen, daß ſeine Ausbildung zum Schauſpieler nicht gleichen Schritt hielt mit der zum Sänger, und daß er bei der letzteren auch mehr auf äußere Fertigkeit als auf Schönheit des Ausdrucks ſeine Aufmerkſamkeit richtete. Babnigg iſt, was bloße ſogenannte Kehlfertigkeit anbelangt, auch dieſe Stunde noch, wo ſeine Stimme doch unläugbar ſchon um Vieles abgenommen hat, unbedingt einer der erſten deutſchen Tenorſänger; allein in dem, was Spiel und eigentlich dramatiſche Darſtellung heißt, wird er eben ſo gewiß doch auch von Vielen übertroffen, und ſollten für ſolchen Umſtand wir den Grund nicht in dem damaligen Zuſtande jener Schule und in der ganzen Art, Zeit und Weiſe ſeiner Ausbildung ſuchen, ſo wüßten wir nicht, wo anders er liegen ſollte, denn von Natur aus iſt Babnigg mehr als nothwendig faſt mit den reichſten Mitteln zum dramatiſchen Sänger ausgeſtattet. Er begann ſeine theatratiſche Laufbahn in Wien, ſang dann in Linz, Gräz, Prag und machte auch größere Reiſen in's Ausland, bis er ein dauerndes Engagement als erſter Tenoriſt an der Dresdener Hofbühne annahm, von wo aus er denn 1837 und 1838 abermals größere Reiſen in's Ausland und ſelbſt nach Rußland machte.

Baccalaureus der Muſik, ſ. Doctor der Muſik, und Titulatur.

Bacchanalien hießen die Feſte der Griechen und Römer, welche dem Bacchus zu Ehren gefeiert wurden, und deren weſentlichſte Theile muſikaliſche Wettſtreite und Spiele ausmachten. S. Bacchus.

Bacchini, Benedetto, ein Benedictinermönch und geſchickter Muſiker zu Parma, geb. zu Borgo-San-Domino im Modeneſiſchen 1651, wurde nach der Zeit Abt zu Modena und ſtarb zu Bologna am 1. Septbr. 1721.

Bacchius Senior. Alle Unterſuchungen über die Lebzeiten dieſes griechiſchen Muſikers und hiſtoriſch wichtigen Schriftſtellers haben noch zu keinem beſtimmteren Reſultate geführt, als daß dieſelben nach Ptolomäus fallen, alſo in die Jahre nach 130 n. Chr. Geb.

Bacchius iſt eine rythmiſche Notenfigur oder ein Tonfuß von einer kurzen und zwei langen Noten (⌣——). Der Zeitwerth der letzteren beiden kann übrigens verſchieden ſeyn, und daher kann dies rhythmiſche Verhältniß ſowohl in ungeraden als geraden Taktarten vorkommen; die erſte kurze Zeit fällt immer in die Zeit der Arſis oder des Auftakts. Vergl. Metrum und Rythmus.

Bacchus, der bekannte Weingott, ſoll nach der Meinung einiger Archäologen auch als der Stifter muſikaliſcher Schulen von den Alten verehrt worden ſeyn, weswegen unter Andern ſelbſt der Capellmeiſter Carl Philipp Emanuel Bach eine Abbildung deſſelben für eine ſeiner liebſten unter ſeiner nicht unbedeutenden Sammlung erklärte. Den Irrthum, worauf jene Anſicht beruht, vollſtändig darzuthun, kann hier nicht der Ort ſeyn.

Baccuſi, Ippolito, italieniſcher Tonkünſtler und Componiſt des 16. Jahrhunderts, geb. zu Verona.

Bach, Johann Sebaſtian, geb. zu Eiſenach den 21. März 1685, geſt. den 28. Juli 1750. Der unermeßliche Ruhm dieſes Muſikers hat im Laufe von faſt anderthalb Jahrhunderten ſo wenig eine Verringerung erlitten, daß es vielmehr erſt der letzten Zeit vorbehalen geblieben iſt, einen tiefern Blick in ſein innerſtes Weſen zu thun, um daß man je ſpäter, je mehr erkennt, was der Eine Mann vermocht, was er alles vollbracht, was er in ſeinen zahlloſen Werken uns zur Erhebung, zum Studium, zum letzten und höchſten Lernen, zum ewigen Muſterbilde für unſer Wirken niedergelegt. Dieſer Mann war der unſcheinbare Cantor in Leipzig, mit ſeinem Schuldirector in Zwiſt, um den Unterhalt ſeiner Familie beſorgt, während welſche und deutſche Zeitgenoſſen auf Goldhauſen die Huldigungen der Großen und der nachjubelnden Nationen entgegen nahmen.

Wir müſſen wohl, von manchem Beiſpiel geleitet, darauf gefaßt ſeyn, den hoch verdienten und hoch gefeierten Mann von geringern Zeitgenoſſen überglänzt, in dürftigerem Wirkungskreiſe, in kümmerlichen Verhältniſſen zu finden. Nicht verſtanden, verkannt und verſäumt werden von den Zeitgenoſſen, ja unbemerkt bleiben, das ſind gewöhnliche Schickſale für die, welche, von der Laune und Schwäche des Tags unberührt, ihrem Sterne folgen auf höherer Bahn. Aber das Geſchick iſt einzig zu nennen, daß die Zeitgenoſſen einen Mann ehren und bewundern, und das zweite, dritte Geſchlecht ihn nachfeiert: — und der Preis nur ſeinem Vergänglichen, Zufälligen, Beiläufigen, Körperlichen gilt, ſein Ewiges und Weſentliches, ſein Geiſtiges verſäumt. Dieſes eigenſte Schickſal hat Bach betroffen. Es iſt um ſo merkenswerther, da kühn vorhergeſagt werden darf, daß die Erkenntniß ſeines Geiſtes und Weſens der Vorläufer einer neuen Zeit ſeyn wird, die uns erlöſet von allem Uebel und allen Uebelkeiten, welche die neueſte Zeit aus Italien und Frankreich über uns und unſere Muſik gebracht hat. Es iſt rührend und tröſtlich, daß Bach in unſchuldiger unbewußter Treue jenes Nicht-Erkanntwerden ſelbſt wohl nicht gefühlt hat. Wenn wir aber endlich begreifen, daß eben dieſer Gang ſeines Künſtlerſchickſals

Digitized by Google

ein nothwendiger und der einzig heilſame war, ſo wird uns der neue Blick in eine allweiſe Leitung aller Geſchicke neu erheben über jede Bekümmerniß des Augenblicks, in der wir über unſern oder der Kunſt weitern Fortgang zweifelhaft werden. — Wir finden Bach in engen Lebens- und Wirkensverhältniſſen, Sprößling einer um ihres proteſtantiſchen Glaubens aus Ungarn vertriebenen Bäckerfamilie, die Thüringens kleine Städte mit zahlreichen geſchickten Muſikern verſehen hatte, Sohn eines Muſikers, Zögling ſeines Bruders, des Cantors Joh. Chriſtoph Bach in Ohrdruff, ſehen wir ihn ganz verloren in muſikaliſchen Studien. Vergebens will der Bruder ihm ein Heft Muſikalien vorenthalten; er ſtiehlt ſie und ſchreibt ſie bei Mondſchein ab, da eine Lampe ihm genommen iſt. Bald finden wir ihn die Nächte durch beſchäftigt, das einzuſpielen, was er Tags über, in damals unerhörter Schwierigkeit, geſchrieben hat. Er wandert nach Hamburg, um den älteſten Orgelmeiſter, Reinken, zu hören, tritt 1703 in herzoglich weimar'ſchen Dienſt, wird 1704 Organiſt in Arnſtadt, wo er ſich vollends in der Kunſt des Contrapunktes und im Orgelſpiel ausgebildet zu haben ſcheint, kommt 1707 als Organiſt nach Mühlhauſen, 1708 als Hoforganiſt nach Weimar. Da wird er 1714 Concertmeiſter, 1717 Capellmeiſter des Fürſten von Köthen; endlich 1723 kommt er auf den Schauplatz ſeines reichſten Wirkens, nach Leipzig, als Cantor an der Thomasſchule. Hier lebt er ſeiner Kunſt und ſeinem Amte als ein frommer, treuer Diener der Kirche, als ein ſtrenger, gefürchteter und geliebter Vorſteher ſeines Chors, als geſuchter, überaus fleißiger und getreuer Lehrer, als ehrenfeſter Bürger und Hausvater einer zahlreichen Familie. Zehn Söhne hinterläßt er der Welt als tüchtige Muſiker, unter ihnen den weltlichen, galanten Emanuel und den dem Vater frommtreuen, bis zum trüben Ende ſeinem Wollen nacheifernden Friedemann, des Vaters Liebling. Hochverehrt weit und breit, um Rath und That allerwärtsher angegangen, iſt er Allen nach Kräften bereit. Auch Fürſten ehren ihn; ſein Herr, der ganze Dresdner Hof, damals in Ueppigkeit und Prachtliebe verſunken, dem flachen, von Haſſe geförderten italieniſchen Muſikweſen, dem gedankenloſen Ohrenkitzel der Kaſtratenmuſik hingegeben, ſtolzirt mit dem ſeltſamen, raren Mann aus Leipzig, läßt ihn auch, etwa zu einem Wettſtreit mit dem franzöſiſchen Virtuoſen Marchand, herüberkommen, und bewundert ſeine „teufelmäßige“ Geſchicklichkeit. Auch wird er (1736) zum Königlich Polniſchen, Kurfürſtlich Sächſiſchen Hofcompoſiteur ernannt, und noch jetzt ſollen in einem Muſikalienſchranke aus jener Zeit die Stimmen ſeiner hohen Meſſe aufbewahrt liegen. Auch Friedrich der Große vernimmt von dem merkwürdigen Cantor und verlangt ihn zu hören, empfängt ihn mit ſonderbarer Bewegung und entläßt ihn nicht unbeſchenkt. Der alte Mann erblindet aber, da er ſeine Compoſitionen, um ſie herauszugeben, ſelbſt mit Friedemann in blankes Kupfer ſtechen muß, und ſtirbt im 65. Jahre am Schlagfluß. Sein treueſtes Bildniß hängt zu Berlin in der Bibliothek des Joachimsthales. Wenn man den feſten Bau und die ſchwarzen Augen ſieht, da iſt einem, als bräche Feuer aus Felſen. Unter der gedankenreichen erhabenen Stirn und Naſe miſchen ſich um den lächelnden Mund Grimm und Freudigkeit, wie ſie allein der durchgearbeitete, zum Letzten entſchloſſene, ſeiner ſichere und freudige Glaubensheld in evangeliſcher Gewalt verrichten kann. Wir können uns an dieſem Orte nicht erlauben, auf ſeine Verdienſte um das Clavierſpiel, um die Behandlung der Orgel, um die Applicatur für beide Inſtrumente einzugehen; dieß alles iſt des Näheren bei ſeinem Biographen **Forkel** zu leſen. Er führte nicht nur die Compoſitionen für beide Inſtrumente weiter, als ſie je **vor** ihm und bis nach Mozart gegangen, ſondern gab auch die Möglichkeit der techniſchen Ausführung. Von ihm aus verbreitete über Sachſen, über Norddeutſchland und immer weiter eine Pflanzſchule ehrenwerther Meiſter des Clavier- und Orgelſpiels die gediegene Lehre und Spielart; und noch jetzt ſetzen die Tüchtigſten ihren Ruhm darin, Abkömmlinge der Bach'ſchen Schule zu ſeyn. — Auch der Einfluß des Altmeiſters auf Orgel- und Inſtrumentenbau bleibe unerörtert; und nur erwähnen wollen wir, daß die tüchtigſten Leiſtungen der bisherigen Theorie, die Clavierſchule durch C. P. E. Bach, die Harmonik durch Kirnberger, der Contrapunktik durch Marpurg, ſich auf ſeine Lehre und ſein Beiſpiel gründen und an der Uebereinſtimmung mit ſeinen Werken ihre Probe ablegen wollten. Rechnen wir damit noch alle die von ihm und ſeinen Schülern gebildeten gründlichen, vielfältig wirkenden und weiter lebenden Tonſetzer und Schulen zuſammen, ſo dürfen wir ihn, von dem alles das ausging, den Begründer und Vater der deutſchen Tonkunſt nennen, ſo Vieles auch früher aus den venetianiſchen, dann überhaupt aus den italieniſchen Schulen, von Süddeutſchland her, ferner durch Händel und ſpäter von Frankreich her derſelben zugefloſſen iſt, ſo viel Eigenes und Neues ſich auch nach Bach entwickelt hat, ſo wenig ſich endlich läugnen läßt, daß vor und mit ihm deutſche und fremde Meiſter in ähnlicher Weiſe gewirkt und zum Ganzen beigetragen haben. Alle dieſe Punkte müſſen hier bei Seite treten, wo ſie doch nicht nach allen Seiten und Beziehungen erörtert werden können. Nur das iſt Aufgabe, den Meiſter in ſeinem Weſen als Componiſten aus ſeinen Werken kenntlich zu machen. Wenn es nun darauf ankommt, einen Künſtler aus ſeinen Schöpfungen zu erkennen, ſo lenkt ſich die Betrachtung auf zwei Hauptpunkte, die freilich im wirklichen Kunſtwerke, in ihrem Weſen ſelbſt zuſammenfallen zu einer untrennbaren Einheit, deren einſtweilige Trennung aber uns eine geſichertere, reichhaltigere Erkenntniß verſpricht. Wir können nämlich bei jedem Künſtler nach ſeiner **Idee**, nach der geiſtigen Tendenz, dem Gedankeninhalt ſeines Schaffens fragen, und nach der **Anſchauung**, nach der leiblichen Auffaſſung, die er von ſeiner Kunſt, als einem geiſtig-körperlichen Weſen, gewonnen hat. Jene Idee iſt das unmittelbare Produkt aus dem Geiſte des Künſtlers überhaupt, ja, ſie iſt mit ihm identiſch. Sie iſt daher auch die Mutter der Anſchauung, die ſich im Künſtler vom Kunſtweſen bildet; dieſe Anſchauung iſt ihre erſte That, und die ſpäteren eigenen Schöpfungen des Künſtlers ſind nur ihre ferneren Reſultate. Ja man überzeugt ſich leicht, daß auch kein zeitlicher ſtreng durchzuführender Unterſchied beſteht zwiſchen jener Anſchauung und den Werken eines Künſtlers; denn in dieſen offenbart ſich nicht blos jene, ſondern ſie wächst, verändert ſich, reift an und mit ihnen. Wenn aber die Idee eines Künſtlers ſich in jedem einzelnen Werke nur in einer beſtimmten Beziehung, nur einſeitig manifeſtirt, nur aus der Geſammtheit Aller vollſtändig zu erkennen iſt, ſo erhalten wir für die Wanderung durch all dieſe nach einander aufzufaſſenden Werke einen feſten Stand- und Geſichtspunkt, indem wir uns vorerſt auf die Stelle zu verſetzen wiſſen, von der aus der Künſtler die ganze Kunſt angeſchaut, ſein Wirken begonnen hat. Hat es ihn zuerſt und zu innerſt (wie vielleicht Beethoven) angezogen, in die Klänge und Harmonien hineinzulauſchen, — oder hat den friſchen Geiſt Naturlaut und Volksgeſang aus froher Bruſt (wie vielleicht Haydn) angerührt zum Mittönen, — oder hat ſein in ſich verſunkenes Sinnen die Tonfäden verfolgt, die ſich aus mancherlei Stimmen zu einem Ganzen weben: all ſolche Neigung iſt die erſte Geburt aus der Grundidee und ihr erſter Zeuge, der uns einweiſet in jedes einzelne Werk, und jeden Zug deſſelben uns auslegt. Sebaſtian Bach's Geiſt erwachte unter dem Tongewebe contrapunktiſch vereinigter Stimmen, wie ſeine ganze Zeit es noch von der vorhergehenden Periode niederländiſcher, altitalieniſcher und altdeutſcher Schule überkommen und die proteſtantiſche Kirche in ihren Motetten u. A. bewahrt hatte. Es ruht eine eigene Macht in dieſen polyphonen Tonbauten; nur daß ſie nicht Jedem ſich beleben, daß mancher heutige Muſiker vor ihnen zurückſchrickt, wenn ſie wie ein hoher grauer Dom ernſthaft in das Lattenwerk neuerer Vergnüglichkeiten hereinſchauen. Wem aber der Ehr

Digitized by Google

der Stimmen ſich wirklich beſeelt, wenn jede Stimme in eigenem freiem Daſeyn, als eine Perſon für ſich, nahe tritt, um ſich mit allen andern gleichberechtigten, gleichfreien zu Einem Ganzen, zu Einem Zwecke zu vereinen, von dem welchen alle particulaeen, ſubjectiven und ſelbſtiſchen Gedanken, die ihn bei einer einzigen Hauptſtimme hätten überſchleichen können; er hat nicht aus und für ſich, ſondern für einen Chor verſchiedener Individualitäten zu ſprechen, und der Gedanke muß werth ſeyn, von Vielen getragen zu werden. Dieſes Gewebe ſelbſtſtändiger Stimmen fordert, um ſich organiſch und klar zu entfalten, um ſich zu ſteigern und zu vollenden, nicht blos vom Rhythmus, ſondern auch von der Modulation weitere und großartige Räume, einen ruhigern, ſtetigern, erhabenern, allem Kleinen entſagenden Fortgang. So wird das Tongebäude nicht blos reicher, ſondern erhält als Grundcharakter eine Größe, Würde und Gediegenheit, die in andern Kunſtformen in jedem einzelnen Werke erſt beſonders errungen werden müſſen. Ja, wenn der in ſolchem Umgang Erſtarkte dann am gelegenen Orte ſich in eine homophone Bildung, in eine einzelne Stimme einſchließt, dann trägt er in ſie den ganzen Reichthum, die ganze vervielfältigte Kraft ſeines Geiſtes und Charakters hinein, und das Einfache, in das ſich die vielfache Macht gleichſam zuſammengelegt hat, wird um ſo tiefſinniger, um ſo tiefgewaltiger. Dieß iſt der Grundzug polyphoner Compoſition, den jede beſondere Kunſtform in ihrer eigenen Weiſe neu ausprägt *). Und hiermit iſt zugleich der Grundzug Bach'ſcher Compoſition erkannt. Macht; dieß iſt das erſte Wort für alle ſeine Werke. Sicherheit, Leichtigkeit im Innern auch bei dem kühnſten reichgerüſtetſten Einherſchritt, Würde und Erhabenheit ſind in ihrem Gefolge. Dieſer Charakter offenbart ſich aber nicht blos in und an großartigen, gewaltigen Aufgaben, ſondern auch im kleinſten Kreiſe, in den innigſten zarteſten oder zierlichſten Gebilden. Man fühlt auch in ihnen die Macht des Geiſtes, die dahinter ſteht; man ſagt ſich nicht blos bei dem Kirchenſtück, auch bei der tiefſinnigen Sarabande, bei der leichthin ſcherzenden Gigue, daß der Mann das Alles zur Ehre Gottes vollbracht hat. Um Solches zu vermögen, hatte er ſich aller Geſtalten und Bewegungen des Tonreichs ganz bemeiſtert. Mag er in ſeinen zweiſtimmigen Inventionen für das Clavier oder in ſeinen kleinen Orgelpräludien ein unbedeutendes Motiv ſpielend aus einer Lage, aus einer Stimme in die andere werfen und kunſtfertig ein Tonſtück zuſammenſcherzen, oder mag er alle Geſtalten der Fuge zum kunſtkühnſten gewaltigſten Baue aufbieten: überall ſind ihm alle Wege bekannt und offen, jeder Schritt und Schwung iſt ihm leicht. Es ſcheint, er habe kein Thema anrühren können, ohne es zugleich in allen möglichen Umſtellungen und Umkehrungen, mit allen harmoniſchen und contrapunktiſchen Beziehungen und allen Combinationen der Verkehrung, Vergrößerung, Zergliederung, rhythmiſchen und melodiſchen Erweiterung ꝛc. zu erblicken. Daher kann es ihm nie fehlen, daher kann ihm nie daran liegen, etwas Beſonderes zu ſuchen, Neues oder Originelles zu erhaſchen. Er hat eben alles; und in der Gewohnheit dieſes Beſitzes ergreift er ruhig und klar überall nur das Gehörige und Nöthige. So geht mit der Sicherheit und Stetigkeit einer mathematiſchen Schlußkette ſein Tonwerk vom Anfang ſicher zum Ziele, ohne Lücke, ohne Sprung, ſtets fortſchreitend, mannigfaltig, neu und ſtetig zugleich, ſich kräftigend und hebend, und ſtets, ein ſchöner Reigen der Stimmen, leichtbewegt in Wohlverhältniß. So führt er ſeine Melodie bis an die äußerſte Grenze ohne Gewaltſamkeit; ſo entfaltet ſich ſeine Modulation bis zu den fernſten Punkten im vollquellendſten Reichthum der Harmonien, ohne Uebertreibung, ohne Uebereilung, gleich einer organiſchen Naturentwickelung. Und in dieſen ſtets tiefer und weiter ſich dehnenden Tonräumen bewegt ſich nicht nur das polyphone Gewebe, ſondern entbindet ſich auch die einzelne Melodie zu einer nur auf ſolchem Boden erreichbaren innerlichen Unerſchöpflichkeit und Macht. Nur das Eine, die Kraft der Melodie, hat man bisweilen in Frage geſtellt. Denn freilich gehen ſeine Melodien ſo weit über den engen Spielraum und Gewohnheitskreis deſſen hinaus, was man gewöhnlich bei Melodie ſich vorſtellt, daß nur ein unentnervter und unerſchlaffter Geiſt ihnen in ihre Tiefen nachfolgen mag. Manchem mag auch nur entgehen, daß Bach ſtatt einer gern vier und mehr gleichzeitige Melodien mit einander fortführt. Uebereinſtimmend hat man ihn als den höchſten Meiſter des Contrapunkts anerkannt und die oben gezeichnete Unerſchöpflichkeit und Herrſchaft über alle, auch die kunſtreichſten Geſtaltungen bewundert. Es iſt nur Eins unbemerkter geblieben, und wir müſſen es um ſo ſchärfer in das Auge faſſen, weil ſich von da die wahre Erkenntniß von der unzulänglichen Auffaſſung ſeines Weſens ſcheidet. — Eben weil man ihn als den unvergleichlichen Meiſter im Contrapunkte, namentlich in der Fuge, erkennen mußte, hat man die ſogenannte kunſtreiche oder auch künſtliche, gelehrte Schreibart als das Ziel ſeines Strebens angeſehen, auch wohl einen Gegenſatz zwiſchen ihm und irgend einem andern Hochgeſtellten darin geſucht, daß Er der kunſtreichen Form, der Andere dem Geiſtigen oder der Empfindung nachgegangen, Er der combinirende Verſtand, der Andere der empfindende und ſchauende Genius zu nennen ſey. — Man hat nur das Aeußerliche mit dem Innerlichen verwechſelt; oder vielmehr: ſchon jenes iſt ſo außerordentlich, ſo gedankenvoll, den Meiſten ſo durchaus unerreichbar erſchienen, daß ſie an das tiefer liegende Innerſte gar nicht haben gelangen können **). Nur für den Lehrzweck in einzelnen kleineren Werken, oder für ſich verſuchsweiſe bildete Bach das Kunſtreiche, ja das Künſtliche um ſeiner ſelbſt willen; ſo unter andern in dem für erſteren Zweck geſchriebenen Werke: die Kunſt der Fuge, in welchem eine vier- und eine dreiſtimmige Fuge (Nro. 12 und 13) ganz und gar, von Note zu Note, verkehrt worden ſind, — das einzige bekannt gewordene und ganz gelungene Beiſpiel vollſtändiger Anwendung einer Kunſtform, die in der Regel nur auf eine kurze einzelne Durchführung beſchränkt und ſchon in dieſer Anwendung von den Technikern als eine ſogenannte Zierde der Fuge angeſehen wird. Bach ſelbſt war ſo weit entfernt, in allen dergleichen Kunſtformen ſeinen Zweck zu ſehen, daß er, außer für den Lehrzweck in wenigen einzelnen Tonſtücken, das Kunſtreichere nie geſucht, in der großen Anzahl ſeiner Fugen dieſe Formen der Vergrößerung, Verkehrung ꝛc. verhältnißmäßig ſehr ſelten angewendet hat, und nie anders, als wo ſie ſeinem höhern Zwecke dienten, ja wo ſie für denſelben eben das einzig rechte Mittel waren und zu einer neuen geiſtigen Kraft, zu einem neuen Gedanken wurden, ohne den das Ganze unvollſtändig geblieben wäre ***). Jede, auch die kunſtreichſte Form, iſt ihm nur Mittel zum Zweck; ſo weit iſt er entfernt, dieß je zu verkennen, daß ſein höchſtes und ausgedehnteſtes, die

*) Wir müſſen annehmen, daß Jeder, der nicht ſchon anderweitig ſich mit dem Gedanken der verſchiedenen polyphonen Formen vertraut gemacht hat, die einzelnen dahin gehörigen Artikel, Fuge, Canon ꝛc. an dieſer Encyklopädie zu Rathe ziehe.

**) Befördert wird dieſes Vorurtheil durch die unzweckmäßige Weiſe, in der Viele ſich Bach nähern; ſie beginnen mit ſeinen Inventionen und Fugen, und müſſen, wenn etwa Mozarts oder Beethovens Sonaten vorangegangen ſind, von dem kunſtreichern Bau befremdet werden. Man mache ſich erſt an ſeinen Suiten, namentlich deren Präludien, Sarabanden, Giguen, dann im Geſang an den anſprechendſten Arien und Recitativen mit ſeinem Geiſte und Fühlen vertraut, ſo wird man ihn nicht mißverſtehen.

***) So überzeugt ſich z. B. der Kenner leicht, daß in der, auch von Marpurg mitgetheilten, Fuge der ſogenannten G-dur-Meſſe (deren Text urſprünglich geheißen: Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heucheley ſey — vergl. Berl. allg. muſ. Ztg., Jahrg. 5, S. 421) die gleich mit der zweiten Stimme eintretende Verkehrung des erſten Thema's die zweckmäßigſte, im Grunde einzig genügende Fortführung iſt — und dann den Text in einem neuen wichtigen Sinne ausſpricht.

matthäiſche Paſſion, auch nicht eine einzige Fuge *) enthält, und kein anderes großes fugenreiches Werk, die hohe Meſſe, in allen ſeinen Fugen auch nicht eine einzige jener kunſtvollern Formen, die ihm zu ſicher und natürlich waren, als daß er ſie je hätte überſchätzen, ihnen unzeitig nachgehen können. Und wenn wir nun endlich, im Bewußtſeyn ſeiner unumſchränkt bildenden, und doch nie eitler Künſtlichkeit, ſtets nur dem geiſtigen Zwecke aller Kunſt dienenden Macht, uns zu ſeinen Werken wenden, wenn wir im Auffaſſen, wie Er im *Schaffen*, die Form mit den Schwierigkeiten ihrer Erlernung vergeſſen, ſo ſpricht uns aus Allem ein hoher, edler, freier Geiſt an, der im ungebundenen Flatterzuge der Tonreihen ſeine Gedanken und Empfindungen frei umherſpielen läßt, durchaus ſinnvoll und gefühlvoll, hier und da die Saite eines beſtimmteren Gefühls ſchärfer rührend, bald wieder über alles beſchränkende Affectleben hinwegſchwebend im Reigen der freien Töne, ſo hat er in ſeiner Kunſt ein Abbild niedergelegt, an dem wir uns verſinnlichen können, was der tiefe *Jakob Böhm* (wo er die ſelige Gemeinſchaft himmliſcher Weſen am lebendigſten ſchildert) *ein heiliges Spiel Gottes* nennt, *ein ſpielſeliges Leben*, worin die reine, volle, reiche Freude nicht aus einer beſtimmten Anſchauung entſprungen, nicht an einem Schaubilde haftend, ſondern als erhöhtes Seelenleben, als aufflammender Lebensfunke erſcheint: *ein himmliſches Freudenreich*. — Was der Myſtiker hier zu ahnen und an den höchſten Gedanken, die Gottheit, zu knüpfen wagte, vermochte kein Tonkünſtler, vor Bach, in Tönen zu weben; dieß iſt der Grundinhalt ſeiner leichter geführten, zarter gebildeten, bald innigern, bald in leichtem und doch ſtets würdigem Scherze dahin ſpielenden Clavierſtücke, wie ſeiner glanzvollen, oft fürſtlich prunkenden Orcheſterſätze und ſeiner jetzt ſtillfrommen, jetzt majeſtätiſch erbrauſenden Orgelcompoſitionen. Soll noch Eines geſagt werden, ſo iſt es, daß ſeine Tonmacht auch jedes Material, jedes Organ, das ſie wählt, vollkommen beherrſcht. Das zartbebende Clavier für ſich allein entſpricht dieſen tiefſinnig zarten Sarabanden, dieſen netten Tanzſtücken, Inventionen, Variationen **), dieſen geiſtvollen Fugen und Phantaſien ſo ganz, wie die Violine allein den für ſie geſchriebenen ſechs Solo's; beide vereinen ſich in den Sonaten eben ſo wunderreizend und wundertief. Wahrhafte Concerte, *Wettſtreite*, ſtimmt er mit zwei bis vier Flügeln, mit acht und mehr Inſtrumenten an, und prachtvoller hat noch keiner das Orcheſter geführt als er, z. B. in der Ouvertüre aus D dur, mit Saiteninſtr., drei Oboen, drei Trompeten. Ueberall iſt ſeine Erfindung eins geworden mit dem ergriffenen Inſtrumente. Nirgends aber mehr, als mit der Orgel. Die Orcheſtercompoſition hat ganz neue Bahnen gefunden und ſich auf geiſtige Höhen geſchwungen, die Bach ſelbſt unbekannt waren. Das Clavier hat ſich verwandelt und neuern Meiſtern ganz neue Flüge, ungeahnte Klanggebiete und Weiſen erſchloſſen. Nur in der Orgel iſt noch nichts vollendet worden, das nicht Bach unendlich größer und reicher uns hinterlaſſen hätte. Denn die Orgel führte ihn auf ſeinen eigenſten Boden, wo ſein ſchwebender Geiſt Beſtimmung, höchſten Beruf, theuerſte Pflicht und vollſte Befriedigung fand. *Die Kirche* war es, der er angehörte, das *Wort der Schrift* war es, auf das er unverwandt ſchaute, an dem er hielt. Und eben hier hat ein volles Jahrhundert ihn verſäumt. Als ein treuer Diener der Kirche, dem obliegt, den Gottesdienſt mit Spiel und Geſang zu ſchmücken, ſtellt er ſich zu ſeinem Geiſtlichen, beſpricht mit ihm und bereitet ſorgfältig die Feier. So entſtehen neben vielen Motetten, Meſſen, Magnificat u. a., neben den in der neueſten Zeit zum Theil wieder veröffentlichten Paſſionsmuſiken nach den vier Evangelien *fünf* vollſtändige Jahrgänge Kirchenmuſiken auf alle Sonn- und Feſttage, aus mehreren Chören, Arien, Recitativen und Choralen beſtehend, mit einem ſorgfältig gearbeiteten Orcheſter ausgeſtattet, zu Worten der Bibel und Kirchenliedern geſetzt. Nur ein ſehr kleiner Theil, und auch er erſt in der neueſten Zeit, iſt in die Hände des Publikums gekommen, eine viel größere Zahl hat man nur in Privat- und halb-öffentlichen Sammlungen kennen lernen, ein Theil ſcheint verloren. Was man aber auch kennt, iſt ein unwiderſprechliches Zeugniß von dem ernſtlichen, unermüdlichen Eifer, mit dem Bach durchweg ſein wahrhaft heiliges Amt verwaltet hat. Durchdrungen davon, daß das Wort der Bibel ein ewiges ſey, von dem, wie es ſelber verkündet, nicht ein Titel verloren gehen dürfe, vertieft er ſich mit einem wahrhaft evangeliſchen Geiſte und Eifer in ſeinen Text. Nicht Töne zum Wort, eine Melodie neben dem Texte, nicht ein bloßer Verſtand der Sache, nicht die bloße Gefühlsatmoſphäre ſeines Textes, nicht ein bloßes Sympathiſiren und Mitfühlen mit ihm kann hier genügen: ſeine Muſik, ſchon die Singſtimme für ſich ganz allein, wird eine *Auslegung* des Textes; ſie ſteigt in die Tiefen der Sprache und holt den innerſten Sinn jedes Wortes, ja *buchſtäblich* jeder Sylbe und jedes Lautes herauf; ſie wiederholt das Wort, um ſeinen Sinn zu erweitern und zu verſtärken, ſie wendet ſich, um es von einer andern Seite, im andern Sinne zu betrachten und tiefſinnig, ſalbungsvoll ganz zu erſchöpfen. Hier gedeiht nun jene Macht über alle Geſtalten des Tonreichs zu ihrem vollſten Segen; die Töne biegen und einigen ſich mit jeder Wendung des tiefinnerſten Sinnes, wie das geſunde Organ ununterſcheidbar dem geſunden Gedanken folgt; die kühnſten, fernſten Wendungen aber verknüpfen ſich harmoniſch in den Tönen wie im Geiſte. So hat ſich ihm eine Geſangſprache gebildet, ſo durch und durch eigen, ſo erfüllt in jedem Tone und jeder Sylbe von heiligem Geiſte, ſo fern von den flüchtigeren oder weltlichen Bildungen Anderer, daß ein ſchwächeres Geſchlecht davor zurückſchrecken mußte, daß es ſein gebrechliches Saitenſpiel zerbrechen oder jene Geſänge verläugnen mußte. Und es hat ſich nicht bedacht, ſie unkirchlich oder auch unſangbar zu nennen. In der That ſind ſie nicht der ſelbſtgefälligen Eitelkeit der Sänger gewidmet. Wer aber im Geiſte des Wortes ſich ihnen widmet, um mit ſeinem Vermögen, wie es ihm in Sinn und Stimme gelegt iſt, das Ewige zu preiſen, dem wird ſich — welche der vier Stimmen ihm auch gegeben ſey — der tiefſte reichſte Born heiligen Geſanges erſchließen. Mit ſolchen Stimmen nun hat der heilige Sänger, zum Triumph des evangeliſchen Glaubens, die Hochgeſänge der Mutterkirche, Magnificat und Meſſe, in einer Weihe und Herrlichkeit und Wahrhaftigkeit geſungen, wie kein Angehöriger der alten Kirche bis auf den heutigen Tag vermocht; denn er unternahm es im Geiſte und in der Wahrheit. In dieſem Sinne hat er das höchſte Myſterium der Glaubensgeſchichte gefeiert, in ſeiner matthäiſchen Paſſion die Leidensgeſchichte Jeſu, treu den Worten des Evangeliſten, in dramatiſcher Lebendigkeit und Wirklichkeit des Hergangs und frömmſter, innigſter Theilnahme der Gemeinde, daß das Längſt-Geſchehene, Fern-Entlegene, noch einmal in unſrer Mitte mit und für und an uns geſchieht. Wenn wir aber bedenken, daß der Glaube ſelbſt im Scheidewaſſer voltaireſcher Afterphiloſophie und der oft gefühlsleeren, ſogenannten Vernunftreligion geprüft werden mußte, ſo werden wir inne, daß dieſer Zeit Bach's evangeliſche Geſänge verhallen, ja widerwärtig ſeyn mußten, daß ſie erſt wieder tönten, als über Zweifel und Kaltſinn hinweg das Wort der Wahrheit wieder vernommen und beherzigt werden konnte. Und ſo wird eine neue Hoch-Zeit auch unſerer Kunſt gefeiert werden, wenn das ewige Wort der Wahrheit All-Alles durchdringt und an Bachs Vorbilde wir lernen, ihm allein und überall, in allen Reichen der Kunſt, treu nachzuwandeln.

*) Nur der Chor „Laßt ihn kreuzigen" enthält eine Fugendurchführung; aber welch' eine!

**) Dreißig Veränderungen über eine Ariette, neben den zierlichſten Canons in allen Intervallen auch Spielfiguren enthaltend, die nach hundert Jahren noch an andern als neu und friſchglänzend bewundert wurden.

Digitized by Google

Bach, Wilhelm Friedemann, älteſter Sohn des unſterblichen Seb., geboren zu Weimar 1710, geſtorben zu Berlin 1784. Durch den Unterricht ſeines Vaters brachte es dieſer für Muſik mit den höchſten Anlagen verſehene Geiſt im Praktiſchen und Theoretiſchen ſchon in der Jugend ſo weit, das ſelbſt der nicht leicht befriedigte Vater das höchſte von ihm hoffte. Was er componirte, war kräftig und tief, dabei führte er ſeine muſikaliſchen Einfälle ſowohl auf dem Claviere, als auf der Orgel ſogleich mit einer Meiſterſchaft aus, die Alle in Staunen ſetzte. Auch auf der Violine machte er unter Graun, dem nachmaligen Berliner Concertmeiſter, der damals noch in Merſeburg lebte, die beſten Fortſchritte. Nicht geringer war ſein Fleiß in den Wiſſenſchaften, ſo daß die Lehrer der Thomasſchule, wo er gebildet wurde, Großes von ihm hofften. Darauf in Leipzig die Rechte ſtudirend, zog ihn vor Allem die Mathematik an, der er auch in ſeinen ſpätern Verhältniſſen treu blieb. 1733 wurde er nach Dresden berufen, wo er als Organiſt an der Sophienkirche glänzte. 1747 begab er ſich als Muſikdirector und Organiſt der Marienkirche nach Halle an der Saale, weshalb er auch unter dem Namen „der Halleſche Bach" von der muſikaliſchen Welt bezeichnet zu werden pflegt. Auch hier war ſeines Bleibens nicht; 1767 gab er die Stelle auf und ging nach Leipzig zurück, ohne in ein amtliches Verhältniß zu treten. Von jetzt an lebte er unſtät und flüchtig, erhielt zwar den Titel eines Heſſen-Darmſtädt'ſchen Capellmeiſters, aber nicht die Stelle. Am längſten privatiſirte er zu Braunſchweig, Göttingen und Berlin, wo er in Dürftigkeit an gänzlicher Entkräftung am 1. Juli 1784 ſtarb. — Man wird ſich über ſein Schickſal nicht mehr wundern, wenn man ſeine Gemüthsart kennen gelernt hat. Alle dieſe Noth brachte ihm ſein roher Sinn, ſein ſtarrer Künſtlerſtolz, ſeine ungeheure Zerſtreutheit und ſein mürriſches, zankſüchtiges Weſen, das im Trunke, dem er ergeben war, alle Rechte jeder Bürgerlichkeit und Ordnung verletzte. Auch das größte Genie kann damit nicht fortkommen. Alle ſeine Zeitgenoſſen erkennen in ihm den größten Orgelſpieler, den ſtärkſten Fugiſten und überhaupt den tiefſten Muſikgelehrten Deutſchlands, und ſein vortrefflicher Bruder Phil. Emanuel behauptete von ihm, er allein ſey im Stande, ihren großen Vater zu erſetzen. Gewiß das höchſte Lob, was ihm werden konnte — und dennoch war er der Mehrzahl geradehin verhaßt und durch eigene Schuld. Seine Zerſtreutheit würde als Folge der Vertiefung in die Kunſt natürlich gefunden und alſo entſchuldigt werden müſſen, wenn er ſie nur einigermaßen einzuſchränken beſtrebt geweſen wäre. Sie war von Jugend auf in ihm und die Anecdoten, die davon erzählt werden, leſen ſich gerade ſo luſtig, als ſie im Leben ſelbſt unluſtig ausfallen. Es war ihm ein Geringes, ſeines abweſenden Freundes, Joh. Friedr. Dales auf Kohlen geſetztes Abendeſſen unbewußt zu verzehren, Löffel und Geſteck in die Taſche zu nehmen und dann beim Vorhalten zornig zu werden, bis er durch die ſtummen Zeugen in der Taſche überführt wurde. Das Auffallendſte ereignete ſich in Halle, wo er es oft vergaß, in die Kirche zu gehen. Ging er auch, von ſeinen Wirthsleuten erinnert, ſo wunderte er ſich doch öfter noch unterwegs, daß man ſchon läutete; ja es war ihm eine Kleinigkeit, zu einer Kirchthür hinein und zur andern wieder heraus geradesweges nach Hauſe zu gehen, um ſeine unterbrochenen Phantaſien wieder fortzuſetzen. Oefter gab er daher ſeinem Balgetreter die Schlüſſel zur Orgel, damit im Nothfalle wenigſtens ein Anderer ſpielen konnte. An einem erſten Pfingſttage hatte Friedemann dies nicht gethan. Um alſo das hohe Feſt nicht zu ſtören, entſchließt er ſich, einmal früher in die Kirche zu gehen, ſetzt ſich unterdeſſen, bis die Gemeinde verſammelt ſeyn würde, in die Frauenſtühle, vergißt ſich und bleibt mit den Orgelſchlüſſeln in der Taſche auch dann noch ruhig ſitzen, als Alles verſammelt iſt und das Präludium beginnen ſoll. Die Gemeinde wird ungeduldig, ſieht nach dem Chore, winkt und ſchüttelt die Köpfe. Er ſchüttelt mit

und ſagt: „nun ſoll mich's doch wundern, wer heute Orgel ſpielen wird." — Oefter ſpielte er, war er drin, ungemein lange. Als ihm nun einmal ſeine Vorgeſetzten deshalb ernſtlich anließen, ging er fort, lieber in der größten Armuth lebend. Als er von Leipzig mit einem Bündelchen unterm Arm weiter zog, traf er eine wandernde Geſellſchaft Prager Studenten oder Muſikanten. In der Gegend von Braunſchweig beſuchen ſie ein Rittergut, deſſen Beſitzer ein großer Freund der Tonkunſt und beſonders Phil. Eman. Bachs iſt. Der Bediente ſagt den Leuten, ſie ſollen ſich heute zuſammen nehmen, es ſey ein großer Kenner zum Beſuche da. Sie ſpielen Einiges auf. Dann phantaſirt Friedemann auf dem Flügel, der im Saale ſtand. Aeußerſt aufgelegt, gelang es vollkommen; der Spieler ſelbſt war glücklich. Da erſchallt eine Stimme im Zimmer: „das iſt mein Bruder Friedemann oder der Teufel!" Die Brüder liegen ſich in den Armen und Fr. weint vor Freuden, daß ihn Phil. an ſeinem Spiel erkannte. Aber auch ſelbſt mit Phil., den er doch achtete, vertrug er ſich nicht; durch ſein finſteres Weſen ſtieß er auch ſeine beſten Freunde von ſich. Sie blieben einander fremd bis an den Tod. Sein Bruder Chriſtian, der Londoner, verachtete und haßte Fr. Man muß leider ſagen, daß ſeine Störrigkeit und ſeine Trunkſucht ſein überaus großes Genie unbrauchbar gemacht haben. War er trunken, ſo that er gar nichts. Selbſt nüchtern ſchrieb er nicht gern; er phantaſirte und grübelte lieber. Daher ſind auch wenig Werke ſeiner Kraft auf uns gekommen. 1739 iſt zu Halle eine Sonate für das Clavier gedruckt worden (aus Es dur); Sei Sonate per il Cembalo. Dresden 1745 (die erſte aus D dur, die übrigen ſind ungedruckt geblieben). Mehreres kündigte er an, allein das Publicum, das ihn nicht liebte, unterſtützte ihn nicht. Ein Werkchen vom harmoniſchen Dreiklange; 14 Polonaiſen; 8 Fugetten; eine Adventsmuſik; 5 Clavierconcerte; 4 Fugen für die Orgel mit 2 Manualen und Pedal; 2 Sonaten für zwei concertirende Claviere; 4 Clavierſonaten und eine Pfingſtmuſik mit Hoboen, Trompeten und Pauken: „Laſſet uns ablegen" — werden namhaft gemacht. Jetzt ſind ſeine gedruckten und ungedruckten Werke äußerſt ſelten und man muß es beſeufzen, daß das Rohe ſeines Gemüthes den großen Künſtler gänzlich verſchlang oder doch der Welt unnütz machte, der er ſo viel hätte ſeyn können.

Bach, Ambroſius, geboren 1645, geſtorben als Hofmuſikus zu Eiſenach 1695, merkwürdig als Vater unſeres großen Johann Sebaſtian. Die Familie ſtammt von Veit Bach, einem Bäckermeiſter in Preßburg, welcher kurz nach dem Beginne des 17. Jahrhunderts, der Religionsverfolgungen wegen, ſich nach Deutſchland wenden mußte. — Der ſowohl der Leipziger allgemeinen Muſikzeitung (Jahrgang XXV.) wie auch dem Hauptwerke beigelegte Stammbaum der Bach'ſchen Geſammtfamilie, welcher auch Namen enthält, an welche ſich nichts Denkwürdiges reiht, mag von Jenen nachgeſchlagen werden, die ein Namensverzeichniß aller Glieder dieſer an Muſikern überaus reichen Familie zu erblicken wünſchen. Wir bringen hier nur noch einige Nachrichten, zunächſt des größten Sohnes unſeres rieſengroßen Heros, dem zweiten Sohne Sebaſtian's

Bach, Carl Phil. Emanuel, geboren zu Weimar am 14. März 1714. Auf der Leipziger Thomasſchule gebildet, in der Muſik einzig von ſeinem Vater unterrichtet, in deſſen Hauſe er übrigens faſt alle bedeutende Künſtler jener Zeit kennen zu lernen Gelegenheit hatte, ſtudierte er auf der daſigen Univerſität die Rechte, was er in Frankfurt an der Oder fortſetzte. Hier errichtete und dirigirte er eine muſikaliſche Academie, wo ſeine eigenen Compoſitionen öfter zu Gehör gebracht wurden. 1738 begab er ſich nach Berlin, wo er bis 1740 privatiſirte, in dieſem Jahre als Königl. Kammermuſikus und als Begleiter der Flöte Friedrichs des Großen auf dem Claviere angeſtellt wurde. Hier blieb er bis 1767, weshalb er auch gewöhnlich nur „der Berliner Bach"

Digitized by Google

heißt. 1767 kam er als Muſikdirector nach Hamburg, an Telemann's Stelle gerufen, weshalb er von Andern und mit gleichem Rechte „der Hamburger Bach“ genannt wird, da er dieſen Ort ſeiner Wirkſamkeit, trotz mancher vortheilhaften Anerbietungen, nie wieder verließ. Bei ſeinem Abgange von Berlin beehrte ihn die treffliche Prinzeſſin Amalia von Preußen mit dem Titel Ihres Capellmeiſters. Er ſtarb zu Hamburg am 14. Septbr. 1788 an einer Bruſtkrankheit. — Sein Leben hat er ſelbſt beſchrieben. Man lieſt es in Carl Burney's Tagebuche einer muſikaliſchen Reiſe, im dritten Bande der deutſchen Ueberſetzung S. 198. Merkwürdig iſt vor Andern ſein Ausſpruch: „von Allem, was beſonders in Berlin und Dresden zu hören war, brauche ich nicht viele Worte zu machen; wer kennt nicht den Zeitpunkt, in welchem mit der Muſik ſowohl überhaupt, als beſonders mit der accurateſten und feinſten Ausführung derſelben, eine neue Periode ſich gleichſam anfing, wodurch die Tonkunſt zu einer ſolchen Höhe ſtieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, daß ſie gewiſſermaßen ſchon viel verloren habe. Ich glaube mit vielen einſichtsvollen Männern, daß das jetzt ſo beliebte Komiſche hieran den größten Antheil habe.“ — Das Bedenken dieſes Ausſpruches überlaſſen wir hier billig dem geehrten Leſer und fügen nur bei, daß ſich am angezeigten Orte noch ein Regiſter der Compoſitionen befindet, die mit ſeinem Wiſſen und Willen im Drucke erſchienen ſind. Das erſte Werkchen (1731) iſt ein Menuet mit überſchlagenen Händen auf's Clavier geſetzt („eine natürliche und damals ſehr eingeriſſene Hexerei“), welche er ſelbſt in Kupfer radirte. Er giebt 34 gedruckte Werke an, zu denen Gerber's bekanntes Lexicon das Uebrige hinzuſetzt. Ueberaus wichtig iſt der Schluß ſeiner kurzen Selbſtbiographie, worin er ſagt, er bemühe ſich, möglichſt ſangbar für das Clavier zu ſetzen. „Mich däucht, die Muſik müſſe vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierſpieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigſtens bei mir nicht.“ Er war aber nicht bloß einer der größten Virtuoſen auf ſeinem Inſtrumente, ja im Ausdruck der größte, ſondern im Allgemeinen, nicht allein im Muſikaliſchen, ein höchſt gebildeter, unterrichteter, conſequenter, feiner und lebensfroher höchſt redlicher Mann, deſſen äußere Erſcheinung ſogleich anzog. Burney beſchreibt ihn ſo: Er iſt eher kurz als lang von Wuchs, hat ſchwarze Haare und Augen, eine bräunliche Geſichtsfarbe, eine ſehr beſeelte Miene und iſt dabei lebhaft und munter von Gemüth. — In Allem was er, frei von jeder Rückſicht, von jeder Abſicht, z. B. für Schüler, gewöhnliche Dilettanten und Virtuoſen, ſchrieb, ſelbſt noch in Vielem, wo er ſich accommodirte, überflügelte er ſeine Zeit; und wenn er ſelbſt behauptete, daß damals, namentlich für die Ausführung muſikaliſcher Werke, eine neue Kunſtperiode anhob, ſo ließ es ihm eben ſeine allſeitige Menſchenbildung nicht zu, in ſich ſelbſt den Mann zu erblicken, der in vielfacher Hinſicht dieſe neue Periode herbeiführte. Von der Tiefe und Gründlichkeit des väterlichen Geiſtes gelehrt, von der ungemeinen Virtuoſität deſſelben herangebildet, auf dieſe erhabene Richtung der für ſich allein daſtehenden Gewalt des geliebten Vaters mit Verehrung, mit Bewunderung blickend und in ihm den Unerreichten, ja Unerreichbaren ſehend, war ihm das Feſtgegründete, dauernd Solide zur Künſtlernothwendigkeit geworden, die ihn ſelbſt in ſeinen geringſten Arbeiten nicht verlaſſen konnte. In Allem, was er that, war durchdachter Plan, genau und fleißig erſtrebter und tüchtig erreichter Zweck. Mit dem Leben ſelbſt vertrauter, durch Verhältniſſe und allſeitige Bildung geglätteter, das Feine geſelliger Verbindung und äußerlichen Genuſſes durch Temperament und Gewöhnung, ſo weit es ſich mit der Rechtſchaffenheit vereinte, mehr liebend, war er befähigt, zu dem ſelbſt im tändelnden Spiele Großartigen des verehrten Vaters noch jenen gefälligen Glanz, jenen, wir wollen ſagen, äußerlich geiſtigen Lebenreiz in ſeine vorzüglichſten Schöpfungen zu hauchen, was, die Sinne lockend, die Ideale der Kunſt mitten ins Herz der Gebildeten und durch ſie in's Leben ſelbſt trägt. Durch dieſen Bund des ewig Hohen mit dem ſeltſam Veränderlichen und Vielgeſtaltigen der Mode und der Individualitäten im wirklichen Leben und ſeiner mannigfaltigen Stellungen muß man ihn den erſten Gründer einer Art des Romantiſchen nennen, die von der heutigen verſchieden, aber zu ihrem Vortheil daſteht. Vorzüglich gilt dies von ſeinen Claviercompoſitionen, die kein gebildeter Muſikfreund entbehren ſollte. Unter dieſen ſind es die Phantaſien, Sonaten und Rondo's für Kenner und Liebhaber, die wir ohne Unterſchied als eben ſo originelle, als tief gefällige, bei gutem Vortrage höchſt eingängliche und noch immer in jeder Hinſicht äußerſt nützliche, Fertigkeit, Kenntniß und Kunſtfreude fördernde Werke empfehlen müſſen. Kunſtgehalt, die kühnſten Wendungen, verbunden zum Ganzen mit der höchſten Sicherheit eines überſchauenden Geiſtes, das vielfältigſte Spiel ſehr verſchiedenartiger Empfindung in aller Verfeinerung, die edelſten Melodien, belebt durch das feſteſte Mittel dauernder Wirkſamkeit, durch einen der jedesmaligen Empfindung angemeſſenen, ſich leicht bewegenden Rhythmus machen ſie zu unvergänglichen Meiſterwerken. Wären ſie nicht ſämmtlich aus einer klaren dichteriſchen Idee hervorgegangen, ſo wäre es ſchlechthin unmöglich, alle jene genannten Vorzüge in ihnen vereint zu ſehen. Der Genius muß vorhanden ſeyn, aber auch die geiſtige Macht der Bildung, die das Luftſchiff leitet, damit es fahre nach dem vorgeſteckten Ziele. Mit geläutertem Gefühle aufgenommen, gleichſam aus ihm geboren, muß Stetigkeit der Durchführung, dem Vorbilde unverrückt getreu, das Ganze verherrlichen. Kein Mangel irgend einer Fertigkeit ſtand dem Vollenden ſeiner Gebilde ſtörend im Wege; er war geborner Genius und vollgebildeter Künſtler und darum Meiſter und Förderer der Kunſt. In dieſer Höhe idealer und doch dem Menſchlichen nahe genug ſtehender Lebensbildung halten ſich alle ſeine Sonaten und Fantaſien für Kenner und Liebhaber. Vorzüglich ſtanden unter den tüchtigſten Pianiſten noch nicht lange vergangener Zeit die ſogenannt Würtembergiſchen Sonaten in großem Anſehen, wegen der darin noch mehr, als in ſeinen übrigen, vorwaltenden väterlichen Art, mit welcher ſich dennoch auch der Reiz einer geſteigerten Mannigfaltigkeit wechſelnder Empfindung vereinigt. Dieſer humoriſtiſche Anflug, dieſes fröhlich wechſelnde Empfindungsſpiel mitten in der ſicherſten, kräftigſten Zuſammenhaltung des Ganzen war es wohl hauptſächlich, was dem Gemüth- und Humor-begabten Joſeph Haydn ſo tief zuſagte und ſein Inneres erhob, daß er behauptete: „was ich weiß, habe ich dem Carl Philipp Emanuel Bach zu verdanken.“ Und wie hat Haydn fortgeſetzt, was unſer Meiſter in ihm und in Vielen anregte! — Clementi, der immer als Vater des neuen Pianoforteſpiels begrüßte, erkannte er ihn nicht ſelbſt als ſeinen Förderer an? War er es nicht, der mehrere Werke Philipps als Meiſterſtücke abdrucken ließ? war er nicht ſelbſt erſt auf den neuen Weg durch Philipp Emanuel geführt worden? Hatte er doch eine neue Spielart, neue Applicatur, neuen Styl gelehrt und die Gründlichkeit gefälliger gemacht! Man gedenke nur ſeines Werkes: „Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen.“ Wie viel er damit nützte, wie ſehr dieſer Gewinn, den er der Kunſt des Clavierſpiels brachte, noch jetzt fortwirkt, haben wir nicht nöthig, ausführlich zu beſchreiben, da jeder tüchtige Muſikfreund das Werk ſelbſt beſitzen und jeder Clavierſpieler es ſtudiren muß. Es hat mehrere Auflagen erlebt. Selbſt in nicht wenigen muſikaliſchen Kleinigkeiten zeigte ſich ſeine Größe als Meiſter tiefer Kunſt und eines geläuterten Geſchmacks. Als Beiſpiel führen wir nur die Menuet auf, die ſich in ſeinem muſikaliſchen Vielerlei (Hamburg 1770) findet, in welcher der zweite Theil dadurch gebildet wird, daß man Note für Note rückwärts ſpielt. Daß hingegen andere ſeiner Werke, die er ausdrücklich entweder bloß für Dilettanten gewöhnlicher Art oder bloß für Virtuoſen

Digitized by Google

ſeiner Zeit ſchrieb, hauptſächlich nur zeitgemäß ſeyn ſollten, leidet gar keinen Zweifel. Es iſt bekannt, daß er in allen ſeinen Werken immer einen beſtimmten Zweck vor Augen hatte, den er mit Redlichkeit verfolgte, über welchen er ſich gar nicht erheben wollte. Darum ſind auch ſeine Arbeiten ſo vielgeſtaltig und es dünkt uns, auch hierin verdiene er Lob. Solche Werke, z. B. mehrere ſeiner Concerte, müſſen natürlich jetzt veraltet ſeyn. Die meiſten Concerte ſind es ſowohl ihrer Inſtrumentation als der Glanzpaſſagen nach. Dennoch iſt und bleibt er der wahre Vater unſers neuen Clavierſpiels und unſerer ächt romantiſchen Muſik, die Uebertreibungen abgerechnet, die Mancher ſich jetzt erlaubt, und die er, wie es oben ſeine Aeußerungen zeigten, im Voraus ahnend kommen ſah. — Daß ein ſolcher Mann, groß als Virtuos, groß als Theoretiker und als eigentlich muſikaliſcher Dichter, nicht auch höchſt meiſterhafte Geſangscompoſitionen geliefert habe, wird Niemand anders vermuthen, auch wer ihn nicht genauer kennt. Und er hat es; ja er hat auch hierin ſeine Zeit und die Kunſt im Allgemeinen gefördert und ſich unmittelbar an die Seite ſeines großen Vaters geſtellt. Ueberragte ihn ſein Vater an Größe und Erhabenheit, ſo ſteht er ihm doch völlig gleich an hoher Menſchenwürde in der Kunſt, und übertrifft ihn für ſeine Zeit in dem beſten ſeiner Werke an Eingänglichkeit und wunderbarem Lebensreiz, dem das Höchſte doch nicht abgeht. Erinnern wir nur an ſein mit Recht berühmtes doppelchöriges „Heilig" und namentlich an den Chor „alle Lande ſind ſeiner Ehre voll." Welche unvergängliche Chöre enthält ſein Oratorium „die Israeliten in der Wüſte!" In den Arien und der Inſtrumentation findet ſich allerdings des Zeitgemäßen ſo viel, wie in den meiſten Werken älterer großen Meiſter, um nicht zu ſagen, in allen. Sie ſind daher häufig durch veränderte Inſtrumentirung der vorgeſchrittenen Zeit näher gebracht worden. So verhielt es ſich auch mit ſeinem Magnificat, was ſo erhabene Prachtchöre aufzuweiſen hat, als man ſie nur irgendwo finden wird. Selbſt in ſeinem Liederſpiel, der damals zur Melodie nur den Baß zu geben hatte, alſo hergebrachter Weiſe zweiſtimmig war, half er dadurch zum Beſſern, daß er die Harmonie der Begleitung nach Erforderniß bald mehr, bald weniger füllte, und durch mehrgeſtaltigen Rhythmus die Liederform bedeutend bereicherte. Hätte der ganze Bau ſeiner Melodien nicht oft zu viel Künſtliches, ſo würde er im Fache der Lieder durch ſein tieferes Eingehen in den Sinn des Gedichtes und durch die Natürlichkeit ſeiner melismatiſchen Figuren, worin er alle ſeine Zeitgenoſſen und Viele der ſpätern Zeit überragte, noch weit volksthümlicher gewirkt haben. Unter ſeine beſten Compoſitionen dieſer Art ſetzen wir oben an „Cramers Pſalmen und Sturm's geiſtliche Geſänge mit Melodien." Hamburg 1774, 1780 und 1781. — Wie groß alſo auch ſeine Wirkſamkeit als Geſangscomponiſt war, ſo haben wir ihm dennoch als Inſtrumentalcomponiſten einen noch höhern Rang anzuweiſen. Selbſt in ſolchen Inſtrumentalwerken, die jetzt ganz und gar vergeſſen ſind, half die inwohnende Dichterkraft die Verſtändigen fördern, und durch dieſe von Ph. Em. Angeregten wurde das Volk gefördert. Dahin müſſen ſeine 24 bis 30 Sinfonien gerechnet werden, die ſeines Bewunderers, unſers J. Haydn's Glanz in dieſer Sphäre einleiten halfen. Ueberhaupt ſcheint es uns nichts weniger als ſonderbar, daß echte Inſtrumentalcomponiſten ſich fühlbar unfreier, oft etwas beklommen bewegen, ſobald ſie mit Worten zu thun haben. Sie fühlen ſich nicht ſelten in ihrem Gedankenfluge gehemmt und reden lieber die geflügelte Sprache der Tonkunſt unvermiſcht mit jeder andern. Ein merkwürdiges Beiſpiel, wie geliebte Worte den muſikaliſchen Geiſt furchtſam machen, liefert die Compoſition zu ſeines Freundes „Klopſtocks Morgengeſang am Schöpfungstage." — Der älteſte ſeiner Söhne wurde Juriſt, der jüngſte, nach ſeinem Großvater Sebaſtian genannt, war der vorzüglichſte Schüler Oeſer's, ein vortrefflicher Landſchaftsmaler, der noch weit bedeutender als Hiſtorienmaler zu werden verſprach. Der höchſt gemüth- und talentvolle Jüngling ſtarb ſehr früh in Rom, betrauert von Allen, die ihn kannten. — Die große Sammlung trefflicher Bildniſſe berühmter Tonkünſtler, gemalt, gezeichnet und in Kupfer geſtochen, welche Ph. Em. beſaß, iſt nach ſeinem Tode leider vereinzelt worden. Dagegen iſt ſein Muſikalien-Nachlaß, namentlich das ſogenannte Bach'ſche Archiv, das von jedem Componiſten der beiſpiellos muſikaliſchreichen Familie ein auserleſenes Tonwerk enthält, glücklich beiſammen geblieben. Herr Georg Pölchau, der raſtloſe Sammler muſikaliſcher Merkwürdigkeiten, jetzt in Berlin privatiſirend, hat ſeine außerordentlich reiche muſikaliſche Bibliothek damit geziert.

Bach, Heinrich, geb. zu Wechmer den 16. Sept. 1615, geſt. am 10. Juli 1691. Sein Vater, Teppichmacher, unterrichtete ihn in der Muſik und bildete ihn zum guten Orgelſpieler, deſſen Kunſt der Bruder des Vaters, Johann B., Organiſt und Prediger zu Erfurt, vollendete. Heinrich wurde Rathsmuſikant zu Schweinfurt, darauf zu Erfurt und 1641 Organiſt zu Arnſtadt, wo er in Ehren lebte, ſeine Söhne Joh. Chriſtoph und Johann Michael zu tüchtigen Organiſten zog (der erſte wurde in Eiſenach und der andere im Amte Gehren angeſtellt) und 28 Enkel ſahe. Ueberhaupt glänzten als Organiſten nicht wenige aus dieſer Familie, in Erfurt z. B. Aegidius B., Haupt der Rathsmuſikanten und Organiſt zu St Michael; von ihm und ſeinen Nachfolgern ſind dort noch zu Adlung's Zeiten alle Organiſten, obgleich kein Bach mehr vorhanden war, die Bache genannt worden. — Johann Bernhard, des Aegidius Sohn, wurde Hauptorganiſt zu Eiſenach, wo ebenfalls mehrere B. blüheten. Joh. Bernh. zeichnete ſich noch durch trefflich ausgeführte Präludien und durch Ouverturen in Telemann's Manier aus.

Bach, Joh. Chriſtian, der jüngſte Sohn Sebaſtians, geb. zu Leipzig 1735. Nach dem Tode ſeines großen Vaters ging er nach Berlin, um ſich bei ſeinem Bruder Carl Phil. Emanuel im Clavierſpiele und in der Compoſition zu vervollkommnen. Seine herrlichen Anlagen und der vortreffliche Unterricht machten ihn bald als Virtuos und Componiſt ausgezeichnet. Mehrere ſeiner jugendlichen Tonſätze waren mit ungetheiltem Beifalle öffentlich aufgenommen worden. Allen war es klar, daß es ihm weder an Geiſt noch an Kenntniſſen, der großen Familie würdig, fehle. Allein ſein äußerſt lebensluſtiger Sinn, ſein Umgang mit der Welt, und ſeine vorherrſchend ſinnliche Neigung vermochten es nicht, den Ernſt und die Würde ſeiner Brüder und ſeines Vaters auf lange feſtzuhalten. Mehr als Künſtlerehre reizten ihn die Freuden des Lebens, weshalb er auch von nicht wenigen als ein Abtrünniger verklagt wurde. Sein Umgang mit italieniſchen Sängerinnen brachte in ihm die Luſt hervor, in Italien ſein Heil zu ſuchen. Er begab ſich nach Mailand 1754, wo er auch bald, noch in demſelben Jahre, eine Anſtellung als Organiſt an einer der großen Orgeln des daſigen Domes fand. Hier hielt ihn die Liebe zum Geſang oder auch zu den Sängerinnen ſo gefeſſelt, daß er ſein ausgezeichnetes Clavierſpiel ruhen ließ, nichts als Geſangscompoſitionen verfaßte und nicht anders ans Inſtrument ging, als wenn er eine dergleichen begleiten wollte. Seine Liebe zu den Frauen und dieſer zu ihm, machte ihn immer geſchmeidiger und nachgiebiger gegen den herrſchenden Geſchmack, welcher auch nicht im Geringſten undankbar ſich gegen ihn bewies. Mit Freuden nannten ihn die Italiener „den Mailänder Bach," wie zur Bezeichnung die Deutſchen. 1759 wurde er nach London berufen und mit 1800 Thlr. Gehalt als Capellmeiſter angeſtellt. Da nun hier, trotz der Vernachläſſigung, ſeine Art das Clavier zu ſpielen außerordentlich bewundert wurde, ſo gab er ſich zwar Mühe, die alte Fertigkeit wieder zu gewinnen, allein vergeblich; mag es ſein, daß ſein Fleiß nur durch irgend eine äußere Nöthigung recht beharrlich wurde, oder mag Burney Recht haben, der es der Lähmung

Digitized by Google

ſeiner Finger zuſchreibt, die er ſich vom vielen Componiren zugezogen habe. Wirklich ſchrieb er ungemein viel, denn er brauchte immer Geld, das doch nicht zureichen wollte. Dafür wurde er aber auch in London nicht minder als in Mailand der entſchiedene Liebling der Damenwelt, die ihm auch zuverſichtlich ſehr viel zu verdanken hatte. Bei weitem die allermeiſten ſeiner zahlreichen Claviercompoſitionen waren ſo leicht, ſo gefällig, ſo völlig im damaligen Frauengeſchmacke, daß der polirte, artige und zuvorkommend freundliche Mann gar nicht zu verkennen war; lauter Blumenſträuschen, nett und nach Wunſch und Begehr zuſammengereiht. Machte ihm nun ſein älterer Bruder Phil. Eman. Vorwürfe darüber, ſo ſchrieb er ihm brüderlich zurück: „ich muß ja wohl ſtammeln, damit mich die Kinder verſtehen.“ Dabei fuhr er fort, immer derſelbe zu ſeyn im Leben wie im Componiren, d. i. leichtfertig. Als ihm deßhalb einſt einer ſeiner Freunde ſeines doppelten Leichtſinns wegen Vorwürfe machte und ihm ſeinen Bruder Phil. Eman. zum Muſter hinſtellte, antwortete er: „ei, mein Bruder lebt, um zu componiren, und ich componire, um zu leben.“ Dem Weine war er eben ſo wenig abhold, als den Frauen, und es geſchahe nicht ſelten, daß er auch trunken componirte, bis er endlich beim Componiren in der Regel trank, worin er einige glückliche Nachahmer gefunden hat. Bei dem allen blieb er höchſt beliebt und lachte ſeine Tadler aus. Mit Stolz nannten ihn die Engländer „den Londoner Bach,“ und zur Bezeichnung auch andere Völker. Natürlich alſo, daß die allermeiſten ſeiner Blumen verwelkten, ſo ſehr ſie auch in den Tagen ihres Blühens ergötzten und zwar allgemein. Kaum war eines ſeiner gefälligen Werkchen erſchienen, als es auch ſchon von allen Clavieren der Dilettanten und am meiſten der Dilettantinnen ertönte. Keiner hat ſo wie er die Liebe zum Clavierſpiele verbreitet. Auch ſeine Geſangscompoſitionen und namentlich ſeine vielen Opern erfreuten ſich zwar nie eines langen, aber eines ſehr großen Beifalls in London, wo der italieniſche Geſchmack, in welchem ſie größtentheils geſetzt waren, das Meiſte galt. Viele ſeine Arien erhoben ſich zu Lieblingsſtücken der Zeit. Man rühmte einnehmende Melodie, noch mehr friſche, ſehr anziehende Inſtrumentation, ſo daß ſie auch in andern Ländern als Concertgeſänge von Bravourſängern fleißig benutzt wurden. Desgleichen wird auch das Inſtrumentale ſeiner Clavierconcerte als meiſterlich gerühmt. Er befreite die Welt in ſeinen Arien zuerſt von dem läſtigen da Capo, was von der Zeit an faſt allgemein weggelaſſen wurde. Seine „Orionne, o sia Dian avendicata“ behauptete (1763) drei Monate lang den allgemeinſten Beifall. In dieſer Oper hatte er einen in London unerhörten Gebrauch von den Blasinſtrumenten gemacht; zum allererſten Male ließen ſich hier im Londoner Orcheſter Clarinetten hören. Er ſchrieb auch mehrere Opern in Gemeinſchaft mit andern Componiſten, z. B. 1764 „Berenice,“ ein Paſticcio, mit Haſſe, Galuppi und Ferradini; 1769 „Olimpiade“ mit Piccini; „Ezio“ mit Guglielmi und Bertoni; „Orfeo“ mit Gluck. Alles Accommodiren nach dem herrſchenden Geſchmacke war keineswegs Folge des Mangels höherer Anlagen und Gewandtheiten im Fache der Tonkunſt, ſondern es war eine Folge ſeiner menſchlichen Gemüthsrichtung. Er vermochte gar wohl Höheres zu leiſten, wenn er einmal wollte. Reichardt, der in ſeinem Almanach von 1796 manche Anecdoten von ihm erzählt, preiſt mehrere ſeiner Motetten als ſehr ſchön, desgleichen Kirchencantaten; und Schubert ſchreibt in ſeinen „Ideen zu einer Aeſthetik der Tonkunſt“ (1806) von ihm (er nennt ihn fälſchlich Georg): „ſeine Kirchenſtücke hatten viel Gründlichkeit, nur eine gewiſſe weltliche Miene, die den Geruch der Verweſung ankündigt. Seine Opern, die er in England, Italien und Deutſchland ſetzte, verrathen alle den Herrſchergeiſt im Gebiete der Tonkunſt. — Dieſer Bach, fährt er fort, konnte ſeyn, was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt ſprudelte er als Waſſer, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeſchmacks ſchimmert immer der Rieſengeiſt ſeines Vaters durch.“ — Für Rom und Neapel ſetzte er einige Meſſen, die bewundert wurden. Für London einige Pſalmen ganz im ächt alten Geſchmacke. Seine Chöre ſind kunſtreich ohne Pedanterie bearbeitet und ſein Te Deum wird als eines der ſchönſten geprieſen. In allen muſikaliſchen Arten des Styls verſuchte er ſich mit Glück und ſeine Sinfonien werden groß und prächtig, weit die Jomelliſchen überragend, genannt. Immer aber ſchrieb mehr der Lebemann als er ſelbſt. Er ſtarb, von ganz England betrauert, ſchon im Jan. 1782 und hinterließ eine Frau, eine Italienerin, Cecilia, geb. Graſſi, die ſeit 1767 Prima Donna der Londoner Oper war, nicht ſchön, noch weniger Schauſpielerin, doch mit ſüßklingender Stimme, voll eines unſchuldig wahren Ausdruckes. Er hinterließ aber auch 4000 Pf. St. Schulden. Die Königin ſchenkte der Wittwe 50 Pf. zur Reiſe in ihr Vaterland und eine jährliche Penſion von 80 Pf.

Bach, Joh. Chriſtoph, älteſter Sohn Heinrichs, geb. zu Arnſtadt in Thüringen 1643, geſt. als Organiſt zu Eiſenach, welchem er mit aller Treue 38 Jahre, ſtill und zufrieden in ſeiner Thätigkeit, vorſtand. Er war einer der größten Orgelſpieler und Contrapunctiſten ſeiner gerade hierin ausgezeichneten Zeit, wovon ſeine nachgelaſſenen Werke und die Verſicherung zeugen, er habe niemals mit weniger als fünf realen Stimmen geſpielt. Reichardt rühmt eins ſeiner fünfſtimmigen Kirchenſtücke als kühn und kräftig, und Phil. Emanuel Bach führte in Hamburg mehrere ſeiner Compoſitionen mit allgemeinem Beifall auf. Zur Tiefe und Gelehrſamkeit geſellte er natürlichen Geſang und gefälligen Wohllaut. Auch ſeine Söhne wurden, von ihm unterrichtet, höchſt ausgezeichnete Muſiker. Daß dieſer denkwürdige Mann in der großen Welt nicht bekannt, viel weniger berühmt iſt, wird Niemanden in Verwunderung ſetzen, der weiß, wie genügſam und in ihrem Werke zum Lobe Gottes und zur Erbauung ihrer Gemeinde froh und bürgerlich glücklich unſere Cantoren und Organiſten jener Zeit lebten, unbekümmert um irgend einen Glanz des äußerlichen Lebens, und dennoch wirkſam und tüchtig, wie jetzt ſelten Einer. Es war die Frömmigkeit, die ſie arbeiten hieß und die ſie lohnte. Darum ſind uns auch die Componiſten nicht weniger unſerer vortrefflichſten Choräle durchaus nicht gewiß. Uebrigens verwechſele man dieſen Mann nicht mit anderen gleiches Namens dieſer Familie, und ſehe den Stammbaum. Sammler und Liebhaber tüchtiger Kirchencompoſitionen mögen auf die nachgelaſſenen Werke dieſer thüringiſchen Organiſtenfamilie achten.

Bach, Joh. Chriſtoph Friedr., der neunte Sohn Sebaſtians, geb. zu Leipzig 1732, ſtudirte Jura, wendete ſich jedoch wieder zur Muſik und wurde Capellmeiſter des Grafen Wilhelm von Schaumburg, der ihn achtete und ſeine Compoſitionen mit Andacht hörte. Alle Vormittage widmete er der Compoſition. Seine Bäſſe werden beſonders als kernhaft, ſeine Fugen als klar und meiſterlich und ſeine Melodien als edel gerühmt. Dabei war er ein Mann voller Herzensgüte und Treue, der in Bückeburg (daher der Bückeburger genannt) höchſt glücklich lebte, bis ihn ein Bruſtfieber zu ſeinen Vätern verſammelte am 26. Januar 1795. Außer Sonaten und Liederſammlungen wurde „die Amerikanerin,“ lyriſches Gemälde von Gerſtenberg, 1773 gedruckt. — Sollte die Welt einmal die trefflichen Meiſterwerke dieſer großen Familie beiſammen ſehen, ſie würde ſtaunen über den Reichthum, und das Ausland würde deutſche Kraft und Tiefe bewundern. — Die große Künſtlerfamilie, welche länger als ein Jahrhundert ſo viele und ſo überaus vortreffliche Künſtler lieferte, iſt nun ausgeſtorben.

(Mit dem letzten, Joh. Chriſt. Friedr. oder vielleicht auch Joh. David Bach, ſchließt dieſe große Künſtlerfamilie. Wir haben Sebaſtian als den größten Meiſter vorangeſtellt; eine chronologiſche Ueberſicht gewährt übrigens der genannte Stammbaum. Die folgenden beiden Bach gehören nicht dazu.)

Bach, Heinrich Amand, geb. zu Ober-Schwedeldorf in der Grafſchaft Glatz 1791, ſtudirte zu Breslau, Wien und Berlin, jetzt practicirender Arzt in Neurode, ein geſchickter Componiſt und Pianofortespieler, von dem hier eine Schrift angeführt zu werden verdient: De musices effectu in homine sano et aegro. Berlin 1817 bei Friedr. Stark.

Bach, Aug. Wilh., Director des königl. Muſik-Inſtituts, Commiſſarius der königl. Ober-Baudeputation für die Orgelanſchläge, Organiſt der St. Marienkirche und Mitglied des Senats der königlichen Academie der Künſte zu Berlin — iſt geboren den 4. October 1796 zu Berlin, wo ſein Vater, Gottfried B., Secretär beim königl. Lotterie-Amt und Organiſt der Dreifaltigkeitskirche war. Nach mancherlei Erfahrungen in der Kirche und im Lehrfache, als Lehrer der Theorie und des Geſanges in Gymnaſien ꝛc. erhielt er 1822 einen ſehr vortheilhaften Ruf nach Stettin als Muſikdirector, welcher Veranlaſſung gab, ihn bei einem in Berlin zu errichtenden Inſtitute zur Bildung von Muſikern für die Kirche und Schule, zu welcher Mitwirkung er auch ſchon früher auserſehen war, anzuſtellen. Nach Einrichtung dieſer Anſtalt bildete B. in Gemeinſchaft mit Bernhard Klein unter Zelter's Leitung in einem Zeitraume von 10 Jahren viele Schüler, welche bereits wieder als Organiſten und Lehrer in den Provinzen des Königreichs thätig ſind. Eben ſo war B. bemüht, ſeine auf verſchiedenen Reiſen nach Leipzig, Dresden, München, Wien, Prag, Breslau, Hamburg ꝛc. durch Anhörung und Beſichtigung der dortigen groſsen und ſchönen Orgelwerke geſammelten Erfahrungen bei den im Preußiſchen häufig vorkommenden Orgelbauten in Anwendung zu bringen. Als nun nicht lange nach B. Klein's Abgange vom königlichen Muſik-Inſtitute der Prof. Zelter ſtarb, wurde B. nach kurzem Interimiſticum die Direction dieſer Anſtalt übertragen, in Folge deſſen dieſelbe diejenige Einrichtung erhielt, welche der neue Director der hohen vorgeſetzten Behörde in Vorſchlag gebracht hatte. 1833 von der königlichen Academie der Künſte zu Berlin zum ordentichen Mitgliede, behufs einer in derſelben zu bildenden Section für die Muſik, gewählt, von einem königl. hohen Miniſterium beſtätigt und auch zum Mitgliede des Senats ernannt, war derſelbe in letzter Zeit beſonders damit beſchäftigt, ein genaues thematiſches Verzeichniß von den Kunſtſchätzen, die in der Bibliothek des königl. Muſik-Inſtituts ſich befinden und gröſstentheils aus den Forkelſchen Nachlaſſe herrühren, anzufertigen. Seine gedruckten Werke ſind bekannt. Von ſeinem König in Anerkennung ſeiner Verdienſte mit dem rothen Adlerorden geziert, wirkt er ſtets noch thätig fort.

Bachmann, Gottlob, Organiſt an der Nicolaikirche zu Zeitz, wurde geb. in dem Dorfe Bornitz (unweit Zeitz) am 28. März 1763.

Bachmann, Carl Ludwig, königlich Preußiſcher Cammermuſikus und Hofinſtrumentenmacher zu Berlin, wurde geb. daſelbſt um's Jahr 1716, und war Meiſter im Bratſchenſpiele. Er verließ 1792 die Capelle ganz, alle ſeine Thätigkeit nur auf den Inſtrumentenbau beſchränkend. Beſonders rühmte man ſeine Bratſchen und bezahlte dieſelben theuer. Von Wichtigkeit war auch ſeine Erfindung der mechaniſchen Schraubenſtimmung an Baßinſtrumenten (Contrabaß und Violoncell), welche er 1792 veröffentlichte und die nachher allgemein eingeführt worden iſt. Weniger Glück machten ſeine Taſtenguitarren oder Guitarrenclaviaturen, ſo ſinnreich auch deren ganze Einrichtung ausgedacht war. Er ſtarb im J. 1800, im 84ſten Jahre ſeines Lebens.

Bachmann, Pater Sixt, ausgezeichneter Contrapunctiſt, fertiger Orgel- und Clavierſpieler im ehemaligen ſchwäbiſchen Reichskloſter Marchthal, geboren am 18. Juli 1754 zu Kettershauſen in der damals gräflich Bebenhauſiſchen Herrſchaft. Nach ſeinem (wahrſcheinlich um 1818 erfolgten) Tode fand man unter ſeinen hinterlaſſenen Papieren noch eine Menge geiſtlicher Cantaten, mehrere groſse Sinfonien, Violinquartette, Sonaten und Orgelfugen, die wohl des Druckes werth geweſen wären.

Bachſchmidt, Anton, Violin- und Poſaunvirtuos, Componiſt und Capellmeiſter des Fürſten von Eichſtädt, wurde geb. zu Mölk in Oeſterreich im Jahr 1709. Er ſtarb im J. 1780, im 7t. ſeines Lebens, zu Eichſtädt.

Backofen. Die neuere Geſchichte der Muſik zählt drei Künſtler dieſes Namens, Brüder. — Der würdigſte und verdienteſte darunter iſt der älteſte, J. G. Heinrich, wurde geb. zu Durlach im Jahre 1768. Als Componiſt trat er erſt ſeit 1794 auf mit geſchmackvollen, gründlich gearbeiteten und den umſichtigſten Kenner ſeiner Inſtrumente verrathenden Werken für Harfe, Baſſethorn und Clarinette auf. Die lange und vielfache Erfahrung, welche B. ſelbſt als Virtuos ſich erwerben konnte und mußte, verleiht nun auch ſeinen theoretiſchen Werken oder Schulen einen beſonderen Werth und Vorzug vor vielen andern an Gründlichkeit, Zweckmäßigkeit und Klarheit. So iſt ſeine „Anleitung zum Harfenſpiele" ꝛc. wohl eine der beſten, die die muſikaliſche Literatur aufzuweiſen hat; eben ſo ſeine „Anweiſung für die Clarinette und das Baſſethorn;" und „Recueil pour la Harpe, avec le doigté indiqué, à l'usage des commençans." Von weniger Bedeutung ſind ſeine Vocal-Compoſitionen.

Bader, Carl Adam, Königl. Preußiſcher Hofſänger und erſter Tenoriſt der Königl. Oper zu Berlin, wurde am 10. Januar 1789 zu Bamberg geboren. Im Jahre 1820 am 1. April trat er ſein dreijähriges Engagement in Berlin an, welches nach Verlauf von zwei Jahren in ein lebenslängliches umgewandelt wurde. Er beſitzt die ſchönſte, wohlklingendſte, metallreichſte Tenorſtimme, die wir in Deutſchland gehört haben; dabei zugleich eine ebenmäßig gebaute männliche Geſtalt, edlen Anſtand, ausdrucksvolle Züge und feuriges Auge. Wenn ſich zu ſolchen Gaben ein tieferer Sinn für die Kunſt, dramatiſches Talent und unabläſſiger Eifer findet, ſo müſſen ſolch' außerordentliche Leiſtungen, wie wir ſie von dieſem Sänger geſehen, hervorgebracht werden. Zwar fehlt ihm diejenige Ausbildung für den figurirten Geſang, welche die italieniſche Schule, vorzüglich aber die neuere, fordert; dafür aber war er die Säule und Stütze der deutſchen Oper. In den Jahren 1820—27, der Glanzperiode der Spontiniſchen Opern in Berlin, liegt auch Baders bedeutendſter Wirkungskreis. Noch ausgezeichneter erſchien er uns indeſſen in mehreren anderen klaſſiſchen Werken, z. B. als Adolar in der „Euryanthe", als Max im „Freiſchütz", als Nadori in „Jeſſonda." Aber auch in mehreren Opern des modernſten Styls trat er mit Glanz auf, wiewohl in Beziehung auf den Geſang manches vollkommener durch einen in italieniſcher Schule gebildeten Sänger geleiſtet worden ſeyn würde. Zu dieſen Parthien gehörten ſein Othello und ſein Kleomenes aus Roſſini's „Belagerung von Korinth." Den höchſten Triumph aller ſeiner Darſtellungen errang er ſich im Jahre 1829 in Aubers „Stumme von Portici" als Maſaniello. 1832 verfiel er in eine lang andauernde, mit ſteten Rückfällen wiederkehrende Krankheit, und als er nach langer Pauſe die Bühne wieder betrat, war es unverkennbar, daß auch die Geſundheit ſeines Organs im tiefſten erſchüttert war.

Badia, Carlo, Agoſtino, Componiſt, geborner Italiener, war zu Anfange des 18. Jahrhunderts in der Hofcapelle des Kaiſers Leopold I. zu Wien angeſtellt. Von den näheren Lebensumſtänden dieſes fruchtbaren Componiſten iſt nichts weiter bekannt geworden.

Baer, Ferd., gewöhnlicher geſchrieben Paer, ſ. dieſ.

Bagatelle, eine Kleinigkeit, Sache ohne Bedeutung. Chaulieu, Hünten, Lemoine und andere Componiſten betitelten wohl ſo kleinere Muſikſtücke, die ſie für Anfänger zur Uebung ſchrieben.

Bagatti, Francesco. Ueber die Lebenszeit dieſes alten grundgelehrten Contrapunktiſten iſt man bis zur Stunde noch nicht einig. Es lohnte wohl der Mühe, hierüber weiter nachzuforſchen.

Digitized by Google

Bagge, C. Ernſt Baron von, Königl. Preußiſcher Kammerherr und würdiger Dilettant der Muſik. In den Jahren um 1780 lebte er zu Paris, und ſein Haus daſelbſt war lange Zeit der Sammelplatz aller dort anweſenden ausgezeichneten Tonkünſtler. Er ſtarb daſelbſt 1791.

Bähr (öfters auch Beer geſchrieben), **Johann**, geb. 1625 in dem öſterreichiſchen Marktflecken St. Georg. Durch ſeine herrliche Altſtimme, ſein ausgezeichnet fertiges und geſchmackvolles Clavier- und Violinſpiel bewogen, berief ihn der damalige Herzog Auguſt an ſeine Hofcapelle zu Halle. B. nahm die Stelle an; nach des Herzogs Tode aber ging er nach Weißenfels und wurde hier als Concertmeiſter angeſtellt. Durch die Unvorſichtigkeit eines Schützen bei einem Vogelſchießen im J. 1700 erhielt er eine Kopfwunde, an welcher er, kaum 48 Jahre alt, nach wenigen Stunden ſtarb.

Bähr, Joſeph, heißt nach ſeiner eigenen Schreibart **Beer**, ſ. daher dieſ. Art.

Baj, Tommaſo, geb. zu Crevalcore bei Bologna um 1650, wurde in Rom als Componiſt berühmt und daſelbſt nach dem Tode des Paolo Lorenzani (ſtarb 29. October 1713) Capellmeiſter im Vatikan, von welchem Poſten ihn der Tod ſchon am 22. December 1714 wieder abrief.

Bailleux, Anton, franzöſiſcher Tonkünſtler, Componiſt, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Paris.

Baillot, Pierre, geb. 1771, ein Schüler Viotti's, bereits 1791 in der Capelle des damaligen Grafen von Artois, 1803 im Conſervatorium der Muſik zu Paris angeſtellt, einer der größten Violinſpieler unſerer Zeit, eines der Häupter der ausgezeichneten franzöſiſchen Schule, an Kühnheit und Großartigkeit des Vortrags, ernſter plaſtiſcher Anlage und Durchführung ſeinen berühmten Collegen, Rode und Kreuzer, vielleicht überlegen, wenn auch an Innerlichkeit und Tiefe, an Grazie und leichter Anmuth, an fruchtbarer, originell und genial waltender Phantaſie unſerm Spohr, Maiſeder und dem gewiſſermaßen außer aller Parallele ſtehenden Paganini wohl unbeſtritten nachſtehend. Mit Kreuzer und Rode hat er, und zwar als Hauptredakteur, die weit verbreitete Violinſchule des Pariſer Conſervatoriums verfaßt. Dieſes Werk, im Verein mit ſeinen Etuden und mancherlei andern Violincompoſitionen, und ſein perſönliches Wirken am Conſervatorium, ſo wie ſeine Virtuoſenleiſtungen in Paris und auf Reiſen (1805 bis 1808 in den nördlichen Gegenden von Europa) haben ihm ein ehrenvolles Andenken geſichert. Er ſtarb am 5. Septbr. 1842 zu Paris.

Baillou, Luigi de, geb. zu Mailand um's Jahr 1730, wurde 1780 als Director des Opernorcheſters daſelbſt angeſtellt, und war zu jener Zeit einer der beliebteſten Balletcomponiſten. B. ſtarb erſt zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Mailand.

Bainbridge, William, engliſcher Blasinſtrumentenmacher, ſiehe **Flageolet**.

Baini, Giuſeppe, Abbate und Director der päpſtlichen Capelle zu Rom, iſt geboren daſelbſt am 21. October 1775 und gegenwärtig unſtreitig der gelehrteſte und in theoretiſcher Beziehung ausgezeichnetſte Muſiker Italiens. Unter dem leichtfertigen, gedankenloſen Kunſttreiben der neuern Italiener hält er faſt allein noch an dem Altehrwürdigen feſt, wodurch die Kunſt ein Heiligthum iſt, und wird ſo zu einem Anſchließungspunkte für alle diejenigen jüngern Muſiker Italiens, zunächſt Roms, die Ernſt und Beruf genug in ſich fühlen, tiefer in die erhabenen Geheimniſſe der Kunſt einzudringen. Dieſe jüngern Männer ſind zahlreich um ihn verſammelt und folgen ihm wie Jünger ihrem Meiſter in der Strenge ſeiner Lehre und ſeines Vorbildes. Mitten in der muſikaliſchen Sündfluth Italiens hat dieſe Erſcheinung etwas Großartiges, wenn gleich durch die erzwungene Schärfe des Gegenſatzes, in welchem die Schule Baini's zu Allem, was die übrige muſikaliſche Welt um ihn her fordert und erzeugt, ſich auch hier und da Einſeitigkeit und ein Zurückweiſen manches wahrhaft Schönen, welches in andern als den ernſten Formen des alten Kirchenſtyls auftritt, erzeugen muß. Seine erſte Bildung erhielt Baini in dem Seminario romano, wo er ſeine Studien in der Philoſophie, Theologie und den ſchönen Wiſſenſchaften noch in zartem Alter begann. Hier erlernte er auch den Gregorianiſchen Kirchengeſang unter Anleitung des Stefano Silveira. Sein Oheim, **Lorenzo Baini**, der, ein Schüler Cerponi's, zu Rom, dann zu Venedig an der Kirche der zwölf Apoſtel, nachgehends wieder in Rom als Capellmeiſter angeſtellt und ſpäter in Wien ein intimer Freund Haydn's war, gab ſeinem Neffen den erſten gründlichen Unterricht in der Muſik. Noch als Alumnus wurde Baini 1795 wegen ſeiner außerordentlich ſchönen Baßſtimme und ſeiner Fertigkeit im Geſange überhaupt, in die päpſtliche Capelle aufgenommen. Um 1802 ward er dann noch ein Schüler und Freund des Giuſeppe Zannaconi und durch dieſen in die Lehre vom Contrapunkt eingeweiht. Bald gewann er einen Ruf, und ſchon 1804 wurde er zum Director der päpſtlichen Concerte ernannt. Hier fanden ſeine muſikaliſchen Kenntniſſe und auch ſeine anderweit gründliche Gelehrſamkeit bald das reichſte Feld des Wirkens. Vorzüglich widmete er ſich muſikaliſch hiſtoriſchen Forſchungen; indeſſen war er auch als Componiſt thätig. Im Jahre 1810 erhielt er eine Einladung, in die kaiſerliche Capelle zu Paris einzutreten, doch lehnte er dieſelbe ab. Deſſenungeachtet ernannte ihn Napoleon im folgenden Jahre zum Generaldirector der Kirchenmuſik im ganzen franzöſiſchen Reiche mit einem ſehr bedeutenden Gehalte, wobei er zugleich den Befehl ertheilte, daß in allen Departements des Kaiſerreichs die von Baini vorgeſchlagene Methode treu befolgt, und nur derjenige als Muſiklehrer angeſtellt werden ſollte, den Baini empfohlen haben würde. Letzterer lehnte jedoch auch dieſen Ruf ab, und Napoleon, der, dadurch gereizt, geſagt hatte, „bei meiner Rückkehr von Petersburg will ich Baini in Paris finden", vermochte ihn nicht mehr zu erreichen. Dagegen ward Baini 1814 zum Generaldirector der päpſtlichen Capelle ernannt.

Seine vorzüglichſten Compoſitionen ſind folgende: „Salmi ed Inni a quattro voci per la solenne consegrazione dell' altare della capella apostolica al Quirinale" (1804); „Inni ad otto voci per la solenne canonisazione di cinque santi" (1807); „Tutto il servigio per la solenne messa del martedi santo dell' anno 1815 tanto in canto Gregoriano quanto in musica figurata a quattro ed otto voci"; „Il Te Deum o Inno Ambrogiano ad otto voci con un canone a dieci voci sopra la intonaziono" (1815); „Tutto il servigio di chiesa annuale in più volumi a quattro, sei e otto voci" (1816); „Saggio sopra la identità dei ritmi musicali e poetici"; „Il terzo Miserere a dieci voci per servigio della capella pontificia nella settimana santa, in continuazione degli altri due di Gregorio Allegri e di Tommaso Bai" (1821). Außerdem gehören ihm eine große Anzahl kleinerer Werke zu, als Pſalmen, Meſſen, Hymnen, Motetten, Kirchenconcerte zu vier bis zu zwölf Stimmen; theils für den Gebrauch der päpſtlichen Capelle, theils aus Auftrag verſchiedener Höfe und Kirchen componirt. Das Miſerere iſt, nach dem Urtheile der gründlichſten Kenner, ein Werk der tiefſten Kenntniß und ernſteſten Anſchauung der Kunſt, weniger ein Erzeugniß ſchaffenden Dranges, als das Ergebniß langjährigen Sammelns des Trefflichſten. Nach Feti's Urtheil iſt es das einzige Werk ſeiner Art, das den berühmten Miſereren von Allegri und dem von Bai zur Seite geſetzt werden darf, mit denen es auch abwechſelnd in der päpſtlichen Capelle aufgeführt wird, wie es überhaupt die einzige Arbeit eines noch lebenden Meiſters ſeyn ſoll, die in der Sixtiniſchen Capelle zu Gehör kommt. Deſſen ungeachtet iſt der Ruf Baini's als muſikaliſcher Schriftſteller gewiß noch größer und unzweifelhaft auch dauernder. Seine erſte Schrift war eine Brochüre über eine vierchörige Motette von Santucci, welche die Academie Napoleon zu Lucca im Jahre 1806 als

Digitized by Google

ein Werk ganz neuer Gattung gekrönt hatte, während, wie Baini nachwies, ſchon unzählige Arbeiten in der gleichen Form, ja weit verwickelter, vorhanden waren, und zwar nicht blos aus der früheren Zeit, ſondern ſelbſt in der neueſten, indem z. B. Gregorio Ballabene ein Kyrie und Gloria zu 48 Stimmen, alſo zwölfchörig geſchrieben, um ſich damit als aufnahmsfähig für die Academie zu Bologna zu legitimiren. Eine zweite, größere und ſehr gelehrte Arbeit Baini's ſucht die Identität der neueren muſikaliſchen Rhythmen mit denen der griechiſchen und römiſchen Dichtungen nachzuweiſen. Doch war der Verfaſſer dabei von einer nicht haltbaren vorgefaßten Anſicht ausgegangen. Eine Verwandſchaft dieſer Rhythmen iſt allerdings vorhanden, und führt uns, zumal für den Chor der griechiſchen Tragödie, faſt unabweisbar auf ein hinzugefügtes muſikaliſches Element, wodurch allein die Nothwendigkeit der minutiöſen Uebereinſtimmung in der Strophe und Antiſtrophe erklärt wird; allein der Ausdruck Identität führt offenbar zu weit. Auch iſt Baini hier im Widerſpruche mit Allem, was die gelehrten Metriker in der neueren Philologie grundſätzlich über die Rhythmik der Alten angenommen haben. Die dritte und wichtigſte Arbeit Baini's endlich, die allgemeines Aufſehen in der muſikaliſchen Welt erregt hat und ihm zuerſt auch einen europäiſchen Ruf verſchaffte, iſt die critiſche Geſchichte Paleſtrina's, über welche in dem Artikel Baini im Lexicon ſelbſt ſchon das Nähere berichtet wurde. Im Jahre 1837 ernannte ihn die muſikaliſche Section der Academie der Künſte zu Berlin, und 1839 der deutſche National-Muſik-Verein zum Mitgliede. Er ſtarb in Rom am 21. Mai 1844.

Baini, Lorenzo, war des Abbate Baini Vaters Bruder (ſ. oben).

Baini, Lorenzo, aus Venedig, ein Operncomponiſt, welcher 1786 eine Opera buffa ſeiner Arbeit zur Aufführung brachte. Bis 1788 wird er unter den ital. Componiſten genannt. Von dieſer Zeit an verſchwand ſein nicht wichtiger Name aus den Namenverzeichniſſen der Opernſetzer.

Baisſière, der Sohn, ein franzöſiſcher Componiſt der neueſten Zeit, wahrſcheinlich Clarinettiſt, von dem aber bis jetzt nur wenige Compoſitionen für die Kammer bekannt geworden ſind.

Baitz, Joh. Hendr. Hartmann, Orgelbauer, geb. um's Jahr 1708 zu Utrecht, geſt. daſelbſt am 14. December 1770.

Balalaika iſt der Name eines ruſſiſchen Inſtruments in Leierform, mit zwei Saiten bezogen, von ſanftem und angenehmem Tone. Wie in den Gebirgsgegenden Deutſchlands die Zither, ſo iſt daſſelbe in Rußland allgemein in den Händen der niedrigen Volksklaſſe.

Balancement iſt die franz. Benennung des Tremolo oder der Bebung, ſ dieſ.

Balbaſtre, Claude, Organiſt von Monſieur, dem Bruder des Königs Ludwig XV. von Frankreich, ſo wie an den Kirchen Notre Dame und St. Roche in Paris im 18. Jahrhundert. Er wurde am 8. December 1729 in Dijon geboren. Ihm verdanken wir auch die Verbeſſerung des Pianoforte durch das Jeu de buffle, welche die Inſtrumentenmacher Cliquot und Pascal in Paris ſeitdem mit ſo vielem Beifalle an ihren Inſtrumenten nach ſeiner Idee angebracht haben. Tag und Jahr ſeines Todes ſind bis jetzt nicht bekannt geworden.

Balbi, Lorenzo, Violoncelliſt, ſtammte aus einer italieniſchen adeligen Familie, und blühte zu Anfange des 18. Jahrhunderts. Er ſtarb um 1740.

Balbo, Ludovico, italieniſcher Tonkünſtler, geb. aus Venedig, war ein würdiger Schüler und glücklicher Nachahmer des Conſtanzo Porta, und blühte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, namentlich als Kirchencomponiſt und Contrapunktiſt. Er ſtarb gegen das Jahr 1594 zu Venedig.

Baldaſſarri, Pietro, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts ſehr angeſehener italieniſcher Componiſt, geboren zu Rom.

Baldenecker. Es leben zwei Componiſten dieſes Namens: Johann Bernhard und Nicolaus, ob Söhne des ehemaligen Hofmuſikus und nachherigen Muſikdirectors bei dem Marchand'ſchen Theater zu Mainz, von dem ebenfalls auch einige Sachen, namentlich Trios, für die Violine im Druck erſchienen ſind, können wir nicht mit Zuverläſſigkeit ſagen; von dem einen, wahrſcheinlich J. B, wiſſen wir beſtimmt, daß er nebſt Suppus (ſ. dieſ.) Vorſteher eines muſikaliſchen Privatinſtituts zu Frankfurt a. M. iſt. Die Compoſitionen Beider ſind meiſtens für's Pianoforte geſetzt, beſtehen in Variationen, Polonaiſen, Sonaten ꝛc. in leichtem, gefälligem Style, ohne Anſpruch auf eigentlichen claſſiſchen Werth.

Baldenecker, Conrad, Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns in Frankfurt a. M., ſeinem Geburtsorte, genoß von den ausgezeichnetſten Clavierlehrern ſeiner Vaterſtadt, von ſeinem Onkel (J. D. Baldenecker, zur Zeit Muſikdirector in Carlsruhe) und von berühmten Meiſtern des Auslandes eine ausgezeichnete Schule. Kaum 20 Jahre alt, bereiste er die Rheingegenden und excellirte in ſtark beſuchten Concerten zu Stuttgart ꝛc.

Balducci, Maria, war eine gegen Ende des vorigen Jahrhunderts allgemein gerühmte italieniſche Sängerin.

Baletti, Riccob. Elena, oder (wie ſie in einigen Gegenden auch genannt wurde) Roſa, Sängerin, wurde geb. im Jahr 1768 zu Stuttgart, wo ſie in der Kunſtſchule des Herzogs Karl von Würtemberg ihre erſte Bildung erhielt und 1786 als Herzoglich Würtembergiſche Hofſängerin angeſtellt wurde.

Balfe, Guglielmo, ein irländiſcher Componiſt und Sänger, deſſen Namen neuerer Zeit in den muſikaliſchen Annalen häufig genannt wird, heißt eigentlich William Balph, und verwandelte dieſen ſeinen eigentlichen Namen erſt während ſeines längeren Aufenthalts in Italien in jenen italieniſchen Guglielmo Balfe, den er nachgehends auch ſtets beibehielt. Jahr und Ort ſeiner Geburt haben wir nicht erfahren können, aber er ſcheint ſchon ſehr frühe ſein Vaterland verlaſſen und ſeine muſikaliſche Bildung zuerſt in London, dann in Paris und endlich in Italien erhalten zu haben. Bereits 1824 war er hier, und zunächſt hatte er ſich der Bühne als Sänger gewidmet; erſt ſpäter machte er auch Verſuche in der Compoſition. Er mochte damals ein Alter von ungefähr 20 Jahren erreicht haben, ſo daß er alſo um 1804 geboren worden wäre. Er ſang auf den Theatern zu Florenz, Bologna, Palermo, Genua ꝛc. Seine Stimme war ein ganz angenehmer Baß, doch ohne bedeutende Fülle, ſo daß er ſich nicht wohl in ein größeres Opernhaus wagen durfte. 1832 war er als erſter Baſſiſt am Teatro Calcano zu Mailand angeſtellt, und im Februar 1833 brachte er auf demſelben auch eine Operette von ſeiner Compoſition „Enrico IV. al passo della Marna" zur Aufführung, welche im Ganzen gefiel, doch bei Kennern keine Art von Nachſicht finden wollte. Nicht beſſer ging's ſeinen ferneren Verſuchen in der dramatiſchen Compoſition, bis auf einzelne Cabaletten, Arien und andere Geſänge, die ihm hie und da nach neueſtem italieniſchen Zuſchnitte gelangen. 1835 war er für das Theater Fenice in Venedig engagirt. Hier machte er ſich beſonders durch eine ſehr unglückliche Verſtümmlung des „Crociato" von Meyerbeer bemerklich, indem er denſelben mit allerhand Roſſiniſchen, Donizettiſchen und eigenen Melodien ausſtaffirte, um ihm eine beſſere Aufnahme von Seiten des Publicums zu verſchaffen, als ſolche ihm früher zu Theil geworden war; indeß war — wie geſagt — der Verſuch ein ſehr mißlungener, und Balfe, der auch durch noch andere Unternehmungen jener Art ſich mancherlei Unannehmlichkeiten und Anfeindungen zugezogen hatte, ſah ſich mit der Zeit genöthigt, Italien, das er zu ſeinem zweiten Vaterlande machen zu wollen ſchien, zu verlaſſen und nach einer ausgedehnteren Reiſe auf dem Continente ſich nach der britiſchen Halbinſel zurückzuziehen, wo er jetzt in London lebt, ſo ſehr für die Kunſt thätig, daß ihm ein reger Eifer und der beſte

Digitized by Google

Wille nicht abgeſprochen werden kann; nur ſcheinen ihm die Kräfte zur Erreichung eines höheren, edleren Ziels zu fehlen, und es wäre zu wünſchen, daß er dabei von anderer, energiſcherer Seite her eine ausreichende Unterſtützung fände, namentlich bei ſeiner Bildung muſikaliſcher Vereine, die ſich im Geſange und in der Inſtrumentalmuſik üben ſollen. Seine Gattin, welche ihn ſtets auf ſeinen Reiſen begleitete und in Italien mehreremale unter dem Namen Roſer-Balſe als erſte Sängerin angeſtellt war, iſt eine Tochter des vor mehreren Jahren verſtorbenen Capellmeiſters Roſer zu Peſth und auch eine ſehr angenehme Sängerin, mit vieler Geläufigkeit, nur nicht ſonderlicher Kraft und Ausdrucksfähigkeit in der Stimme.

Balg heißt bei muſikaliſchen Inſtrumenten im Allgemeinen derjenige Theil oder daß Werkzeug, wodurch der künſtliche Wind erzeugt wird, vermittelſt deſſen die tonerzeugenden Theile zum wirklichen Tönen gebracht werden.

Balgclaviatur, ſ. Balgclavis.

Balgclavis nennt man den Hebel an dem Balge der Orgel, vorzugsweiſe aber den vorderen Theil deſſelben, welchen der Calcant niedertritt, um den Balg aufzuheben. Und daher bezeichnet man auch wohl die ganze Reihe der gewöhnlich in einer Höhe neben einander liegenden Balgclaves, die, wenn mehrere Bälge vorhanden ſind, der Taſtenreihe einer Claviatur ähnlich ſieht, mit dem Namen Balgclaviatur.

Balgglocke, ſ. Klingelzug.

Balghaus oder Balgkammer nennt man den Ort, wo die Bälge (abgeſondert von dem Werke ſelbſt) befindlich ſind.

Balgregiſter wird häufig zwar gleichbedeutend mit Balgglocke gebraucht, allein es wird darunter auch und insbeſondere zwar ein ſolcher Zug (Regiſter) an der Orgel verſtanden, mittelſt deſſen die Balgtaſten befeſtigt werden können, damit kein Unbefugter die Bälge niedertreten kann.

Balgtreter, ſ. Calcant.

Balken iſt 1) in den geigenartigen oder Streich-Inſtrumenten dasjenige Stück Holz, welches in der Form einer ſchmalen Leiſte inwendig an die Decke oder den Reſonanzboden angeleimt iſt, und zwar gerade unter die tiefſte Saite und parallel mit dieſer. Hier dient er theils dazu, um dem durch die Spannung der Saiten gedrückten Reſonanzboden mehr Feſtigkeit zu geben, theils aber auch, um die durch die Schwingungen der Saiten erregte Vibration des Reſonanzbodens über deſſen ganze Fläche zu verbreiten. Daher iſt die Beſchaffenheit des B—s von größter Wichtigkeit und weſentlichem Einfluſſe auf die Stärke, Feſtigkeit, Reinheit und überhaupt Schönheit des Klanges. 2) in Clavierinſtrumenten verſteht man darunter a) die Leiſten unter dem Reſonanzboden. Dieſelben ſind von eben demſelben Einfluſſe auf den Ton und daher von gleicher Wichtigkeit, wie die Balken in Streichinſtrumenten. b) Den Saitenhalter oder dasjenige Stück Holz, in welchem die kleinen Stifte ſich befinden, an welche die Saiten mit ihren Schlingen angehängt ſind. c) Endlich dasjenige Stück Holz, in welchem die Wirbel ſtehen, und auf welchem zugleich der Reſonanzboden ruht. Richtiger aber und mit dem eigentlich techniſchen Kunſtausdrucke heißt in dieſem Verſtändniß der Balken Wirbelſtock oder Stimmſtock, ſ. daher dieſ. Art.

Ballabene, Gregorio, war einer der größten Contrapunktiſten und phantaſiereichſten Geſangscomponiſten des vorigen Jahrhunderts. Er ſtarb um's Jahr 1803 zu Rom als ein eben ſo wahrhaft chriſtlich frommer als genievoller, durchgebildeter und ſein ganzes Leben hindurch ſehr thätiger Künſtler.

Ballade. In Italien, wo ſonſt Balláta ein Geſang zum Tanz genannt wurde, bezeichnet dies Wort jetzt einen Tanz allein, und in Frankreich ſagt man ſtatt Ballade Cantate und Romance. Die deutſche Ballade nähert ſich, beſonders ſeit Bürger, mehr dem Drama als dem Lyriſchen, ſo daß man ſie hin und wieder ſogar auf die Bühne bringen konnte. Es gab mehrere Componiſten in dieſem Style; der größte Meiſter darunter war Zumſteeg, von dem eine nicht unbeträchtliche Zahl der vortrefflichſten Balladen erſchien. Nach Zumſteeg iſt die Zeit der größeren Ballade bei uns verſchwunden.

Ballerini, Francesco, zuweilen auch nur kurzweg Baron genannt, hielt ſich um's Jahr 1690 am Mantuaniſchen Hofe auf und wurde für den ausgezeichnetſten Sänger ſeiner Zeit gehalten.

Ballet (ital. Balletto) iſt im Allgemeinen ein von Muſik begleiteter mimiſcher Schau- oder Kunſttanz.

Balletto — der italieniſche Name des Ballet.

Ballicourt, Mr., ein engliſcher Tonkünſtler, von Geburt jedoch ein Franzoſe, Flötiſt und Componiſt für ſein Inſtrument. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war er an den vorzüglichſten Orcheſtern Londons angeſtellt, und daſelbſt als einer der erſten Künſtler auf der Flöte rühmlichſt bekannt.

Ballo (ital.) — eigentlich ein Tanz, Tanzkunſt, ſogenannter Ball; dann gebraucht man in der Muſik dieſes Wort aber auch für Tanzmuſik, Tanzmelodie, Ballmuſik, und daher nicht ſelten als Ueberſchrift einer Sammlung von Tänzen ꝛc.

Balthazarini, genannt Mr. de Beau Joyeur, um die Mitte des 16. Jahrhunderts berühmt und allgemein bekannt als das Haupt einer Geſellſchaft auserleſener italieniſcher Tonkünſtler, welche beſonders die Verbeſſerung der Balletmuſik ſich zum Zwecke gemacht hatten. B. ſtarb zu Paris um's Jahr 1570, nachdem er nach dem Tode ſeines Königs und Herrn den Hof verlaſſen und in Paris ſchon einige Zeit als Virtuos und Componiſt privatiſirt hatte.

Baltzar, Thomas. Im Jahr 1658 kam der Violiniſt B. von Lübeck, ſeinem Geburtsorte, nach England, ließ ſich zuerſt in Oxford hören, erregte die allgemeinſte Bewunderung und wurde endlich vom König Carl II. als Director der Königlichen Kammercapelle angeſtellt. Er ſtarb ſchon am 24. Juli 1663.

Bamberger, Geſchwiſter Sabine und Eva, keine beſonders ausgezeichnete und großartige Erſcheinungen im Gebiete der dramatiſchen Geſangskunſt, aber immerhin ſehr ſchätzenswerthe Sängerinnen und überhaupt Künſtlerinnen ihres Fachs. Unſers Wiſſens ſind ſie im ſüdlichen Deutſchland geboren, und Sabine iſt die ältere von Beiden. Sie war eine Zeitlang zu Würzburg, Frankfurt a. M. und beim königsſtädter Theater zu Berlin engagirt, von wo ſie dann nach Caſſel ging, an deſſen Hoftheater ſie ein dauerndes Engagement fand. Eva, geboren 1811 und um mehrere Jahre jünger als Schweſter Sabine, war ebenfalls um 1828 auf der königsſtädter Bühne zu Berlin thätig; allein, wohin ſpäter ſie ihr Schickſal geführt hat, iſt uns unbekannt geblieben.

Bambini, J. B., Componiſt und Claviervirtuoſe, geb. in Italien im Jahr 1745 und ſtarb in einem Alter von kaum 60 Jahren zu Paris.

Ban (franz.) — Ausrufung, Bekanntmachung; daher auch der Name desjenigen Tonſtücks oder derjenigen Trompetentöne, welche geblaſen werden, wenn unter Trompetenſchall etwas bekannt gemacht wird, oder um das Publicum auf die Bekanntmachung vorher aufmerkſam zu machen. Gewöhnlich beſtehen dieſelben aus den Intervallen des Dreiklangs, die nun willkührlich nach einander angeblaſen werden können.

Banchieri, Adriano, berühmter italieniſcher Organiſt und gelehrter Tonkünſtler.

Banck, Carl, unſtreitig einer der glücklichſten und genialſten der jetzt lebenden deutſchen Liedercomponiſten, privatiſirte 1839 in Jena, früher in Leipzig und an andern Orten, nachdem er eine Reiſe nach Italien und durch den Süden von Deutſchland vollendet hatte, auf welcher ſich ſein muſikaliſches Talent auch am meiſten wohl zu einer gewiſſen Reife heranbildete. Er machte dieſe Reiſe in den Jahren 1833 und 1834 in Gemeinſchaft mit dem jungen Dichter C. Alexander, der ihm auch die meiſten Texte zu ſeinen Compoſitionen lieferte.

Digitized by Google

Er iſt ein noch junger Mann. Ueber ſein Geburtsjahr und ſeine erſte Lebensgeſchichte haben wir trotz aller Bemühungen nichts Beſtimmtes erfahren können. Folgende Charakteriſtik und Geſchichte ſeiner Lieder, die als Selbſtgeſtändniß von ihrer poetiſchen Entwickelung und als treues Zeugniß von dem eigenen richtigen Bewußtſeyn der ſchaffenden Kraft ein doppeltes Intereſſe an ſich trägt, entnehmen wir einem eigenen Briefe Bancks. „Die älteſten meiner herausgegebenen Compoſitionen — ſagt Banck darin — und um zunächſt von den (ſo betitelten) Liedern aus Italien und Deutſchland zu ſprechen, können nur bis zu meinem Aufenthalte in Rom zurückdenken. Anſchauendes Studium der bildenden Künſte und lebendiges Acclimatiſiren an Land und Volk ließ indeß dort wenig Eigenes aufkommen, und an dieſem waren meiſtens noch die Wehen von Italiens wohlthätigem Einfluß und dem Durchkampf der Selbſtſtändigkeit ſichtlich. Aufgenommen wurden davon nur „Leichter Sinn" und der wehmüthige vierſtimmige Künſtlerabſchied „Die Segel ſind aufgezogen." Die römiſchen Soldaten ſchrien überall ihr zitterndes qui vive? die von Romulus ſtammenden Traſteveriner durchſchlichen unter dem prieſterlichen Segen mit guten Meſſern die Straßen, die meiſten Künſtlerbärte waren, aus Scheu vor dieſen Meſſern, friedlichern gefallen, und wir wollten die ewige Stadt verlaſſen und nach Neapel pilgern. Fünf ſtürmende Künſtler und eine Florentinerin, ſo ſchön, als ſie je die Büffel der poetiſchen Sümpfe erblickten, die Geliebte eines Fürſten in Neapel, die eben, dieſem nach, ihrem Manne aus Genua entflohen war, gingen mit. In dem lebenswirren üppigen Neapel, wo man mit jedem Schritte an ein poetiſches Sujet anrennt, in Sicilien, wo Leben und Poeſie in ewiger Umarmung liegen, auf der ſtillen Seefahrt nach Meſſina und der ſtürmiſchen von Catanea nach Trieſt wurden nun die meiſten der Lieder „Aus Italien", wo nicht vollendet (was in Venedig geſchah, denn hier trug ich eine heilige Scheu, dem Leben eine Stunde zu rauben), doch angefangen und eine getreue Schilderung von allen Eindrücken und Erlebniſſen. Ich erinnere mich mit beſonderer Liebe einiger Piecen, welche auf der Tour nach dem duftenden Sorrent, dem Felſenpalaſt Capri und dem wüſten Roſengefilde Päſto improviſirt wurden. Das „O Paradies" wurde unter Sorrents goldenen Früchten zuerſt zu der Guitarre geſungen, wobei den Guitarriſten und Dichter nur die Begeiſterung des Moments vermochte, einige widerhaarige Schwierigkeiten mit Geduld zu beſingen. Das Mädchen oder wahrer „Die Blume von Amalfi" fand ſich in einer Fiſcherhütte auf einem jähen Felſenabſturz zwiſchen der ſprühenden Brandung; ihr Einfluß war ſtark genug; daß ich dieſes Lied noch einmal im Genre des Volksliedes componirte, was ich nicht drucken ließ. Ueberhaupt war's natürlich, daß ſich volksthümliche Charaktere, weniger in äußerer Form als im ganzen inneren Weſen der Poeſie und Muſik aufdrängten, z. B. im Pulcinellliede, in der Sehnſucht „Mein Liebſter iſt der weiße Schwan", im Maulthiertreibergeſange, worin ſogar die recitirende Melodieweiſe vielmöglichſt nachgebildet wurde, wie ſie unſer luſtiger Mulattiere, auf ſeinem bedächtigen Packthiere ſich wiegend, fortwährend ablallte. Dort in Catanea, wo wir in den erſten Familien herzlichſte Aufnahme gefunden, wurden auch einige meiner Compoſitionen zuerſt dem Criterium eines Publicums vorgeſtellt, eines italieniſchen, das artig genug gegen den Fremden war. Der jetzt bekannt gewordene liebenswürdige Coppola war damals noch in ſeiner und ſeines Freundes Bellini Heimath, und dieſer Beiden Compoſitionen wechſelten in unſerm Kreiſe mit deutſchen, die von dem damals ſchönen Tenor des Dichters eingeführt wurden. Beſonders merkwürdig iſt mir der ſchlagende Effect einer Compoſition des „Königs von Thule" geblieben, die freilich in ihrer energiſch-dramatiſchen Weiſe von der Zelterſchen, die mehr eine paſſende Staffage zum Götheſchen Gedichte bildet, ſehr verſchieden war. So entſtanden, beſonders nach langem zweitem Verweilen in Venedig, wo

ergänzt und ausgearbeitet wurde, und nach Anknüpfung der „Lieder aus Deutſchland" in gleicher Art — vornehmlich in Tyrol und gleich nach dem Wiedereintritte in Deutſchland gemacht — vollſtändige muſikaliſche Reiſebilder, deren momentan-lebendiges ſcharfgezeichnetes Weſen Veranlaſſung war, ihre Mängel zu toleriren, und zwar in viel bedeutenderem Umfange und Mannigfaltigkeit, als ſie in op. 1 und 8 erſchienen ſind. Aber bei meiner Rückkehr war das Zurſchauſtellen der Perſönlichkeiten noch weniger in's Leben getreten, oder wenigſtens war ich, ziemlich fremd wieder in Deutſchland eintretend, noch nicht daran gewöhnt, und ſo zerriß ich bei der Herausgabe dieſer Compoſition mit Abſicht faſt alle leitende Fäden und ließ Manches, was mir von zu regem ſubjectiven Intereſſe ſchien, zurück oder gab vom Zuſammengehörigen nur Einzelnes, und Vieles ſogar erſt in ſpätern Heften zerſtreut, was an dem Dichternamen C. Alexander erkannt werden kann. So blieb eine Folge Lieder „Siciliſche Liebe", die in den Myrthenſteppen am Hybla unter Oleanderblüthen und an der Arethuſequelle unter dem Feuer des Muscatweins ſpielte, zurück bis auf eines, das in opus 16 abgedruckt iſt. In demſelben Hefte befindet ſich auch der „Gondoliere Venedigs", worin die Weiſe des Sängers der Gerusalemme liberata frei nachgebildet iſt, deſſen Worte früher ſchärfer politiſirten, und ſogar der „Abſchied aus Italien", auf den Stufen des Amphitheaters zu Verona. Dagegen ſteht der Schlußſtein der „deutſchen Lieder", die Romanze „die Heimkehr", in op. 7. Zur „Räuberin Wiegenlied" (op. 1) gehörten noch andere, z. B. „die Räuberin vor Gericht", wozu eine Räuberwittwe in Rom, deren Mann in der Engelsburg, Modell geſeſſen. Vieles aber war in ſo keckem Umſichgreifen der Phantaſie, ohne Rückſicht auf die prüde Salonſitte dieſſeits der Alpen, die ich bei meinem erſten Auftreten nicht erröthen machen wollte, oder durchaus mit Nichtbeachtung der Ausführbarkeit geſchrieben und nur bühnenmäßig gedacht, ſo daß es ebenfalls ausgeſchieden blieb, z. B. eine große Scene mit Chor (worin ein Fremder bei einem Gelage in Rom in einer verhöhnten Bettlerin mit ihrem Säugling die früher Verführte erkennt), ein neapolitaniſches Ruffianlied, ein Duett, eine Folge Piecen mit dem Hauptthema „Sturm", und Anderes. Daher war ſpäter auch ganz unmöglich, dieſe bedeutungsvollere Weiſe, Geſangscompoſitionen als poetiſche Bilder zu einem faſt dramatiſchen Ganzen an einander zu reihen, recht nach meinem Wunſche fortzuführen, und andere nach fortführender innerer Vollendung und vielſeitiger objectiver Anſchauung ſtrebende Intereſſen mußten ſtatt deſſen eintreten. Den Willen indeß ſieht man ſogar an der künſtlichen Zuſammenſtellung der in Geiſtes- und Gefühlsrichtung gleicheren Compoſitionen, z. B. op. 2—9, „der Frühlings- und Herbſttraum", die in den Thüringer Bergen in wirklichen Dämmerſtunden empfangen ſind, „des Leiermannes Liederbuch" (op. 21) u. a. Zu Erſterem gehörte durchaus ein bewegteres vom Norden Deutſchlands entfernteres Leben, denn der Norddeutſche erkennt die Poeſie wohl eher als der Süddeutſche, aber er bietet ihr weniger Stoff. Noch einen beſonderen Liedercyclus bilden indeſſen op. 18 und 19, die gleich nach op. 1 und 8 entſtanden; nur zwei Romanzen, die ſich leicht herausfühlen, obgleich ſie die Haltung des Ganzen nicht ſtören, ſondern nur vervollſtändigen, ſind aus ſpäterer Zeit. Die melancholiſch-trüben Liebeslieder des Müllerburſchen in Abend- und Morgenklagen, die ſich nur mit innerlich bewegtem Leben in monotoner Steigerung zum tragiſchen Schluß fortrollen, ſind bis auf den Schluß richtig genug. Auch die Farbe ihres Geburtsortes tragen ſie wohl in ſich, welcher ein romantiſches Eiland der Mark iſt, bei Madelitz, zwiſchen Frankfurt und Berlin, wo Genelli geboren. Das Lied „Auf dem See" und „Ich liege auf ſonnigem Hügel" ſtammen eben daher. Die Idee zu den „nordiſchen Liedern" lag nahe, weil der Charakterton des höheren Nordens nur ohne Selbſtanſchauung durch dichteriſche Werke am nächſten liegt. Den

Digitized by Google

Zuſammenhang dieſes Liederkreiſes mußte ich leider durch Hinweglaſſung einiger muſikaliſcherer Texte etwas verdunkeln. Es iſt ein Wechſelgeſang zwiſchen Thela, die von Falgar dem Sänger verlaſſen, deſſen Todesbotſchaft ihr ſein Falke bringt, und Volundur dem Krieger, der, in ſeiner Liebe von ihr verſtoßen, zuletzt fernem Tode entgegenzieht. Die „Volkslieder" endlich betreffend, ſo iſt der Titel ſchon oft mißverſtandener Weiſe auf die Muſik ſtatt auf den Text allein bezogen worden. Sie ſind im Style von Miniaturbildern gehalten und in gleicher Weiſe vorzutragen; en gros geſungen, wird es ihnen wie Miniaturbildern ergehen, die man aus der Ferne ſieht." So weit Banck ſelbſt in ſeinem Schreiben. Zu den namentlich darin aufgeführten Liedern ſeiner Compoſition muß nun noch als vorzüglich gelungen genannt werden: op. 22 und 23, in welchem erſteren der vielbeliebte „Deſerteur", und das „Zu Straßburg auf der Schanz", und in letzterem „Des Fiſchers Liebeslied" enthalten iſt. Bancks Liederquelle ſprudelt auch noch immer fort, und am ſchönſten erſcheint uns ihr Strahl, wo er beſtimmte Charakterſituationen hervorbringt, weßhalb B. ohne Zweifel auch in der Operncompoſition ſehr glücklich ſeyn würde.

Bänder, Joh. Heinr. Dieſer vielſeitig gebildete Muſiker, Fagottvirtuos und Contrabaſſiſt, ward im Jahr 1785 zu Röhrenfohrt im Churheſſiſchen geboren; der Knabe hatte das Glück, in die Hände eines würdigen Schullehrers zu fallen, des hochgeachteten Cantors Gieſe zu Melſungen, der Tugend und Redlichkeit tief in ihm begründete und durch trefflichen Schulgeſang ſeinen Hang zur Muſik nährte. Bänder hatte ſich ſchon auf einem und dem andern Inſtrumente für ſich allein verſucht, als ſein Vater ſtarb und er ſich genöthigt ſah, in ſeinem 15. Jahre ſchon als Pfeifer unter dem Militär zu dienen. Das vorzügliche Muſikchor der Garde, bei welcher er ſtand, gab ihm Gelegenheit, in ſeiner Kunſt weiter fortzuſchreiten Er machte die Feldzüge gegen die Oeſtreicher und den Herzog von Oels mit, und hatte dabei das Unglück, an der rechten Hand eine gefährliche Wunde zu bekommen. Er mußte ſeinen Abſchied nehmen. Sein braver Obriſt, von Langenſchwarz, rieth ihm, die Muſik aufzugeben, ſich mit militäriſchen Kenntniſſen auszurüſten und zu trachten, daß er zum Officier avancire; allein er wollte von ſeiner Kunſt nicht laſſen, wendete ſich zu Inſtrumenten, die weniger Geläufigkeit der Finger erfordern: Poſaune und Contrabaß. Das ſiebente weſtphäliſche Linienregiment nahm ihn bald als Poſauniſt unter ſeine Regimentsmuſiker, und nachher das Regiment der Königin. An der Katzbach wurde er gefangen und nach Leipzig gebracht. Hier überfiel ihn ein heftiges Nervenfieber, von dem er ſich, unter mancherlei bis an's Abentheuerliche grenzenden Schickſalen, nur mit Hülfe eines zufällig getroffenen menſchenfreundlichen Landsmannes befreite. Churfürſt Wilhelm II. berief ihn nach der Reſidenz Caſſel und ſtellte ihn als erſten Contrafagottiſten in der Leibgarde und beim Hoforcheſter als Contrabaſſiſt an.

Bänder, Johann Conrad, des vorigen jüngerer Bruder, ein ausgezeichneter Clarinettiſt. Iwan Müller nahm den vielverſprechenden Virtuoſen in Unterricht, und Bänder gelangte dadurch bald zu Celebrität. Churfürſt Wilhelm II. ſtellte ihn bei der Garde an und demnächſt als erſten Clarinettiſten in der ausgezeichneten Hofcapelle.

Bandereau (franz.) oder Banderole (ital.) heißt die meiſt buntgeflochtene und mit Quaſten verſehene lange Schnur an den Trompeten, theils um dieſe daran zu tragen, theils aber auch nur zur Zierde.

Banderole, ſ. d. vorhergehenden Art.

Bandfrei, daſſelbe was bundfrei, ſ. dieſ.

Bandola (ital.) — der Name eines lautenartigen Inſtruments, auch in ſeinem Baue der Laute ähnlich, hat einen auf der Vorder- oder Reſonanzſeite abgeplatteten runden Körper, das Griffbrett wie bei der Guitarre, iſt aber, ähnlich unſerer Zither, mit zehn Metallſaiten bezogen. Geſpielt wird es mit einem biegſamen Griffel von Horn oder Schildkrot; ſein Ton iſt dem des Claviers oder Clavichords ſehr ähnlich. Es giebt zwei Gattungen B—s, eine größere und eine kleinere; die größere iſt für den Baß oder die Harmonie beſtimmt, und die Saiten derſelben ſind daher ſtärker und tiefer geſtimmt; die kleinere enthält den Discant und hat deßhalb ſchwächere und höher geſtimmte Saiten. Auf dieſe Weiſe können zwei, drei, vier und noch mehr B--s zuſammen geſpielt werden; eine Muſik, die ſehr wohltönend ſeyn ſoll. In Nordamerika, wo dieſes Inſtrument beſonders gebräuchlich iſt und wo es auch el Bandolon (ſpan.) heißt, werden auf dieſe Weiſe nicht nur Tänze und Lieder, ſondern auch größere Muſikſtücke mit Begleitung von Violinen und Flöten darauf vorgetragen. Sartorius, der in der Zeitſchrift Cäcilia (Bd. VIII. p. 199 ff) ausführliche Nachrichten über den Muſikzuſtand in Mexico mittheilt, ſah es daſelbſt im Jahr 1827.

Bandora, ein mit zwölf Stahlſaiten bezogenes Inſtrument, in Hinſicht der Form mit unſerer Zither ziemlich übereinſtimmend, in Hinſicht der Stimmung aber der Laute gleich. Es ſcheint wenn nicht vollkommen eins, ſo doch ſehr nah verwandt zu ſeyn mit der noch jetzt in einigen Gegenden gebräuchlichen Bandola (ſ. d. vorhergehenden Art.). Nach Gerber (Tonkünſtlerlexikon) war ſein Erfinder John Roſe, ein engliſcher Tonkünſtler; nach Hawkin (Geſch. Vol. III. p. 345, wo ſich auch eine Zeichnung davon befindet) aber John Roß, ein ſehr geſchickter Inſtrumentenmacher zu London. In der Zeitangabe der Erfindung ſtimmen Beide überein, nämlich 1561. In Deutſchland trifft man dieſes Inſtrument nirgends und in England jetzt auch nur ſehr ſelten. Man hat bei dem Namen deſſelben auch wohl ſchon an die althebräiſche Pandure gedacht, doch iſt dieſe weit davon verſchieden.

Bandoſea oder auch Koboa nennen die Stockböhmen ein ihnen eigenthümliches Inſtrument, welches in nichts anderem als in einem gläſernen Kruge beſteht, über welchen ein Stück Leder mit Pferdehaaren geſpannt iſt, die, mit angefeuchteten Händen hin und her gezogen, einen der Baßgeige ähnlichen Ton geben. Zur Stimmung wird der Krug mit einem Theil Waſſer gefüllt. Die muſikaliſch verſtändigen Böhmen wiſſen auf dieſe Weiſe oft eine recht artig klingende Muſik hervorzubringen.

Banfi, Giulio, Lauteniſt und Componiſt für ſein Inſtrument, wurde geb. zu Mailand im Anfange des 17. Jahrhunderts und ſtarb (um's Jahr 1670) als Königl. Spaniſcher Ingenieur und Generallieutenant der Artillerie in Madrid.

Baniſter, John (der Vater), Violinvirtuoſe und Director der Kammercapelle des Königs Carl II. zu London. Er ſtarb am 3. October 1679 zu London. Einen würdigen Nachfolger hatte er in ſeinem Sohne

Baniſter, John, der als Virtuoſe auf der Violine ſeinen Vater und Lehrer, ja ſelbſt die in England damals außerordentlich hochgeprieſenen italieniſchen Künſtler noch übertroffen haben ſoll. Ein Sohn von ihm ſoll ein ſehr fertiger und viel geachteter Flötiſt geweſen ſeyn, doch iſt eben ſo wenig eine Compoſition als ſonſt eine Nachricht von demſelben auf uns gekommen.

Bannieri, Antonio, wurde geb. im J. 1643 zu Rom und ſtarb als Sopraniſt in Paris in einem Alter von beinahe 98 Jahren 1740. Bis an ſeinen Tod ſoll ſeine Stimme eine gewiſſe Annehmlichkeit und leichte Biegſamkeit behalten haben.

Bannus, Johann Albertus, ein in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts blühender, ſehr gelehrter muſikaliſcher Schriftſteller.

Banti, Brigida Georgi. Dieſe vor 30 Jahren noch allgemein berühmte Sängerin war die Tochter eines armen venetianiſchen Gondoliers. (Schütz und mit ihm noch Andere behaupten, ſie ſey 1757 zu Crema geboren.) In den Jahren von 1780 bis 1785, in welcher Zeit ſie ſich auch mit dem Tänzer Banti verheirathete, war ſie zu Wien, Florenz, Turin und ſogar in ihrer Vaterſtadt Venedig der Gegenſtand der allgemeinſten Bewunderung;

Digitized by Google

ſie hieß die „Virtuoſin des Jahrhunderts." Im Jahr 1804 zog ſie ſich in ihr Vaterland zurück und ſtarb öffentlichen Nachrichten zu Folge 1806 zu Bologna.

Banwart, Jacob, Componiſt aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, beſonders im Kirchenſtyle gediegen.

Baptiſta, Fr. Franciſco, ein Auguſtinermönch, wurde geb. um's Jahr 1600 in der portugieſiſchen Provinz Alentejo.

Baptiſte, Johann Albrecht Friedrich, Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, wurde geboren in Oettingen am 8. Auguſt 1700. Er ſtarb zu Caſſel um's Jahr 1764.

Baptiſtin, von Einigen auch Batiſtin genannt, Jean Stuck, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts erſter Violoncelliſt bei der großen Oper zu Paris und beliebter Componiſt. Er ſtarb ſchon 1740 in einem Alter von ohngefähr 50 und einigen Jahren.

Baranius, Henriette, eine in jedem Sinne des Worts wahrhaft ſchöne Sängerin, wurde geboren zu Danzig im Jahr 1768, betrat 1784 zum erſten Male die Bühne zu Berlin. Sie zog von Berlin nach Potsdam, privatiſirte daſelbſt zwei Jahre und heirathete 1799 dann den Kämmerer Rietz daſelbſt, durch welche ehrenvolle Verbindung ſie dem öffentlichen Leben ganz entzogen wurde.

Baravicini (heißt Paravicini, und wird bisweilen auch Parravicini geſchrieben gefunden), Mad., Violinſpielerin, ausgezeichnet durch Fertigkeit, ſo wie Reinheit, Zartheit und Ausdruck im Vortrage, wurde geboren in Mailand um's Jahr 1778; erhielt den erſten Unterricht in der Muſik und im Violinſpiel von Pugnani, ihre eigentliche künſtleriſche Ausbildung aber mehr durch ſich ſelbſt, durch eigenes raſtloſes Studium. Im Jahr 1798 verließ ſie Mailand, wollte erſt nach Frankreich, wandte ſich aber zur Schweiz und kam von da nach Deutſchland; im September deſſelben Jahres ſpielte ſie zu Frankfurt a. M.; der Beifall, den ſie erhielt, war groß. So angenehm ihr das Zuſammentreffen mit dem eben aus Paris daſelbſt angekommenen berühmten Kreutzer ſeyn mußte, ſo wirkte es theilweiſe doch nicht ſehr vortheilhaft auf ihre Kunſt. Wie bekannt liebte Kreutzer einen möglichſt ſtarken Bezug; der ſchöne Ton, den er ſeinem Inſtrumente zu entlocken wußte, und der beſonders in einem Doppelconcerte, das er in Offenbach mit der B. zuſammen ſpielte, einen tiefen Eindruck auf dieſe machte, beredete ſie, ihre zartgebaute Stradivario-Geige mit ähnlichen Saiten zu beziehen, ohne zu bedenken, daß dieſelben eben ſo wenig zu dem Inſtrumente als zu ihren ſehr kleinen Fingern paßten; und von dieſem Augenblicke an ſoll wirklich ihr Ton weniger angenehm, und der vorher ihr im Uebermaße faſt gezollte Beifall merklich im Abnehmen geweſen ſeyn. Sie begriff die Urſache von dieſer plötzlichen Aenderung nicht oder wollte ſie nicht einſehen, ging von Frankfurt weg, wahrſcheinlich in ihr Vaterland zurück und verſchwand endlich ganz aus unſerm Geſichtskreiſe.

Barbant, Carl, ein in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſehr beliebter engliſcher Tonkünſtler und Componiſt, aber aus Deutſchland ſtammend.

Barbarino, Bartholomeo, genannt Il Peſarino, nach Gerber ein zu Anfange des 17. Jahrhunderts bekannter Componiſt.

Barbella, Emanuele, war geb. zu Neapel im Jahr 1704. Seine Compoſitionen, welche größtentheils in London und Paris gedruckt worden ſind, beſtehen ausſchließlich faſt in Sachen für die Violine, deren Meiſter er war; viel Aufſehen erregte in den Jahren um 1760 ſein op. 4, „6 Violin- und Violoncellduos." B. ſtarb im Jahr 1773 zu Neapel.

Barbet. Man iſt über die Bedeutung dieſes Wortes nicht einig. Es iſt perſiſch; nun ſind Einige der Meinung, daß die Perſer damit ein beſtimmtes Muſikſtück, ein Lied oder dergleichen bezeichnen; Andere halten es für ein Inſtrument; wieder Andere glauben, daß es ein beſtimmtes Muſikſtück bedeute, welches man nur auf einem eben darnach benannten Saiteninſtrumente ſpiele. Dieſe Anſicht hat Vieles für ſich, und iſt wohl, wenigſtens in letzterer Beziehung, die richtigere, da wirklich unter den Perſern ein Saiteninſtrument bekannt iſt, das den Namen Barbet führt, und von welchen auch die Griechen den Namen ihrer Fiedel Barbitos ableiteten. Wie dieß Inſtrument aber beſchaffen iſt oder war, darüber läßt ſich keine zuverläſſige Auskunft geben; höchſt wahrſcheinlich hat es Aehnlichkeit mit der Barbitos, ſ. dieſ.

Barbier, Madame Walbonne, franzöſiſche Sängerin, bei der großen Oper zu Paris angeſtellt und von dem daſigen Publicum ſehr hochgeſchätzt. Ihren erſten Ruf erhielt ſie im Jahr 1800 durch die glänzende Aufführung von Haydn's Schöpfung, wobei ſie die erſte Sopranparthie übernommen hatte und meiſterhaft durchführte.

Barbieri, Giovanni Angelo, Sänger und Componiſt, in den Dienſten des Prinzen von Gonzaga, blühte um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Barbilleen oder Barbilleiſche Spiele waren öffentliche Feſte, welche die Griechen zu Ephesus feierten und bei denen die muſikaliſchen Wettſtreite die Hauptunterhaltung ausmachten.

Barbitos — ein altgriechiſches Inſtrument, über deſſen Beſchaffenheit und Einrichtung die verſchiedenſten Meinungen herrſchen. Nach Horaz (Od. I, 1) war es die dreiſaitige Lesbiſche Leyer, welche dem Arion zugeeignet wurde, und daher auch den Namen „Leyer des Arion" erhielt.

Barcarole (von barca — Fahrzeug, Gondel, barcaruolo — Bootsmann, Gondelfahrer, Schiffer) nennen die Schiffer und Gondelfahrer in den Seeſtädten Italiens ihr National- oder Volkslied, welches ſie auf den Straßen bei ihrer Arbeit oder auch im Fahrzeuge ſelbſt beim Herumſchiffen auf dem Waſſer ſingen, um dadurch ihr frohes, heiteres Temperament auszudrücken oder auch die oft großen Mühſeligkeiten ihres Lebens ſich zu erleichtern und vergeſſen zu machen. Es iſt daſſelbe ſehr alt; in den früheſten Zeiten ſchon treffen wir in Italien Fiſcher- oder Schifferlieder unter dem Namen B., die meiſtens, wie dieß aber auch jetzt noch der Fall iſt, von den Sängern, den Schiffern ſelbſt, componirt wurden.

Barde. Der Name Barde heißt eigentlich der Würdige, Werthe, und rührt wahrſcheinlich von einem alten König der Galen, Bardus, her, der um die Mitte des 22. Jahrhunderts nach Erſchaffung der Welt (nach der gewöhnlichen Zeitrechnung) lebte, und einen beſonderen Einfluß auf die weitere Ausbildung und Verbreitung der Muſik und Poeſie unter dem Volke ausübte, zu dem Behufe ſelbſt dichtete, ſpielte und verſchiedene Inſtrumente einführte, ſo daß alle Ausübee jener Künſte ſich nach ihm benannten.

Bardenharfe nennt man dasjenige harfenförmige Inſtrument oder diejenige Harfe, auf welchem die Barden ihre Geſänge zu begleiten pflegten.

Bardi, Giovanni, Graf von Vernio, zeichnete ſich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht allein durch Kenntniſſe in der Mathematik und in der damals neu in Aufnahme gekommenen griechiſchen Sprache, ſondern auch durch Dichtertalente und Liebe zur Muſik aus, die er eifrigſt förderte als Gönner und ſelbſtthätiger Liebhaber.

Bardiet ſoll der Name für das Schlachtlied der Deutſchen geweſen ſeyn.

Bardin (den Vornamen wiſſen wir nicht) war einer der größten Virtuoſen auf dem Serpent; von Geburt ein Franzoſe; ſtand aber zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Capellmuſikus in Dienſten des Herzogs von Oſuna zu Madrid. Er ſtarb daſelbſt im Jahr 1798.

Bardone, ſ. Baryton. Auch iſt es der italieniſche Name der Orgelſtimme Bourdon, ſ. dieſ.

Bardun, richtiger Bordun, ſ. dieſ. und Baryton.

Barè oder Barrè, Leonardo, Kirchencomponiſt und gründlicher Contrapunktiſt aus dem 16. Jahrhundert.

Barem iſt der jetzt mehr veraltete Name einer gedeckten Flötenſtimme in der Orgel, von meiſtens acht Fußton und ſehr angenehmer Intonation. Derzeit heißt dieſelbe gewöhnlicher **Stillgedackt** oder auch **Muſicirgedakt**, ſ. dieſe.

Baretti, Anton, geb. 1720 zu Turin, war Tonkünſtler und hat mehrere vortreffliche Sachen für Clavier, Violine und Violoncell geſetzt. 1780 lebte er noch zu Turin.

Bargaglia, Scipione, ein Componiſt und Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts.

Bargnani, Ottavio, von Geburt ein Nobile Cittadino Bresciano, war Componiſt und Organiſt zu Salo im Brescianiſchen Gebiete, blühte gegen Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts.

Bariola, Ottavio, einer der vorzüglichſten Componiſten des 16. Jahrhunderts, war Organiſt an der Kirche della Madonna di S. Celſo zu Mailand.

Bariola, berühmter italieniſcher Buffo und Theaterunternehmer der neueren Zeit, ſtarb zu Nizza, wo er eine Reihe von Jahren Vorſtellungen mit ſeiner Geſellſchaft gegeben hatte, im Jahr 1838. Er mochte ein Alter von ungefähr 50 und einigen Jahren erſt erreicht haben. Von ſeiner Stimme läßt ſich hier Nichts ſagen, aber ſeine Darſtellung als Buffo, die indeß den Muſiker für ſich weniger intereſſirt, war ſtets ausgezeichnet.

Bariton, eine Singſtimme, die zwiſchen Baß und Tenor ſteht, jedoch dem Stimmklang und Charakter nach zu dem erſtern Stimmgeſchlechte gehört. Der Baritoniſt braucht einen Umfang etwa vom großen A bis zum eingeſtrichenen e oder f.

Baritoniſt heißt derjenige Sänger, welcher Bariton ſingt oder eine Baritonſtimme hat, alſo neben dem Umfange des Tenors auch noch die Tiefe der Baßſtimme erreicht, überhaupt den Charakter und die Klangfarbe dieſer letzteren in ſeinem Stimmentone hat.

Barln, ſpaniſcher Tonkünſtler, Hoboiſt, von Geburt ein Italiener, galt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für den vollkommenſten Meiſter auf ſeinem Inſtrumente.

Barmann, Johann Baptiſt, Profeſſor und Senior in Hof, Prior des Benedictiner-Ordens zu Weingarten, geb. am 1. März 1709 zu Immerſtadt, geſt. als Exprior zu Hof am 16. April 1788, war Verfaſſer, Dichter und Componiſt mehrerer Opern und kleinerer dramatiſcher Stücke.

Bärmann, Heinrich Joſeph. Ohne den Verdienſten und Leiſtungen Anderer zu nahe treten zu wollen, glauben wir B. dreiſt an die Spitze aller Clarinettiſten bis auf den heutigen Tag ſtellen zu dürfen. Eben ſo ausgezeichnet durch praktiſche Fertigkeit, Eleganz und Präciſion im Vortrage als in der Art und Weiſe, wie er ſeinem Inſtrumente den überaus angenehmen und geſangreichen Ton zu entlocken weiß, welchen daſſelbe von der Natur ſelbſt als beſonderes Eigenthum erhalten hat, iſt er zugleich ein wahrhaft durchgebildeter Künſtler, den die genaueſte Bekanntſchaft mit dem ganzen innerſten Weſen ſeiner Kunſt vor allen ſchiefen Richtungen und modernen Tändeleien ſicher bewahrt. Er wurde geb. zu Potsdam am 14. Februar 1784, erhielt ſeinen erſten muſikaliſchen Unterricht in der daſigen Militär-Muſikſchule, und wurde 1798 dem damals neu errichteten zweiten Hautboiſtencorps der Königl. Preußiſchen Leibgarde als Clarinettiſt zugetheilt. Das raſtloſe Streben, mit welchem der junge Mann ſich zu vervollkommnen ſuchte, und die Achtung, mit welcher auch ſeine erſten Vorgeſetzten von ihm ſprachen, ließ den Muſik liebenden Prinzen Ferdinand aufmerkſam auf ihn werden. Im Jahr 1804 berief ihn derſelbe nach Berlin, um die ſchwere Clarinettparthie einer ſeiner eben fertig gewordenen Compoſitionen zu übernehmen; B. entledigte ſich des Auftrags zu der vollkommenſten Zufriedenheit des Prinzen, ſo daß dieſer ihn von dem Augenblicke an zu allen ſeinen muſikaliſchen Uebungen zuzog: eine Auszeichnung, welche dem kaum 20 Jahre alten Künſtler ein gewiſſes Selbſtvertrauen einflößen mußte, das unſtreitig von dem entſchiedenſten Einfluſſe war auf ſeine fernere Ausbildung. Immer eifriger noch ſtrebte er zu dem höheren Ziele hinan, und bald auch gewann ſein Talent in Berlin die allgemeinſte Achtung. Der unglückliche Ausgang der Schlacht bei Jena (1806), in welcher B. franzöſiſcher Kriegsgefangener wurde, änderte aber jenes Verhältniß. Ohne Dienſt und Verpflichtung wandte er ſich bei ſeiner Rückkunſt in Berlin an den damals dort anweſenden Kronprinz von Baiern (jetzigen König), erhielt von demſelben auf das Huldvollſte ein Empfehlungsſchreiben an deſſen Königlichen Vater, Maximilian Joſeph, reiſ'te damit nach München, und wurde auch ſogleich nach dem erſten Hofconcerte, in welchem er ſich hören ließ, als erſter Clarinettiſt in der Königlichen Hofcapelle angeſtellt. Von hieraus, von München, wo er jetzt noch als Meiſter thätig iſt, verbreitete ſich nun nach und nach immer weiter ſein Künſtlerruf, nicht blos über Deutſchland, über ganz Europa. Den erſten Schritt dazu that er im Jahr 1808, wo er eine Kunſtreiſe durch die Schweiz bis in das ſüdliche Frankreich unternahm, auf welcher er überall den ungetheilteſten Beifall ärndtete. Im Jahr 1809, als Preußens politiſche Verhältniſſe wieder in die frühere Ordnung der Dinge zurückgekehrt waren, wurde in Berlin die Capelle neu organiſirt und mehrere der früheren Mitglieder derſelben einberufen; bei dieſer Gelegenheit regte ſich auch in B—s Bruſt wieder das preußiſche Herz: er trug vermittelſt ſeines ehemaligen Chefs dem Könige Friedrich Wilhelm III. ſeine Dienſte an für die Hälfte des Gehalts, den er in München bekam, ein Anerbieten, das natürlich nicht angenommen werden konnte. Als 1811 C. M. v. Weber München beſuchte, um daſelbſt Concerte zu geben, wurde auch B. von demſelben erſucht, dabei mitzuwirken; er verſprach es unter der Bedingung, daß W. ihm eine eigene neue Compoſition dazu liefere; er erhielt dieſelbe (das bekannte Clarinett-Concertin in c moll) binnen drei Tagen, und trug ſie nach eben ſo kurzer Zeit ſowohl zur größten Zufriedenheit des Componiſten als zur Bewunderung des Publikums in dem Concerte jenes öffentlich vor. Der Erfolg davon war, daß Weber von dem Könige von Baiern den beſonderen Auftrag erhielt, für B. eigens zwei Tonſtücke zu ſetzen (die beiden großen berühmten Clarinett-Concerte in f moll und e dur), und W. mit B. das engſte Freundſchaftsbündniß anknüpfte. Noch im Herbſte deſſelben Jahres unternahm letzterer in Geſellſchaft des erſteren eine Kunſtreiſe durch Deutſchland, über Gotha, Weimar, Dresden, Prag und Berlin. An allen dieſen Orten war die Aufnahme gleich glänzend. In Berlin hatte B. den entſchiedenſten Einfluß auf Webers Anſehen. Der unglückliche Ausgang einer leichtfertigen Probe der Oper „Silvana“ nämlich hatte die Berliner Muſiker ein blindes Vorurtheil gegen Weber faſſen laſſen, und man wunderte ſich ſehr, daß der vielgeprieſene B. ein Concert von dem „muſikaliſchen Narren“ vortragen wollte; B. übrigens beſtand darauf, und gleich nach der erſten gut geordneten Probe brach das ganze Orcheſter, noch vor Schluß des Endtutti's, in ein lautes, ſtürmiſches Bravo aus. Der tiefe Eindruck, welchen B—s Vortrag dieſes Concertes allgemein machte, gab Webers (der ſelbſt dirigirte) Stellung in Berlin augenblicklich eine ganz andere Geſtalt: mit B. wurde auch er der Gegenſtand der Bewunderung, in welche ſelbſt die früheren Gegner Beider mit einſtimmten. 1813 machte B. ſeine dritte Kunſtreiſe, namentlich nach Wien. Wie ſehr er hier gefiel, beweiſt eine Aeußerung des muſikkundigen Fürſten von Lobkowitz nach Anhörung eines von B. vorgetragenen Quintetts (von Meyerbeer eigens für ihn componirt), daß Sänger nämlich von B. noch lernen könnten, wie ein Cantabile vorgetragen werden müſſe: das treffendſte Urtheil zugleich über B—s Spiel. 1815 beſuchte er Italien. Hätten die Deutſchen ihren B. noch nicht gekannt, ſie würden von den Apeninnen her damals erfahren haben, welchen Meiſter ſie in ihm beſitzen. Kaum

hatte er ſich in Venedig hören laſſen, ſo wetteiferten die Zeitſchriften und Tagblätter in Huldigungen; auf einer Kunſthöhe erblickten ſie ihn, „wo der Künſtler weder vor- noch rückwärts ſchreiten kann“, und als er in einem ſeiner Concerte eine Sinfonie von Beethoven (in Venedig damals noch etwas Uner- und Ungehörtes) aufführen ließ (unter Direction des eben anweſenden Aiblinger), ſo ging ihr Enthuſiasmus ſo weit, daß ſie unerſchöpflich waren in ehrenden Dankſagungen, und ſich ſelbſt faſt anklagten, „daß der Deutſche erſt Kunſt bringen müſſe auf italieniſchen Boden, in die vermeinte Heimath der Kunſt.“ Nicht weniger glänzend war ſeine Aufnahme 1817 in Paris, wo er mit der Catalani zuſammen eine Reihe von Concerten gab; und 1819 in Dresden, wohin er einer Einladung ſeines Freundes Weber gefolgt war. Im Jahr 1820 berief ihn die philharmoniſche Geſellſchaft in London zu einer Reihe von Productionen dorthin; kaum aber daſelbſt angekommen, fand er auch ſchon eine Weiſung des Prinz-Regenten vor, ſich nach Brigthon zu begeben, wo im Schloſſe Zimmer für ihn bereit ſtänden. B. folgte, ſpielte dreimal vor dem Prinzen, der ihm dabei ſtets zur Seite ſtand und ſelbſt ihm die Noten umwendete, und kehrte dann reich beſchenkt nach London zurück, wo er in der Zeit von ſechs Monaten faſt täglich öffentlich oder in beſonders dazu veranſtalteten Privatgeſellſchaften ſpielen mußte. Während dieſer Zeit erhielt er auch den ehrenvollen Antrag, im Verein mit Cramer die Direction über das Muſikchor des Prinz-Regenten zu übernehmen; Pflichtgefühl aber und Dankbarkeit gegen ſeinen König und Herrn für früher empfangene Wohlthaten hießen dem Redlichen nach München zurückkehren. 1821 trat er eine Reiſe nach Petersburg an, änderte jedoch in Berlin ſe.nen Plan, ging nochmals nach Wien, wo er wieder mit der Catalani zuſammentraf, und kehrte nach einem viermonatlichen Aufenthalte daſelbſt nach München zurück, bis ſich die Umſtände vielleicht günſtiger für die Ausführung jenes geſtalten würden. Dieß war der Fall gleich im folgenden Jahre, wo B. erſt nach Straßburg, von da über Frankfurt, Caſſel, Hamburg, Riga nach Petersburg, und von hier 1823 wieder zurück über Moskau, Warſchau, Breslau, Prag ꝛc. mit der Ueberzeugung nach München wanderte, daß der Norden vorzugsweiſe es verdiene, von tüchtigen Künſtlern bereiſt zu werden. Wo ee aufgetreten, hatte er auch den verdienten, ehrenvollſten und glänzendſten Lohn für ſein Streben und ſeine Kunſt gefunden, namentlich in Petersburg durch die beſonderen Auszeichnungen am kaiſerlichen Hofe. Deßhalb beſuchte er auch den Süden nicht wieder, nahm vielmehr, als er im Jahr 1827 eine neue größere Kunſtreiſe antrat, ſeinen Weg über Berlin, Strelitz, Schwerin nach Copenhagen, und zurück über Hamburg, Hannover und Braunſchweig. In Copenhagen traf er die Catalani nochmals; die meiſte Auszeichnung fand er daſelbſt an dem Hofe des alle Wiſſenſchaft und Kunſt ſehr werthſchätzenden Prinzen Chriſtian. Seine letzte Reiſe, auf welcher ihn ſein Sohn, ein vielverſprechendes Talent, begleitete, machte B. im Jahr 1832 über Dresden und Berlin nochmals nach Petersburg, von wo er erſt im Mai 1833 wieder zurückkehrte. — Die vielen Ehrenbezeigungen und Auszeichnungen, welche B. an ſo vielen verſchiedenen Orten und von den höchſten Seiten her zu Theil wurden, ſind wohl der ſicherſte und zugleich ſchönſte Beweis für die gute Begründung ſeines großen Rufs, der ihm beſonders auf den letzteren Reiſen ſtets weit und lange voraneilte, und es würde überflüſſig ſeyn, hier noch einmal über ihn das zu wiederholen, was längſt ſchon die competenteſten Richter, wie z. B. ein C. M. v. Weber, als ihr unmaßgebliches Urtheil über ihn ausſprachen. Die Zeit, die allverzehrende, hat bis jetzt noch nicht auf ihn einzuwirken vermocht: wie vor 20 und mehr Jahren, mit jugendlicher Kraft, **beherrſcht** er auch jetzt noch das Inſtrument, dem er nun bereits über vier Decennien mit ganzer Seele gelebt hat. **Er iſt der Meiſter**, der Schuberts Ausſpruch: „wer die Clarinette ſeelenvoll bläſt, ſcheint der ganzen Welt, den himmliſchen Weſen ſelbſt eine Liebeserklärung zu machen,“ zur **Wahrheit** erhebt! — Daſſelbe gilt von ihm als Componiſt für ſein Inſtrument; nahe an 40 Werke hat er bis jetzt durch den Druck der Oeffentlichkeit übergeben: Concerte, Variationen, Quintette, Quartette, Divertimento's ꝛc., und ſie alle verdienen, die einen vielleicht mehr (ſo op. 34 und 35), die andern weniger, den Namen **Kunſtwerke**, ſind gründlich gearbeitet, geſchmackvoll, voll Geiſt, ſelbſt wo ſie, die kühnſte Phantaſie noch beflügelnd, nur äußeren Glanz zu ihrem beſonderen Zwecke zu haben ſcheinen, und bilden, wie es ſich wohl nicht anders erwarten läßt, die beſte Schule für die Clarinettiſten. Daher möge denn des Meiſters Muſe auch auf dieſem Gebiete noch ferner thätig bleiben! Sicherem Vernehmen nach ſoll derſelbe noch eine reiche Zahl werthvoller Compoſitionen im Manuſcript beſitzen; gewiß im Intereſſe der Kunſt und ihrer Literatur ſprechen wir hier den Wunſch aus, daß ſie nicht der Oeffentlichkeit vorenthalten bleiben möchten.

Bärmann, Carl, Sohn des vorhergehenden, und ebenfalls Clarinettiſt und Baſſethornvirtuos, ſteht neben ſeinem würdigen Vater als erſter Clarinettiſt in der Capelle zu München, und iſt in der That auch, gleich jenem, ein vollendeter Meiſter auf ſeinen Inſtrumenten. Im Winter 1838 auf 1839 machte er mit ſeinem Vater, der ihn unter Protection ſeines glänzenden Rufes damit gleichſam in die Welt einführte, die erſte größere Kunſtreiſe durch den Süden von Deutſchland, Holland bis nach Paris. Hier erregte er neben dem Vater ſo großes Aufſehen, daß das Conſervatoire Medaillen auf die beiden deutſchen Künſtler prägen ließ, und alle ſonſtige muſikaliſche Welt wetteiferte gleichſam, ihnen ihre Huldigung darzubringen. Auf dem Baſſethorne dürfte Carl Bärmann, der Sohn, vielleicht eine noch größere Meiſterſchaft erreicht haben, als der Vater. Bezaubernd iſt ſein Vortrag auf demſelben, an ein blos fertiges Spiel gar nicht zu denken. Die Schule der techniſchen Hülfsmittel liegt, ungeachtet ſeiner Jugend, längſt hinter ihm, und hat er auch dieſe Arbeit bis zu ihrer höchſten Vollendung vollbracht, ſo tritt doch mit deſto energiſcherem Ergreifen jetzt eine reine Künſtlerſeele in ſeinen Leiſtungen hervor, ſo daß ſich eigentlich Nichts als beſonders bemerkenswerth hervorheben läßt in dem Ganzen, in welchem ſie ſich als reine Kunſtergüſſe geſtalten. Die Lebensgeſchichte Carl Bärmanns iſt natürlich kurz: er ward 1820 zu München geboren und von ſeinem Vater gebildet, wobei der Anfang in dem Unterrichte ſehr bald gemacht wurde, ſo daß er ſchon in ſeinem 14. Jahre in der Capelle mitwirken konnte. Dann wurden auch die Compoſitionsſtudien begonnen, und ſchon 1836 trat er mit mehreren Piecen für ſeine Inſtrumente hervor, die erſt in München und nachgehends auch auf der oben bemerkten Reiſe bei Dilettanten wie bei Kennern viele Theilnahme und Anerkennung fanden. So läßt ſich gar nicht mehr zweifeln, daß Carl Bärmann den Verluſt vollſtändig erſetzen wird, den wir einſt, nach dem unabänderlichen Willen der Zeit, durch das Abtreten ſeines großen Vaters erleiden müſſen, und, daß dieſer ſo wohlwollend gegen die Kunſt dafür ſorgte, verdient in hohem Grade den Dank der Muſikwelt.

Barnard, John, war nach Burney's Erzählung (Geſch. III. p. 366) Canonicus an der St. Paulskirche zu London um die Mitte des 17. Jahrhunderts, und trug das Meiſte zu der Verbeſſerung des muſikaliſchen Kirchendienſtes unter König Carl I. von England bei.

Barock (ital. barocco) heißt überhaupt alles Lächerliche, wenn es einen Anſtrich des Närriſchen, Seltſamen, Uebertriebenen hat, und darum auch der Geſchmack, wenn er daſſelbe vorzugsweiſe liebt. Hieraus gründen ſich die Eigenſchaften eines **barocken Tonſtücks**.

Baron, Ernſt Gottlieb, Königlich Preußiſcher Kammermuſikus, Lauteniſt, fruchtbarer Componiſt für ſein Inſtrument und auch gründlicher muſikaliſcher Schrift-

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ſteller, wurde geb. zu Breslau am 17. Februar 1696 (Reichardt behauptet in ſeinem muſikaliſchen Almanach 1685). Er ſtarb in Berlin am 26. Auguſt (Geber ſetzt irrig den 12. April) 1760.

Baroni. Unter dieſem Namen blühten zu Anfange und um die Mitte des 17. Jahrhunderts drei weitberühmte Sängerinnen.

Bärpfeife oder **Bärpipe** iſt der Name eines Orgelregiſters, ein gedecktes Schnarrwerk von ſechzehn, zuweilen auch nur acht Fußton.

Barquarole, richtiger geſchrieben Barcarole, ſ. d.

Barré, Antonio, römiſcher Tonkünſtler, blühte um die Mitte des 16. Jahrhunderts, als Componiſt rühmlichſt bekannt ſeit dem Jahre 1550.

Barre, Michel de la, war ein zu Anfange des 18. Jahrhunderts berühmter Flötiſt und Componiſt, geb. um's Jahr 1680 zu Paris. Er ſtarb im Jahr 1743 zu Paris.

Barre, Mlle. de la, Sängerin aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Tochter des zu jener Zeit ebenfalls ſehr hoch geſchätzten Clavierſpielers Charles Henry de la B. zu Paris. Ihr Tod fällt in die Zeit um das Jahr 1680.

Barre, Trille la, gewöhnlich geſchrieben Labarre, ſ. dieſ.

Barret, John, engliſcher Tonkünſtler, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Muſikmeiſter des Singchors am Chriſtushoſpitale und Organiſt an der St. Mary at Hill-Kirche zu London, und geachtet als einſichtsvoller Tonſetzer.

Barriere, Mr. (den Vornamen wiſſen wir nicht), merkenswerther Violinvirtuos und verdienſtvoller Inſtrumentalcomponiſt, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Paris.

Barſanti, Franceſco, angeſehener Componiſt aus dem vorigen Jahrhunderte und Virtuoſe auf der Flöte und Hoboe, wurde geb. zu Lucca um's Jahr 1690. Er ſtarb um's Jahr 1760. Nach ſeinem Tode noch, 1780, wurden mehrere ſeiner Werke auf's Neue gedruckt.

Bart nennen die Orgelbauer die kleine viereckige Platte, welche auf beiden Seiten des Labiums verſchiedener Orgelpfeifen angelöthet iſt, und das Zuſammenhalten des Windes auf beiden Seiten des Kernes zum Zwecke hat. In einigen Gegenden heißen die Bärte auch Flügel, Pfeifenflügel, Labienflügel; am häufigſten aber hört man den Ausdruck Bart, Bärte.

Barta, Joſeph (irrig heißt er in einigen Catalogen Ludwig), geb. in Böhmen um das Jahr 1744, war ſpäter einige Jahre Organiſt bei den Paulinern in Prag, hielt ſich alsdann aber ſeit dem Jahr 1778 als Componiſt zu Wien auf, und ſtarb daſelbſt auch in den erſten Jahren des jetzigen Jahrhunderts.

Bartei, von Einigen auch Bartheus geſchrieben, Pater Girolamo, römiſcher Tonkünſtler, Componiſt, geb. zu Arezzo, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts General des Auguſtiner-Ordens zu Rom.

Bartay, Andreas, ein geborner Ungar und Kammeramts-Adjunct in der königlichen Freiſtadt Peſth, gehört, zufolge ſeiner Stellung, zwar nur in die Rubrik der Kunſtfreunde, behauptet aber darin eine ausgezeichnete Rangſtufe.

Barth, 1) Chriſtian Samuel. Dieſer große und einſt ſo ſehr bewunderte Meiſter auf der Hoboe wurde geboren zu Glaucha in der Grafſchaft Schönberg 1735, unter den Augen des unſterblichen Sebaſtian Bach, wurde 1753 an dem fürſtlichen Hofe zu Rudolſtadt und 1762 als Kammermuſikus des Herzogs von Weimar angeſtellt. Im Jahr 1768 erhielt er einen ehrenvollen Ruf nach Hannover in die Dienſte des Prinzen von Mecklenburg, 1772 mit einer namhaften Gehaltszulage nach Caſſel und endlich 1786 unter noch vortheilhafteren Bedingungen nach Copenhagen als Kammermuſikus an die Königl. Hofcapelle. 1798 wurde er Alters und Schwäche halber mit einer jährlichen Penſion von 500 Rthlrn. ſeines Dienſtes entlaſſen. Er ſtarb am 8. Juli 1809, im 74. Jahre ſeines ruhmvollen Lebens. Sein Sohn — 2) F. Philipp Chriſtian, welcher 1773 zu Caſſel geboren wurde, und an der Seite, unter der ſorgfältigen Leitung ſeines Vaters ebenfalls zum Virtuoſen auf der Hoboe ſich ausbildete.

Barth, Joſeph Johann Auguſt, Tenorſänger der K. K. Hofcapelle in Wien, geb. den 29. December 1781 zu Großlippen im Saatzerkreiſe des Königreichs Böhmen. — Jahre haben zwar den friſchen Jugendſchmelz abgeſtreiſt, aber an dem gründlich gebildeten Kunſtſänger kann ſelbſt Chronos Eiſenzahn nur fruchtlos ſich erproben.

Barth, Guſtav, deſſen Sohn, Gatte der berühmten Sängerin Haſſelt, lebt in Wien als Pianiſt und Componiſt.

Barth, Eliſe, gebürtig aus Prag, zeigte ſchon in ihren früheſten Kinderjahren eine ſo ungewöhnliche Luſt und Neigung zum Clavierſpielen, daß Director Weber ſich entſchloß, dieſen zarten Keim zu einem fruchtbringenden Baum emporzuziehen. In der That brachte er in kurzer Zeit ſeine Eleoin ſo weit, daß ſie ſchon im ſiebenten Jahre ihres Alters Stücke von Mozart, Clementi, Duſſek, Stribelt und andern Meiſtern mit einer für dies Alter bewunderungswürdigen Präciſion, Reinheit und Zartheit vortrug. Später, als ihre phyſiſche Kraft zunahm und ſie in Stand ſetzte, Stellen, welche eine größere Ausdehnung der Hand verlangen, auszuführen, ward ſie mit den Werken eines Beethoven, Hummel, Cramer, Kalkbrenner, Moſcheles, Piris und Herz innigſt vertraut. Außer dieſen ſo eben genannten Meiſtern erachtete ihr Lehrer es für ſehr vortheilhaft, ſie auch mit den Werken eines Scarlatti und insbeſondere mit jenen des Emanuel und Sebaſtian Bach bekannt zu machen, woraus für ſie der überaus große Vortheil hervorging, daß ihr Spiel mannigfaltig, ſolid und gediegen ward, und ſie zugleich eine große Gewandheit im a vista Spielen ſich zu eigen machte. Auf dieſer Stufe ſtehend machte ſie ihre erſte Kunſtreiſe in die berühmteſten und beſuchteſten Badeorte Böhmens, wo ſie nicht nur von den zahlreich anweſenden Kurgäſten, ſondern auch ſelbſt von fremden Tonkünſtlern mit ungetheiltem Beifall gehört und bewundert worden iſt. Nach ihrer Zurückkunft ſetzte ſie das bereits angefangene Studium der Harmonie und des Generalbaſſes mit größtem Eifer fort und gelangte dahin, daß ſie ſich ſelbſt im Componiren verſuchte und mehrere Clavierpiecen verſchiedener Art ſchrieb, unter welchen Variationen über den beliebten Menuett aus Don Juan die Glanzpunkte ſind, indem ſie darin ihre Eigenthümlichkeiten entfaltete. Nach Verlauf einiger Jahre reiſte ſie in Geſellſchaft des allgemein rühmlichſt bekannten Violinſpielers und Profeſſors am Conſervatorium, Friedrich Wilhelm Piris, und der ſo ausgezeichneten Opernſängerin Madame Podhorsky nach Wien, wo dieſes Künſtler-Kleeblatt ſich eines einſtimmigen rauſchenden Beifalls erfreute, und die Pianiſtin noch insbeſondere mit Bravour-Variationen über ein Original-Thema in Cis-Dur, welche ihr Lehrer gefliſſentlich für ſie ſchrieb, und welche ſich durch Schwierigkeiten ganz neuer und ungewöhnlicher Art, ſo wie auch durch Zartheit und tiefe Empfindung auszeichnen, allgemeine Bewunderung erregte. Auf der Rückreiſe beſuchte ſie und Profeſſor Piris auch noch das benachbarte Ausland, wo ihre Kunſtleiſtungen mit noch geſteigertem Beifalle gekrönt wurden, ſo zwar, daß man ſie mit allem Rechte unter die vorzüglichſten und ausgezeichnetſten Clavierſpielerinnen unſerer Zeit zählt. In eben dem Grade, wie bereits erwähnt worden, erntete ſie auch bei ihren wiederholten Kunſtvorſtellungen in ihrer Vaterſtadt den verdienten Beifall ein. Seit einigen Jahren bekleidet ſie die Stelle als Clavierlehrerin für die Geſangſchülerinnen am Conſervatorium und beurkundet, daß ſie eine eben ſo ausgezeichnete und geſchätzte Lehrerin als Clavierſpielerin ſey.

Barthel, Johann Chriſtian, Hoforganiſt zu Altenburg, wurde geb. am 19 April 1776 zu Planen im Voigtlande, und ſtarb am 10. Juni 1831 zu Alten-

Digitized by Google

burg. Von ſeinen zahlreichen Compoſitionen ſind zwar nur wenige gedruckt (einige wohlgehaltene Orgelſtücke), in den kleineren Kreiſen aber, wo ſie im Manuſcripte bekannt und aufgeführt wurden, waren ſie von weſentlichem Einfluſſe auf die Läuterung des Geſchmacks in ihrem Gebiete (der Kirchenmuſik), und unter den von ihm hinterlaſſenen Papieren befinden ſich noch manche, die wohl einer weiteren Verbreitung werth wären, namentlich Cantaten, Pſalme, Orgelphantaſien und einige Motetten.

Barthelemon, Hippolite, zuletzt Muſikdirector am Vauxhall-Orcheſter zu London, einer der gewandteſten und geſchmackvollſten Violinſpieler und achtbarſten Componiſten des vorigen Jahrhunderts, von Geburt ein Franzoſe.

Barthelemy, Jean Jacques, geb. zu Aubagne am 20. Januar 1716, geſt. am 30. April 1795.

Bartholdy, ſ. Mendelsſohn-Bartholdy.

Bartholutius, Rufinus, gehört zu den älteſten Contrapunktiſten, war Franziskanermönch, und ſtand in Italien, namentlich zu Bologna, Padua und Venedig, als Componiſt in Anſehen. Er ſoll der erſte geweſen ſeyn, welcher für zwei abgeſonderte Chöre zugleich ſetzte. Hadrian Willaert, welcher nach ihm dieſe Kunſt weiter ausführte und verbreitete, lebte um's Jahr 1540, und ſo läßt ſich annehmen, daß B—s Blüthezeit noch in das 14. Jahrhundert zurückfällt.

Bartolini, Simon, genannt B. Perugino, Sänger in der päpſtlichen Capelle um die Mitte des 16. Jahrhunderts, in welcher Zeit er überhaupt für einen der größten Tonkünſtler Roms galt.

Bartolini, Vicenzo, Caſtrat, war bei der italieniſchen Operngeſellſchaft, welche ſich um's Jahr 1792 zu Caſſel aufhielt, ein ausgezeichneter Contraaltiſt, mit einem Stimmumfange von mehr denn zwei vollen Octaven.

Baryphonus. Der verdienſtliche muſikaliſche Schriftſteller dieſes Namens hieß eigentlich Grobſtimme, Heinrich. Er war Cantor zu Quedlinburg, geboren zu Werningerode um's Jahr 1580, und ſoll 18 Abhandlungen über muſikaliſche Gegenſtände in lateiniſcher Sprache geſchrieben haben.

Baryphonus (aus dem Griechiſchen) — ein ſelten gebrauchter Kunſtausdruck für Baſſiſt, Einer, der eine Baßſtimme hat.

Barypycni hießen bei den Griechen und Römern eine beſtimmte Gattung der Soni stantes oder der beiden äußerſten Töne eines Tetrachords, und zwar diejenigen Töne, welche in jedem Tetrachorde die erſten waren, alſo unſer tiefes h, kleines e, a und h. und eingeſtrichenes e.

Baryton — wird als ein ſehr angenehmes Kammerinſtrument gerühmt, von ungemein lieblichem Tone, vorzugsweiſe zum Ausdrucke melancholiſch ſanfter Gefühle geeignet. Bezüglich der Geſtalt kömmt es der Gambe (Viola da Gamba) am nächſten, nur hat es ein breiteres, mit ſieben Darmſaiten bezogenes Griffbrett und unter demſelben am Halſe noch 16 andere von Meſſingdraht; erſtere werden meiſt zweiſtimmig mit dem Bogen angeſtrichen, letztere aber blos mit der Daumenſpitze berührt, und neun Bünde dienen zur Hervorbringung der halben Töne. Die Stimmung der oberen Saiten iſt, vom e der eingeſtrichenen Octave angefangen, abwärts: e, h, f, d, a, e und contra h; jene der unteren Metall-Corden, mit dem tiefen e im Subbaß beginnend und diatoniſch ſtufenweiſe bis zum a aufſteigend. Die Behandlungsweiſe iſt keineswegs leicht, und ſetzt nicht nur Geſchmack und Empfindung, ſondern auch einen hohen Grad, nur durch angeſtrengte Uebung zu erringender, Kunſtfertigkeit voraus; dadurch, verbunden mit dem Umſtande, daß es ihm zum Orcheſter-Gebrauche an ausgiebiger Kraft gebricht, wird es erklärbar, warum der einſt ſo gefeierte Baryton, die beliebte Viola di Bardone (wie er ital. heißt), worauf ſo viele Virtuoſen friſch grünende Lorbeeren ſich pflückten, der Gegenwart gar ſo ſehr entfremdet, ja faſt gänzlich unbekannt geworden iſt. — Nicht ganz richtig ſchreibt man Baryton wie Bariton (die höhere Baßſtimme).

Bas-dessus — der franzöſiſche Name des Diſcant oder Sopran, ſ. dieſ.

Baſilius, der Heilige, weil es noch mehrere Kirchenlehrer dieſes Namens gab, auch der Große genannt, war Biſchof zu Ceſarea in Cappadocien, geboren 329, geſtorben am 1. Januar 379, und machte ſich als ein inniger Verehrer der Muſik um dieſe ſehr verdient durch die Einführung der Pſalmodie im Oriente, ſo wie Ambroſius im Occidente.

Baſily, Andreas (der ältere). Dieſer hauptſächlich in der Gluck'ſchen Periode blühende Meiſter, der als Capellmeiſter an der Santa Caſa zu Loretto ſich bei allen Kennern in große Achtung ſetzte und dieſer Kirche die koſtbarſten geiſtlichen Werke, meiſt im Manuſcript, hinterlaſſen hat, ſtarb daſelbſt 1775. Sein einziger Sohn

Baſily, Francesco, geb. zu Loretto 1766, wurde 1827 in Mailand zum Censore am dortigen Conſervatorium der Muſik ernannt. — Deſſen einziger Sohn

Baſily, Baſilio, wurde von ihm ſelbſt in der Tonkunſt unterrichtet und ſowohl zum Sänger und Clavierſpieler als auch zum Componiſten gebildet. In den letzten Jahren fehlen die Nachrichten von ihm und ſeinem Vater.

Basis nennt man in der Muſik bisweilen auch die tiefſte Stimme einer Harmonie, den unterſten Ton eines Accordes. Wörtlich heißt es: der Grund, die Grundlage. Davon kommt wahrſcheinlich auch der Name Baß her.

Baß (von basis — die Grundlage, das Fundament), in der Compoſition die tiefe oder Unterſtimme, gleichviel von welchem Organ, von welchem Orcheſterinſtrumente ſie vorgetragen wird. Die Theorie nennt auch den Baß die Grundſtimme, nicht zu verwechſeln mit Grundbaß, worunter die Reihe aller Grundtöne zu verſtehen iſt, mögen dieſelben nun in der Baß- oder einer andern, oder in gar keiner Stimme wirklich vorkommen. Im Gegenſatze von Grundbaß ſpricht man auch wohl von umgekehrtem Baſſe (dem Baß zu umgekehrten Accorden) und modificirtem Baſſe, um die Veränderungen anzudeuten, die in der Grundſtimme durch Umkehrungen, Vorhalte, Durchgangstöne ꝛc. vorgegangen ſind. Uneigentlich nennt man auch bisweilen die mehreren zu ein- und derſelben Melodie geſetzten Bäſſe modificirt, wenn ſie auch nicht auf ein- und demſelben Grundbaſſe beruhen. Ueber alles dies aber ſind zu vergl. die beſonderen Artikel Generalbaß, Grundbaß, Harfenbaß, Murkybaß, Umkehrung — umgekehrter Baß ꝛc.

Baß, Baßſtimme (ital. Basso, franz. basse contre), die tiefſte Singſtimme, die ſich nicht blos durch die Lage ihrer Töne, ſondern auch durch den zum Theil davon abhängenden körnigern, reifer männlichen Klang der Stimme (durchgängig, allenfalls mit Ausnahme der höchſten Töne, Bruſtſtimme) charakteriſiet. Der Umfang des Baſſes reicht vom großen F oder G bis zum eingeſtrichenen d oder e. Beide Extreme der Stimme müſſen aber nur mit Bedacht angewendet werden, da die tiefſten Töne meiſt zu klangſchwach, die höchſten aber bei vielen Sängern zu gezwungen und gepreßt und oft unlenkſam erſcheinen; daher möchten (nach der alten Norm) die Töne vom großen A bis eingeſtrichenen c die wirkſamſten und brauchbarſten ſeyn. Man theilt den Baß in tiefen und hohen, und unterſcheidet letzteren wohl noch vom Bariton; Unterſcheidungen, die ſich wenigſtens nicht pünktlich feſtſtellen laſſen, und bei denen nicht ſowohl nach den extremen Tönen zu ſehen wäre als nach der Lage der Melodie.

Baß — ein früher gebräuchliches Saiteninſtrument, das, kleiner als der Contra-Violon, und tiefer reichend und in der Tiefe körniger als die verſchiedenen Violenarten (und das Violoncell) mit fünf bis ſechs Saiten

Digitized by Google

beſpannt, die bald dieſe, bald eine andere Stimmung erhielten und mit dem Bogen geſtrichen wurden, ein Mittelinſtrument zwiſchen Contrabaß und Violoncell war und mit der höheren und verbreiteteren Bildung des letzteren Inſtrumentes eben ſo wie die Viola pomposa u. a. tieſe Streichinſtrumente außer Gebrauch kam.

Bassa (ital.) — tief, im Gegenſatze zu alta — hoch; ottava bassa — tiefe oder tiefere Octav, d. h. die ſo bezeichneten Noten ſollen nicht ſo wie ſie daſtehen, ſondern um eine Octave tiefer geſpielt werden, oder auch (wie gemeiniglich bei Clavierinſtrumenten): es ſoll zu den vorgeſchriebenen Tönen noch die tiefere Octav mit angeſchlagen werden. In letzterem Falle wird meiſtens jedoch der erſte Ton dieſer tieferen Octav durch die Note ſelbſt bezeichnet (kann aber auch fehlen), und nachher erſt ſteht ott. bassa oder 8' bassa oder blos bassa oder auch nur 8°. Die Bedeutung dieſer Bezeichnung gilt fort, ſo weit die meiſtens daneben ſtehende gebrochene Linie (Puncte) führt, oder bis loco ſteht, oder die Töne durch beſondere Noten wieder vorgeſchrieben ſind.

Baſſanelli hieß ein jetzt veraltetes Blasinſtrument, in der Form und Behandlungsweiſe unſerm Fagotte ähnlich. Den Namen B. hatte es von ſeinem Erfinder Giovanni Baſſani, einem Venetianiſchen Tonkünſtler (blühte zu Anfang des 17. Jahrhunderts um 1625), erhalten.

Baſſani, Giovanni, ſ. den vorhergehenden Art.

Baſſani, Giovanni Battiſta, einer der größten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit und überaus fruchtbarer und genialer Componiſt, war Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Bologna, Mitglied der daſigen philharmoniſchen Geſellſchaft und der Academia della morte zu Ferrara, gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Er ſtarb im Jahr 1705 zu Bologna.

Baßbezifferung, ſ. Bezifferung.

Basse chiffrée — die franzöſiſche Benennung des bezifferten Baſſes, ſ. Bezifferung und Generalbaß.

Basse contrainte — (entgegengeſetzter, entgegenſtrebender Baß) nennen die Franzoſen denjenigen Baß oder diejenige Grundſtimme, welche ein Thema von wenigen Takten enthält, das ſich das ganze Tonſtück hindurch öfters wiederholt, während die Haupt- oder Oberſtimme, der Diskant, bei jeder Wiederholung eine melodiſche Abänderung macht, ſo daß alſo das Baßthema ſich immer gleich bleibt, die Sopranmelodie aber allemal, ſo oft ſich jenes wiederholt, ſich anders geſtaltet (dem Baß entgegen iſt). Wir Deutſche haben dafür keinen beſonderen Kunſtausdruck, ohne aber auch ein beſonderes Bedürfniß darnach zu fühlen.

Basse de Cromorne oder Basse de Hautbois iſt der jetzt veraltete franzöſiſche Name des Baſſon oder Fagotts. Vergl. auch Orgelregiſter.

Basse de Viole — der alte franzöſiſche Name der Viola da Gamba. Vergl. auch Orgelregiſter.

Basse de Violon (franz.) — der Contrabaß, Contraviolon.

Basse d'harmonie, ſ. Ophicleide.

Basse double heißt bei den Franzoſen die größte Gattung des Contraviolons.

Baſſet (ital. Bassetto, Diminutivum von Basso) nannte man ehemals den jetzt außer Gebrauch gekommenen kleinen Contrabaß, etwas größer als unſer Violoncell, aber die kleinſte Gattung unſers Contraviolons noch nicht erreichend, und meiſtens nur mit drei Saiten bezogen. Im Deutſchen ſagt man dafür auch Baſſetchen, Bäßchen.

Basse-taille — franzöſiſche Benennung des Bariton.

Baſſetchen, ſ. Baſſet.

Baſſetthorn — eine Abart der Clarinette, mit welcher es auch eine beinahe gleiche Behandlungsweiſe hat (vergl daher den Art. Clarinette), und das tonreichſte aller Blasinſtrumente, da es vom kleinen c angefangen drei volle Octaven mit allen chromatiſchen Zwiſchen-Intervallen umfaßt. Die gewöhnliche Schreibart iſt im Violinſchlüſſel; um jedoch in den tiefen Regionen die viermal durchſtrichenen Noten zu vermeiden, transponirt man, des leichteren Ueberblicks wegen, dergleichen Stellen in die tiefere Baßoctave, oder ſetzt dieſelben um eine Octave höher, und bedient ſich des, auch bei der Clarinette üblichen, techniſchen Ausdrucks Chalumeau, wodurch der nämliche Zweck erreicht wird. — Einige nennen das Baſſethorn auch F-Clarinett, weil es in F ſteht, auch Baß-Clarinett, weil es mit den Discanttönen der Clarinette auch tiefere Baßtöne verbindet; noch Andere Clarinettbaß; im Italieniſchen heißt es Corno di bassetto, Corno bassetto, auch wohl Clarone (große Clarinett). Der Tonumfang dieſes Inſtruments beträgt eigentlich noch mehr als drei Octaven; Virtuoſen kommen in neuerer Zeit hinauf bis zum 3geſtrichen a und h (klingt wie 3geſtrichen d und e), in der Tiefe aber nur bis klein c (klingt wie tief f).

Baſſetpommer, ſ. Bombard oder Pommer.

Bassetto, ſ. Baſſet.

Baßflöte, oder Flötenbaß — ein jetzt veraltetes Blasinſtrument in der Form und Art der Blockflöten. Die weitere Beſchreibung ſ. unter Flûte à bec.

Baßgeige nannte man ehedem (im gemeinen Leben) auch wohl das Violoncell.

Baßhorn — iſt der eigentliche deutſche, aber wenig gebräuchliche Name des Serpent; auch ſind in neuerer Zeit ſogenannte Baßhörner erfunden worden, deren man ſich bei Militärmuſiken (namentlich Blechmuſiken) mit gutem Erfolge bedient.

Baſſi. In die Geſchichte dieſes Sängers hat ſich ein großer Irrthum eingeſchlichen, indem er zu einer Doppelperſon gemacht, oder indem vielmehr die Geſchichte zweier gleichnamiger Künſtler mit einander verwechſelt und in einander vermengt wurde. Es gab nämlich zwei Sänger Namens Baſſi, der eine Luigi, der andere Nicolo mit Vornamen; ob Verwandte zuſammen oder Brüder gar, iſt uns unbekannt, doch möglich. Zur Berichtigung des Artikels, folgendes:

Baſſi, Luigi, geboren im Jahr 1766 zu Peſaro, zeigte ſchon in frühem Alter, als er ſeinen Eltern nach Sinigaglia folgte, entſchiedene Neigung für Muſik und für den Geſang. Vorzüglich gefiel er als König Theodor in der Oper gleiches Namens und als Figaro in Paiſiello's Barbier von Sevilla, als Pliſtene in Salieri's Oper la grotta al Trofonio, als Lubino in der Cosa rara von Martini, als Axur, als Don Juan, und als Graf Almaviva in der Hochzeit des Figaro. Baſſi ſtarb als Regiſſeur der italieniſchen Oper zu Dresden den 13. September 1825.

Baſſi, Nicolo, ward geboren 1776 zu Neapel und hat ſein Vaterland Italien niemals verlaſſen, außer als ihn einmal der Impreſſar Barbaja mit nach Wien brachte, nachdem er aber ſeine Stimme ſchon ziemlich verloren hatte, weßhalb er denn auch ſofort wieder nach Italien an den Ort zurückkehrte, wo er lange Zeit das Factotum geweſen war, obſchon er niemals ſolcher außerordentlicher Mittel als jener Luigi Baſſi ſich rühmen konnte. In der komiſchen Oper war er ausgezeichnet. Um 1806 ward er, nachdem er ſchon zu Neapel, Venedig, Bologna, Florenz und andern Städten mit vielem Glücke in ſeinem Fache gewirkt hatte, zu Vicenza angeſtellt, und hier blieb er auch, die Zeit jener Reiſe nach Wien ausgenommen, fortwährend bis an ſeinen Tod, der am 3. Decbr. 1825 durch eine Darmentzündung erfolgte.

Baßinſtrumente ſind diejenigen Tonwerkzeuge, welchen vorzugsweiſe die Ausführung der Baßſtimme eines muſikaliſchen Satzes übertragen wird. Hierher gehören: der Violon, das Violoncell, der Fagott, der Contrafagott, der Serpent, die Baßpoſaune u ſ w.

Baſſiron, Philipp, Contrapunktiſt aus dem 15. Jahrhundert, alſo einer der älteſten, von dem uns noch Nachrichten und Werke aufbewahrt worden ſind.

Baſſiſt wird derjenige Sänger genannt, der eine Baßſtimme (ſ. dieſ.) hat.

Digitized by Google

Baßklauſel nennt man den Fortſchritt des Baſſes von der Dominante zur Tonica in einem vollkommenen Tonſchluſſe. Vergleiche Cadenz und Tonſchluß.

Baßmelodie. Nur dann gebührt der Tonreihe, welche der Baß (Sing- oder Inſtrumentalbaß) vorzutragen hat, der Name einer Baßmelodie, wenn ſie allen Erforderniſſen einer Melodie überhaupt entſpricht, d. h. einen ſelbſtſtändigen, abgeſchloſſenen, von den gleichzeitigen Tonreihen anderer Stimmen wohl unterſcheidbaren Gedanken ausſpricht. Ueber die Bildung der Baßmelodie vergl. auch den Art. Melodie.

Baßnote heißt diejenige Note, welche hinter dem ſogenannten F-Schlüſſel, (Baßſchlüſſel, Baßzeichen) ſteht, oder durch dieſen bezeichnet wird, ſo daß die Note auf der vierten Linie f heißt. Im Uebrigen iſt zu vergleichen Noten und Notenſchrift.

Basso (ital.) — der Baß, ſ. dieſ.

Basso continuo — wörtlich: der fortgehende, ununterbrochene Baß; eine beſonders bei den älteren Kirchencomponiſten (namentlich der ſächſiſchen Schule) ſehr gebräuchliche Figur, die darin beſtand, daß der Inſtrumentalbaß den anderen Stimmen (beſonders den Singſtimmen) einen eigenen Gang in gleichen (bewegteren) Noten, meiſt Achteln, entgegenſtellte, und denſelben bis zu Ende unausgeſetzt beibehielt, oder doch nach Unterbrechungen ſtets wieder auffaßte. Der Basso continuo, recht angewendet, kann dazu dienen, ein ganzes Tonſtück formell noch feſter zuſammenzuhalten, einen erwünſchten Grad von Beweglichkeit — ruhigen Singſtimmen gegenüber — und von Gleichmäßigkeit — vielfach und ſcharf nüancirten Stimmen gegenüber — zu unterhalten, Accorde und ganze Sätze, in denen wenig Stimmen beſchäftigt ſind, oder in denen die Singſtimmen ihrem eigenthümlichen Gange nach die Harmonie unvollſtändig laſſen müſſen, auszufüllen u. dgl. m. Auch wird jene Baßſtimme nun, welche bei obligaten Parthien fortwährend mitſpielen ſoll, mit B. c. bezeichnet, während die andere oder nur beim Tutti mitſpielende, im Gegenſatze zu jener, Basso ripienn (Ripienbaß, ſ. ripieno) heißt. In den Stimmen ſelbſt, über den Noten, ſteht in ſolchen Fällen meiſtens nur continuo und ripieno, ſ. dieſe.

Basson, franzöſ. Name des Fagott, ſ. dieſ. und Orgelregiſter.

Basso ostinato — wörtlich: anhaltender, hartnäckiger Baß, eine, beſonders in älteren Kirchen- und Orgelſachen gebrauchte Figur, die darin beſteht, daß der Baß eine Formel, die als abgeſchloſſener Gedanke gelten kann, fortwährend wiederholt und die übrigen Stimmen dagegen den Tonſatz entwickeln.

Basso ripieno. ſ. Bassn continuo.

Baßpommer, daſſelbe was Bombard, ſ dieſ. und den Artikel Pommer.

Baßſchlüſſel, daſſelbe was Baßzeichen, ſ. dieſ.

Baßſteg, ſ. Balken.

Baßſtimme, ſ. Baß.

Baßzeichen, Baßſchlüſſel, ſ. F-Schlüſſel.

Baſtini, Vincenzo, ein im 16. Jahrhundert blühender Contrapunktiſt.

Baſton, Josquin, Niederländiſcher Contrapunktiſt aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der Zeit unmittelbar vor Paleſtrina.

Bates, Joah, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Esquire, Königl. Zollcommiſſär und Director des Greenwich-Hoſpitals zu London. Den meiſten Ruhm brachte ihm das Werk „Harmonies,“ welches im J. 1786 zu London herauskam, und nicht weniger den gründlichen Denker als den genialen Künſtler in ihm beurkundet. Er ſtarb am 8. Juni 1799. — Seine hinterlaſſene Frau, Sara B, war eine geborne Miß Harrop und als eine der vortrefflichſten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts weit berühmt.

Bathe, William, ein engliſcher muſikaliſcher Schriftſteller zu Dublin, geb. im Jahr 1564.

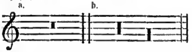
Bathioli, Fr. Virtuos auf der Guitarre. Seit 1830 hat er Wenig oder faſt gar Nichts mehr componirt; dagegen aber noch ein anderes practiſches Werk herausgegeben: „Guitarre-Flageolett-Schule mit Bemerkungen über den Guitarrenbau“ (Wien bei Diabelli), das die Aufmerkſamkeit des Guitarre-Virtuoſen, ſo wie des Guitarreverfertigers im höchſten Grade verdient.

Batiſtin, ſ. Baptiſtin.

Batka. Der Vater der würdigen Künſtlerfamilie dieſes Namens war Lorenz B., Muſikdirector an mehreren Kirchen zu Prag, geb. im Jahr 1705 zu Liſchan, geſt. 1759 zu Prag, ein gründlicher und fertiger Organiſt und zugleich Lehrer der erſten beiden ſeiner folgenden, als Virtuoſen weltberühmten fünf Söhne. — Der älteſte von dieſen hieß Martin B., ein in jeder Hinſicht wahrer Meiſter auf der Violine, wurde geb. im J. 1742, trat ſchon in ſeinem zwölften Jahre als Virtuos mit Beifall öffentlich auf, ſtudirte förmlich Muſik und erhielt 1760 die Stelle ſeines Vaters, ſtarb aber leider ſchon im Jahr 1779 zu Prag. — Der zweite, Wenzel B., wurde geb. am 14. October 1747 zu Prag, und bildete ſich zuerſt unter ſeines Vaters Leitung und nachher durch eigenes Studium zu einem der tüchtigſten Fagottiſten und Tenorſänger ſeiner Zeit. 1776 wurde er als Cammermuſikus des Biſchofs von Breslau zu Johannisberg angeſtellt. — Der dritte war Veith B., Cammermuſikus des Herzogs von Curland in Sagan, geboren am 29. Mai 1754, ein vorzüglicher Oboiſt und Flötiſt. Die noch zu Anfange dieſes Jahrhunderts als Sängerin ſehr hoch geachtete Madame Thecla B. war ſeine Frau, eine geb. Podleska. (ſ. dieſ.) — Der vierte, Michael B., wurde geboren am 29. September 1755, folgte dem Beiſpiele ſeines älteſten Bruders, wählte die Violine zu ſeinem Hauptinſtrumente, und wurde in dem Theaterorcheſter zu Prag angeſtellt. — Der fünfte endlich, Anton B., geb am 21. November 1758, bildete ſich, wie ſein Bruder Wenzel hauptſächlich zum Sänger und nur nebenbei zum Orgel-, Violinſpieler und auch Waldhorniſten. Daher kam er denn auch mit dieſem Bruder als Cammermuſikus und Sänger in die Dienſte des Biſchofs zu Breslau. Seine Stimme (Baß) ſoll ſehr umfangsreich, voll, kräftig, wie auch angenehm und klangvoll geweſen ſeyn. Als Componiſt hat ſich Keiner von ihnen allen ſo ausgezeichnet, daß er eine weitere Berühmtheit erlangt, und auch als ſolcher hier Erwähnung verdient hätte.

Bâton (franz.), wörtlich: Stab, Stock. In der Muſik bezeichnen die Franzoſen damit 1) die ſogenannten großen Pauſen, weil deren Figur einem kurzen Stabe ähnlich ſieht, wie z. B. unten bei a die Zwei-Taktpauſe, welche ſie Bâton à deux mesures (Stab oder Pauſe von zwei Takten) nennen, und bei b die Vier-Taktpauſe, die B. à quatre mesures (Stab oder Pauſe von vier Takten) heißt.

a. b.



Alsdann bedeutet Bâton de mesure (Stab des Taktes, Taktſtab) für ſich 2) denjenigen Stab oder dasjenige Inſtrument, womit der Director eines Orcheſters den Takt ſchlägt, taktirt; daſſelbe mag nun ſeyn ein hölzerner Stock, oder eine zuſammengebundene Papierrolle, oder noch etwas Anderes. S. Taktſchlagen und Taktirſtab.

Battement (ital. Battimento) iſt eine weniger auf auf dem Claviere als allen übrigen Inſtrumenten, namentlich der Flöte, Violine und Oboe, übliche Setz- und Spielmanier, ähnlich dem Mordent, von dem ſich das B. nur dadurch unterſcheidet, daß jener mit der Hauptnote ſelbſt, dieſes aber allezeit mit dem Hülfstone anfängt.

Batten, Adrian, engliſcher Tonkünſtler, Organiſt an der Paulskirche zu London, und Kirchencomponiſt, blühete ohngefähr in den Jahren von 1640 bis 1680.

Batteux, Charles, wurde geb. zu Allond'hui

einem Dorfe im Biſthume Rheims 1713, nachher als Canonicus und 1730 ſchon als Lehrer der Rhetorik und der Humaniora zu Rheims angeſtellt, 1761 Mitglied der franz. Academie der Wiſſenſchaften und Profeſſor am Königl Collegium zu Paris, ſtarb daſelbſt am 14. Juli 1780. Die Werke dieſes gelehrten Kunſttheoretikers machten ihrer Zeit großes Aufſehen.

Battiferri, Luigi, italieniſcher Tonkünſtler, Componiſt aus der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Battimento (ital.), daſſelbe was Battement, ſ. d.

Battishill, Jonathan, geb. im Jahre 1738, geſt. am 10. Dec. 1801, war Organiſt zu London, zuerſt an der Kirche Chriſt-Church, dann an St. Clement, ein ſeiner ausgezeichneten Talente, ſeiner Geſchicklichkeit im Orgelſpiele, und auch ſeiner gediegenen Compoſitionen wegen ſehr geſchätzter Künſtler.

Battiſſon, Thomas, Baccalaureus der Muſik und ein im 17. Jahrhundert in England ſehr werthgeſchätzter gediegener Geſangscomponiſt.

Battiſtine, Giacomo, Componiſt aus dem Ende des 17. und Anfange des 18. Jahrhunderts (alſo um 1700), war Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Navarra.

Battuta – Schlag, in der Muſik: Taktſchlag, dann im Allgemeinen auch die Taktbewegung ſelbſt; ſ. A battuta.

Baudiot, N. Charles, erſter Violoncelliſt in der Königl. Franzöſiſchen Capelle und Profeſſor ſeines Inſtrumentes an dem Königl. Conſervatorium zu Paris, geb. ums Jahr 1760, weniger als Virtuos, denn als Componiſt und Lehrer, ein ſehr verdienſtvoller und achtungswerther Muſiker. Er iſt Mitredacteur der großen Violoncellſchule des Pariſer Conſervatoriums, welche im Jahr 1803 zu Paris bei Schleſinger und in Leipzig bei Peters mit franzöſiſchem und deutſchem Texte erſchien und der er dann noch ins Beſondere ein Heft ſehr zweckmäßiger Uebungsſtücke in allen Applicaturen als Nachtrag zufügte. Dieſelbe wurde aber im J. 1826 von ſeiner „Nouvelle Méthode de Violoncelle“ (Paris b. Pleyel) aus dem Conſervatorium verdrängt. Alters halber wurde er im Jahr 1832 penſionirt, und tritt jetzt gar nicht mehr öffentlich auf, ſo wenig als Virtuos wie als Componiſt.

Baudonin. Was die bekannten Herren Strauß und Lanner in Wien dem deutſchen, das iſt dieſer Muſiker dem franzöſiſchen Tanze. Eine andere Seite ſeiner Kunſt hat B. nie gezeigt, weshalb die genannten Strauß und Lanner, die ihren muſikaliſchen Sinn auch auf andere Weiſe als nur allein durch Tänze an den Tag legten, als Muſiker im Allgemeinen betrachtet, nothwendig noch über ihm ſtehen. Seine Compoſitionen erſchienen ſämmtlich zu Paris. Ueber ſeine Perſon für ſich haben wir nichts Näheres erfahren können.

Baudron, Mr., Violinvirtuos und Director des Orcheſters der franzöſiſchen Oper zu Paris, geb. um's Jahr 1740, geſt. zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war in den Jahren von 1788 bis 1800 auch ein in Frankreich ſehr beliebter Operncomponiſt.

Bauer, Franz, Violinvirtuos, wurde geb. zu Gitſchin in Böhmen ums Jahr 1748. B. ſoll mehrmals Compoſitionen ſeiner eigenen Erfindung vorgetragen haben, die aber im Manuſcript geblieben und wieder verloren gegangen ſind, wie auch weitere Nachrichten über ihn.

Bauer, Joſeph, Capellmeiſter des Fürſt-Biſchofs zu Würzburg, geb. um 1740, geſt. um 1795, ein ſehr fertiger Clavierſpieler, und achtbarer Componiſt für ſein Inſtrument.

Bauer (der Vorname iſt nirgends genannt) Königl. Preuß. Hofrath und um das J. 1786 Caſtellan Sr. Königl. Hoheit des Prinzen von Preußen, für den Muſiker merkenswerth als der Erfinder zweier neuartiger Fortepiano's, des von ihm ſogenannten Crescendo und Royal Crescendo (ſ. dieſe Art.), überhaupt aber als ein auf die Verbeſſerung eines Theils des muſikaliſchen Inſtrumentenbaues ſehr einflußreicher, tiefdenkender Mann.

Bauer, Chryſoſtomus, war einer der geſchickteſten Orgelbauer zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, ein geborner Würtemberger; zeichnete ſich vor den übrigen Orgelbaumeiſtern ſeiner Zeit beſonders durch die Vergrößerung und beſſere Einrichtung der Bälge rühmlichſt aus.

Bauer, Johann, Friedrich, ausgezeichneter Oboenvirtuos, iſt aus dem Großherzogthume Sachſen-Weimar gebürtig und erhielt den erſten Unterricht auf ſeinem Inſtrumente von dem Königl. Sächſiſchen Kammermuſikus Jäckel in Dresden, wohin er ſich zu ſeiner Ausbildung gewendet hatte. Später mußte er, mancherlei Umſtände halber, dieſe ſeinem Privatfleiße und eigenem Studium anheimgeben, das er aber mit ſo außerordentlicher Beharrlichkeit fortſetzte, daß er in wenigen Jahren ſchon eine bedeutende Fertigkeit auf ſeinem Inſtrumente beſaß und ſich um die erledigte Stelle eines Oboiſten in dem Muſikcorps des Königl Sächſiſchen Garderegiments bewerben konnte, die er auch erhielt. Mehrere öffentliche Concerte, welche er nunmehr in Dresden und an andern Orten gab, verbreiteten ſeinen Ruf, und im Jahre 1820 ward er als Lehrer der Oboe am Conſervatorium zu Prag angeſtellt, welchem Amte er denn auch bis dieſen Augenblick mit vielem Ruhm vorſteht. Seine vornehmſten Eigenſchaften als Virtuos ſind ein vorzüglich ſtarker, voller und dabei doch weicher und ſehr biegſamer Ton, dann eine bedeutende praktiſche Fertigkeit und endlich ein ausnehmend zarter und ausdrucksvoller Vortrag, ſo daß er unbedingt zu den erſten Virtuoſen auf ſeinem Inſtrumente jetziger Zeit gezählt werden muß. Als Componiſt war er noch nicht thätig; deſto eifriger und ſegensreicher wirkte er aber als Lehrer, wozu ihn auch die vorzüglichſten Eigenſchaften befähigen.

Bauerflöte, oder Bauerpfeife, auch Feldflöte genannt, iſt eine gedeckte Flötenſtimme der Orgel von nur ein oder zwei Fußton. Gewöhnlich wird ſie nur für das Pedal angewandt.

Bauerleyer, der veraltete Name der Leyer.

Bauerſachs, Chriſtian Friedrich, Virtuos auf dem Baſſethorn und dem Violoncell, auch gefälliger und einſichtsvoller Componiſt für dieſe Inſtrumente, wurde geb. am 4. Juni 1770 zu Pegnitz im Anſpachiſchen, lebt noch als ein ſehr angeſehener Bergofficiant zu Clausthal, der Berghauptſtadt auf dem Harze. Von der Muſik aber hat er ſich ſeit längerer Zeit zurückgezogen.

Baumann, Joſeph, Großherzoglich Badiſcher Hofmuſikus, geb. zu Karlsruhe den 16. Dec. 1799, hat ſeine muſikaliſche Laufbahn ſchon in ſeinem fünfzehnten Jahre bei einer Militärmuſik begonnen. Er beurkundete in Zeiten Talent zur Compoſition, was den verehrten J. Brandl bewog, ihm theoretiſchen Unterricht zu ertheilen. Mehrere ſeiner Tondichtungen fanden, wie auch ſein ſchönes Flötenſpiel, verdiente Anerkennung, die ihm auch auf einer Kunſtreiſe in der Schweiz und an den Höfen von Hechingen, Donaueſchingen und Sigmaringen zu Theil wurde. Als Orcheſtermitglied (alternirender erſter Flötiſt) und Menſch geachtet, giebt er fortwährend Beweiſe ſeines Talentes und Fleißes. Mehrere ſeiner Tondichtungen ſind bereits veröffentlicht und beifällig aufgenommen, doch ſehen ſeine bedeutenderen Arbeiten erſt dem Erſcheinen entgegen.

Baumbach, Friedrich August, geb. im J. 1753, geſt. am 30. Nov. 1813 zu Leipzig, war ſeit 1778 Muſikdirector am Theaterorcheſter zu Hamburg, fand aber in den vielen und überdem zeitraubenden Geſchäften, die ihm als ſolchem oblagen, nicht Nahrung genug für ſeinen tiefdenkenden, ſcharfſichtigen Geiſt, und ſo legte er 1789 ſeine Stelle nieder und zog ſich ins Privatleben zurück, um mit mehr Ruhe und Muße ſeiner Kunſt und ſeinen Lieblingsſtudien leben zu können. Er wählte Leipzig, als den literariſchen Stapelplatz, zu ſeinem fernern Wohnorte, und hier hat er denn auch nicht wenig zur Vervollkommnung und Verbreitung der Kunſt, ſowohl ihres theoretiſchen als praktiſchen Theils, durch Lehre und Beiſpiel nach Kräften beigetragen.

Bäumel, ein in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſehr berühmter Violinvirtuos, geboren ums Jahr 1730. Er ſtarb im Jahre 1796 zu Bamberg.

Baumer, Gebrüder, Erdmann und Friedrich, beide gedenkenswerthe Waldhorniſten, geb. zu Caſſel, Erdmann der ältere 1734, Friedrich der jüngere 1736. Erdmann ſtarb ſchon im Jahr 1796; Friedrich lebte noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, das Jahr, wann er ſtarb, können wir nicht mit Gewißheit angeben.

Baumgarten, Carl Friedrich, nicht Fagottiſt, wie Gerber in ſeinem Tonkünſtler-Lexicon behauptet, ſondern Violiniſt und Organiſt, von Geburt ein Deutſcher, aber von England zeitig genug ſeinem Vaterlande entzogen, um dieſem endlich — was wir nur bedauern müſſen — ganz fremd zu werden. In London, wo er in den Jahren von 1780 bis zu Ende des Seculums als Director des Orcheſters im Convent-Garden-Theater angeſtellt war, galt er für einen der größten Meiſter auf ſeinen Inſtrumenten, und war zugleich als gefälliger und gründlicher Componiſt ſowohl für die Kammer als das Theater und die Kirche ſehr beliebt.

Baumgärtner, Johann Baptiſt, galt für einen der größten Violoncellvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts, war 1723 zu Augsburg geboren. Seine Compoſitionen, beſtehend in Concerten, Solos, Variationen ꝛc. ſind für jetzt freilich der Zeit verfallen, jungen Celliſten übrigens immer noch ſehr zu empfehlen, da ſie, was die eigentliche Schule und die Angemeſſenheit ihres Inſtruments anbelangt, ſelbſt noch neben vielen, ja den meiſten der neueren Zeit ihren Werth behaupten.

Bauſtetter, Johann Conrad, Componiſt aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Claviervirtuos und wahrſcheinlich Lehrer ſeines Inſtruments zu Amſterdam. Das letzte Werk, was von ihm gedruckt wurde, waren ſechs Clavierſonaten, welche in dem Jahre 1752 erſchienen, wornach alſo ſein Sterbejahr recht wohl in eben jene Zeit geſetzt werden darf.

Baxmann, Violoncelliſt, überhaupt aber ein um die Verbreitung und Verbeſſerung des Geſchmacks an claſſiſchen Muſiken ſehr verdienſtvoller Muſiker. Geboren 1784 im Naſſauiſchen. 1829 ſtarb er, viel zu früh für das der Kunſt frommende Gedeihen ſeiner edlen Werke.

Bayer, Caroline, von 1780 bis 1800 berühmt als Violinvirtuoſin. Dauber (Selbſtunterricht 1797) rühmt ſie auch als eine fantaſiereiche und gründliche Componiſtin für ihr Inſtrument, doch iſt uns kein Werk von ihr zu Geſicht gekommen.

Bayer, Andreas. Er war der Sohn eines kenntnißreichen, auch etwas muſikaliſch gebildeten, aber unvermögenden Rectors zu Geiſenheim bei Würzburg, geb. im Jahre 1710. Gleich berühmt und angeſehen als fertiger Organiſt, wie als rechtskundiger Advokat fand er jedoch als erſterer die meiſte Befriedigung in ſeinem Leben. Er ſtarb leider ſchon im Jahre 1749, dem 39. ſeines überaus thätigen Lebens. Unter ſeinem Nachlaſſe befanden ſich mehrere Compoſitionen im Manuſcript, welche aber nur durch Abſchriften ſich verbreiteten, und nachher verloren gegangen ſind.

Bayer, Anton, einer der fruchtbarſten, aber auch genialſten und melodienreichſten Tanzcomponiſten unſerer Zeit, erſter Flötiſt im Orcheſter zu Prag.

Bayer, Anton, Hypotheken- und Pfandbücher-Verwalter auf der Herrſchaft Reichenbach und geboren im Jahre 1785, zeigte in ſeiner früheſten Jugend ſchon eine vorherrſchende Neigung und viel Talent zur Muſik, gleichwohl mußte er ſich nach dem Willen ſeiner Eltern dem Studium der Rechtswiſſenſchaft widmen und erhielt eine dahinführende Erziehung, wobei übrigens die Ausbildung ſeines muſikaliſchen Talents nicht vernachläſſigt wurde. Seine Lehrer in dieſer Kunſt waren abwechſelnd Abt Vogler, C. M. von Weber und Joſeph Rösler. Schon während ſeiner Studienjahre in Prag, von 1802 bis 1805, dirigirte er dort die böhmiſche wie die deutſche Volksoper und componirte auch für ſelbige manche Piece, die vielen Beifall von Seiten des Publicums fanden. Nach Vollendung ſeiner Studien begab ſich Bayer 1805, um wo möglich der Militärpflichtigkeit zu entkommen, auf Reiſen, und die Tonkunſt, namentlich ſeine Virtuoſität auf der Flöte, ward das Mittel, den nöthigen Unterhalt ſich auf denſelben zu verſchaffen. Auch das Clavierſpiel cultivirte er auf dieſen Reiſen wieder mit vielem Fleiße. Sie dauerten zwei Jahre lang und führten ihn durch einen großen Theil von Deutſchland, Frankreich und Italien. Oeffentliche Blätter verwechſelten ihn damals ſehr häufig mit einem Georg und Hieronymus Bayer, was ſein Incognito ſicherte. Nach dem Wiener Friedensſchluſſe kehrte er in ſein Vaterland zurück und wurde zunächſt als Secretair und Muſiklehrer bei dem Grafen Gallas in Prag angeſtellt, dann daneben auch als erſter Flötiſt im dortigen Theaterorcheſter und endlich als Profeſſor der Flöte am Conſervatorium, welche ſämmtlichen Aemter er fortwährend und mit dem glücklichſten Erfolge bis 1823 bekleidete. In dieſe Zeit fallen auch die dramatiſchen Compoſitionsverſuche, von welchen einzelne Auszüge dem Publicum vorliegen. Als Profeſſor am Conſervatorium war er der erſte Lehrer der nachgehends ſo weltberühmt gewordenen Sängerin Sonntag, mit der er bis zu dieſer Stunde in dem freundſchaftlichſten Briefwechſel ſteht. Von den komiſchen Operetten, welche er beſonders zu den Benefizen der Komiker Schikaneder und Feiſtmantel fertigte, ſind beſonders hier hervorzuheben „Tauſendſaſſa-Tarokerl“, „Böhmiſche Amazonen“, der Indianiſche Gaukler in Krähwinkel“, „Frau Ahndel“, und „die natürliche Zauberey“, die ſich bis heute auf dem Prager Theater erhalten haben. Einzelne Stellen daraus erhielten auch eine weitere Verbreitung, wie z. B. „die Naſenharmonica“ aus „Tauſendſaſſa“ und ein Vocalquintett. Jene Naſenharmonica war auch das erſte Geſangſtück, das die Sonntag in Prag öffentlich vortrug, und womit ſie ſich ſogleich als ein Liebling des Publicums ankündigte. Im J. 1824 erhielt Bayer ſeine jetzige Anſtellung, und war ſie auch nicht geeignet, ihn zu weiterer Thätigkeit in der Muſik zu veranlaſſen, ſo hat er ſolche doch niemals quittirt und unterhält ſeine Freunde und Bekannte noch manchmal durch ſein ausdrucksvolles Spiel auf der Flöte wie auf dem Clavier.

Bayeriſch. Ehemals überſchrieb man ſehr oft Tänze, natürlich deutſche Nationaltänze, Allemanden ꝛc., von munterem Charakter und ſtark accentuirtem Rhythmus mit dieſem Ausdrucke, um dadurch dieſen Charakter, zum Unterſchiede von anderen Tänzen, als Schleifer ꝛc., ſogleich anzudeuten. Jetzt geſchieht dies weniger, faſt nie mehr.

Bayr, Georg, ein ſehr geſchätzter, in Wien 1833 verſtorbener Virtuoſe, und Profeſſor der Flöte, welcher ſich ſelbſt in vielen kunſtgebildeten Schülern ein bleibendes Denkmal geſetzt hat, war in Bömiſchkrud, Unteröſterreich, Viertel Manhartsberg, 1733 geboren.

Bazzino oder Bazzani, zwei Brüder, beide berühmte und ausgezeichnete italieniſche Componiſten des 17. Jahrhunderts. Der ältere, Natale, war Organiſt in Venedig und beſonders als Kirchencomponiſt ſehr beliebt. Er ſtarb im Jahre 1639 zu Venedig. Wichtiger noch und daher auch merkenswerther als er war der jüngere, Francesco, der in ganz Italien und ſogar auch in Deutſchland für einen der größten Componiſten und Virtuoſen auf der Theorbe gehalten wurde. Er war gebürtig aus Lavero im Venetianiſchen Gebiete, und ſtarb am 15. April 1660 im hohen Alter in Bergamo.

BB — bb — das doppelte Erniedrigungszeichen, das alſo durch Vorſetzung vor die Note den Ton um einen ganzen Ton erniedrigt. ſ. Verſetzungszeichen.

B cancellatum, ſ. B., und Verſetzungszeichen.

B dur — eine der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, in welcher die eilfte Stufe der diatoniſch-chromatiſchen Grundtonleiter oder der Ton B zum Grundtone (Tonica) der ſogenannten Durtonart dient. Damit die vierte Stufe ihrer Tonleiter, oder die Subdominante,

Digitized by Google

zur Tonica eine reine Quarte ausmacht, muß der Ton e um einen halben Ton erniedrigt, alſo in es verwandelt werden.

Be — eine der ſieben Sylben, welche Graun ſtatt der Guidoniſchen zur Solmiſation wählte, und wornach er dieſe dann Damenifation nannte.

Beantwortung (ſ. Antwort). Man nennt ein Thema (in der Fuge) richtig beantwortet, wenn der Gefährte dem Führer kunſtgerecht, nach dem Begriffe der Kunſtform im Allgemeinen und nach den beſonderen Intentionen des einzelnen Kunſtwerkes, nachgebildet iſt. S. den Art. Gefährte.

Beard, John. Dieſer an gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſen eben ſo reiche, als mit alle dem, was der kunſtfertige Operiſt bedarf, aufs freigebigſte von der Natur ausgeſtattete Tenorſänger wurde geboren zu London 1716. Er ſtarb nach einem ruhig durchlebten und ehrenvollen Alter von 75 Jahren, 1791 in London.

Beattie, James, wurde geb. 1735 in der Grafſchaft Kineartine in Schottland, ſtarb 1803 zu Aberdeen.

Beaumarchais, Pierre Auguſtin Caron de, wurde geboren zu Paris 1730. Die Muſik ward die erſte Begründerin ſeines zukünftigen großen Glücks. Neben der eigentlichen gründlichen Kunſtbildung erwarb er ſich eine ſeltene Fertigkeit im Harfenſpiele, und er erhielt dadurch Zutritt am Hofe Ludwigs XV. Seine merkwürdigen „Mémoires," welche ein verlorner Finanz-Prozeß im Jahr 1774 ins Leben rief, und die ihm einen Ruf verſchafften, der ſelbſt den auf allen Ruhm eiferſüchtigen Voltaire beunruhigte, erhielten ihre wahre Würze nur allein durch die Art und Weiſe, wie er darin mit der logiſch trockenen Erzählung einer gerichtlichen Streitſache die intereſſanteſten Producte der Kunſt aufs innigſte zu verweben weiß: dem Dichter wie dem Muſiker bieten ſie neben dem für die eigentliche Sache Interreſſirten die angenehmſte Unterhaltung dar durch Comödienſcenen, Roman-Anekdoten, launige und bittere Satyre, muſikaliſche Bemerkungen ꝛc. Die unterhaltenden Intriguenſtücke „der Barbier von Sevilla" und „die Hochzeit des Figaro," welche auf jene Memoiren folgten und vom franzöſiſchen Publicum mit dem allgemeinſten Beifalle aufgenommen wurden, lieferten den Stoff zu der Bearbeitung für Mozart's unvergängliche, und nachher auch Roſſini's viel beliebte Compoſitionen. Am Morgen des 19. Mai 1799 fand man ihn todt im Bette, ohne daß irgend eine körperliche Krankheit vorhergegangen wäre. Uebergeben wir den Werth und die Eigenthümlichkeiten B—s als Staats- und Geſchäftsmann, Finanzoperateur und Dichter, von welchen Seiten er in ſeiner 1802 erſchienenen ausführlichen Lebensbeſchreibung genugſam ehrend und mit Anerkennung betrachtet worden iſt, und erwägen nur noch einmal die dort faſt ganz übergangenen Verdienſte, welche er um die rein muſikaliſche Kunſt ſich erwarb, ſo begegnen wir hier zunächſt ſeinen namhaften Verbeſſerungen an der Harfe. War er vielleicht auch nicht der eigentliche Erfinder (was von Einigen zugegeben, von Anderen aber beſtritten wird), ſo war er doch unſtreitig der erſte Muſiker, deſſen Spiel und Behandlung ſeines Inſtruments die Veranlaſſung gab zu der Erfindung und Verbeſſerung der Pedalharfe, welche Couſineau nachher der Vollkommenheit ſo nahe brachte. Ein Inſtrumentenmacher in Paris, wird ſogar erzählt, habe ſpäter nach ſeiner Angabe, nach einer Zeichnung von ihm und unter ſeiner perſönlichen Leitung eine Harfe für ihn verfertigt, welche ſelbſt Couſineau die Ehre der erſten Verbeſſerung der ſchon durch B. vorhandenen Pedalharfe ſtreitig mache. Doch fehlen hierüber alle zuverläſſigen Nachrichten, weil ſeine Biographen ſich lieber mit ſeinen politiſchen Verhältniſſen beſchäftigen mochten.

Beaumavielle war einer der kunſtfertigſten und geſchmackvollſten Tenoriſten, den Frankreich im 17. Jahrhunderte beſaß. Für den dramatiſchen Muſiker iſt er beſonders merkwürdig als der erſte Sänger, welchen Lully im Jahr 1672 bei Gelegenheit der Errichtung der Oper zu Paris, von Languedoc kommen ließ. Er ſtarb im Jahr 1688 zu Paris.

Beaumesnil, Mdlle. Wir behaupten wohl nicht zu viel, wenn wir dieſe für die einzige Sängerin halten, welche die Geſchichte uns vorführt, die mit einer ausgezeichneten praktiſchen Kunſtbildung ſo viel eigentlich muſikaliſches Talent und gründliche muſikaliſche Kenntniſſe in ſich vereinigte, daß ſie ſogar als Componiſtin, und nicht blos von kleineren, ſondern von größeren dramatiſchen Werken, einen berühmten Namen ſich erwarb. Sie war geb. in Paris und ſtarb 1787 im Januar.

Beauvarlet Charpentier, ſ. Charpentier.

Bebiſation nennt man das Solfeggiren vermittelſt der Sylben la be ce de mi fe ge, welche Daniel Hitzler (ſ. dieſ.) zu Vermeidung der Mutation ſtatt der Aretiniſchen Sylben vorſchlug und auch einzuführen ſich bemühete.

Bebung — eine beſonders bei Streichinſtrumenten anwendbare Spielmanier, welche darin beſteht, daß der greifende Finger bei ruhig fortdauerndem Striche ſanft geſchüttelt wird und dadurch dem Tone ſelbſt ein Erzittern, Erbeben mittheilt. Sie wird

mit „trem.", „tremolo" bezeichnet.

Beccatelli, Giovanni Francesco, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter zu Prato im Florentiniſchen, ein ſehr gelehrter Tonkünſtler, als welcher er ſich ſowohl als Componiſt wie auch als muſikaliſcher Schriftſteller der Welt rühmlichſt gezeigt hat. Er hat nach ſeinem 1734 erfolgten Tode noch mehrere werthvolle Schriften im Manuſcript hinterlaſſen, die nie zum Drucke befördert wurden. Wer ſich dafür intereſſirt, findet die Titel derſelben ſowohl bei Walther als in Gerbers altem Tonkünſtler Lexicon, wo übrigens die obigen Nachrichten entweder ganz fehlen oder nur ſehr mangelhaft und unrichtig angegeben ſind.

Bechſtein, Ludwig, durch das Werk „Fahrten eines Muſikanten" (3 Bde.), neuerer Zeit auch als muſikaliſcher Schriftſteller bekannt, iſt Bibliothekar der Herzoglichen Bibliothek zu Meiningen und geboren im Meiningiſchen am 24. November 1801. Seine erſte wiſſenſchaftliche Ausbildung erhielt er auf dem Gymnaſien zu Meiningen. Aeußere Verhältniſſe und ein gänzliches Verkennen des in ihm ſchlummernden Talents veranlaßten ihn dann, ſich der Pharmacie zu widmen. Er lernte zu Arnſtadt und ward hierauf Gehülfe in einer Apotheke zu Salzungen. Aber 1829 verließ er dieſe Laufbahn auf Veranlaſſung des regierenden Herzogs von Meiningen, deſſen Aufmerkſamkeit er durch ſeine „Sonettenkränze," die 1828 zu Arnſtadt gedruckt worden waren, auf ſich gezogen hatte. Er ſtudirte nun, von dem Herzoge unterſtützt, zu Leipzig Philoſophie und Geſchichte und ging 1830 nach München, um durch eigene Kunſtanſchauungen und Selbſtunterricht ſich noch ferner auszubilden. Im Herbſt 1831 nach Meiningen zurückgekehrt, ward er Cabinets-Bibliothekar des Herzogs und zweiter Bibliothekar auf der öffentlichen Bibliothek, und 1833 dann erſter Bibliothekar. Er hat bereits eine reiche Anzahl lyriſcher, epiſcher, dramatiſcher und novelliſtiſcher Arbeiten geliefert, die aber nicht hier ſpeciell aufzuzählen ſeyn dürften, ſo manche intereſſante Bemerkung über Kunſt auch darin vorkommt. In ſeinen „Fahrten eines Muſikanten" ſpielt der als Menſch und tüchtiger Muſiker bekannte Profeſſor Elſter den Helden, und man ſagt ſogar, daß Elſter der urſprüngliche Verfaſſer des Buchs ſey und nur deßhalb die eigene Herausgabe nicht habe unternehmen wollen, weil er ſelbſt die handelnde Perſon in dem Kunſtromane ſey. So hätte Bechſtein nur die letzte Form und die Veröffentlichung des intereſſanten Buchs für ſich anzuſprechen.

Beck, David, Orgelbauer zu Halberſtadt, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, erwarb ſich

Digitized by Google

einen weitverbreiteten großen Ruf durch mehrere vortreffliche neue Orgelwerke.

Beck, Franz, geb. ums Jahr 1730, war ums Jahr 1770 Cammermuſikus zu Mannheim, machte alsdann 1777 eine Kunſtreiſe nach Frankreich, kam nach Bordeaux, wurde daſelbſt als Concertmeiſter angeſtellt, und ſtarb endlich dort am 31. Decbr. 1809. Er war ein ſehr gebildeter Tonkünſtler, gründlicher, fantaſiereicher Componiſt, beſonders im Fache der Kirchenmuſik.

Beck, Joſepha, wahrſcheinlich eine jüngere Schweſter des vorhergehenden Franz B., war um das Jahr 1788 erſte Sängerin am National-Theater zu Mannheim, kam dann im Jahr 1797 als ſolche nach München, wo ſie beſonders in den erſten Rollen Mozartiſcher Opern, namentlich als Conſtanze in der „Entführung“ glänzte. Sie ſtarb im Jahr 1816 zu München, nachdem ſie ſchon eine geraume Zeit vom Theater zurückgetreten war.

Beck, Lullus, ein Benedictiner und Chordirector am Dome zu Fulda, vorzüglicher Organiſt und gründlicher Kirchencomponiſt, wurde geb. am 3. Juni 1715 zu Orfurt und ſtarb im Jahre 1793. Fux in ſeinem Gradus ad Parnassum gedenkt ſeiner mit vieler Achtung.

Beck, Chriſtian Friedrich, einer der vorzüglichſten Clavierſpieler und Lehrer der neueſten Zeit, wie wir hören, in Mainz, der auch als Componiſt, namentlich für ſein Inſtrument, ſchätzenswerthe Talente gezeigt hat.

Becken, türkiſche Becken, auch Cinellen, ital Piatti, heißt das bekannte, vorzüglich bei der ſogenannten Janitſcharenmuſik gebräuchliche kruſtiſche Klangwerkzeug, welches aus zwei Metallſcheiben oder Tellern beſteht, durch deren ſtreifendes Aneinanderſchlagen ein ſchwirrender Klang von unbeſtimmter Tonhöhe, aber von hellem, kräftigem und zum Theil wildem Charakter, entſteht Die Alten nannten dieſes Inſtrument auch Paukencymbel.

Becker, Carl Ludwig, geb. im Jahr 1756, geſt. 1812, war Organiſt zu Nordheim, ein fertiger, geſchmackvoller Clavier- und Orgelſpieler und zugleich ein gefälliger Liedercomponiſt.

Becker, Johann, Hof- und Stadtorganiſt zu Caſſel, ein Meiſter ſeiner Kunſt, wurde geb am 1. Septembee 1726 zu Helſa bei Caſſel und ſtarb im Jahr 1803 zu Caſſel.

Becker, Madame, geb. Ambroſch, vielleicht eine Tochter des Joſeph Carl Ambroſch (ſ. dieſ.), als Sängerin von ſeltenem Stimmumfange, vieler Bravour und beſonderer Kunſtfertigkeit gerühmt.

Becker, Carl Ferdinand, Organiſt an der Nicolaikirche zu Leipzig, ward daſelbſt 1804 geboren, und erhielt als Thomasſchüler ſeine muſikaliſche Ausbildung. Wer vornehmlich im Orgelſpiele ſein ſpecieller Lehrer geweſen iſt, haben wir nicht erfahren können; 1825 aber ſchon erhielt er, als Nachfolger von Johann Andreas Dröbs, die Organiſtenſtelle an der Petrikirche zu Leipzig, und als Heinrich Müller, bis dahin Organiſt an der Nicolaikirche, im März 1837 ſtarb, ward er als deſſen Nachfolger an dieſe Kirche verſetzt. Beckers muſikaliſches Talent nahm frühzeitig eine mehr ernſt wiſſenſchaftliche als praktiſche Richtung, und ſo ausgezeichnet er als Orgelſpieler genannt werden muß, ſo vortrefflich, beſonders für das theoretiſche Studium, manche ſeiner Compoſitionen, namentlich für die Orgel, erſcheinen, ſo ſehr, daß ſie mit Recht allen jungen Orgelſpielern zur Uebung und Nachahmung empfohlen werden, ſo hat er durch ſeine wiſſenſchaftlichen und literariſchen Bemühungen der Kunſt offenbar doch ſchon weit weſentlichere Dienſte geleiſtet, als er als Componiſt wie als Virtuos je zu leiſten im Stande ſeyn wird. Eine Hauptveranlaſſung zu ſolcher Thätigkeit mag das Entſtehen der ſogenannten „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ geweſen ſeyn, welche Schumann im Verein mit andern jungen Muſikern und Dilettanten in Leipzig gründete, und an welcher Becker gleich von Anfang an als ein ſehr eifriger Mitarbeiter Theil nahm. Die Richtung indeſſen und der Ton, welche dieſe Zeitung einſchlug und anſtimmte, einerſeits vielleicht aber auch anſtimmen mußte, um den Hauptzweck, der Tummelplatz junger Kunſtgemüther zu ſeyn und zu werden, zu erreichen, — dieſe Richtung ſcheint Becker, bei der unverkennbar edlen Abſicht, welche er in ſeinen Kunſtforſchungen und in ſeinem Beſtreben für die Muſik überhaupt an den Tag legt, zur ganzen und vollkommen verdienten Erreichung derſelben eher geſchadet als genützt zu haben, indem ſie ihm eine gewiſſe Freiheit in der Bewegung und eine gewiſſe Rückſichtsloſigkeit in der Offenbarung ſeiner Ideen, Gedanken und Gefühle raubte, die jedem wiſſenſchaftlichen Beſtreben, geſchehe es nun auf dem Felde der Kunſt oder wo ſonſt anders, ſo ſehr nothwendig ſind, daß ſich ohne ſie niemals eine beſtimmte Klarheit und Realität der Production erreichen läßt. Diejenigen ſeiner Arbeiten, welche uns am meiſten zum Beleg dieſes offen und unverhohlen ausgeſprochenen Urtheils dienen könnten, ſind vornehmlich die kritiſchen, welche er in genannter Zeitſchrift lieferte. Ziehen wir ſie von ihren erſten Anfängen bis zu dieſem Augenblicke in Erwägung, ſo können wir nicht anders, als Becker viele und ſchöne Kenntniſſe, einen ſcharfen Blick und ein reiches Gefühl zuſprechen, kurz ihn einen Mann von vieler geiſtiger und künſtleriſcher Kraft nennen; allein es fehlt ihm eben ſo gewiß auch noch das nöthige Selbſtbewußtſeyn, der geiſtige Tact und der reife Wille des männlichen Ernſtes, durch deren Läuterung jene Kraft erſt zur haltbaren Productivität gelangt, und dieſer Mangel, glauben wir, iſt eben nur der Befangenheit zuzuſchreiben, womit ſeine Stellung zu jener Zeitſchrift und ihrer jugendlichen Tendenz ihn nothwendig umgeben mußte. Hat er ſich einmal aus dieſer Befangenheit hervorgearbeitet und iſt unter Protection eines männlich reiferen Ernſtes zu einem klareren Selbſtbewußtſeyn gelangt, das ihm zugleich unzweifelhaft die lebhafte Ueberzeugung bringen wird und muß, daß bloſe Worte und die einſeitige Adoption eines gewiſſen Kreiſes von Wiſſen nicht hinreichen, um mit ernſtlich fördernder Hand einzugreifen in die Kunſtgegenſtände der Zeit, ſo haben wir ſicher noch die ſchönſten Früchte für unſere Kunſt und deren Wiſſenſchaft von der Thätigkeit zu erwarten, welche Becker anerkannter Weiſe in deren Gebieten, namentlich im hiſtoriſchen und literariſchen Fache, für welches er am meiſten vorbereitet und geeignet zu ſeyn ſcheint, entwickelt. Alle die einzelnen hiſtoriſchen, kritiſchen und literariſchen Aufſätze aufzuzählen, welche er in jene Zeitſchrift wie theilweiſe auch in die Allgemeine muſikaliſche und andere Zeitungen lieferte, kann hier nicht von uns verlangt werden. Als ein größeres ſelbſtſtändiges Werk lieferte er zuerſt 1836: „Syſtematiſch-chronologiſche Darſtellung der muſikaliſchen Literatur von der früheſten bis auf die neueſte Zeit“, wozu 1839 auch ſchon ein Supplementheft erſchienen iſt, und dann 1839 „die Hausmuſik“, eine Art Geſchichte der Cammermuſik der früheren Zeiten, die beſonders viele intereſſante Nachrichten über einzelne jetzt veraltete Kunſtformen mittheilt. Jene Literatur darf theilweiſe zwar als Ergänzung des Forkel'ſchen bekannten Werks angeſehen werden; doch iſt ſie auf der andern Seite wieder zu wenig kritiſch und ungeachtet ihres Titels zu wenig ſyſtematiſch, als daß ſie die Stelle eines ſolchen hiſtoriſch-literariſchen Ueberblicks vollkommen ausfüllen könnte, welchen wir mit Recht von einem Handbuche der Literatur erwarten. Beckers Arbeit iſt darum immerhin ſehr verdienſtlich und dankenswerth, um ſo mehr, als es an und für ſich ſchon Anerkennung verdient, wenn ein tüchtiger praktiſcher Muſiker auch für die Muſikwiſſenſchaft thätig iſt, während der größte Theil der Muſiker kaum leſen, viel weniger ſelbſt ſich literariſch beſchäftigen will. Indeß befriedigt das Buch das Bedürfniß einer gleichſam literariſchen Regiſtratur, das um ſo fühlbarer werden mußte, je mehr ſich unſere muſikaliſchen Bibliotheken anfüllten und häuften.

Beckmann, Johann Friedrich Gottlieb, Organiſt an der ſogenannten neuen Kirche vor Celle, einer der größten Clavierſpieler des vorigen Jahrhunderts, der mit der gründlichſten Kenntniß des doppelten Contrapunkts jenes ſeltene Talent zur freien Phantaſie und

muſikaliſchen Improviſation im höchſten Grade verband. Er ſtarb am 25. April 1792 im 56. Jahre ſeines Lebens.

Becquié, J. M., franzöſiſcher Tonkünſtler, erſter Flötiſt in der Königl. Capelle zu Paris, und ſehr verſtändiger Componiſt für ſein Inſtrument.

Beczwarzowski, Anton, ein als praktiſcher Meiſter auf der Orgel und dem Claviere wie auch als gebildeter fruchtbarer Componiſt in faſt allen Gebieten und Stylen der muſikaliſchen Kunſt ausgezeichneter und verdienſtvoller Tonkünſtler. Leider können wir nur ſehr unvollkommene Nachrichten über ihn mittheilen; daher aber auch nur das Zuverläſſige. Er iſt geb. aus Jungbunzlau in Böhmen, war in den ſiebziger Jahren des letztverfloſſenen Jahrh. Organiſt an der St. Jacobskirche zu Prag, kam von da nach Braunſchweig, gab aber im J. 1796 ſeine Stelle auf und privatiſirte ſeitdem eine Zeitlang in Bamberg. 1800 wandte er ſich nach Berlin, wo er, da uns ſeit 1829 keine neuen Compoſitionen von ihm zu Geſicht gekommen ſind, vor einigen Jahren geſtorben zu ſeyn ſcheint.

Beda, venerabilis (der Ehrwürdige). Es iſt gewiß (erklärt G. W. Fink im Hauptwerk), daß er im Sprengel von Durham 672 geboren und am 26. Mai 735 geſtorben iſt. Er lebte in den Klöſtern zu Weeemouth und Jaerow.

Bédard, Jean Baptiſte, ein franzöſiſcher Tonkünſtler, Violiniſt, auch Virtuos auf der Harfe und Componiſt, derzeit in Paris.

Bedeckt oder auch verdeckt iſt ein bei der Behandlung der Geigeninſtrumente gebräuchlicher muſikaliſcher Kunſtausdruck, durch welchen angedeutet wird, daß die auf offene Saiten fallenden Noten nicht mit ſolchen (mit offenen) ſondern auf tiefer liegenden Saiten intonirt werden ſollen.

Bedfort, Arthur, ein engliſchee Gelehrter und tief denkender Muſiker, war zuerſt Capellan zu Briſtol, alsdann am Aske's-Hoſpital zu Horton, wo er 1770 ſtarb.

Bedon de Biscaye nennen Walther und Merſenne in ihren muſikaliſchen Schriften eine kleine Biscay'ſche Pauke, die mit den Händen und Fingern geſchlagen oder vielmehr kractirt wird, und an deren Reiſe ſich eine kleine Art von Becken befindet, die bei dem Schlagen der Pauke zuſammentreffen und ein gewiſſes raſſelndes Geklingel oder ſchallendes Gellappee zu dem bombenden Paukentone verurſachen. Es ſcheint dieſelbe mit dem bei uns unter dem Namen Tambourin (vulgo türkiſche Trommel) bekannten Schlaginſtrumente wenigſtens im Weſentlichſten übereinzuſtimmen, wenn nicht ein und daſſelbe, nur anders benannte Inſtrument zu ſeyn.

Bedos de Celles, Don Jean François, Benedirtiner von der Congregation des heil. Maurus, einer der gelehrteſten und kunſtfertigſten Orgelbaumeiſter vielleicht aller Zeit, deſſen Werke auch für unſere jetzigen Orgelbauer noch von der größten Wichtigkeit ſind; ſeine Blüthezeit fällt in die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Er iſt geboren um's Jahr 1714 zu Chaur im Bisthume Beziers, geſtorben 1797.

Beeke, von (den Vornamen können wir nicht mit Zuverläſſigkeit angeben, wahrſcheinlich aber Ignatz), war Rittmeiſter im Prinz Fried. Würtemb. Kreis-Deagoner-Regimente, vom Fürſtl. Oetting.-Wallerſteinſch. Contingente, erſt Jagdjunker, dann Kammerherr und zugleich Intendant der Muſik an dieſem Hofe, erhielt 1794 Alters halber ſeinen Abſchied vom Militär, jedoch mit Beibehaltung ſeiner Hofſtellen und mit dem Titel und Rang eines Majors, weshalb er jetzt auch nur unter dem Namen Major von B. bekannt iſt, und ſtarb endlich im Januar 1803. Die Muſik hat wohl wenig würdigere und fleißigere Dilettanten gehabt als dieſen.

Beer oder Meyerbeer, mit Vornamen Jacob (den er jedoch wegen ſeines langen Aufenthaltes in Itatien meiſtentheils in Giacomo verwandelt), gehört unter die Componiſten von europäiſcher Berühmtheit. Er iſt 1791 zu Berlin geboren und der Sohn eines der reichſten jüdiſchen Banquiers in dieſer Stadt, welcher jedoch bereits vor längerer Zeit verſtoeben iſt. Schon ſehr früh zeigte der Knabe bedeutendes muſikaliſches Talent, das durch die beſten Lehrer gepflegt wurde. Der als Pianiſt und Componiſt für ſein Inſtrument rühmlichſt bekannte Böhme Franz Lauska, welcher in Berlin lebte, unterrichtete ihn auf dem Fortepiano; bei Zelter erhielt er ſpäter den erſten Unterricht im Generalbaß und in der Compoſition. Auf dem Fortepiano machte er reißende Fortſchritte, ſo daß er ſchon als neunjähriger Knabe ſich mit eben ſo glänzendem als gerechtem Beifalle öffentlich hören ließ. Sein Spiel entwickelte ſich immer ausgezeichneter, ſo daß Carl Maria von Weber ihn den muthmaßlich größten Clavierſpieler Deutſchlands nannte, und die berühmten Wiener Virtuoſen, ja ſogar Hummel, nachdem Beer in Wien als Jüngling aufgetreten war, ihr Spiel bedeutend modificiren und demſelben eine ganz neue Richtung geben mußten, um nicht hinter Beer's Erfolgen zurück zu bleiben. (Dieſe Notiz verdanken wir dem mündlichen Eingeſtändniß des eben ſo freimüthigen als ſachkundigen Carl Czerny.) Im Jahre 1810 bis 1811 hielt ſich Meyerbeer in Darmſtadt auf, wo er gleichzeitig mit Maria v. Weber und Gänsbacher beim Abt Vogler die tieferen Geſetze der Compoſition ſtudirte. Indeſſen waren ſeine Mitſchüler ſchon bedeutend reiſer und älter als er, namentlich Weber, welcher ſchon mit größeren Werken, die freilich nachmals vergeſſen worden ſind, öffentlich aufgetreten war. Indeſſen war Beer durch Talent, nach Webers eigenem Geſtändniß, ein ſehr gefährlicher Nebenbuhler für ihn, und als der Verfaſſer dieſes Aufſatzes eine Reihe von Jahren ſpäter in Dresden mit Weber über die Erfolge ſeines Jugendfreundes in dem verkehrten italieniſchen Opernſtyl ſprach, äußerte derſelbe: „es iſt wahrlich Jammer und Schade um Meyerbeer, daß der Durſt nach äußeren Erfolgen ihn ſo ganz auf dieſe verkehrte Seite der Kunſt gelenkt hat, denn er hatte ein großes, tiefes, deutſches Talent, vor dem ich mich, als wir noch bei Vogler zuſammen ſtudirten, oft gefürchtet habe, und meine ganze Kraft anſtrengen mußte, um es ihm gleich zu thun. Ich verſichere Sie, in ſeiner Oper „Jephtha" kommen außerordentlich ſchöne Sachen vor und ganz deutſch und gründlich gearbeitet. Und jetzt ſchreibt er alle das verfluchte Zeug (eigene Worte Weber's), nur um dee elenden Mode zu huldigen und in Italien den Beifall einer Maſſe zu ärndten, die er verachten ſollte." — In der That ſchrieb Beer in ſeiner Studienzeit bei Vogler als erſtes größeres Werk eine Cantate, „Gott und die Natur," welche in Berlin durch Zelter's Vermittelung in der Singacademie aufgeführt wurde und den billigenden Beifall aller Sachverſtändigen fand. Seine oben ſchon erwähnte Oper „Jephtha" erhielt ebenfalls den Beifall der Kenner, machte indeſſen auf dem Münchner Theater kein Glück. Dieß mag in dem ernſten, einer Maſſe immer ſchwerer zugänglichen Stoff und am Ende auch darin gelegen haben, daß es eben ein Jugendwerk war, welches ſehr leicht achtungswerth genannt werden kann, ohne erfolgreich zu ſeyn. — Durch ſein Vermögen völlig unabhängig, hatte Meyerbeer von jetzt an keinen feſten Aufenthalt, ſondern wechſelte denſelben, indem er ſich bald in Wien, bald in Berlin, und ſpäterhin hauptſächlich in Italirn aufhielt. Eine komiſche Oper von ſeiner Arbeit „die beiden Kalifen," im Jahr 1814 in Stuttgart und Wien gegeben, ging ebenfalls ohne beſonderen Erfolg vorüber. Jetzt beſtimmten ihn Roſſini's damals beginnende Triumphe der italieniſchen Schule zu huldigen, und ſo durch die Virtuoſität der Sänger zu erreichen, was eigene Kraft nicht vermochte. In dieſem Style ſchrieb er zuerſt die Oper „Romilda e Costanza," welche zu Padua 1817 zum erſten Male gegeben wurde und glänzende Erfolge errang. Ob indeſſen dieſer Triumph ein reiner geweſen ſey, ſelbſt nur in dem Sinne, wie ein ſolches ausſchließlich auf die Erecutionsmittel berechnetes Werk Anſpruch darauf machen kann, das muß allerdings dahin geſtellt bleiben, indem wir ſpäter Ge-

Digitized by Google

legenheit gehabt haben zu ſehen, welche *Nebenhülfsmittel* der Componiſt bei ſeinem Reichthum in's Werk zu ſetzen pflegte, um ſich der äußeren Beifallszeichen zu verſichern. Das Factum darf indeſſen nicht geleugnet werden, daß ſowohl dieſe Oper als zwei ſpätere, „Margaretha von Anjou“ und „Emma von Norburg“ auf italieniſchen Theatern mit großem Beifalle wiederholt aufgeführt worden ſind. Es ſchien jetzt dem Componiſten Bedürfniß zu ſeyn, den Ruhm, den er im Auslande erworben hatte, in ſeiner Vaterſtadt zu rechtfertigen. Er that daher, was in ſeinen Kräften ſtand, um die Oper „Emma von Norburg“ in Berlin auf die Bühne zu bringen, welches ihm endlich auch (irren wir nicht im Jahre 1820) gelang. Allein trotz der äußeren Ausſtattung, der ſorgfältigſten Beſetzung, des auf alle Weiſe gewonnenen Wohlwollens der Sänger und des aus der großen Zahl der Glaubensgenoſſen, Verwandten, Freunde und Bekannten des Componiſten beſtehenden Publikums, hatte das Werk gar keinen Erfolg, und alle unpartheiiſchen Sachverſtändigen, ſo wie die vielen muſikaliſch gebildeten Liebhaber verſpürten faſt nur eine komiſche Wirkung davon. Dieß konnte auch in einem Orte, wie Berlin, wo ſich damals der Geſchmack noch ſo edel und rein erhalten hatte, daß Gluck's, Mozart's, Beethoven's Werke ſich fortwährend auf der Bühne erhielten, gar nicht anders ſeyn. Der Eindruck war ſo nachtheilig geweſen, daß jeder Verſuch, das Werk nur einigermaßen auf dem Repertoir zu erhalten, vergeblich war. Ja ſelbſt als einige Jahre ſpäter die Oper „Il Crociato in Egitto“ in Italien und Paris mit faſt unerhörtem Beifalle gegeben wurde, wirkte die unglückliche Erinnerung an „Emma von Norburg“ noch ſo lebendig nach, daß die Intendantur es nicht wagen durfte, jenes neuere Werk zur Darſtellung zu bringen, wie ſehr der Componiſt und deſſen Familie ſich auch bemühten, dieß zu bewirken. Erſt ſpäterhin brachte die Bühne der Königsſtadt (muthmaßlich für ihre Auslagen gedeckt) die beiden Werke „Margaretha von Anjou“ und den „Crociato“ zur Aufführung; allein ſelbſt da hatten ſie, obgleich der Geſchmack dieſes untergeordneten Publicums andere gedankenloſe italieniſche Waare ſehr behaglich gefunden hatte, und überdieß alle Hülfe der Partheien in Bewegung geſetzt war, nur einen künſtlichen oder Scheinerfolg und verſchwanden nach wenigen Darſtellungen wieder vom Repertoir. Die Critik war einſtimmig über alle dieſe Erzeugniſſe, daß ſie nämlich völlig der verkehrten Bahn der neueren italieniſchen Muſik, wie dieſe allem Ernſt, aller Tiefe, aller dramatiſchen Wahrheit Hohn ſpricht, gefolgt waren, ohne die Spuren jenes leichten glänzenden Talents, wodurch Roſſini der Gattung Eingang geſchafft hatte, an ſich zu tragen. Auch entdeckte es ſich mehr und mehr, wie viel Mühe es ſich der Componiſt hatte koſten laſſen, um ſeine ausländiſchen Triumphe glänzend zu machen, ſo daß ein berühmter Muſiker, den wir nicht näher nahmhaft machen wollen, in jener Periode als bon mot ſagte: „ich wünſchte, daß meine Werke mir nur halb ſo viel einbrächten, als Meyerbeer die ſeinigen koſten.“ Auch wiſſen wir es von achtbaren Zeugen, daß Boieldieu, Roſſini, Cherubini u. A. eben ſo dachten und dem Componiſten nur das Lob der Höflichkeit ſpendeten. So hat ſich denn die Abtrünnigkeit von der deutſchen Kunſt, die Weber in ſeinen nachgelaſſenen Memoiren ſeinem ehemaligen Kunſtgenoſſen mit ſo edlem Eifer vorwirft, auch ſchlecht belohnt, und es will uns ſcheinen, als habe Meyerbeer ſeitdem dieſe Laufbahn ſelbſt aufgegeben. Wie er aber immer hauptſächlich von dem Beſtreben, äußere Triumphe zu erreichen, geleitet wurde, und nicht aus innerem Drang, aus heiliger, tiefer Ehrfurcht vor der Muſe ſich ſeiner Kunſt widmete, ſo ſchlug er auch jetzt wieder eine Bahn ein, zu der die herrſchende Mode und der Erfolg, den einige Talente in derſelben erlangt hatten, ihn beſtimmten. Es war die moderne franzöſiſche Oper, auf welche er ſich warf, und wozu er ſich mit allen den Mitteln ausrüſtete, welche in einer großen, ſinnlich, wie im Kunſtgeſchmack, verderbten Stadt einen Erfolg zu bewirken pflegen. Alſo abermals ein Werk, welches nicht aus dem Drang des Schaffens, nicht aus erkanntem Beruf, ſondern nur aus äußerlichem Streben hervorging. Auf ſolche Weiſe entſtand die Oper „Robert le diable.“ Dem Italiener gilt das Libretto ſo gut als gar nichts; es ſoll nur den Vorwand zu einigen Arien liefern. Dieſen Grundſatz hatte Meyerbeer mit wahrhaftem Verrath an der tiefen Bedeutung des deutſchen Kunſtwerks bei ſeinen bisherigen Opern angenommen. Der Franzoſe denkt anders hierüber; er verlangt einen die Theilnahme aufregenden Stoff geſchickt bis zum Detail der Verſificirung hinab behandelt: in früherer Zeit genügten kleine intereſſante Situationen; jetzt iſt der melodramatiſche Unfug, d. h. jenes Steigern und Aufreizen der Empfindung faſt bis zur körperlichen Angſt oder Wolluſt an der Tagesordnung. Deßhalb mußte auch Meyerbeer einen ſolchen Stoff haben; er verband ſich mit *Scribe*, denn ſein Reichthum geſtattete es ihm, ſich dieſen Autor ſelbſt dann zuzugeſellen, wenn vorher eine Bürgſchaft für den pecuniären Erfolg geleiſtet werden mußte. Von dieſem verlangte er denn ein Werk, was jede gräßliche Ingredienz der Effecte in ſich tragen ſollte. Es bleibt uns zweifelhaft, ob Scribe's Kraft in der That verſagte und er mehr wollte als geſchickt und geiſtreich unterhalten, oder ob er, mit nicht allzu feiner *Ironie* gegen den Beſteller der Arbeit, die Forderungen, welche dieſer an ihn machte, ſelbſt parodirt hat. So viel iſt aber gewiß, daß dieſer Dichter nie etwas Schlechteres geliefert hat, als die langweilige Lächerlichkeit dieſes dramatiſchen Werkes. Nicht *eine* Situation darin iſt wahr, nicht *eine* innig, nicht *ein* Charakter frei von Carricatur. Daſſelbe könnte man in gewiſſer Beziehung freilich auch von andern großen Werken ſagen, z. B. von „Don Juan“; aber hier hat eine mächtige ſchaffende Künſtlerhand den plumpen ungeſchickten Stoff des Gedichtes in die höchſten Kunſtſphären erhoben, hat dem irdiſchen Körper Flügel gegeben. Bei Meyerbeer's Werk jedoch iſt das ſchon Verzerrte noch verzerrter geworden. Scribe gab uns eine verrenkte Gliederpuppe; der Componiſt ſtaffirte ſie auf das abentheuerlichſte mit geſchmackloſer Pracht heraus. Alles iſt, und das muß Jeden, der es mit der Kunſt redlich meint, gegen das Werk aufbringen, von vorn herein nur darauf angelegt, die Maſſe zu blenden und zu gewinnen; nirgends finden wir, daß für die Kunſt, oder um den Beifall des Künſtlers zu erwerben, das Mindeſte gethan ſey, und dennoch verdankt der Componiſt ſeine Erfolge nicht ſich ſelbſt, ſondern nur den äußerlichen Zuthaten zu dem Werk, auf welche er freilich auch von vorne herein gerechnet hatte. Darum dieſe Pracht von Decorationen, dieſer Aufwand von Coſtümen, dieſes Herbeiziehen alles deſſen, was den verderbt wollüſtigen Geſchmack einer Stadt, wie Paris, reizen kann. Weder die heiligen Formen und Symbole der Religion, noch die Rechte der Züchtigkeit ſind in dieſem Werke geachtet; die einen werden zu hohlem theatraliſchem Effect entweiht, die andern geradezu unreinen Beſtrebungen geopfert. Denn wie hätte ſelbſt die Menge an dem, bei allem Aufwand äußerer Anſtrengungen, ſo trocknen, leeren, hohl aufgeblaſenen Werke Antheil nehmen können, wenn nicht ein Tanz halbnackter, wollüſtiger Nonnen bei dämmerndem Mondlicht in düſtern Kloſterruinen einen halben Act lang die doppelte Spannung eines ſchauerlichen und wollüſtigen Grauſens zugleich erregte? Dieſer Art iſt es, wo der Decorateur und die Tänzerin Demoiſelle Taglioni ihre Zauberkräfte über das in ſolchen Dingen unerſättliche Publicum von Paris ausüben. Mehr oder weniger gleicht ſich aber die Maſſe überall und daher auch überall die Erſcheinung, daß die Menge ſich zur einmaligen Anſchauung hinzudrängt, über das Werk ſelbſt aber dennoch das richtige Urtheil ſummariſch fällt. Man könnte zwar dagegen einwenden, daß ja Jedem die theatraliſchen Hülfsmittel zur Benutzung freiſtehen, und alſo ein wirkſames Verfahren dabei wenigſtens immer eine gewiſſe Geſchicklichkeit vorausſetze. Allein auch dieß iſt nur halb wahr, denn nur Jemand, der, wie Meyer-

Digitized by Google

beer, die Geldmittel in Bewegung ſetzen kann, um den Theaterunternehmer bei ſo koſtſpieligen Verſuchen im Voraus zu decken, nur ein ſolcher vermag in Paris ein Werk dieſer Gattung zur Darſtellung zu bringen. — Das iſt alſo bis jetzt das traurige Reſultat einer mehr als vierzehnjährigen Kunſtlaufbahn! Meyerbeer hat, um es ſummariſch zuſammenzufaſſen, außer jenen Jugendarbeiten, worin man das ſtrebende Talent achten konnte, nicht ein einziges Werk, ja in ſeinen ſämmtlichen Werken nicht ein einziges Stück geliefert, welches einem Muſiker Achtung abgewinnen könnte. Ueberall iſt deutſche Wahrheit, deutſcher Ernſt der Kunſt, dem gedankenloſeſten Scheine einer ausgearteten fremden Aftermuſe geopfert. Und auch nicht einmal den Werth jener italieniſchen und franzöſiſchen, aus eigenthümlichem Talent und nationaler Bildung hervorgegangenen Werke haben die Arbeiten Meyerbeers, denn ſie wollen dasjenige künſtlich und mit Abſicht erreichen, was jenen Natur, wenn gleich entartete, verflachte iſt. Nicht zu gedenken, daß das ſpecielle Talent der Männer, welche jene Gattung vertreten, ein ungleich größeres iſt als das, welches Meyerbeer aufzuweiſen hat; denn was man gegen Roſſini und Auber ſagen kann, ſo darf ſich doch Meyerbeer mit ihrer Erfindungsgabe durchaus in keine Vergleichung ſtellen. Möglich, daß ihm von Anfang an ein ähnliches Talent zu Theil geworden war; allein wo das ganze Kunſtleben von ſo hohlen, eitlen Beſtrebungen beherrſcht worden iſt, da vertrocknet der beſſere Keim der Kunſt, der nur aus tiefem Herzen und Gemüth Nahrung findet, nur allzu bald. So iſt denn jetzt jede Hoffnung vergebens, daß der Componiſt jemals irgend etwas ſchaffen werde, wodurch er ſeinen künſtlich gemachten gleichzeitigen Ruhm in einen, der auf die Nachwelt überginge, verwandeln könnte. Mit Bedauern müſſen wir von ihm Abſchied nehmen, da es ſtets ein betrübendes Gefühl ſeyn muß, wenn man einem Zeit- und Vaterlandsgenoſſen, der ſich des ſcheinbaren Ruhmes ſo erfreut hat, für die Nachwelt kein ehrenderes Denkmal zu ſetzen vermag als die Anklage, daß er die Heimath um der Fremde willen treulos verläugnet hat; eine Anklage, die, wenn ſie auch nicht durch die Ueberzeugung von der Wahrheit ihr Gewicht bei Sachverſtändigen erhielte, doch ſchon dadurch gerechtfertigt erſcheint, daß einer der größten deutſchen Muſiker, der Jugendfreund und Kunſtgefährte Meyerbeers, der zugleich durch ſeinen glänzenderen Ruhm weit über den Verdacht kleinlichen Neides erhaben iſt, Maria v. Weber, ſie ebenfalls mit aller Strenge gegen ihn erhoben hat (vergl. deſſen Nachlaß in den Briefen).

„Seit dem Erſcheinen vorſtehender Zeilen ſind der muſikaliſchen Welt wiederum zwei Hauptwerke M—s bekannt geworden: die Hugenotten und das Feldlager in Schleſien. Von letzterer Oper, welche für die Eröffnung des neuerbauten Berliner Opernhauſes geſchrieben wurde und eigentlich nur als Feſtoper locales Intereſſe bot, läßt ſich erſt dann reden, wenn ſie nach erfolgter Umarbeitung des Textes in anderem Gewande vor das größere Publikum getreten ſeyn wird. Die glänzenden Erfolge der Hugenotten ſind zur Gnüge bekannt, um einer beſonderen Schilderung in dieſen Blättern zu bedürfen; jedenfalls aber dürfte der geiſtreiche Verfaſſer des Artikels über Meyerbeer minder ſcharf geweſen ſeyn, hätte er dieſen Artikel jetzt zu ſchreiben; denn viele Vorzüge des genialen Meiſters, die zum Theil erſt in der letztgenannten Oper ſich geltend machten, blieben unerwähnt. Meyerbeer ſteht zu hoch, um nicht ohne Empfindelei jede Beleuchtung ſeines Schaffens ertragen zu können; darum blieb auch der Aufſatz unverändert ſtehen. Wird einſt die Wirkſamkeit des Meiſters abgeſchloſſen ſeyn, dann erſt, wenn alle Rückſichten ſchwinden, mag er mit Allem, was er geſchaffen, dem Urtheile anheimfallen."

Beer (nicht Behr oder Bähr, wie Einige, auch Gerber, ihn ſchreiben), Joſeph. Dieſer große Meiſter auf der Clarinette und vielgebildete, genievolle Tonkünſtler, den die Clarinettiſten als den erſten Gründer ihrer heutigen Kunſt zu verehren haben, wurde geboren am 18 Mai 1744 zu Grünewald in Böhmen und ſtarb 1811 in Berlin als königlicher Kammermuſikus.

Beer, Gottlieb, geb. am 14. Januar 1714 in Arletsbach bei Goldberg. Im Orgelſpiel war er Meiſter. 1737 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Organiſt nach Harpersdorf bei Goldberg, kam 1738 aber ſchon wieder dort weg als Organiſt an die Pfarrkirche in Goldberg, und 1741 nach Löwenburg, wo er zugleich Cantor an der evangeliſchen Schule wurde und endlich am 13. December 1776 ſtarb. — Er fand einen würdigen Nachfolger in ſeinem Sohne, Samuel Gottfried, geb. am 9. April 1754, geſt. 1822.

Beerhalter, Aloys, Königl. Würtembergiſcher Hofmuſikus, ausgezeichneter Clarinett- und Baſſethornvirtuos, wurde geb. in Dorf-Merkingen bei Neresheim im Jahr 1800. Wäre B. in dem Beſitz der Mittel geweſen, eine Erziehung und geiſtige Bildung ſich zu verſchaffen, wie ſie andern Künſtlern zu Theil ward, er würde bei ſeinen Vorzügen und bei ſeiner leidenſchaftlichen Hingebung zur Kunſt vielleicht einer der größten und berühmteſten Meiſter des Jahrhunderts geworden ſeyn; ſo aber hat das Schickſal hartnäckig ihn von jeher in enge Grenzen gebannt. Doch bedürfte es vielleicht nur eines kühnen Aufſchwungs ſeiner Seits, und er würde auch das fern ſcheinende Ziel noch erreichen. Dieſer Beſchränkung ſchreiben wir es auch zu, warum er ſich dem Auslande noch nicht, wenigſtens als Virtuos, zeigte, und ſo den erſten Schritt that zu jenem Ziele. Bei der jetzt immer größer werdenden Seltenheit tüchtiger Baſſethorniſten dürfte er als wahrer Meiſter ſich der beſten Aufnahme gewiß halten. Seit einigen Jahren verſucht er ſich auch in der Compoſition, ebenfalls ohne allen Unterricht, und mehrfache größere Werke ſollen im Manuſcript fertig ſeyn, die wohl der Veröffentlichung werth wären. Wo er ſich mit denſelben öffentlich hören ließ, da lohnte ſein Bemühen der rauſchendſte Beifall.

Beethoven, Ludwig van, geb. den 17. Decbr. 1770 zu Bonn, geſt. den 26. März 1827 zu Wien, der Vollender der Inſtrumentalmuſik, ſo weit ihr Weſen bis jetzt erkannt worden iſt, der letzte dahingegangene Meiſter, in deſſen Werken die Tonkunſt eine ihrer Epochen, einen weſentlichen Entwicklungsmoment erlebt, über deſſen Schaffen hinaus ſich noch kein weiterer Fortſchritt gezeigt hat. Wenn man von ihm Kunde zu geben unternimmt, ſo fühlt ſich bald, daß es leichter ſeyn würde, Bücher als einzelne Blätter über ihn zu ſchreiben. Denn noch iſt die Mehrzahl der Kunſtfreunde und Kunſtkenner ſeines warmen, ehrfurchts- und liebevollen Andenkens, der Erinnerung voll, wie eins ſeiner Werke nach dem andern den lauſchenden, ſtaunenden, irr' werdenden, hingeriſſenen Hörern aufging, wie eins nach dem andern gleich den mildleuchtenden Sproſſen einer neuen Jacobsleiter immer höher durch die dämmernde Nacht zu dem ahnungsreichen Schimmer fernerer Geſtirne hinaufleitete, hinter denen ihm mit uns ein ſeligeres Licht verheißen war. Es wäre daher eben ſo leicht als überflüſſig, ihn zu preiſen, dem die Liebe und Verehrung der Mitwelt noch aus unmittelbarer, gegenwärtigſter Theilnahme zugehört. Aber noch ſteht eben ſeine Schöpfung, ſein Vollbrachtes den Ueberlebenden zu nahe, als daß es ſo leicht gelänge, ſich davon ein ſichereres Bewußtſeyn zu erwerben, ſein Bild aus dem Gewühl mit- und nachlebender Geſtalten rein herauszuheben und in die Reihe der großen Vorgänger an den rechten Ort zu ſtellen. Dem unbefangenen, ſich ſelbſt vertrauenden Künſtlergemüth würde auch dieß noch in unmittelbarer Anſchauung gelingen, wenn nicht das wogende Meer widerſtreitender Erſcheinungen und Gedanken, hohen vielſeitigſten Ringens und ſchlaffſten Dahingebens, wie es eben unſerer und jeder Periode eines neuen Werdens eigenthümlich iſt, ſelbſt den feſtern Blick irr' und unſicher machte, wenn nicht der Andrang neuer Idee und die Zähigkeit altbequemen Meinens auch in der (ohnehin ſo jungen) Tonwiſſenſchaft und Kunſtphiloſophie ſich unter einander geltend machten und eben in vielen empfänglicheren und fähi-

Digitized by Google

geren Gemütheen einen Zwieſpalt angeregt hätten zwiſchen ihrem Fühlen und Denken, daß ſie nicht für wahr zu halten ſich zutrauen, was ſie in ſich lebendig und in allen wahren Künſtlern und Lehrern offenbart, von Schaffenden und Aufnehmenden tauſendmal beurkundet wiſſen. Wie aber will man ſich über einen einzelnen Künſtler, und gae den letzten, faſt zu nahe am heutigen Tage ſtehenden, verſtändigen, wenn die Begriffe über Kunſt, ihre Idee und Geſchichte, noch nicht feſtſtehen? In einem einzeln ſtehenden Artikel kann bei ſo ſchwankenden Voebegriffen und Begründungen offenbar nicht eine Beweisführung gegeben werden, deren erſte Prämiſſen von der Philoſophie und Geſchichte der Kunſt erſt noch zu erwaeten ſtehen. Und ſo mag und kann denn nichts als eine einfache und kurz gefaßte Darſtellung ohne Beweis und letzte Begründung hier geboten und gefordert weeden. — Beethovens äußeres Leben iſt noch einfacher und unmerklicher hingefloſſen, als das der meiſten Tonkünſtlee von ſeiner Bedeutung. Sohn eines Tenoriſten in dee Capelle des Erzbiſchofs und Kurfürſten von Cöln *), fand er in frühestee Kindheit Anregung und Freude durch Muſik, wurde frühzeitig (auf Koſten des Kurfürſten) im Clavierſpielen unterrichtet, ſoll ſchon im achten Jahre durch ſein Violinſpiel, im elften durch den Vortrag des „wohltemperirten Claviers“ von Seb. Bach Aufſehen erregt und im dreizehnten Jahre Sonaten geſchrieben haben. In ſeinem 22. Jahre (1792) wurde er durch ſeinen Gönner nach Wien befördert und genoß da Joſeph Haydns Unteericht (der ihn in Händels Werke einführte) ſo wie, in deſſen Abweſenheit, Albrechtsbergers Unterweiſung. Hier begann ſeine künſtleriſche Laufbahn. Seine Compoſitionen fanden ſchon damals lebhaften Beifall, abee auch öftees Widerſpruch; ſo konnte dee geiſtreiche J. F. Reichardt mit der Auffaſſung dee „Adelaide“ (eine der früheſten Compoſitionen) nicht einverſtanden werden, die ihm vielmehr eine Aria à duo caratterie als ein Lied, wie es hätte ſeyn ſollen, geworden ſchien. Selbſt Joſeph Haydn ſoll mehr Erfolg von der Virtuoſität als von dem Compoſitionstalent ſeines Schülers erwartet haben; unzweifelhaft ſcheint es, daß B. damals das größte Intereſſe durch ſeine freien Phantaſien erregte. Neuere Sprachen und hiſtoriſche wie poetiſche Leetüre waren die Ausfüllung ſeiner Muſeſtunden. Unter dem Wallen eines einſiedleriſchen Ganges ſcheint er ſich Manches aus ſeiner Lectüre auf eine eigenthümlich perſönlichſte Weiſe angeeignet zu haben. So wurden ihm namentlich ein Reihe Bonmots oder auch bloßer Stichwörter aus Aneedoten der Leipz. muſik. Zeit. zu ſtehenden Redensarten, an denen der Faden ſeiner Betrachtungen oft in der Stille fortgelaufen zu ſeyn ſcheint, während ſie Jedem, der nicht juſt dieſelbe Anecdote mit denſelben Redensaeten geleſen hatte, unbegreiflich bleiben mußten. Man erzählt ſich manchen Zug höchſt verſtändigen, ja edlen und hohen Denkens von ihm; vorherrſchend ſcheint aber in ſeiner Natur auch außer dem Tonreiche jenes ſtill inneeliche, geheime Fortweben des Geiſtes, das ſeine Fäden wohl da und dort an vorragende Punkte der Außenwelt anheftet, ihr ſelbſt aber abgewandt und fremd bleibt. Unter ſolchen Erholungen oder Zerſtreuungen und ſeinen, von 1801 etwa an, am thätigſten fortgeſetzten tonkünſtleriſchen Arbeiten floß ſein äußeres Leben faſt wechſellos dahin. Seinen Wohnſitz behielt er in Wien, das er überhaupt nue für kurze Reiſen in Bäder u. dergl., oder in ſpäteren Jahren für einen ländlichen Sommeraufenthalt verließ. Als er 1809 einen Ruf als Königl. Weſtphäliſcher Capellmeiſter nach Caſſel erhielt, vereinigte ſich Erzherzog Rudolph mit anderen Kunſtfreunden, ihn, den letzten Stolz und Hort ſüddeutſchee Tonkunſt, durch eine lebenslängliche Rente in ihre Mitte zu feſſeln, und ſo blieb ee (eines in der Jugend verwalteten Organiſtenpoſtens nicht zu gedenken) zeitlebens ohne Amt, in voller, verhängnißreicher Freiheit, ſich ganz in ſich zurückzuziehen, ganz ſeinen Ideen zu leben. Wenn ſchon Neigung und die zweideutige Gunſt jenes Verhältniſſes ihn zu einſiedleriſcher Abgezogenheit verleiteten, ſo kam etwa ſeit 1810 eine Harthörigkeit dazu, die allmählig faſt bis zu vollkommener Taubheit wuchs, ihn von allen geſelligen Verbindungen und den Sinn ſeinee Kunſt von allen äußeren Einflüſſen und Zerſtreuungen gänzlich loszulöſen. Von da an umſchwebten ihn die Erinnerungen aus dem Klangreiche gleich verklärten Geiſtern und woben ihm ſein eigenſtes tiefinnerliches Leben und Sehnen immer geheimnißreicher für die Nichtverſtehenden, und immer ahnungsvoller, gotterfülltee, liebewärmter für die Mitfühlenden und Mitglaubenden. Ein Ahnungshauch von der Wahrhaftigkeit dieſes Lebens muß ſeine Perſon umſchwebt haben. Wo er erſchien auf Straßen und Feld, wurde es im Gedränge der lebensluſtigen Wiener ſtill, blickte man ihm verſtohlen ehrfurchtsvoll nach, der in ſich verloren dahinging. Ein Gefühl, das ſich bis in die unterſten Stände verbreitet und hier am unabſichtlichſten feſtgeſetzt hatte, entfernte ſtörendes Geräuſch und ungeziemende Nähe von ſeinem ſtillen Gange. So ſtand einmal eine ganze Reihe Kohlenträger unter der ſchweren Bürde ſtill, bis der begegnende, in ſich verſunkene Träumer ungeſtört vorübergegangen war. Auch von Höheren häuften ſich die ſchuldigen Beweiſe der Verehrung. Seines Geiſtes Ringen aber und Sehnen erſchöpfte eher die Kräfte des Körpers als das eigene Vermögen und Wollen. Er ſtarb, 57 Jahre alt, an Entkräftung, die die Geſtalt der Waſſerſucht angenommen hatte. Seine erſten Werke, namentlich Clavierverariationen, Sonaten, Trio's, Quartette u. dergl. m., Concerte und die erſten Sinfonien (C dur und D dur) gehören im Weſentlichen der Richtung an, die Joſ. Haydn und mit ihm Mozart der Inſtrumentalmuſik gegeben hatten; Haydns Friſche, Heiterkeit, ſein oft ſo humoriſtiſches Tonſpiel, Mozarts zarte, feine, gleichſam entſchwebende Empfindung ſcheinen zuerſt ſympathetiſche Regungen in B. erweckt zu haben; in zahlreichen ſpäteren Werken, z. B. ſeiner erſten und achten Sinfonie (B und F dur), ſeinem wunderreichen B dur-Trio (op. 97), vielen Sonaten ꝛc. waltet dieſe Tendenz fort. Hatte ſich aber Mozarts und Haydns Neigung und Thätigkeit früher und entſchiedener dramatiſchen und kirchlichen Arbeiten zugewendet, ſo daß namentlich viele ihrer Claviercompoſitionen im Vergleich zu jenen Leiſtungen als nur gelegentliche, nicht ſo tief intonirte, nicht ſo reich und ſorgfältig ausgeführte, mehr der Laune und Empfindung des Augenblicks angehörige Ergüſſe erſcheinen, ſo kehrte ſich dieſes Verhältniß bei B. frühzeitig um. Seine Abgezogenheit von der Welt und ihren realen Erſcheinungen, von den Gebilden, Formen und Geſetzen des Drama und der Kirche, in denen die Tonkunſt ſich dem religiöſen oder poetiſchen Abbilde jener Erſcheinungen anſchließt, führte ihn vorzugsweiſe in die Inſtrumentalwelt, und hier wieder an das vertraute, einſame, ſich ſelbſt genügende Fortepiano. Seine Claviercompoſitionen wurden (nebſt den daran lehnenden Quartetten u. ſ. w.) der vornehmſte und eigenſte Bezirk für ſein Schaffen. Das äußerlichſte Reſultat dieſer Neigung war ein überwiegender Spielreichthum, eine Angemeſſenheit in der Behandlung des Inſtruments, ein Eingehen auf ſeinen Charakter und ſeine Fähigkeiten, die wir nur hin und wieder bei Haydn, noch ſeltenee bei Mozart finden, und in denen B. vornehmlich an Duſſec und Prinz Louis Ferdinand von Preußen talentvolle (obgleich einſeitigere) Vorgänger oder Mitwirker gehabt hat. Die Figuren wurden weiter, reicher, vollee und vollſtimmiger, die Accorde durch ſinnreiche, nicht blos mechaniſche Verdoppelung, Tonregion, Lage u. ſ. w. voll- und wohlklingender, die Melodie durch Octavunterſtellung, Anordnung der Nebenſtimmen u. a. hervortretender, ſangvoller, vielfach nüancirter, der Satz vollſtimmiger und durch Stimmführung und Haltung klaree und füllender, oft quartett-, oft orcheſtermäßig. Unſtreitig hat die Vervollkommnung des Fortepiano's und der allgemeine Fortſchritt im Techniſchen des Spiels einen bedeutenden Einfluß auf

*) Eine Sage machte ihn zu einem natürlichen Sohne Friedrich Wilhelm II., Königs von Preußen.

Digitized by Google

dieſe Umgeſtaltung gehabt. Aber es iſt bald zu erkennen, daß ſie keine blos äußerlich angeregte, noch weniger blos materiale war; man muß ſich bald überzeugen, daß ein reicher Künſtlergeiſt ſich ganz in dieſe Klänge verſenkt, dieſes Inſtrument zu ſeinem eigenſten Organ erhoben hat. Am kenntlichſten wird dieſer Fortſchritt vielleicht, wenn man Mozart'ſche Sonaten mit den erſten kleinern von Beethoven (z. B. op. 2 und 10) und dieſe ſelbſt mit ſpäteren, derſelben Richtung angehörigen (z. B. op. 53 und 90), oder die Mozart'ſchen Clavierconcerte mit den nach ihrem Vorbild erfundenen erſten von B. vergleicht, und von dieſen zu ſeinen größeren, z. B. dem in es (op. 73), fortgeht. — Es ſind bekanntlich neben und nach Beethoven im Techniſchen des Pianofortespiels merkenswerthe Fortſchritte geſchehen, und namentlich ſind ſeine Paſſagen an Schwierigkeit und Tonfülle hier und da überboten; aber es ſcheint nicht, als wäre dem Inſtrumente eine weſentlich neue Seite abgewonnen, oder auch nur dem Bravourſpiele eine geiſtreichere, zugleich kunſt- und geſchmackvollere Bahn eröffnet worden, ſo ſchätzenswerth in anderer Beziehung viele neuere Leiſtungen auch ſeyn mögen — Dieſe klangvolleren, mächtigeren, innigeren Melodien, dieſe bereicherte Harmonie- und Stimmfülle, dieſes tiefere Eingehen auf alle Kräfte des Inſtrumentes, Alles forderte Raum, weitere Anlage, großartigere Maſſenſtellung, tiefſinnigere mannigfaltigere Veränderung und Ausarbeitung der Themata und Motive. So zeigt ſich ſchon in den äußern Maßen, in der ungleich weiter gehenden Ausführung ein zweiter Fortſchritt, den B. that; man darf nur ſeine zweite Sinfonie mit der erſten oder mit Haydn'ſchen und Mozart'ſchen zuſammenhalten, um dieß wenigſtens äußerlich zu erkennen. Eine Sonate gar von der Ausdehnung und Arbeitsfülle der aus B dur (op. 106) iſt bei den Vorgängern B—s undenkbar; Mozarts größtes Clavierſoloſtück (Phantaſie und Sonate aus C moll), ſo reich an den empfundenſten, ſchönſten Einzelheiten, ſo einheitsvoll in jeder ſeiner beiden Hälften, beſteht doch eben aus — zwei Stücken, die bei aller Einheit des Grundtones ſchon formell nicht zu einem Ganzen haben werden wollen. Was wir ſo eben äußerlich angedeutet haben, erhebt eine innigere Vertrautheit zu einem geiſtigen Charakterzug des Tondichters. Die Gedanken, die Gefühlsergüſſe werden bei ihm großartiger, machtvoller, fortreißender; ein Thema, um ihn ſo lange feſthalten zu können, mußte tiefer empfunden, inbrünſtiger umfaßt ſeyn; ein ſo lange gehegtes Empfinden mußte ſich immer ſtärker, immer beſtimmter, immer kenntlicher dem Bewußtſeyn des Künſtlers und der Hörer offenbaren. Und ſo erwachſen Beethovens gereiftere Schöpfungen zu einer geiſtigen Einheit, zu einer Beſtimmtheit, man könnte ſagen Plaſtik der Empfindung, die wiederum den gleichartigen Gebilden ſeiner großen Vorgänger ſelten, in vollem Maße faſt niemals eigen iſt. Ja, es iſt nicht zu leugnen, daß dieſe Vertiefung in ſeine Idee, dieſes Schwelgen in Einer Empfindung oft bis zur Unerſättlichkeit geführt hat; dahin, daß der unerſchöpfliche Künſtler nicht zu enden vermochte, jedem tiefen Erguſſe einen tiefern noch nachſandte, daß wohl die Faſſungskraft der Zuhörer eher ermattete (und gerade bei einigen der tiefſten Werke) als das nimmergeſtillte Verlangen und Sehnen der tieferregten Seele. — Bewundernswürdig iſt dabei, wie der überreich quellende Strom der Empfindung nie die vorgezeichneten Linien einer weiſe gewählten Form bricht, ſondern nur geſetzmäßig erweitert. Jene B dur Sonate, einige der letzten Quartette und beſonders der erſte Satz der neunten Sinfonie geben dazu Beleg. Wenn nun in ſo weiter Ausführung Thema und Arbeit ſtets neu, ſtets reicher und tiefer ausgebildet erſcheinen ſollten, ſo führte dieß B. zu einer ſolchen Verſenkung in jedes Motiv ſeiner Schöpfungen, daß er ſtets neue, oft unerhörte, dem unzulänglich Gebildeten gar bizarr erſcheinende Geſtaltungen, Combinationen, Anknüpfungen aus dem Born ſeiner Erfindung heraufdringt. Die meiſten ſeiner ſpäteren Werke ſind voll davon; die ganze Reihe zeigt, wie er vom erſten Haydn-Mozart'ſchen Anfang an conſequent und ununterbrochen immer tiefer gedrungen iſt; das reichſte, eben in dieſer Hinſicht durchaus unvergleichliche Product einer vom zarteſten Empfinden und freieſten Walten bis zur grübelhaften Speculation, bis zu eigenſinniger, ſcholaſtiſcher Dialektik fortdringenden Erfindung ſind ſeine Veränderungen op. 120, in denen er gleichſam auf die äußerſten Grenzpunkte dieſes Formenreiches hintippt, die bekannteren Geſtalten alle übergeht. Weilen wir auf dieſem Punkte, ſo ſehen wir den Künſtler ſchon mit der Mehrzahl ſeiner Werke ſo eigen, ſo ganz abweichend von ſeinen Vorgängern, daß wir ſchon hier ihn durch die anderen Gebiete ſeines Schaffens begleiten können, ohne ſeine kenntliche Phyſiognomie aus dem Auge zu laſſen. So reich und tief, wie ſeine Clavierſachen und Quartette, werden ſeine Orcheſterwerke, und ſie, nach dem Vermögen des Orcheſters, noch großartiger und machtvoller. Im Orcheſter blühen die Geſtalten in Fülle und Farbe auf, deren unkörperlichere Bilder ihm das Clavier vorgeſpiegelt hatte. Hier verſenkt er ſich in die Klänge, hier webt er, führt er die Stimmen, trennt und verſchmelzt ſie im Vollgefühle der Wirklichkeit, wie er's am Clavier nur ahnen laſſen konnte. Immer tiefer ſchöpft ſein Geiſt aus dem Born der Klänge, immer eignere Lichter blitzen auf, immer geheimnißvoller wird die Stille der Tiefe, immer kühner, freier und leichter wird der Gang der Stimmen, bis (in der neunten Sinfonie) auch hier das Höchſte errungen iſt, jede Stimme frei, als wäre ſie um ihrer ſelbſt willen und allein da, ſich ergeht, und alle ſich bewundernswürdig in höchſter Freiheit zu höchſter Einheit verweben; — eine Polyphonie, die nur mit der Seb. Bach'ſchen vergleichbar, obwohl auf ganz anderem Grunde erſtanden iſt. Bach ſtellt Stimme auf Stimme zu einander; die Geſetze des doppelten Contrapunktes geben ihm die Richtſchnur, von der er ausgeht, die Harmonie iſt ihm Bedingung, die ſich, unbewußt, von ſelbſt verſteht. Beethoven entwickelt den harmoniſchen Satz zu immer reicherem und freierem Gewebe; die Harmonie iſt ihm Grundlage, von der er unter Leitung einer Hauptſtimme (alſo homophon) ausgeht; die Emancipation jeder Stimme iſt ſein oft vielleicht ungewußtes Ziel, die Formen des doppelten Contrapunktes müſſen gelegentlich dieſen Tendenzen dienen, werden daher, auch wo ſie Zweck ſeyn ſollten (Finale und Sonate op. 110 u. a.), nicht zu der Vollendung gebracht, die der hohe Standpunkt des Künſtlers hätte erwarten laſſen. — Nur Eins blieb dem neueren Meiſter unerreicht: die kinds-unſchuldige, wie blauer Himmel reine Klarheit Haydn'ſcher Inſtrumentation; es ſagte ihm mehr zu, uns in Nebel oder Sturm, oder den Roſenduft einer indiſchen Nacht zu führen. Und ſo hatte er ſich in die Stimmen ſeiner Inſtrumentenwelt hineingelebt, hatte an ihnen ſeine eigenſten Organe, bewegte ſich in ihren freieren, angemeſſeneren Regungen am freieſten, fühlte ſich ihnen verwandter als dem menſchlichen Weſen, wie der Bramin ſeinen abgezogenen Geiſt in die geſtaltenreichere Thier- und Pflanzenwelt vertiefe, und im pantheiſtiſchen Schauen faſt das Ich, den Menſchen verliert. So konnte B. die Vocalmuſik nicht ſo vertraut werden als das Inſtrumentale. Daß übrigens ein Geiſt wie der ſeine, auch nach dieſer Richtung hin Unſchätzbares zu offenbaren fand, iſt vorauszuſehen; ſeine Gellert'ſchen Lieder, ſein Liederkreis an die Entfernte und vieles Einzelne darf keinem Sänger fremd bleiben. Aber die innerſte Eigenheit der menſchlichen Stimme und das Muſikaliſche der Sprache ſcheinen ihm nicht ſo innig aufgegangen zu ſeyn, wie von ſolchem Meiſter zu erwarten geweſen wäre; nicht aus der Sprache herausgefunden, ſondern von der freien Muſik auf ſie hinübergetragen, und oft durch das Wort gebrochen und gehemmt, oft der Natur der Stimme und Sprache widerſtrebend ſcheint ein bedeutender Theil ſeiner Vocalmuſik; das Orcheſter (z. B. im „Fidelio") überblüht ſie oft, oder die Geſangſtimmen verweben ſich mit ihm (wie in der letzten Meſſe, D dur op. 123) gleich einem andern

Digitized by Google

Chor zum ununterſcheidbaren Ganzen. So ſind aus ſeiner früheren Zeit ſeine erſte Meſſe, ſein Oratorium „Chriſtus am Oelberge“, dann ſeine Oper „Leonore“ (umgearbeitet unter dem Namen „Fidelio“), ſpäter der Schluß ſeiner neunten Sinfonie und die obgenannte Meſſe voll des tiefſten muſikaliſchen Genies; namentlich iſt ſeine Oper ſeit Mozart und neben deſſen Meiſterwerken die vollendetſte dramatiſche Schöpfung zu nennen; — und nur das gründlichſte Eingehen in das Weſen der Vocalmuſik, in die Idee der Meſſe und des Drama, geſtützt auf die Leiſtungen großer Vorgänger, ermuthigt durch den vollen Anblick des Beethovenſchen Genius (wie es hier der Raum verbietet) würde rechtfertigen, wenn man dennoch dieſe Werke für ſeine Kraft nicht befriedigend fände. Um ſo tiefer zog er ſich in die Zauberblüthenwildniß ſeiner Einſamkeit zurück. Was ihm, dem gar noch von Taubheit Gefangenen, die Gemeinſchaft der Menſchen nicht gewährte, flüſterten, rauſchten ihm ſeine Stimmen zu, fühlte er in ſeine Inſtrumente hinein. Seine Muſik zu „Egmont“, ſeine Coriolan-Ouverture überſetzten ihm die Dichterwerke beſſer, als er in Geſangform gekonnt hätte. Seine tiefwurzelnde Empfindung erwuchs zu ganzen Seelenzuſtänden. Das ſchmelzende, nimmer endende Lebewohl eines liebenden Paares, die Oede der Einſamkeit, das entzücken- und thränenreiche „Ich habe dich wieder“ iſt nie inniger und ſchöner im reichſten Erguſſe ausgeſprochen worden, als von B. in einer Sonate (op. 81) „Les adieux, l'absence et le retour.“ Wie ein gewaltiger Geiſt aus ſchwerem, ſchmerzlichem Ringen, wechſelnd von einem Aufblick nach Oben aufgerichtet, in trübe Zweifelgänge zurückgezogen, ſich endlich triumphirend in Kraft und Klarheit zum Sieg, zum freudenvollſten ſicherſten Hochgefühle erhebt, wußte Er in ſeiner C moll-Sinfonie darzuſtellen, ſo voll und herrlich, wie Worte nachzuſprechen nicht vermögen. Ein Blatt aus ſeiner eigenſten Geſchichte bewahrt uns die eine Sonata quasi una fantasia (Cis moll, No. 2 op. 27), geſchrieben, als eine Herzensneigung ſich getäuſcht ſah und losgeriſſen werden mußte. Gleiche Ergüſſe beſtimmtern Empfindens, Bilder fortgeſetzter Seelenzuſtände offenbaren ſich in ſeiner Sonate op. 111 und manchem andern Werke dem Vertrauten, der mit Gefühl und Glauben (ohne die kein Kunſtverſtändniß, auch in andern Künſten, möglich iſt) herzutritt, wenn auch B. nicht überall, wie in op. 81, 26, in ſeinem vorletzten Quartett u. a., durch Ueberſchriften darauf hingewieſen hat. Solche Seelenbilder nehmen auch wohl ihren Anlaß von äußeren Zuſtänden, wobei es natürlich nicht um deren materielle Reproduction, ſondern um ihren Reflex, das Vollgefühl von ihnen im Innern zu thun iſt, das allerdings in der höchſten Erfülltheit, in ſeiner Exaltation ſich mit ſeinem Gegenſtande zu identificiren ſtrebt und in einer pſychologiſch und künſtleriſch ganz wahren Onomatopoieſis zuletzt ſogar ſein Körperliches berührt; an letzterm allein hält dann der proſaiſche Verſtand und ergötzt ſich am Erkennen, oder wirft dem Künſtler vor, daß er ſich nicht höher erhoben. — Das leichteſte dieſer Bilder iſt die vielbeſprochene „Schlacht bei Vittoria“; die wunderreiche Paſtoralſinfonie *) iſt die zweite große Schöpfung, in der der Dichter mit ſchlichten Worten den äußern Faden ſeines Sinnes bezeichnet. Eben ſo ſicher zu faſſen ſind die Bilder aus einem Heldenleben, die B. in der Sinfonia eroica bewahrt; wer ihm ganz nachfühlen und nachdenken gelernt hat, ahnet im tiefſten Grunde der A dur-Sinfonie, der Sonaten op. 57 und 111 und manch' anderen Werkes eine gleiche Ideenreihe, bald an eine äußere Zuſtändlichkeit gelehnt, bald an beſtimmte Anſchauungen des menſchlichen oder des eigenen Lebens. — Wenn wir in dieſer ganzen, die Inſtrumentalmuſik vergeiſtigenden, vielmehr ihr einen bewußten Geiſt erweckenden Richtung Beethoven als den Schöpfer, gegen die Andeutungen Haydn's und anderer Meiſter und gegen

*) Vergl. „Ueber Malerei in der Tonkunſt“ von A. B. Marx, und verſchiedene Aufſätze in der Berl. allgem. muſik. Zeitung.

das Verfehlen und Tappen nicht-künſtleriſcher Vorgänger, als den Vollender bis zu ſeinem Scheiden allein ſtehen ſehen, ſo müſſen wir noch bis in das Innerſte ſeiner Einſamkeit den Abgeſchiedenen, der Geſellſchaft Verödeten geleiten. In alle Zaubergänge ſeiner Inſtrumentenwelt, in die lautloſe Einſamkeit begleitete ihn ſein liebebedürftiges, von Liebe überfließendes Herz. In ſeinen letzteren Werken, ſchon in den Sonaten op. 101, 110, 111, im Adagio ſeiner großen Sonate op. 106, in ſeinen letzten Quartetten und Geſängen, in ſeiner D-Meſſe, überall iſt liebebedürftige, bodenlos tiefe Sehnſucht der Grundton, der unerſchöpfliche Inhalt des reichen, ſtarken, hinſchmelzenden Herzens. Wie im äußern Leben er ſich fruchtlos nach dem ſüßbefriedenden Familienbande ſehnt und ſein Herz mit väterlichem Antheil an übelgerathenen Verwandten täuſcht und gern immer wieder zur Täuſchung zurückkehrt, ſo wendet er in ſeiner Kunſt mit Sehnſucht Erinnerung und Wünſche der Liebe hin zu den Menſchen, ſo wächſt ihm das Verlangen nach Menſchen-Muſik, nach Geſang, und führt ihn auf den Gipfel ſeines Schaffens. Die neunte Sinfonie mit Chor wird geſchrieben. Schon einmal, in ſeiner „Phantaſie mit Orcheſter und Chor,“ hatte er ſpielend die Bahn vom Clavier zum Orcheſter und Verein von Geſang und Inſtrumentale ſich vorgezeichnet, — um von da erſt in die tieferen Kreiſe ſeiner Inſtrumentenwelt zu dringen. Jetzt faßt er im höchſten künſtleriſchen Selbſtbekenntniß alle Reſultate ſeines Lebens zuſammen. Rieſengewaltig beſchwört er die rieſigen Mächte des vollſten, bewegteſten Orcheſters; ſie müſſen, dürfen ihn umſcherzen, — und ihr tiefaufſährender Sturm, wie der leichte Tanz ihres Scherzes, trägt nur ſein Verlangen, das ſich in zarteſte Sehnſucht, in den wehmüthigſten, ſchmelzend-entſagenden Abſchied löſt. Das alles kann nicht ferner genügen. Es zertrümmert; und die Inſtrumente ſelbſt ergreifen (in Recitativform) die Weiſe menſchlichen Geſanges. Noch einmal wehen traumhaft alle jene Geſtalten vorüber, menſchliche Stimmen ergreifen jenes Recitativ, und ſie führen zu Schillers Freudengeſang, Ihm ein Bundeslied aller Menſchen. Nichts kann rührender ſeyn, nichts läßt uns ſo tief ſchauen in ſeine Bruſt, als wie erſt Bäſſe, dann Sänger das „Freude ſchöner Götterfunken“ ſo einfältig, ſo volksmäßig anſtimmen, ſo hingegeben in das ſanfte Verlangen und Lieben, das nur Menſchen, Menſchen! ſucht, nur der Gemeinſchaft mit Menſchen bedarf, und nichts Höheres mehr kennt und will. Da iſt ſeine Freude, ſein ihm verſagtes Ziel! da will er, froh wie ſeine Sonnen, fliegen die Bahn; da feiert er im ſtillen Nachmittagsdome die Andacht, die Tauſende überallwärts mit ihm theilen; da ſtürzt er ſich in betäubenden Jubel, — dahin gewendet blieb ſein Sehnen und Lieben, während ſein Geiſt, vergeblich nachwinkend, immer höher und einſamer entſchwebte, und das irdiſche Band ſchmerzlich-ſelig zerriß.

Achtzehn Jahre, nachdem ſich des Meiſters Geiſt der Hülle entwunden, wurde dem großen Tondichter in ſeiner Vaterſtadt Bonn ein Denkmal geſetzt. Die Feſtlichkeiten waren am 10., 11. und 12. Auguſt 1845, bei welchen nicht nur Deutſchland, ja Europa repräſentirt geweſen war. Der Raum geſtattet nicht, hier eine ausführliche Beſchreibung zu bringen; es wird darum auf die Zeitungen jener Periode verwieſen, welche von Beſchreibungen wimmelten, die zum Theil freilich auch viel Unrichtiges brachten. Am Ausführlichſten ſind zwei Broſchüren von Breidenſtein und die Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine und Dilettanten 5. Band, wo man auch die Entſtehungsgeſchichte des Monumentes findet. In Kürze ſey hier nur angedeutet, worin die Hauptfeſtlichkeiten beſtanden haben.

Im erſten Concert (am 10. Auguſt), welches in einer neu erbauten prachtvollen Feſthalle mit einem aus allen Theilen Deutſchlands zuſammengetretenen Perſonale unter Spohrs Leitung gegeben wurde, kam zur Ausführung Beethovens Missa solennis in D und deſſen neunte Sinfonie mit Chören.

Am 11. Auguſt ſollte urſprüglich die Enthüllung ſtattfinden, wurde aber, weil die preußiſchen Majeſtäten mit ihren hohen engliſchen Gäſten der Einladung des Bonner Comité zu dieſer Feierlichkeit zwar zu entſprechen geruht, jedoch erſt am 12. Auguſt erſcheinen zu können erklärt hatten, um einen Tag verſchoben, wodurch das Programm eine weſentliche Aenderung erfuhr, welche zwar ſchnell veröffentlicht wurde, aber doch wohl kaum raſch genug in einem weiteren Kreiſe verbreitet werden konnte. Die Fremden, für dieſen Tag in ihren Erwartungen getäuſcht, da an demſelben keinerlei muſikaliſche Genüſſe geboten geweſen, ſuchten ſich durch Ausflüge nach Cöln oder Schloß Brühk zu entſchädigen; an letzterem Orte, ſo weit es möglich geweſen, ſich indirekte bei jenen Feſtlichkeiten zu betheiligen, welche in großartiger Weiſe von Seiten des preußiſchen Hofes der Königin von England und ihrem Gemahle bereitet geweſen. Andere wohnten der Taufe eines der Cölner Geſellſchaft gehörigen Dampfſchiffes (das den Namen Beethoven erhielt) bei, und machten auf demſelben die Fahrt nach der benachbarten Inſel Nonnenwerth mit, woſelbſt ein Goûter veranſtaltet war.

Am 12. Auguſt Morgens gegen 9 Uhr war der Feſtzug in die Münſterkirche, und daſelbſt die Ausführung der Beethoven'ſchen C-Meſſe unter Leitung des Herrn Profeſſor Breidenſtein. Nach der Meſſe wurde auf den Feſtplatz gezogen, wo ſich nach und nach die Tribünen füllten, wie auch in deren Umgebungen ſich eine nicht überſehbare Menſchenmenge einfand, der erlauchten Gäſte und des Momentes der Enthüllung harrend. Um 12 Uhr erſchienen unter Kanonendonner und dem Geläute der Glocken die Majeſtäten und ſonſtigen Herrſchaften, nach deren würdigem Empfang die Feierlichkeit begann. Die anfänglich dafür beſtimmte Feſtcantate von Liszt wurde, ſehr richtig, für das dritte Concert aufgeſpart; ſtatt ihrer waren einige Blasinſtrumentalſätze (Militärmuſik) zur Ausführung gekommen, deren Vortrag aber durch das Kanoniren, Läuten und den Volkslärm, namentlich den Fernerſtehenden, größtentheils verloren ging. Dann kam Feſtrede des Herrn Profeſſor Breidenſtein, und nach dieſer ein Feſtchor von Männerſtimmen mit Begleitung von Blasinſtrumenten. Die Feſtlichkeit war um 1 Uhr beendigt. Nachmittag um 4 Uhr begann das zweite große Concert in der Feſthalle. Aufgeführt wurden: 1) Ouverture zu Coriolan; 2) Es-dur Concert von Beethoven, vorgetragen von Liszt; 3) Quartett-Canon aus Fidelio; 4) Streichquartett von Beethoven in Es Nr. 10; 5) Große Scene des Seraphs mit Chor aus Chriſtus am Oelberge; 6) C-moll Symphonie; 7) Zweites Finale aus Fidelio. Spohr und Liszt alternirten in der Direction.

Am letzten Feſttag, den 13 Auguſt, war das ſogenannte Künſtler-Concert, deſſen Programm (weil ſeine Beſtandtheile aus manchen Gründen nicht früher ermittelt werden konnten) erſt im Concertſaale ausgegeben wurde und hier ebenfalls mitgetheilt wird.

1) Feſtcantate von Fr. Liszt.
2) Ouvertüre zu „Egmont."
3) „Adelaide," geſungen von Fräulein Kratky.
4) Claviercconzert von C. M. v. Weber, vorgetragen von Mad. Pleyel.
5) Solo für das Violoncelle, vorgetragen von Herrn Ganz.
6) Die „Loreley," componirt von Fr. Liszt, geſungen von H. Götze.
7) Arie aus „Fidelio," geſungen von Fräulein Novello.
8) Arie von Mendelsſohn, geſungen von Fräulein Schloß.
9) Concert für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Möſer.
10) Solo für das Violoncelle, vorgetragen von Herrn Franco-Mendes.
11) Die Theilung der Erde von J. Haydn, geſungen von Herrn Staudigl.
12) Arie aus „Cosi fan tutti," geſungen von Fräulein Tuczek.
13) Männerchor von L. van Beethoven.
14) Arie aus „Fauſt," geſungen von Fräulein Sachs.

Um einen kleinen Begriff von der Theilnahme zu geben, welche dieſes Feſt gefunden, folge hier ein Verzeichniß eines Theiles der bekannteren Anweſenden. Vieles — und mit Recht — wurde über Mißſtände, die ſich zeigten, geſprochen und geſchrieben; dennoch aber waren die Feſtlichkeiten impoſant und den Manen des großen Mannes würdig.

Präſenten-Verzeichniß.

Spohr, Caſſel.
Liszt, Weimar.
Haven (Beskone v. Püttlingen).
Holz
Frichhof
A. Schmitt — Wien.
K. Kunt
Staudigl
Meierbeer
Möſer, Vater u. Sohn
Bach — Berlin.
Mantius
Böttiger
Ganz
v. Lindpaintner
Bech — Stuttgart.
Pricheck
Chelard — Weimar.
Götz
Bierling, Dnelock.
Gutmann
v. Bertholz
Töll — Karlsruhe.
Eichhorn
Gaßner
Mangold
Cramolini — Darmſtadt.
Riedrehof
Hartmann
Dorn — Cöln.
Weber
Leibl
Guhr, Frankfurt.
Fr. Schneider, Deſſau.
Moſevius — Breslau.
Köhler
Schornſtein, Elberfeld.
Taux, Salzburg.
Küſter, Saarbrücken.
Meiſer, Frankfurt.
Henkel, Fulda.
Täglichsbeck, Hechingen.
G. Hoinel, Lyon.
Weber, Nordamerika.
Verhulſt, Haag.
Kufferath, Utrecht.
Berlioz
Fel. David
Halle
Ellwart
Maſſart
Ewillon — Paris.
Leon. Kreutzer
Burgmüller
Viviers
Armingoud
Florentino

Fétis père et fils
Fronte-Mendes
Stevéniers
Blaes mit Frau, geb. Marte — Belgien.
Dansseigne
Burbure
Kufferath
Moſcheles
Belleville-Oury mit Frau
Düllen mit Frau — London.
Lord Weſtmoreland
Flowers.
Madame Pleyel, Paris.
Dlle. Garcia, do.
„ Tuczek, Berlin.
„ Schloß, Cöln.
„ Kratky, Frankfurt.
„ Sachs, Cöln.
„ C. Novello.

Schriftſteller.

Dr A. Schmitt
Dr. Bacher — Wien.
Biendl
Paß
Ullmann, Coblenz.
Wegeler, Coblenz.
Geiſſel, Cöln.
Simrock, Bonn.
Montag — Weimar
Schmitt
Rellſtab, Berlin.
A. v. Humboldt, Berlin.
Schindler, Aachen.
W. Smets, Aachen.
O. L. B. Wolf, Jena.
Chriſtiani, Lüneburg.
n. Gretſch, Petersburg.
G. Schilling, Stuttgart
Jules Janin
Caſtil-Blaze — Paris.
Fiorentino
Greneſien
Feemy
Barnett — London.
Taylor
Smaris
Hähnel, Bildhauer, Dresden
Burgſchmitt, Erzgießer, Nürnberg.
Schott m. Frau, Mainz
Schuberth, Hamburg — Muſikverleger.
Eck, Cöln.
Schleſinger, Berlin.
u. ſ. w.

Beffroi, Jacques Reigny, vor der vorletzten Revolution Beffroi de Reigny, auf ſeinen Werken gewöhnlich aber Couſin Jacques B. genannt, ein überaus fruchtbarer und talentvoller dramatiſcher Dichter und Componiſt Frankreichs, der aber, wenn gleich einſt Liebling der ſchönen Welt, namentlich der Pariſer, dennoch das jetzige Schickſal ſo mancher großen Meiſter zu theilen und ſein ganzes Leben hindurch mit Sorge und Noth zu kämpfen hatte; er ſtarb im Februar 1810 in einem Dorfe unweit Paris nach einem zweijährigen Krankenlager im tiefſten Elend.

Begeiſterung — iſt im Allgemeinen die höhere, wirkſamere Belebung der inneren Kraft des menſchlichen Geiſtes, daher noch wohl zu unterſcheiden von der bloßen Begeiſterung, womit ſie Einige verwechſelt haben; dieſe iſt jede geiſtige Belebung des menſchlichen Körpers, jene aber eine geſteigerte Bildung, wodurch der Menſch einer

höheren geiſtigen Thätigkeit fähig wird, wodurch er Ungemeines, Außerordentliches, Wunderbares leiſtet, und dieſes zwar mit einer beſonderen Leichtigkeit, gleichſam ohne alles Bewußtſeyn von Abſicht und Regel. Daher ſcheint der Begeiſterte wirklich einen höheren Geiſt, Genius, Dämon oder Gott, in ſich zu bergen, der ihn allmächtig bei ſeinen Handlungen leitet, durch ihn wirkt. Darauf beziehen ſich auch die Ausdrücke Inſpiration und Enthuſiasmus, welcher letztere aber noch abweicht von der eigentlichen Begeiſterung. — Von den vielen Schriften, welche ſich über die Begeiſterung in der Kunſt verbreiten, nennen wir außer den betreffenden Artikeln in Sulzer's Theorie der ſchönen Künſte, und Heidenreich's kurzgefaßtem Handwörterbuche über die ſchönen Künſte, wo nicht wenige Werke angezogen ſind, als beſonders leſenswerth: „Bettinelli, dell' entusiasma nelle belle arti.“ Mailand 1768. 8°. Deutſch: Bern 1778. 8°. — Fernow, „über die Begeiſterung des Künſtlers,“ in deſſen „römiſchen Studien,“ Thl. I. Abhandlung 2. — „Vom Unterſchiede zwiſchen Enthuſiasmus und Schwärmerei.“ Frankfurt 1786. 8°.

Begleiten — Begleitende Stimmen, ſ. Begleitung und Haupt- und Nebenſtimme.

Begleiter, ſ. Accompagniſt, Begleitung und Gefährte.

Begleitung (franz. Accompagnement, ital. Accampagnamento), iſt die Unterſtützung einer Hauptſtimme durch eine oder mehrere Nebenſtimmen. Die Lehre von der Begleitung hat zwei Seiten: eine für den Tonſetzer, eine für den Ausübenden; wir wollen hier nicht jede beſonders betrachten. Der Zweck der Begleitung iſt, die Hauptſtimme, der man den wichtigſten, weſentlichen Inhalt der Compoſition anvertraut hat, zu unterſtützen.

Begue, Nicolaus A. le, franzöſiſcher Tonkünſtler aus dem 17. Jahrhunderte, Organiſt an der Kirche St. Merry zu Paris, ſeit 1678 aber an der Königl. Capelle, ſtarb daſelbſt im Jahr 1700.

Behr, Joſeph, ſ. Beer.

Behrens, J. J., ein ſehr werthgeſchätzter Organiſt zu Hamburg, fertiger Spieler, der auch als Componiſt ſich ſchon von einer achtungswerthen Seite gezeigt hat.

Behrens, Heinrich Chriſtoph Theodor, Muſiklehrer und Direktor der Liedertafel in Braunſchweig, geboren den 27. März 1808 zu Erckerode bei Braunſchweig, ſchrieb Ouvertüren, und Zwiſchenacte zu Immermanns: „Trauerſpiel in Tyrol,“ Concert-Ouvertüren, Ouvertüre zu „Wallenſteins Lager, Ludwig XI.“ Symphonie F moll., „das Loos des Kriegers,“ Cantate für Männerſtimmen und Orcheſter, Pianoforte-Trios, Vocal-Quartette, Lieder mit Pianoforte-Begleitung u. a.

Beißer, ſ. Mordent.

Beiſteiner, Eliſe, achtungswerthe Sopranſängerin zu Caſſel, geb. 1806. Nach ihrer Verheirathung mit einem gewiſſen Pohl nannte ſie ſich Pohl-Beiſteiner, unter welchem Namen ſie ſich denn auch jetzt noch in der Gunſt des Publicums zu erhalten weiß.

Beitöne oder Nebentöne, ſ. Aliquottöne.

Bekielen nennen die Clavier-Inſtrumentenmacher das Einſetzen der kleinen Federn in die Zungen der Docken der alten Flügel, Pantalons, Fortepianos, oder hinten in die Taſten der Clavichorde, die dieſelben beim Niederdruck vermittelſt einer Fuge hinten im Saitenhalter oder dem Stimmſtocke, in welcher ſie laufen, von einem Hin- und Herwackeln bewahren, durch welches der Ton, indem ohne ſie die Saite bald weiter unten, bald weiter oben getroffen werden könnte, höchſt unſicher ſeyn würde.

Beldemandis, auch Beldomando und Beldimendo, Proſdocimus de, einer der älteſten berühmteſten Muſiker, von welchem die Geſchichte Nachrichten mittheilt.

Belederu heißt bei den Clavier-Inſtrumentenmachern das Ueberziehen der Hämmer mit Leder.

Belem, Antonio de, wird von den Portugieſen zu den beſten ihrer Componiſten des 17. Jahrhunderts gezählt, war aus Evora gebürtig, Anfangs Chorvicarius, dann Capellmeiſter und endlich 1667 Prior ſeines Ordens zu Espinheiro, ſtarb aber im Jahr 1700 in dem berühmten Hieronymitenkloſter zu Belem (ausgeſprochen Belängh, eigentlich Bethlehem), ehemals ein beſonderer Marktflecken, jetzt ein Stadttheil von Liſſabon.

Belgiſch — Belgiſche Sylben ſind die von Hubert Waelrant erfundenen Sylben zur Solmiſation: bo ce di ga lo ma ni, denen zu Folge dieſe Bocedisation oder Bobiſation genannt wurde.

Belcke. Der Vater der Gebrüder Belcke, Chriſtian Gottfried Belcke, der ſeit 1802 Stadtmuſikus in Lucka bei Altenburg geweſen war, ſtarb am 31. Juli 1838 in einem Alter von 73 Jahren. Er war in ſeiner Jugend beſonders ein geſchickter Fagottiſt, erwarb ſich nachgehends aber noch mehr Verdienſte als Lehrer einer großen Anzahl von tüchtigen Schülern.

Belke (auch Belcke), Gebrüder, geb. zu Lucka im Herzogth. Sachſen-Altenburg, von ihrem Vater, dortigem Stadtmuſicus, unterrichtet und zur Muſik beſtimmt. Der älteſte, Friedrich Auguſt, wurde am 27. Mai 1795 geboren. Außer mehreren Heften Elementar-Compoſitionen für's Pianoforte, einem Heft Lieder für vier Männerſtimmen und einem Canon für vierſtimmigen Männergeſang, erſchienen von ihm viele achtbare Arbeiten. Sein Bruder, Chriſtian Gottlieb, geboren am 17. Juli 1796, gab 1827 ſein erſtes Werk im Druck bei Breitkopf und Härtel heraus, dem ſpäter manche verdienſtliche Arbeiten folgten. Im Sommer 1832 ſah er ſich genöthigt, anhaltender Kränklichkeit wegen, ſich nach ſeinem Geburtsorte Lucka zu wenden, wo er noch in ziemlich guter Geſundheit thätig für die Kunſt wirkt. — Zu deſſen Compoſitionen ſind hier auch noch nachträglich zu erwähnen: 3 Hefte Lieder op. 16, 17 und 18; ein Divertiſſement für Flöte und großes Orcheſter; das Müllerſche Gedicht „des Sängers Vaterland“ u. a. Im Herbſte 1835 machte dieſer Chriſtian Gottlieb Belcke auch eine weitere Reiſe in den Süden von Deutſchland, und im Herbſt 1836 nach Magdeburg und Berlin, wo er bei Hof ſpielte und zum Ehrenmitgliede des philharmoniſchen Vereins ernannt wurde, und dann über Salzburg nach Wien. In den letzten Jahren verſah er die Stelle ſeines Vaters und wird dieſelbe auch wahrſcheinlich definitiv erhalten.

Bella, Domenico dalla, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts in Italien ſehr berühmter Violoncelliſt, und Componiſt für ſein Inſtrument.

Bellermann, Johann Joachim, Director des Köllniſchen Gymnaſiums zu Berlin, wurde geboren am 23. Sept. 1755 zu Erfurt. Nachdem er in den Jahren von 1794 bis 1788 hier, in ſeiner Vaterſtadt, und in Göttingen Theologie ſtudirt hatte, erhielt er eine Hofmeiſterſtelle in Eſthland. Bei ſeiner großen Liebe zur Muſik, und ſelbſt ausgezeichneter Claviervirtuos, verwandte er in Eſthland den größten Theil ſeiner Mußeſtunden auf das Studium der Ruſſiſchen Kunſt, vornehmlich Muſik, welche Bemühungen er nachher auch in Petersburg noch eifriger fortſetzte, und aus denen das für den Muſiker ewig denkenswerthe Werk hervorging, welches er ſpäter 1788 unter dem Titel: „Bemerkungen über Rußland in Rückſicht auf Wiſſenſchaft, Kunſt, Religion und andere merkwürdige Verhältniſſe.“ 1r Thl. Erf. bei Kayſer, edirte.

Bellermann, Conſtantin, verdienſtvoller und ſeiner Zeit ſehr werthgeſchätzter fruchtbarer Componiſt und Virtuos auf mehreren Inſtrumenten, wahrſcheinlich ein naher Verwandter des vorigen, wurde geb. 1696 zu Erfurt. Er ſtarb im Jahr 1763 in Münden.

Belleſonore-real, auch blos Belliſonore (von dem italien. belle sonore reale — ſchön tönendes Werk) nannte Jörgenſens (geb. zu Schleswig 1754) das von ihm erfundene, aber wenig in Gebrauch gekommene Clavierinſtrument. Wir können nicht ſo viel Rühmens davon machen. Den inneren Bau deſſelben hat der Erfinder ganz geheim gehalten; auch exiſtiren im Ganzen nur wenige Exemplare davon.

Digitized by Google

Belleville, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts ſehr berühmter Fagottiſt in Paris, ſtarb im Jahr 1750.

Belleville-Oury, ausgezeichnete Claviervirtuoſin, ſtammt aus der adeligen Familie von Belleville in München, wo ſie im Jahre 1808 geboren wurde. Ihr eminentes Talent gab ihr die Beſtimmung zur Künſtlerin. Nachdem ſie in ihrer Vaterſtadt den erſten Unterricht genoſſen hatte und dadurch ſo weit gelangt war, daß über ihre Zukunft kein Zweifel mehr gehegt werden konnte, ſchickten ſie ihre Eltern nach Wien, um den Unterricht des als Lehrer vielgeſuchten und vielerfahrenen Czerny noch zu genießen. Aus der Schule dieſes Mannes trat ſie zuerſt in die Oeffentlichkeit. Es war dies in Wien ſelbſt, wo ſie 1819 mit Variationen von Moſcheles ſich öffentlich hören ließ. Ihr Lehrer führte ſie, als eine ſeiner Lieblingsſchülerinnen, ſelbſt an das Clavier, an welchem ſie ſeinem Bemühen alle Ehre machte. Sie blieb ein volles Jahr bei Czerny, und gab am 1. Nov. 1820 ihr eigenes Abſchiedsconcert zu Wien, in welchem ſie unter Andern auch das Cis-Moll-Concert von Ries und Bravour-Variationen eigener Compoſition vortrug. Die Fertigkeit, welche ſie darin entwickelte, war hinreißend und erſtaunenswürdig; dabei excellirte ſie durch eine Sicherheit und Präciſion im Anſchlage und einer Grazie im Vortrage überhaupt, welche kaum bei ſolcher außerordentlichen Bravour hätten erwartet werden dürfen. Nun ging ſie vorerſt nach München zurück, machte dann große Reiſen durch Deutſchland, Frankreich und Italien, auf denen ſie überall als eine hochgefeierte Meiſterin auf ihrem Inſtrumente aufgenommen und ausgezeichnet wurde. 1832 war ſie in London und verheirathete ſich dort an den Violinſpieler Oury, mit welchem ſie nun unter dem Namen Belleville-Oury neue Reiſen unternahm, und zwar zuerſt nach Deutſchland, wo ſie hauptſächlich in Hamburg und Berlin glänzende Triumphe feierte. Dann zogen ſie weiter nach Wien und von da nach Rußland, wo ſie ſich zu Petersburg faſt ein ganzes Jahr (1834) aufhielten. Wo in dieſem Augenblicke (1839) das geehrte Künſtlerpaar, das nunmehr ziemlich alle Hauptſtädte Europa's zu bewundern Gelegenheit hatte, weilt, iſt uns nicht bekannt geworden.

Belli, 1) P. Giulio, Minorit von Longiano, war zuerſt Capellmeiſter zu Venedig, dann an der Cathedralkirche zu Imola im Kirchenſtaate; ein fruchtbarer und gründlicher Kirchencomponiſt, blühete zu Anfange des 17. Jahrhunderts und ſtarb im Jahr 1716 zu Neapel.

Bellini, Vincenzo, geb. den 3. November 1802 (nicht 1808 ꝛc., wie es an a. O. heißt) zu Catania in Sicilien. Er ſtarb ſchon am 24. Sept. 1835 zu Puteaux. Seinen erſten muſikaliſchen Unterricht erhielt Bellini im Conſervatorium zu Neapel, wo er beſonders die Grundſätze des Geſanges ſtudirte. Später wurde Tritto und nach ihm Zingarelli ſein Lehrer im Satz- und Contrapunct. Doch ſcheint dieſer Unterricht von geringer Bedeutung geweſen zu ſeyn. Zu Neapel trat er zuerſt mit einigen Compoſitionen für Flöte, Clarinette und Fortepiano auf, gab dann eine Cantate, „Ismene“ betitelt, und mehrere Inſtrumental-Stücke heraus und verſuchte ſich auch im Kirchenſtyl durch drei vollſtändige Vespern, zwei Dixit Dominus, drei Meſſen und einige andere Kirchenſtücke. Sie können jedoch ſämmtlich nicht von beſonderem Werthe geweſen ſeyn, da ihm für dieſe ſtrenge Gattung die Ausbildung ganz mangelte. Seine erſte Oper, „Adelson e Salvina,“ wurde im Jahr 1824 auf dem kleinen Theater des königl. Collegiums der Muſik zu Neapel gegeben. Der Erfolg war ſo aufmunternd, daß ihm der Auftrag ward, für das große Theater San-Carlo die Oper, „Bianca e Gernando“ zu liefern. Auch dieſes Werk fand in dem Grade Beifall, daß er eine in Italien äußerſt ſchwer zu erreichende Ehre, einen Ruf nach Mailand, erhielt, um für die Saiſon von von 1827 eine Oper für die Scala zu ſchreiben. Es war „Il pirata,“ welche ſeitdem auf allen Theatern Europa's mit dem Beifall, dem die Verehrer B.'s ihm überhaupt zollen, gehört worden iſt. Vieles kam dem unermeßlichen Erfolg dieſer Oper zu Statten. Einmal, daß Rubini, damals auf dem Gipfel ſeiner Kunſt, die Hauptrolle unübertrefflich ſang; zweitens ein augenblicklicher muſikaliſcher Stillſtand in der Production in Italien, indem Roſſini zu ſchaffen wenigſtens faſt aufgehört hatte und ſeine Weiſe durch die Nachahmer deſſelben, Mercadante, Pacini und A., den Italienern beinahe ganz verleidet war; endlich der Umſtand, daß B. geſchickt genug geweſen war, die Bahn ſeines Vorgängers in gewiſſer Beziehung zu verlaſſen und daher etwas ganz Anderes zu liefern als dieſer. Dieſer Sieg zu Mailand in der Scala, welche abwechſelnd mit dem Theater San-Carlo, und in der letzten Zeit viel mehr als dieſes, im Beſitz der muſikaliſchen Hegemonie in Italien iſt, ſtellte den jungen Componiſten ſogleich auf die Quadriga, durch die er in den Tempel des Ruhms bei den Zeitgenoſſen einzog. Jetzt folgten die Opern „La straniera“ (1828 zu Mailand), „I Capuleti et Montecchi“ (1829 zu Venedig), La sonnambula“ (für die Paſta zu Mailand geſchrieben), „Norma“ u. „Beatrice di Tenda“ raſch aufeinander. Der ſo gewonnene Ruf führte ihn im Jahr 1833 nach Paris. Hier erſt lernte er, wie dies aus den „Puritanern“ deutlich zu erſehen iſt, den Zuſtand der Muſik in Europa außerhalb Italiens näher kennen, doch wagte er nicht ſogleich für das dortige Publicum zu ſchreiben, ſondern wollte den Geſchmack deſſelben erſt genauer ſtudiren. Er folgte daher einſtweilen einem Rufe nach London, wo er mit alle dem Glanze, den ein berühmter Name in dieſer Weltſtadt verleiht, aufgenommen wurde. Von dort nach Paris zurückgekehrt, ſchrieb er die „Puritaner“ für die dortige italieniſche Oper, ſein letztes und in der That merkwürdige Fortſchritte bekundendes Werk, welches deutlich beweist, daß die Einſeitigkeit und Armuth des Studiums und der muſikaliſchen Bildung überhaupt die bedeutenden Talente Italiens auf ſo unvollkommenen Stufen bleiben läßt. Es ſcheint faſt, als ſey B. ſich in den „Puritanern“ der ungemeinen Leere und Armuth der Wendungen in ſeinen frühern Opern mit einiger Beſchämung bewußt geworden; ſo ſucht er es wenigſtens zu vermeiden, auf ſeinen eigenen Spuren zu wandeln. Der Einfluß der neueren durch Auber begründeten franzöſiſchen Schule iſt ganz unverkennbar und zeugt von der Bildſamkeit des Talents in B., der ſich ihm bisher ganz Fremdes raſch und mit geſchickter Auswahl ohne directe Entlehnung anzueignen wußte. Schade daher, daß die Oper, die einen erſten Schritt auf einer neuen Bahn bewies, auch ſeine letzte ſeyn mußte; denn, wenn er in ſeiner muſikaliſchen Bildung weiter gegangen wäre, wenn er, was ihm jenſeit der Alpen ganz verborgen geblieben war, die großen deutſchen und italieniſchen Vorbilder, Mozart, Beethoven, Gluck, Händel, Cherubini, ſelbſt Spontini in gewiſſer Beziehung, gründlich kennen gelernt hätte, ſo wäre er bei dem ernſten Sinn, welcher ſich, trotz einer ungemeinen, durch die Zeit und ſeine muſikaliſche Erziehung bewirkten Verflachung, in ſeinen Werken darlegt, doch das Talent geweſen, welches nach ſolchen Vorbildern einen für die Kunſt bedeutſameren Weg zu gehen vermocht hätte. So aber riß ihn der Tod mitten aus ſeinen neuen Beſtrebungen, faſt noch in der Blüthe des Jünglingsalter hinweg. B. iſt in dem deutſchen Sinne des Worts kein dramatiſcher Componiſt; denn er ſtrebte nicht darnach, ein dramatiſches Ganze zu ſchaffen, ſondern nur, dem Sänger ein breites Feld dramatiſcher Erfolge zu geben. Daher liegen ſeine Hauptwirkungen nicht in den Knotenpunkten des Dramas, ſondern ſie ſind mehr in die Soloſtücke der Sänger gelegt. Auch dies wäre rühmlich, wenn er nur dabei einem ſtrengeren Kunſtprincip gefolgt wäre; doch mitten in den Affecten der Recitative ſetzt er oft die ausgeführteſten Cadenzen, in denen jeder wahrhaft dramatiſche Ausdruck dem Beſtreben, die Virtuoſität des Sängers glänzen zu laſſen, aufgeopfert wird. Eine eigenthümliche Erſcheinung iſt es, daß B. durchweg die Tragödie in der Muſik zu ſeinem Gegenſtand machte und durch ſein elegiſches Pathos den Beifall

Digitized by Google

der Maſſe gewann, die ſich ſonſt von allem Ernſten ſo leicht gelangweilt abzuwenden pflegt. Dies iſt zum Theil aus jener oben erwähnten Ueberſättigung an Roſſini's ſinnlichen Anregungen zu erklären; die nach dieſer Richtung erſchlaffte Zeit wollte durch die entgegengeſetzten Mittel gereizt werden. So bildet B. in ſeinen, dem neſeren Kenner und ernſteren Freund wahrhaft tragiſch erhebender Muſikwerke, wie Gluck, Mozart, Beethoven ſie geliefert, durchaus widerſtrebenden thränen- und wahnſinnreichen Opern eine Art von Siegwart'ſcher Periode der Muſik. Zum Theil beſtimmten ihn aber auch zufällige Conjuncturen gerade zu dieſer Wahl, da er die meiſten ſeiner Rollen auf das eigenthümliche Talent der Paſta, die nur als tragiſche Darſtellerin zu glänzen vermochte, berechnet hatte. Daß es dabei an wahrer Charakterzeichnung gänzlich fehlt, daß vollends eine Erhabenheit des Kothurn nicht erreicht wird, wie ſie Gluck darſtellt, iſt allen Einſichtigen klar und wird von der Nachwelt mit Lächeln über die Gegenwart erkannt werden, ohne daß dieſe ſelbſt aber beſſer urtheilen und mit tieferer Kenntniß genießen wird. Dennoch hat B. einen Vorrang vor Roſſini durch die Gattung, der er ſich widmete, wenn er ihm gleich an Talent weit nachſteht. Denn er ſtrebte doch wenigſtens nach etwas Edlerem. Wie er aber, ohne gründliche Bildung ſeines Urtheils durch das Studium wahrhaft unſterblicher Kunſtwerke, immer in die dürftigſte Trivialität zurückfällt, das zeigt ſich beſonders in ſeinen Chören und in den Orcheſterſätzen, die die Sologeſangſtücke theils trennen, theils verbinden. Haben wir ſo den äſthetiſchen Standpunkt des berühmten Componiſten von ſeiner negativen Seite ſtreng bezeichnet, ſo iſt es Pflicht, auch deſſen zu gedenken, was ihm ſeinen Ruhm erworben hat und, wenn nicht objectives, doch ſubjectives Verdienſt iſt. Dies beſteht einmal in dem Talent, jenes treue Widerſpiel der haltloſen Weichlichkeit zu ſeyn, welche der Menge für eine veredelte Empfindung gilt; zweitens in dem ganz techniſchen, die muſikaliſche Phraſe durchaus bequem und dankbar für den Sänger zurecht zu legen, ſo daß dieſer ſich mit wahrer Behaglichkeit an hinſchmelzenden Thränen, jammernder Verzweiflung, geſpenſtiſchem Wahnſinn erſättigen kann. Dieſe Wolluſt des Schmerzes iſt es, was die Menge liebt, und für die B. das bequemſte Polſter ausgebreitet hat, indem er alle dieſe Schrecken in einem ſchmelzenden Tenor oder einer zauberiſchen Sirene verkörpert und ſie in der glatten Verſilberung oder ſüßen Verzuckerung ſchmiegſamſter Melodien eingibt. Trifft es ſich nun, daß dieſe elegiſche Weichlichkeit am rechten Orte angebracht iſt, ſo fällt ſein Talent mit der Aufgabe zuſammen, und er leiſtet, wie in vielen Scenen der „Capuleti,“ der „Norma“ u. ſ. w., auch wirklich etwas Schönes. Es iſt wenigſtens genug, daß er ſich in einer ſo ſinnlich-wollüſtigen Zeit der Kunſt, wie die, in der er begann, dieſen Weg ſelbſt ſuchte und auf dieſe Weiſe zwar ein Nachfolger aber nicht ein Nachahmer Roſſini's ward. Wie ſchon geſagt, ſo waren die „Puritaner,“ ſeine letzte Oper, die erſte theilweiſe Abweichung von dieſem Wege, beſonders in Beziehung auf das Orcheſter, welches, die wohlklingende Inſtrumentation abgerechnet, ſonſt ganz leer bei ihm iſt. In den „Puritanern“ aber zeigt ſich der Fortſchritt in hier veredelter Kunſtbildung, indem ſich der Inſtrumentaltheil ſehr geſchickt und faſt ganz auf der Höhe der franzöſiſchen Meiſter behandelt findet. Dennoch wird dieſe Oper ſchwerlich ſeine beliebteſte werden, ſondern wir halten die „Capuleti“ und „Norma“ für die in ſeiner Weiſe gelungenſten, weil ſein Talent hier am meiſten mit den Forderungen der Aufgabe zuſammenfällt. Die Verehrung, die B. in Italien genießt, iſt beiſpiellos; denn dort erſcheint er, der Muſe des Geſchmackes und der Kunſtbildung daſelbſt entſprechend, als eine Art Rafael der Muſik, der ſich nur den edelſten Aufgaben derſelben gewidmet, alles Unwürdige verſchmäht hat. Ein großer Erfolg iſt nie ohne weſentliche Urſache: ſo auch bei B., deſſen Talent in ſeiner Weiſe ſehr bedeutend, ja einzig in ſeiner Art genannt werden darf, wenn man gleich die Weiſe ſelbſt nur als eine Verirrung betrachten kann, die ihre Analogien überall in Kunſt und Literatur findet. Die Begeiſterung ſeiner Landsleute beabſichtigte ihm ein Denkmal zu ſetzen, zu dem gleich nach ſeinem Tode namhafte Summen insbeſondere von allen Sängern der italieniſchen Oper, unterzeichnet wurden.

Bellmann, Carl Gottfried, Fagottvirtuos und Hof-Inſtrumentenmacher zu Dresden, wurde geboren zu Schellenberg am 11. Auguſt 1760 (irrig behaupten Andere zu Schloß Auguſtenberg).

Belloc, Signora, eine der vortrefflichſten italieniſchen Sängerinnen neueſter Zeit.

Belloli, Luigi, Virtuos auf dem Waldhorn und Lehrer ſeines Inſtruments am Conſervatorium der Muſik in Mailand, wo er am 15. Oct. 1817, noch in ſeinen beſten Jahren, an einem Schlagfluſſe ſtarb.

Bellonci, ein zu Anfang dieſes Jahrhunderts und bis ins zweite Decennium deſſelben noch ſehr berühmter Waldhorniſt, der in Italien geboren war, aber ſeine Ausbildung hauptſächlich in Frankreich und Deutſchland erwarb. 1805 war er in dem Opern-Orcheſter, ſo wie in der K. K. Hofcapelle zu Wien angeſtellt. Später ſcheint er ſich in ſein Vaterland zurück begeben zu haben. Leider iſt in Deutſchland nichts mehr von ihm bekannt, als bei älteren Muſikern noch das freudige Andenken an ſeine frühere Anweſenheit.

Bellonion nannten die Inſtrumentenmacher Kaufmann, Vater und Sohn, aus Dresden, das von ihnen im Jahr 1812 erfundene, mechaniſche muſikaliſche Kunſtwerk, Automat, welches verſchiedene mehrſtimmige Trompetenſtücken unter Begleitung der Pauken ſpielt.

Bellſonore, ſ. Belleſonorereal.

Bemetzrieder. Unter dieſem Namen erſchien (1771) ein literariſches Werk, unter dem Titel: „Leçons de clavecin et principes d'harmonie.“ Dieſes Werk fand vielen Beifall und die Critik hielt es für gründlicher als Alles, was in der Art vor ihm geſchrieben worden ſey.

Bencini, Pietro Paolo, ſeiner Zeit berühmter italieniſcher Componiſt, aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Rom, er ſtarb am 6. Juli 1755.

Benda. Der Stammvater dieſer berühmten Künſtlerfamilie war Hans Georg, ein Leinweber im Dorfe Alt-Benatka (Bunzlauer Kreis), der mehrere Inſtrumente ſpielte, vorzüglich Hoboe, Schalmei und Hackebrett. Seine vier Söhne folgten der Reihe nach auf einander: Franz, Johann, Georg und Joſeph.

Benda, Franz, geb. am 25. November 1709 zu Alt-Benatka in Böhmen, kam in früher Jugend ſeiner ſchönen Stimme wegen an die Nicolai-Kirche nach Prag, welchen Poſten er nach einem Jahre heimlich verließ, und in Dresden unter die Capellknaben aufgenommen wurde. Als er nach 1½ Jahre auf einer ohne Erlaubniß angetretenen Reiſe in ſein Vaterland ſeine Stimme verlor, mußte er ſich entſchließen, mit einer herumziehenden Prager Muſikbande Tänze auf der Violine zu ſpielen, wo er von einem blinden Juden, Löbel, nicht wenig Strich und Ton lernte. In ſeinem 18. Jahre ſtudirte er in Prag unter Konyczek mit angeſtrengteſtem Fleiße das Violinſpiel, ging nach zehn Wochen nach Wien und bildete ſich dort weiter vorzüglich durch Hören des berühmten Franciſchello. Im zwanzigſten Jahre wurde er in Warſchau beim Staroſten Szaniawski Capellmeiſter, wo er äußerſt angeſtrengt 2½ Jahr aushielt, und dann an der Königl. polniſchen Capelle angeſtellt wurde. 1732 erhielt er einen Ruf zum Prinzen von Preußen, dem nachmaligen Friedrich dem Großen, nach Rupin. Hier ſtudirte er unter Graun und Quanz Vortrag und Compoſitionen. Nach dem Tode Graun's erhielt er 1771 die Concertmeiſterſtelle, begleitete ſtets des Königs Flötenconcerte und ſtarb zu Potsdam an gänzlicher Entkräftung am 7. März 1786. Er war Stifter einer eigenen Schule des Violinſpiels, die weder der Tartiniſchen, noch irgend einer andern ſich anſchloß; man könnte ſie am kürzeſten die ſchön ſingende nennen, denn

Digitized by Google

Sängee waren vorzüglich ſeine Vorbilder geweſen und die eigene Uebung des Geſanges hatte ihn zum glanzvoll ſingenden Meiſter auf ſeinem Inſtrumente gemacht, ſo daß ihm Viele, auch Ausländer, nacheiferten, die ſpäter ſich als Erfinder ihree aus Deutſchland geholten Art, wie das öfter ging, geltend zu machen wußten. Hiller beſchreibt deſſen Spiel in der Lebenbeſchreibung unſers Meiſters ſo: „Sein Ton auf der Violine war einer der ſchönſten, vollſten, reinſten und angenehmſten. Er beſaß alle erforderliche Stärke in der Geſchwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Inſtruments, und wußte zue rechten Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn ſeine Neigung mit dem beſten Erfolge zog.“ — Deshalb hat er ſogar im Geſange vortreffliche Schüler gezogen, am meiſten für die Violine, die ſeit jener Zeit ſehr beliebt wurde und mächtig ins Kunſtleben eingriff. Es ſind von ihm zwölf Solos für die Violine in Paris und ein Flötenſolo in Berlin geſtochen worden. Eine Menge anderer, nebſt vielen Concerten und Sinfonien verbreiteten ſich als Manuſcript. Nach ſeinem Tode erſchienen noch bei Kühnel in Leipzig „Etudes de Violon, ou Caprices. œuv. posth. Liv. I, II“; und Exercices progress. pour le Violon Liv. III.“ Ebend. Alle dieſe Werke ſind noch jezt beſtens zu empfehlen. Von ſeinen vier Töchtern: Wilhelmine, Mar. Caroline, Henriette, Juliane (geb. 1752), waren die zweite und vierte ſehr anmuthige Sängerinnen, vermählt mit den Capellmeiſtern Wolff und Reichardt. Sein älteſter Sohn — 1) **Friedrich Wilhelm Heinrich**, gewöhnlich nur Friedrich genannt, geb. zu Potsdam 1745, wurde durch den Unterricht ſeines Vaters ein ſehr geſchickter Violinſpieler, größer noch als Clavierſpieler und Componiſt, beſonders für Inſtrumente. Außer mehreren Sonaten für Clavier oder Harfe, ohne Begleitung und mit der Flöte, Violine und dem Violoncelle, ſind von ihm gedruckt worden: mehrere Flöten-Solos, Violin-Concerte, Trios für Streichinſtrumente und für Clavier mit Streichinſtrumenten u. ſ. w., die ſich großen Eingang verſchafften. Auch ſeine Geſangscompoſitionen fanden Antheil, z. B. die Cantaten „Pygmalion“ und „die Grazien“; das Oratorium „die Jünger am Grabe des Auferſtandenen“ (wofür er aus Petersburg eine goldene Doſe erhielt); ein anderes, „das Lob des Höchſten,“ 1806 in Potsdam aufgeführt; die Oper „Orpheus,“ die, wie „die Grazien,“ im Clavierauszuge erſchien; die Operette „das Blumenmädchen,“ gedichtet von Fried. Rochlitz, ließ kalt und iſt beſſer von Bierey componirt worden. Als Cammermuſicus endlich penſionirt ſtarb er in Potsdam am 19. Juni 1814. — 2) **Carl Herrmann Heinrich** (gewöhnlich Carl genannt), jüngſtee Sohn Franzens, geb. zu Potsdam am 2. März 1748, kam ſeinem Vater im Vortrage des Adagio auf der Violine am nächſten, ſchrieb auch mehrere treffliche Stücke dieſer Art. Vom Correpetitoe beim Ballet der großen Oper zu Berlin ernannte ihn der König, deſſen Lehrer in der Muſik ee war, 1802 zum Concertmeiſter. Penſionirt ſchrieb er unter Anderem auch Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio für Dilettanten des Clavierſpiels, die man 1819 in Nr. 48 der Leipz. allgemeinen muſikaliſchen Zeitung nachleſen kann. Sein leztes Schickſal iſt uns unbekannt.

Benda, Joh., der zweite Sohn Hans G–s geb. 1713, war Violiniſt, zeichnete ſich jedoch weniger aus, wurde von ſeinem Bruder Franz von Dresden als Cammermuſicus nach Berlin gebracht, wo er ſchon 1752 ſtarb, nur einige Violinconcerte im Manuſcript hinterlaſſend. Weit berühmter dagegen und noch jezt in hohen Ehren iſt

Benda, Georg, dee dritte Sohn Hans G–s, ein fertiger Clavierſpieler und Hoboenbläſer, geboren 1721. Nach dem Regierungsantritte Friedrichs des Großen (1740) wurden alle Geſchwiſter Franzens nach Berlin gezogen, ſeit 1742 als königl. Cammermuſiker. Hiee entfaltete ſich auch Georgs Talent zur Compoſition ſehe ſchnell. 1748 folgte er einem ehrenvollen Rufe zum Capellmeiſter nach Gotha an Stölzel's Stelle. Dee Herzog Friedrich III., ein großer Muſikfreund, unterſtüzte ihn 1761 zu einer Reiſe nach Italien, wo er Haſſe's und Schweizer's Bekanntſchaft machte. Vor ſeiner Reiſe nach Italien hatte er ſich nicht nur als vortrefflicher Violinſpieler und noch mehr als Hoboebläſer, ſondern auch als Kirchencomponiſt (4. Jahrg.) ausgezeichnet. Nach ſeiner Rückkehr ſchrieb er die Opern „Xindo riconosciuto“ und „il buon marito“ (ein Intermezzo). Die entſcheidendſte Anregung erhielt er jedoch nach dem Tode des Herzogs Friedrich III. 1772 durch die Beſchaffenheit dee Seiler'ſchen Schauſpielergeſellſchaft, die aus Weimae nach dem Brande des Schloſſes hiehee kam mit ihrem Muſikdirector Schweizer, der ihn wieder zu theatraliſchen Arbeiten begeiſterte. Da brachte die von Allen bewunderte Schauſpielerin Brandes ihn auf den Einfall, ihr mimiſches und declamatoriſches Talent mit Muſik verbunden auf dem Theater zu nutzen. Gotter und Engel, die zufällig anweſend waren, wurden zu Rathe gezogen und Herr Brandes lieferte den Text dazu. Zwar hatte allerdings Rouſſeau in ähnlicher Weiſe ſein Melodrama „Pygmalion“ verſucht, allein es ſteht außer allem Zweifel, daß Benda bis nach dee theatraliſchen Aufführung ſeines erſten Duodrama „Ariadne auf Naxos“ (1774) nicht die geringſte Kenntniß von Rouſſeau's Unternehmen hatte. Abgeſehen davon, daß Benda's Arbeit weit übee dem Verſuch des berühmten Franzoſen ſteht, bleibt Georg Benda der Erfinder der Melodramen für Deutſchland. Schon die Neuheit dieſer in gewiſſer Hinſicht wunderlichen Gattung hätte Aufſehn machen müſſen; noch mehr aber waren es die Originalität und Wahrheit des Ausdrucks, die dieſem ſeltenen Spiele überall den größten Beifall brachten und ſeinen Namen verbreiteten. Die herrlichen Muſikſchilderungen allee Leidenſchaften: der Furcht, der Freude, des Entſetzens, ergriffen alle Seelen. Auf allen Theatern wurde es gegeben, ins Franzöſiſche und Italieniſche überſetzt gelangte es auch im Auslande größtentheils zu hohen Ehren. Dee Clavierauszug erſchien 1778, die Partitur mit deutſchem und franzöſiſchem Texte 1781 (in welchem Jahre er auf Zureden einer gebildeten Dame ſich entſchloß nach Paris zu reiſen, wo er ſein Werk auf dem italieniſchen Theater ſelbſt dirigirte, wofür er die Reiſekoſten erhielt, aber auch mehrere Widerſprüche im Mercure de France erfuhr), ein neuer Clavierauszug nach verbeſſerter Partitur 1782 und für ein kleines Orcheſter ohne Bläſer eingerichtet 1785. Darauf folgte ſein zweites Werk dieſer Art „Medea,“ Text von Gotter, das mit demſelben Beifalle aufgenommen und in verſchiedenen Ueberſetzungen auch im Auslande, namentlich in Frankreich und Italien, gegeben wurde. Der Clavierauszug derſelben kam 1778 heraus. Noch ein drittes Melodram ſchrieb er zu Wien: „Almanſor und Nadine,“ deutſch und franzöſiſch, mit Arien und Chören durchwebt, was 1802 in Wien gedruckt wurde, allein weniger als jene beiden ſich verbreitete. Die Anzahl ſeiner immer ſehr kenntnißvollen, wahrheitgetreuen, gemüthlichen und oft höchſt lieblichen Compoſitionen iſt ſehr groß. Im treffenden Recitativ und tiefgefühltem Cantabile iſt er am meiſten ausgezeichnet bis zue Größe. Im Ganzen war er auch in ſeinen vielen Inſtrumentalwerken bedeutend, die zu ſeiner Zeit ſehr beliebt waren, z. B. in ſeinen Sinfonien Concerten, Sonaten. Die genannteſten ſeinee Werke ſind: der Dorfjahrmarkt, Operette (im Clavierauszug 1776); Romeo und Julia (Clavierausz. 1778); der Holzbauer (1778); Pygmalion, Monodram (1780); das tartariſche Geſetz (Auszüge daraus 1787); Lucas und Bärbchen (Clavierauszug 1786); das Findelkind (Clavierausz. 1787); Orpheus (Clavierausz. 1787); die Flucht der Lalage; Cephalus und Aurora, Cantate ꝛc. Sein Schwanengeſang, componirt in ſeinem ſiebzigſten Jahre war: „Benda's Klagen“ Cantate mit Begleitung des Streichquartets (Leipzig 1792). — In ſeiner Jugend war der ausgezeichnete Mann ſehr lebeluſtig, verſtand auch zu eſſen und zu trinken; dazu war ee ein Meiſter im Zerſtreutſeyn, der im Stande war, die meiſten Franz-

Digitized by Google

beede von dee Tafel eines Wirthes blos in Gedanken aufzuzehren und die Magd, die zue Leichenbeſtattung ſeiner ſehr geliebten Frau Geld verlangt, anzureden: „Ihr wißt, daß ich mich damit nicht abgebe; gebt zu meiner Frau und laßt euch welches geben.“ Man findet Vielerlei dergleichen im II. Bande der Leipzigee allgemeinen muſikaliſchen Zeitung. S. 876 ꝛc. 28 Jahre hatte er in Gotha ſeinem Amte mit 1200 Thlr. Gehalt rühmlichſt vorgeſtanden, als er ſich um ſeines Nebenbuhlers Schweizers willen zurückgeſetzt glaubte und 1778 ſeinen Abſchied foeberte, ohne ſich eine Penſion vorzubehalten. Wirklich ging er nach Hamburg, wo ihn Schröder gerne als Muſikdirector annahm. Allein das Theater wurde ihm bald läſtig und er wanderte nach Wien, wo er eine Zeit lang mit Beifall muſikaliſche Unterhaltungen gab. Von hier ſtreifte er weiter, wurde natürlich in ſeinem Alter des Herumziehens auch bald müde und kehrte nach Gotha zurück. Der Herzog verwilligte ihm ſogleich 200 Thlr., wozu der Prinz noch 200 zulegte. Damit lebte er nun zurückgezogen zuerſt im Dorfe Georgenthal, drei Stunden von Gotha. Hier ſammelte er ſeine Clavierſtücke, deren erſter Theil übee 2000 Pränumeranten erhielt. Nach ſeiner Zurückkunft aus Paris ging er wieder in ſein Dörfchen, dann nach Ohrdruff, 1788 nach Ronneberg und endlich nach Köſtritz, wo ihn nur noch die Natur erheiterte. An der Kunſt nahm ee ſo wenig Antheil, daß er ſagte: Jede Feldblume gewährt mie mehr Vergnügen, als alle Muſik. Ee ſtarb 1795. — Sein Sohn, Friedrich Ludwig Benda, wurde 1746 zu Gotha geb., wae 1771 Muſikdirector beim Seiler'ſchen Theater 1782 zu Hamburg, wo er eine damals berühmte Sängerin, Dem. Rieß, heirathete, mit welcher er nach Berlin und Wien reiſte, und darauf in Dienſte des Herzogs von Mecklenburg ging (er war guter Violinſpieler). Zu Ludwigsluſt lebte er abee nicht glücklich mit ihr, und ließ ſich von ihr ſcheiden. 1788 heirathete ſie einen Flötiſten, Herrn Heyne, mit dem ſie reiſte. Dieſe Felicitas Agneſia (geb. zu Würzburg 1756) war aber ſo veränderungsſüchtig, daß ſie 1797 zu Reval als Sängerin mit ihrem fünften Manne, Herrn Zeibiſch, auftrat. 1779 wurde von Fr. Ludwig eine Oper: „der Barbier von Sevilla,“ in Leipzig gedruckt; III Violinconcerte, und 1787 das Narrenballet. Auch ſeine übrigen Operetten „die Verlobung“ (1790); „Louiſe“ (1791), und „Mariechen“ (1792), wie mehrere Cantaten ſind vergeſſen. Er lebte ziemlich luſtig und ſtarb plötzlich als Muſikdirectoe der Concerte in Königsberg am 27. März 1793.

Benda, Joſeph, dee vierte Bruder Franzens und Georgs, wae 1724 oder 25 geboren worden, erhielt nach dem Tode ſeines älteſten Bruders die Concertmeiſterſtelle und wurde vom König Friedrich Wilhelm II. mit 800 Thlr. penſionirt. Ee ſtarb, als Violinſpieler gerühmt, 1804, nachdem er ſeinen Sohn, Ernſt Friedrich, geb. zu Berlin 1747, Capellmuſiker und Mitſtifter des Berliner Liebhaberconcerts (1770, ſ. Bachmann), ſchon im März 1785 durch den Tod verloren hatte.

Benda, Anna Franziska, die einzige Schweſter der obigen vier Brüder, und eine der größeſten, ſchulfertigſten Sängeeinnen ihrer Zeit, wurde geb. 1726, verheirathete ſich an den Cammermuſicus Hattaſch in Gotha, wohin ſie ihrem Bruder Georg gefolgt war, und ſtarb daſelbſt im Jahr 1780. — Uebee Madame Benda ſ. oben Friedrich Ludwig B. und auch Heyne. — Ein nicht zu jener Familie gehöriger merkenswerthee Künſtler war auch Felix Benda, Organiſt bei den Serviten an dee Michaelskirche zu Prag, Meiſter ſeiner Kunſt, Lehree des nachher berühmten Segert, wurde geboren um 1709 zu Skalsko in Böhmen und ſtarb 1768 bei den baemherzigen Brüdern zu Prag; hat mehrere im Manuſcript gebliebene Oratorien, Meſſen, Litaneien und dergleichen geſetzt, die ihn als erfahrnen und gründlichen Contrapunktiſten beurkunden.

Bendeler, Johann Philipp, Cantor und Schulcollege zu Quedlinburg, geb. zu Riethnordhauſen, einem Dorfe bei Erfurt (das Jahr läßt ſich nicht mit Zuverläſſigkeit angeben), geſt. 1708 zu Quedlinburg, wae ein für ſeine Zeit ſehr fertiger Orgel- und Clavierſpieler, gründlicher, tiefdenkender Muſiker und fleißiger Schriftſteller.

Bendeler, Salomo, geb. zu Quedlinburg 1683, geſt 1724 zu Braunſchweig in einem Alter von nicht voll 41 Jahren. Dieſer, an Körpee wohlgebaute Mann hatte eine merkwürdige Baßſtimme. — Schon als Knabe reichte ſein Alt bis zum kleinen e, und zwar mit einer Kraft und Rundung, wie ſie bei jüngeren Menſchen ſelten gefunden wird. Dies beſtimmte den Muſikkundigen Vater, dem überhaupt die vielverſprechenden Anlagen zur Muſik, welche der Knabe frühzeitig entwickelte, nicht entgangen waeen, ihn ganz für die Tonkunſt und namentlich zum Sänger zu erziehen. Der Baß, dee nach Vollendung dee Mutation an die Stelle des Altes trat, übeetraf dieſen, auch verhältnißmäßig, noch bei Weitem in jedee Hinſicht, an eigentlicher Klangſchönheit, ſo wie an Kraft, Fülle und Biegſamkeit. Kaum 18 Jahre alt gelangte er hinab bis ins tiefe C, ſpätee dann bis Contra B; ſein Vater, dies bewundernd, verdoppelte die Aufmerkſamkeit auf ſeine eigentliche Schulbildung; nach zwei Jahren hielt er auch dieſe für vollbracht, und der mächtige Baſſiſt ging auf Reiſen. Das Ziel derſelben war Italien, und die glänzendſten Anerbietungen, die ihm an verſchiedenen Höfen Deutſchlands zum bleibenderen Engagement gemacht wurden, hielten ihn nicht ab, daſſelbe zu verfolgen. Wie in Deutſchland ſo machte auch in Italien ſeine Stimme das größte Aufſehen; ihre Kraft beſonders war etwas Unerhörtes: in Mailand einſt das tiefe B mit vier Poſaunen zugleich vier Tacte lang aushaltend, übertönte ee dieſelben mit einem noch angenehmeren Klange, der ſeltſam zauberiſch auf die Zuhörer wirkte. Das erweckte die Eiferſuch dee italieniſchen Sänger; man ſuchte ihn auf alle mögliche Weiſe zu verdächtigen, fortzuſchaffen, machte ſogae Anſchläge auf ſein Leben; er mußte flüchten, reiſte eiligſt nach Deutſchland, von hier aber bald, nach einem kuezen Aufenthalte in Frankfurt und den ſüdlichen Gegenden (1704) wieder nach London. Dort war die Bewunderung ſeiner Stimme noch größer, erreichte den höchſten Grad aber, als ee durch ein Orcheſter von 50 Inſtrumenten im fortissimo mit dem ausgehaltenen tiefen Es durchdrang, und am nächſten Sonntage die vollſtändig regiſtrirte große Orgel in der St. Paulkirche daſelbſt überſchrie. Man bot ihm ein Engagement unter jeder beliebigen Bedingung; aber er, ein ſchlichter, biederer Deutſcher, wußte dem engliſchen Hochleben und Stolze keinen Geſchmack abzugewinnen, kehrte dahee 1706 nach Deutſchland zurück, ließ ſich zuerſt in Hamburg, dann in Braunſchweig und Leipzig hören und kam endlich nach Danzig, wo der Klang ſeiner Stimme von dem ſeltſamſten Einfluſſe auf eine ſchwangere Frau war. Als guter Orgelſpieler nämlich pflegte B. wohin er kam, die Kirchen zu beſuchen und ſich auf ſeinem großen Inſtrumente hören zu laſſen; daſſelbe that er auch hier in Danzig gleich am dritten Tage nach ſeiner Ankunft; kaum aber hat er ſich nach der Predigt vor die Orgel geſetzt, ein wenig präludirt und dann ſeine Stimme laut durch die Orgel ertönen laſſen, als auf einmal unten im Schiff dee Kirche ein ſtörender Auflauf von Frauen mit lauter ängſtlichen Geſichtern entſteht, und endlich ſich auch ein paae Männer dazwiſchen drängen, — er hört auf zu ſpielen und zu ſingen, erkundigt ſich nach der Ueſache und ſerfährt, — die ſchwangere Frau eines vornehmen Rathsherrn ſey durch ſeinen Geſang ſo erſchüttert worden, daß ſie ſchleunigſt einen Sohn geboren habe. Nach der Verſicherung des herbeigerufenen Arztes war die zwar zu frühe Geburt ſo glücklich von ſtatten gegangen, daß der Hr. Rathsherr B. nicht allein zue Kindtaufstafel lud, ſondern auch, unter der Verſicherung, daß ſeine Frau noch niemals ſo glücklich, und wie ſie behaupte, ſo wohlfühlend geboren habe als dieſes Mal, aus Dankbarkeit füe ſolchen Dienſt 30 Cremnitzer Ducaten ſchenkte. Nach dee Zeit (1717)

berief ihn der Herzog nach Braunſchweig als Cammerſänger an ſeinen Hof. — B., ein leidenſchaftlicher Jagdfreund, nahm dieſen Ruf nur unter der Bedingung an, daß er Jagdfreiheit in den herzogl. Forſten erhalte, die ihm dann auch bewilligt wurde. — Eine andere Seite B—s, die auf's löblichſte hervorzuheben iſt, war ſeine ſeltene Beſcheidenheit, überhaupt ſein liebenswürdiges Benehmen in der Geſellſchaft. Der Künſtler, wenn er iſt, was er ſeyn ſoll, ſteht hoch; höher, weit höher aber noch, wenn er die meiſtens von der freigebigen Natur zufällig erhaltenen Gaben nicht als Verdienſt ſich anrechnet, und ſind ſie dies, wenn er dann ſie nicht zu hoch ſchätzt gegen die Vorzüge, welche Andere auf andere Weiſe vor ihm beſitzen, — wenn er beſcheiden iſt. B. war dies; hätte Ehrgeiz, ein Hang zum Wohlleben ihn geleitet, er hätte Schätze auf Schätze ſammeln, Ehren- und bürgerliche Auszeichnungen in Menge erhalten können; aber das war nicht ſein Sinn. Einmal (in Venedig) duldete er es auf dem Theater, ihm Blumenkränze und Gedichte entgegen zu werfen, aber nie wieder; er belächelte dergleichen. Daß er Anfangs kein Engagement annehmen wollte, daran war nur ſeine Liebe zum Reiſen ſchuld; zu der Annahme der Stelle in Braunſchweig überredete ihn nur die Liebe zum Vaterlande. Dann war er im höchſten Grade genügſam, ſparſam nicht ſehr, und was ſeine Kunſt betraf, ſogar verſchwenderiſch. Daher war er auch allgemein angeſehen und ſtand er bis an ſeinen Tod in der höchſten Gnade des Herzogs, ungeachtet mancher neidiſchen Verläumdungen, und trotz dem, daß die Hofjäger ihn einſt hart anklagten wegen Erlegung eines brünſtigen Hirſches, den er durch ſeine weithintönende donnernde Stimme anzulocken gewußt hatte, was der Herzog bei jedem Andern ſtreng beſtraft haben würde.

Bender, Gebrüder, ſ. Bänder.

Bendinelli, Agoſtino, Canonicus regul. Lateranenſis, Contrapunctiſt, geboren zu Lucca ums J. 1550, geſtorben zu Rom gegen 1610.

Bendleb, Carl, Muſikdirector zu Sondershauſen, ein von Jugend auf der Muſik ſehr ergebener und talentvoller Mann, ward geboren dort um 1800 und zeichnete ſich früher beſonders als Clarinettvirtuos aus, was viel ſagen will, da der berühmte Hermſtädt in Sondershauſen lebt und Bendleb gleichwohl neben ihm 1828 die Stelle eines erſten Clarinettiſten in der Capelle des Fürſten von Sondershauſen übernehmen konnte, welche er auch bis 1835 rühmlichſt verwaltete, wo ein heftiger Blutſturz und überhaupt eine ſehr angegriffene Geſundheit ihn nöthigte, alles Clarinettſpiels wie Blaſens auf irgend einem Inſtrumente ſich fernerhin gänzlich zu enthalten. „Damals — drückt Bendleb ſich ſelbſt über dieſen beklagenswerthen Vorgang aus — damals, als ich mein Lieblingsinſtrument, die Clarinette, niederlegen mußte, wäre ich gern geſtorben. Indeſſen die Huld meines gnädigſten Fürſten, daß er mich gleichwohl in meinem Amte und meinem Gehalte beließ, ergriff mich, und ich dachte darüber nach, wie ich wohl meinem Fürſten für ſo viele Gnade dankbar ſeyn könne. Da fiel mir ein, mich in der Compoſition zu verſuchen, welche ich bisher nur dem Namen nach kannte, und ich ſchaffte mir theoretiſche Werke an, ſtudirte, ſchrieb, übte, verglich“ ꝛc. Und in der That brachte es der talentvolle Mann durch ſolchen raſtloſen Fleiß bald ſo weit, daß er Ouverturen, Potpourri's und allerhand andere Sachen für Harmoniemuſik fertigen konnte, die, wenn auch nicht contrapunctiſch meiſterhaft durchgeführt, doch ſehr angenehme, effectvolle Tonſätze ſind, welche noch manches Gute von ihrem Verfaſſer erwarten laſſen, wozu wir ihm das größte Glück wünſchen.

Benecken, F. B. ſchreibt ſich Beneken, ſ. dah. dieſ.

Benedict, Julius, Capellmeiſter zu Neapel, wurde geb. zu Stuttgart am 24. Decbr. 1804 von ſehr reichen jüdiſchen Eltern, die aber als ſelbſt ſehr gebildet dem Sohne, wie allen ihren Kindern, durchaus kein Hinderniß bei dem in den Weg legten, was zu erlernen oder zu treiben er ſich in ſeinem Innern berufen fühlte. Ohne daher für irgend Etwas näher beſtimmt zu ſeyn, beſuchte er das Gymnaſium zu Stuttgart, lernte alte und neue Sprachen, und als er, als kleiner Knabe ſchon, bei allem Unterrichte, als ein allgemeines Genie gleichſam, viel Talent entwickelnd einſtmals auch Luſt zeigte, Clavierſpielen zu lernen, ſo erhielt er den früher als Claviervirtuos ſehr berühmten Concertmeiſter Abeille zum Lehrer. Durch den gründlichen Unterricht dieſes Mannes nach und nach mit dem eigentlichen Weſen der Muſik vertrauter gemacht, für welche Mühe demſelben der außerordentliche Fleiß und die Wißbegierde des munteren Knaben ein angenehmer Lohn wurde, geſtaltete ſich aber bei dieſem jene bloße Luſt zum Clavierſpielen auch gar bald in die innigſte Liebe zur eigentlichen Tonkunſt um; und da er als zwölfjähriger fertiger Claviervirtuos, und ſchon ausgeſtattet mit vielen vortrefflichen harmoniſchen Kenntniſſen, ſich durch mehrere Kleinigkeiten glücklich in der Compoſition verſuchte, ſo willigte der Vater, der ein ausgedehntes Banquiergeſchäft beſitzt, bei ſolchen Erfolgen, ſolcher außerordentlichen Vorliebe und ſolchen entſchiedenen Anlagen zur Muſik gerne ein, daß er ſich dieſer ganz widme und von allen kaufmänniſchen Geſchäften weiter ſich entfernt halte. Doch mußte er bis zum Jahre 1819 die Schulen fortbeſuchen; alsdann kam er nach Weimar zum Capellmeiſter Hummel, und 1820 zu C. M. von Weber in Dresden, um ſich durch den beſonderen Unterricht des erſteren vornehmlich im Clavierſpielen, und den des letzteren in der Compoſitionskunſt noch weiter auszubilden. Weber, der damals gerade an ſeinem „Freiſchütz“ und ſeiner „Euryanthe“ arbeitete, hatte unſtreitig den meiſten Einfluß auf ihn; das Verhältniß zwiſchen Lehrer und Schüler ward ein vollkommen freundſchaftliches, das beſonders auf den gemeinſchaftlichen Reiſen nach Berlin, Wien u. a. Orten, um bei den erſten Aufführungen jener Opern ſelbſt gegenwärtig zu ſeyn, noch enger ſich knüpfte. In Wien machte B. die Bekanntſchaft des berühmten Theaterunternehmers Barbaja, und auf Webers angelegentliche Empfehlung wurde er ſchon 1823 als Capellmeiſter bei der deutſchen Oper am K. K. Hofoperntheater in Wien angeſtellt, kam aber 1825 mit Barbaja wieder zurück, machte mit dieſem gemeinſchaftlich eine größere Reiſe erſt durch Deutſchland, dann nach Italien, wo er endlich in Neapel, zunächſt auch unter Barbaja's Direction, nachgehends aber getrennt von ihm, die Stelle eines Capellmeiſters erhielt und ſeitdem mit dem glücklichſten Erfolge bekleidet. — Als Clavierſpieler behauptet B. einen hohen Rang; vielleicht iſt er in dieſer Hinſicht der würdigſte Schüler ſeiner Meiſter, glänzend durch eine ſeltene practiſche Fertigkeit, ergreifend durch Eleganz und Präciſion im Vortrage. Die Fülle und das Feuer, welches wir an Webers Spiel zu bewundern hatten, vereinigt er höchſt wohlthuend mit Hummels leichter Ruhe und Deutlichkeit; ungeziert und rein von allem blendenden Schmucke liegt ſeine Kraft nicht in blos phyſiſchem Grunde des Anſchlags, ſondern in offenbar pſychiſchem des erwirkten Tones. Als Componiſt wirkte vielleicht der ſchnelle Uebergang aus der gereiften deutſchen in die junge italieniſche Schule nicht ſehr vortheilhaft auf ihn, der damals ſelbſt noch eigentlich in der Ausbildung begriffen war; allein durchſchauen wir mit critiſchem Blicke die Opern „Ernesto e Giacinta“ (komiſch) und „die Portugieſen in Goa,“ welche er ſeit ſeinem Aufenthalte in Neapel ſetzte, und von denen die letztere im Jahr 1831, als B. ſeine Heimath beſuchte, zu Stuttgart aufgeführt wurde, ſo läßt ſich ſein Beruf zum dramatiſchen Componiſten durchaus nicht verkennen. Seine Melodien ſind reich und fließend, wie ſie nur aus einer italieniſchen Quelle hervorgehen können; ſeine Modulationen leicht, oft angenehm überraſchend, und die Inſtrumentationen mit vieler Umſicht geordnet: nur die Conſtruction im eigentlichen dramatiſchen Baue ſcheint hie und da verfehlt. Iſt uns der Vergleich geſtattet, ſo glauben wir bei der Anhörung dieſer Werke in den reich und prächtig tapezirten Zimmern eines

Digitized by Google

großen Pallaſtes uns zu befinden, an dem aber Maurer und Zimmermann ihre Arbeiten noch nicht vollendeten, zu deſſen mit Schmuck prangenden Salons keine harmonirenden Treppen, ſondern zerbrechliche Leitern führen, auf denen der Unkundige ſich nicht zurecht findet. Der jetzige Italiener liebt vielleicht ſolch lockeres Gewebe, der Deutſche nicht, der will tiefen, feſten Grund. Offenbar wählte B., Weber verlaſſend, durch einen verführeriſchen Glanz geleitet augenblicklich Roſſini zu ſeinem Vorbilde, ohne zu bedenken, auf welchem anderen Acker er ſeinen Samen ausgeſtreut, und auf welchem andern er die Frucht ärndten wollte. Die „Portugieſen in Goa“ ſind eine Nachbildung der „Italiener in Algier;“ wenn aber letztgenannte Oper in Neapel ſogar durchfiel und Roſſini, als er in Paris nach der erſten Aufführung derſelben gerufen wurde, aus dem Grunde nicht erſcheinen wollte, weil er ihr, die wirklich nichts war als eine Erholungsarbeit neben „Othello,“ einen ſolchen Werth ſelbſt nicht beilegte, ſo konnte B. doch wohl von einer Nachbildung noch weniger Werth ſich verſprechen, und es iſt daher nur zu bewundern, daß er mit einem ſolchen Glück dieſelbe noch ausgeführt hat, als dies wirklich geſchehen iſt. Nur Folge ſeiner deutſchen Bildung kann das ſeyn; und wir halten uns daher für überzeugt, er wird wahrhaft Großes noch leiſten, ſo bald er zu dieſer ſeiner erſten Schule zurückkehrt; um in dem neueren italieniſchen Style Glück zu machen, dazu wird eine Umgeſtaltung ſeines ganzen künſtleriſchen Seyns gehören, die ihm, wenn auch die geiſtige Natur die Mittel dazu nicht verſagte, dennoch ſchwerlich gelingt, die wir aber auch, bei ſeinen trefflichen harmoniſchen Kenntniſſen und ſeinen wirklich muſikaliſch-poetiſchen Talenten, nicht fürchten mögen. In ſeinen uns bekannten Claviercompoſitionen finden ſich alle dergleichen Mängel nicht; ſie aber fallen auch ſämmtlich in eine frühere Zeit, als er noch der deutſchen Muſe folgte, oder waren weniger allen anderen äußeren Einflüſſen ausgeſetzt. Dieſelben beſtehen in einer ziemlich zahlreichen Reihe von brillanten Rondo's, Concerten, Sonaten, Variationen ꝛc. mit und ohne Begleitung, und ſind durchgehends wohlgehalten und mit tiefer Kenntniß des Inſtruments verfaßt. Eine beſondere Auszeichnung verdient die C. M. v. Weber dedicirte Sonate mit Violinbegleitung. Die meiſten davon ſind in Wien und Leipzig gedruckt erſchienen; jene Opern befinden ſich unſers Wiſſens noch im Manuſcript.

Benedict, St. (zu unterſcheiden von dem Heiligen), war um die Mitte des 8. Jahrhunderts Benedictiner-Abt zu Anian in Languedoc, ſoll ein eifriger Verehrer und Beförderer der Muſik geweſen ſeyn und ſtarb in der Abtey St. Cornelii bei Aachen am 11. Febr 821.

Benedict der Appenzeller, ein großer Contrapunctiſt des 16. Jahrhunderts, blühete beſonders von ohngefähr 1540 bis 1555.

Beneken (nicht Benecken wie Andere ihn nennen), Friedrich Burchard, zwar nur Dilettant, aber auch als ſolcher einer Erinnerung hier würdig.

Benelli (nicht Penelli, noch weniger aber Pinelli, wie Einige ſchreiben), Antonio Peregrino. Dieſer vor wenigen Jahren noch ſehr hoch geſchätzte Tenoriſt und Geſangslehrer wurde geb. am 5. September 1771 zu Forli in der Romagna; ſchrieb auch eine Geſanglehre, welche 1819 die zweite Auflage erlebte: Solféges mehrere Lieferungen ꝛc. ꝛc. und war überdem noch ein thätiger Mitarbeiter an der Leipz. muſikaliſchen Zeitung, als welcher er mehrere ſchätzenswerthe Aufſätze über muſikaliſche Gegenſtände, beſonders aus dem Gebiete des Geſanges veröffentlicht hat. Er ſtarb am 16. Auguſt 1830. Sein Ruhm als Sänger, Geſanglehrer und Componiſt folgt ihm für alle Zeiten, kann durch Nichts vertilgt werden.

Benelli, Alemanno, iſt der durch Verſetzung der Buchſtaben gebildete Pſeudo-Name des Annibale Meloni, ſ. daher dieſ.

Beneplacito, ſ. im Lexicon den Artikel A beneplacito.

Beneſch, Joſeph, wurde im Jahre 1795 zu Battelau in Mähren geboren, wo ſein Vater Regens-chori und Muſiklehrer war. Erſt im Jahre 1832, wurde ihm die Ernennung zum Mitgliede der k. k. Hofcapelle zu Theil. — Außer ſeinem Concertſpiel, das ihm den Rang unter den erſten Künſtlern der Kaiſerſtadt anweiſet, verdient beſonders noch ſein Lehrtalent und ſeine Gewandtheit und Umſicht in der Anführung eines Orcheſters rühmlichſte Erwähnung. Auch als Componiſt hat er ſich vortheilhaft bekannt gemacht. Die von ihm für die Violine erſchienenen Werke, aus Variationen, Polonaiſen und Concertinen beſtehend, ſind effectreich, geſchmackvoll, anſprechend, und haben im öffentlichen Vortrag großen Beifall gefunden.

Benevento, Giuſeppe, italieniſcher Componiſt, lebte zu Venedig und blühete beſonders in den Jahren von 1689 bis 1727.

Benevoli, Orazio, war ein Sohn Alberts aus Lothringen, deſſen Geburtsjahr nicht ermittelt iſt, obgleich die neueſten Unterſuchungen manches Irrige, was Gerber in ſeinem neuen Lexikon der Tonkünſtler beibringt, berichtigt haben. Gerber irrt mit P. Martini und Burney, wenn er ihn für einen Schüler Bern. Nanini's ausgiebt. Von ihm oder von ſeinem Ueberſetzer Choron hat es der franzöſiſche Copiſt (denn weiter iſt er nichts) Bertini den Franzoſen beigebracht, und ſelbſt in Deutſchland haben Männer mit Namen, ſelbſt nachdem die Berichtigungen erſchienen waren, Gerbers fehlerhafte Angaben immerfort nachgeſchrieben. P. Martini führte als Zeugen ſeiner Behauptung den damals noch für eine Hauptquelle angeſehenen Antimo Liberati auf, den auch unſer Gerber citirt Allein Liberati ſagt nur, daß Nanini Lehrer Vinc. Ugolini's, dieſer aber Benevoli's Lehrer geweſen ſey. Seine erſte bedeutende Anſtellung fand er als Capellmeiſter bei S. Luigi dè Francesi (der franzöſ. Ludwigskirche) in Rom, wo auch ſein Lehrer Capellmeiſter geweſen war. Später war er in Dienſten des Erzherzogs von Oeſtreich und gab in Wien 1643, 1644 und 1645 mehrere Motetten und Offectorien heraus. Er wurde am 23. Februar 1646 Capellmeiſter an der Hauptkirche zu S. Maria Maggiore und im December deſſelben Jahres (alſo nicht 1650, wie man noch in neueren Schriften lieſt) Capellmeiſter zu St. Peter in Rom, in welchem Amte er bis an ſeinen Tod verblieb; er ſtarb am 17. Juni 1672 (nicht ſchon 1662). Er iſt vorzüglich als Tonſetzer für 16- und 24ſtimmige Kirchenſtücke überaus berühmt.

Beugraf, Johann, Componiſt und Claviervirtuos, lebte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Peſth, ſtarb daſelbſt auch zu Anfange des jetzigen (das Jahr können wir nicht mit Beſtimmtheit angeben).

Benincaſa, Giovacchino, ward 1783 zu Perugia in einer gewerbtreibenden aber ſehr achtbaren Familie geboren und erzogen, welch letzterer Umſtand auch zu ſeiner ferneren Künſtlerlaufbahn weſentlich beitrug, da er das Glück hatte, bei der nach der Sitte Italiens üblichen Arbeit in offenem Gewölbe durch ſeine ſchöne, runde und volle Baßſtimme, mit der er Liedchen bei der Arbeit trällerte, dem Capellmeiſter Morlacchi, der damals ſchon in ſeinen muſikaliſchen Studien ſehr vorangeſchritten, doch an Alter Benincaſa ziemlich gleich war, bekannt zu werden. Morlacchi bemerkt bald die höheren Naturanlagen des frohen Arbeiters. Er unterrichtet ihn, jedoch mit Unterbrechungen, drei Jahre lang und läßt ihn dann 1808 auf einer kleinen Bühne in dem Oertchen San Giovanni, unfern von Bologna, zum erſtenmale auftreten. Der Verſuch fällt ſehr glücklich aus, und Benincaſa ſingt bald auf mehreren größeren Bühnen der Legationen, ja 1810 ſchon zu Rom auf dem Teatro Argentina in Morlacchi's Oper „Le Danaide.“ In eben dieſem Jahre erhielt Morlacchi den Ruf nach Dresden, und kaum hatte er ſeinen Dienſt dort angetreten, ſo ließ er auch Benincaſa dahin nachkommen, der unterdeſſen auf mehreren Theatern der Lombardei ausſchließend in komiſchen Parthien geſungen hatte, und wobei ihm in Treviſo die Unannehmlichkeit begegnet war, daß der Po-

Digitized by Google

deſta, welcher ſich durch eine draſtiſche, ihn treffend copirende Darſtellung des jungen Buffo beleidigt glaubte, ihn auf 24 Stunden in das Gefängniß ſetzen ließ. Im Sommer 1811 ſang Beninca'a zum erſtenmale in einem Hofconcerte zu Pillnitz vor ſeinem neuen Fürſten, der ihm nachgehends ſtets ſehr huldreich zugethan blieb. Im Herbſte deſſelben Jahres trat er zum erſtenmale auf der Bühne zu Dresden auf in der Rolle des Gärtners in Paers „Camilla,“ und ſeitdem blieb er in nicht weniger denn 75 Rollen während einer 20jährigen Wirkungszeit der Liebling ſeines Hofes wie des Publikums. Beſonders ausgezeichnet war er als Figaro und Leporello und in Roſſini's „Italienerin“ als Taddeo. Das Edle ſeiner Geſtalt, der volle Klang ſeiner Stimme, die Beweglichkeit und ſtets über alles Gemeine des bloßen Poſſenreißers durch freundliche unbefangene Laune ſich erhebende Virtuoſität des Mienen- und Geberdenſpiels machten ihn überhaupt aber zu einem der vortrefflichſten Buffoſänger. Indeſſen brachten es die Verhältniſſe der Dresdner Bühne, welcher es von dem Austritte der Sänger Paris und Perotti bis zu dem Eintritte Jezi's (1822) an einem ausreichenden ſeeleuſen Baß gebrach, mit ſich, daß Benincaſa auch als ſolcher verwendet wurde, und wenn nun in dieſer Gattung z. B. ſein Pontiſre in der „Veſtalin“ auch nur dadurch Glück machte, daß er neben den alternden Stimmen eines Benelli und Tibaldi mit friſcher, kräftiger Stimme wirkte, und wenn manche andere Rolle auch ſeiner ganzen künſtleriſchen Individualität nicht ſehr zuſagte, ſo waren diejenigen Leiſtungen von ihm doch deſto ausgezeichneter, welche mit dieſer ſeiner Individualität und der einmal eingeſchlagenen Richtung ſeines Talents mehr übereinſtimmten, ſo ſehr, daß ihm fortwährend ein ſehr ehrenvolles Andenken geſichert bleiben muß. Er ſtarb zu Dresden am 6. Januar 1835.

Benincori, Angelo, ein wenig bekannter, aber gerühmter Componiſt.

Bennet, 1) John, engliſcher Tonkünſtler, vielſeitig gebildeter und erfahrner Componiſt, blühte um 1600, in welcher Zeit auch die meiſten und vortrefflichſten ſeiner Werke erſchienen. 2) Charles, war Organiſt zu Truro in Cornwall, ein ſehr geſchickter Muſiker, ohnerachtet daß er von Jugend auf blind war. Er machte verſchiedene große Reiſen, und ſtarb am 12. April 1804.

Bennett, William Sterndale, unter den jetzt lebenden unſtreitig einer der ausgezeichnetſten, talentvollſten und auch productivſten Clavierſpieler und Componiſten Englands, ward geboren 1808 zu Sheffield in der Grafſchaft Yorkſhire, wo ſein Vater Organiſt war, und erhielt von dieſem den erſten Unterricht in der Muſik. Man weiß, mit welcher Liebe der Engländer noch immer an (wie er ſagt) ſeinem Händel hängt, und wie er Nichts an ihm tadelt, als daß der Name einen deutſchen Klang hat. Wir drücken uns abſichtlich ſo aus: denn, daß Händel wirklich ein Deutſcher war, will am wenigſten der Engländer ſich gerne zugeſtehen. Beſonders lebendig hat jene Liebe ſich unter den engliſchen Landmuſikern erhalten, und wenn Lipinsky einmal erzählte, er habe einen engliſchen Poſtillion ſelbſt Händel'ſche Melodien blaſen hören, ſo kann wenigſtens als gewiß angenommen werden, daß ein Organiſt Englands alle ſeine Sehnſucht und ſeine Liebe in der Muſik durch Händelſche Werke zu befriedigen ſucht. Das war denn auch der Fall bei Bennetts Vater, und dieſer Umſtand muß als weſentlich hervorgehoben werden, um die ernſttiefe, die hochpoetiſche und doch ſo rein natürliche Richtung vollkommen zu begreifen, welche das Talent des jungen Künſtlers ſo früh nahm. Alle Umgebung, in welcher Bennett ſeine erſten Jugendjahre verlebte, trug in muſikaliſcher Beziehung dieſen einfach kräftigen Kunſtempel, und wenn die erſten Eindrücke, welche auf ein für Kunſt- und Naturſchönheiten empfängliches Gemüth gemacht werden, immer die ſtärkſten und nachhaltig wirkſamſten ſind, ſo hätte wohl auch ein weniger glückliches Talent, als Bennett es beſitzt, ſich unter ſolchen günſtigen Kreiſen naturgemäß und rein entfalten müſſen, und wie viel mehr nun eine Anlage, die in ihrem erſten Aufkeimen ſchon den entſchiedenſten Beruf für die Kunſt ausſprach. Schon in ſeinem zehnten und zwölften Jahre ſpielte Bennett fertig Clavier und vertrat nicht ſelten den väterlichen Lehrer auf der Orgel beim kirchlichen Gottesdienſte. Später ſchickte ihn der Vater zu weiterer Ausbildung in die Königliche Academie zu London, wo er namentlich den Unterricht Cyprian Potters und des Dr. Crotch genoß, aber noch mehr durch unausgeſetzte häusliche Studien ſich fortzubilden ſtrebte, und zwar mit ſo außerordentlichem Erfolge, daß er ſchon um 1830 ſich zum Liebling des Londoner Publikums, in welchem er nun ebenfalls als Lehrer im Clavierſpiel aufgetreten war, emporgeſchwungen hatte. Er ſchrieb Sinfonien, Ouverturen &c. für Orcheſter, Concerte fürs Clavier &c., und in Allem war ein Händel und Mozart ſein lebendiges Vorbild. Dieſe Liebe zu deutſcher Kunſt und ihren Meiſtern veranlaßte ihn auch, 1836 eine Reiſe nach dem Continent zu unternehmen, und er ließ ſich in mehreren Städten mit außerordentlichem Beifalle in eigenen Tonwerken hören. Vorzugsweiſe lange verweilte er in Leipzig. Viele Aehnlichkeit haben ſeine Compoſitionen mit denen von Mendelsſohn-Bartholdy. Wir treffen dieſelbe Formſchönheit darin, dieſelbe poetiſche Tiefe bei aller Klarheit der Durchführung der Gedanken, eine ſeltene Reinheit. Sein Spiel auf dem Pianoforte iſt fertig, doch äußerſt zart, weniger energiſch und großartig. Von ſeinen Compoſitionen verdienen beſonders ſechs Sinfonien und drei Clavierconcerte hervorgehoben zu werden. Unter den Orcheſter-Ouverturen ragen namentlich die zu Pariſina und den Najaden als vollendet oder der Vollendung naheſtehend hervor. Auch zu Shakeſpeare's „Weibern von Windſor“ ſchrieb er eine Ouverture in der Art wie Mendelsſohns „Sommernachtstraum.“ Hier in Deutſchland machten die Compoſitionen „the Lake“, „the Millstream“ und „the Fountain“ viel Glück. Außerdem ſchrieb er fürs Clavier ſechs Etüden, Sonaten, Skizzen, Romanzen und Impromptu's. Sämmtlich athmen ſie eine tiefe Phantaſie, der nur noch eine männlichere Charakterfeſtigkeit abgeht, um etwas wahrhaft Vollkommenes hervorzubringen, welche geiſtige Stärke wir aber bei den fortgeſetzten Studien der klaſſiſchen Meiſterwerke, denen Bennett mit unausgeſetztem Fleiße ſich hingibt, zuverſichtlich bald von ihm erwarten dürfen. Kein deutſcher Muſiker iſt wohl ſo ſehr in Händel'ſchen, Mozart'ſchen und Beethoven'ſchen Werken zu Hauſe — wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen — als Bennett, und, nach London zurückgekehrt, wird er uns noch überzeugendere Beweiſe und Zeichen ſeines eminenten Talents und entſchiedenen Künſtlerberufs zuſenden.

Benneci. In den Jahren von 1783 bis 1796 lebten zwei Sänger und eine Sängerin dieſes Namens, alle drei viel gerühmt und wahrſcheinlich Geſchwiſter, an der italieniſchen Oper zu Wien.

Benzon, S., wahrſcheinlich im Schleswig'ſchen Ende des vorigen Jahrhunderts geboren, machte ſich durch eine Anzahl von Compoſitionen bekannt und ſoll merkwürdige Schickſale gehabt haben. In den Jahren 1817—20 war er Capellmeiſter am Theater in Mainz, und glänzte als ausgezeichneter Dirigent und Violiniſt. Später kam er nach Caſſel und Hannover; ſeit mehr als 20 Jahren hört man aber Nichts mehr von ihm.

Berard, Mr., war ein um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ſehr beliebter und gewandter Opernſänger zu Paris, geb. 1710, geſt. am 1. Decbr. 1772. Auch der Sohn B—s war ein fertiger Violoncelliſt; derſelbe wurde geb. am 15. Febr 1735, ſtand nachher im Orcheſter des ital. Theaters zu Paris, und ſtarb 1802.

Berardi, Don Angelo, wurde geb. zu St. Agatha, war zuerſt, um's Jahr 1681, Capellmeiſter am Dome zu Spoleto, nachher Canonicus an der Stiftskirche zu St. Viterbo, als welcher er noch Unterricht bei dem großen Contrapunktiſten Marco Scacchi nahm und alsdann auch die Capellmeiſterſtelle an der dortigen Dom-

Digitized by Google

kirche erhielt. Von Viterbo kam er nach der Zeit nach Rom als Capellmeiſter bei S. Maria Traſtevere.

Berardi, Steffani, heißt Bernardi, ſ. dieſ.

Berbiguier. T. Oefters ſchon haben ſich verſchiedene Anſichten darüber geltend gemacht, welches Land von beiden, Deutſchland oder Frankreich, die größten Flötiſten beſitze; ſo lange B. in Frankreich, Böhm und Fürſtenau in Deutſchland, und auch Drouet und Tulon dort noch leben, glauben wir, wird eine definitive Entſcheidung ſchwer halten. In der That ſcheint der Glanz, welchen B. durch ſein Flötenſpiel um ſich verbreitet, und die Thätigkeit, welche er als Componiſt für ſein Inſtrument entwickelt, unnachahmlich und kaum erreichbar. Das Weiche, Sanfte, Wohlthuende, was man an dem ſchönen Flötentone rühmt, der Seelenhauch, welcher er, vom Meiſter geſchaffen, ſeyn kann, und das Höchſte, was praktiſche Fertigkeit bis zur Stunde auf der Flöte zu leiſten vermochte, alles dieß erreicht B—s Spiel im vollſten Maaße. Einen vollkommenen Künſtler dürfen wir ihn als Virtuoſen, einen viel und gründlich gebildeten und dabei überaus thätigen Muſiker aber als Componiſten nennen, d. h. abgeſehen von aller Schule und Parthei. Als Franzoſe ſpielt und componirt er natürlich nur in rein franzöſiſchem Geſchmack und Style, und hat ſich, was jedoch nur zu loben iſt, auch niemals in einem andern verſucht. Daher aber kamen auch die verſchiedenen Anſichten über ihn, als er vor mehreren Jahren eine Kunſtreiſe durch Deutſchland machte, und deßhalb, weil in vielen Gegenden unſeres deutſchen Vaterlandes auch die Muſik immer reicher zu werden anfängt an franzöſiſchem Barbarismus, nimmt auch ſeine Parthei jetzt hier immer mehr zu. Die deutſchen Muſikverleger ſträuben ſich jetzt durchaus nicht mehr gegen den Druck ſeiner Werke, im Gegentheil ſuchen ſie dieſelben, und nur der Reichthum, in welchem ſie ihnen zuſtrömen, kann ſie zuweilen zu einer ſparſameren Wahl anregen. Damit characteriſirten wir zugleich die Compoſition B—s. Er ſchrieb 10 Concerte, welche vor Kurzem bei Aibl in München in einer „vollſtändigen Sammlung aller ſeiner Concert-Compoſitionen mit Hinweglaſſung der Begleitung und mit B—s Portrait" (22 fl.) erſchienen ſind; 140 Duo's, 32 Trio's, 40 Solo's, mehrere Quartette, Sinfonien ꝛc. Bei einer ſolchen Vielſchreiberei läßt ſich nicht lauter Vortreffliches erwarten, und eine ſorgfältige, vorſichtige Auswahl iſt den Virtuoſen um ſo mehr anzurathen, als viele Stücke ſich darunter befinden, die Schwierigkeiten enthalten, welche wohl nur für einen B. und ſeines Gleichen ausführbar ſind. Bedeutende praktiſche Fertigkeit erfordern ſie faſt alle, ſo wie die meiſten dem flüchtigen äußeren Glanze, in welchem dieſe ſich zu zeigen vermag, willig die ewig lebende Pſyche hintenan ſetzen, ohne jedoch, ganz franzöſiſch, Mittel dazu anzuwenden, die dem coquettirenden Geſchmacke und dem behaglichen Ohrenkitzel zuwider wären oder die Huldigungen des großen Haufens verſchmähten. Merkwürdig iſt, daß dieſe meiſten, die ſich auch nicht ſelten durch ſonderbare Inſtrumentirung oder Zuſammenſtellung von concertirenden Inſtrumenten überdem noch auszeichnen, (z. B. op. 102: „3 gr Son. p. Fl. avec Basse"), in Paris, die wenigeren beſſeren aber in Deutſchland (bei Simrock, Breitkopf und Härtel, Peters u. A.) gedruckt wurden. An den Duo's mit anderen Inſtrumenten zuſammen haben meiſtens andere Componiſten, als Carpentras u. A., Theil: wohl Beweis, daß B—s Inſtrumentenkenntniß und Virtuoſität zum größten Theile nur auf die Flöte ſich beſchränkt. Er ſtarb zu Paris im Februar 1838.

Berchem, Jacques (ital. Giachetto, auch Jachet von Mantua genannt). Unſer Meiſter war aus Berckem oder Berchem bei Antwerpen oder ehemals Antorf gebürtig, lebte nachher aber eine geraume Zeit zu Mantua (daher auch jener Name J. v. M.), und war beſonders in ſeiner Blüthezeit, von ohngefähr 1539 bis 1561, bei den Italienern ſehr beliebt; nach Federmanns Beſchreibung der Niederländer war er 1580 noch am Leben, aber bereits ein ſehr alter Mann.

Berchtold, Mariane, Reichsfreiin von, geborne Mozart, geboren 1751 zu Salzburg, ältere Schweſter des berühmten Tonkünſtlers W. A. Mozart, ward mit ihm zugleich von ihrem Vater Leopold Mozart in der Muſik unterrichtet. Sie machte darin ſo raſche Fortſchritte, daß ſie in der Folge bei den Reiſen der Familie die ihrem Bruder gezollte Bewunderung durch ihre Geſchicklichkeit theilte. Ihr Clavierſpiel empfahl ſich durch Nettigkeit, Ausdruck und wahre Applicatur, und mehrere junge Damen Salzburgs, denen ſie darin Unterricht ertheilte, erinnerten ſich ihrer ſtets als dankbare Schülerinnen. Im Jahr 1784 vermählte ſie ſich mit dem Salzburgiſchen Hofrath und Pfleger zu St. Gilgen, Johann Baptiſt von Berchtold, der ihr im Jahr 1801 durch den Tod entriſſen ward. Sie ſelbſt beſchloß ihre irdiſche Laufbahn in hohem Alter im October 1829. In der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung 1800 Nr. 17 hat ſie einige Anecdoten von ihrem Bruder W. A. Mozart mitgetheilt.

Berens, C., ein vielgebildeter Componiſt und ſeinen Werken nach zu ſchließen auch fertiger Flötiſt, derzeit im Theater-Orcheſter zu Hamburg, wo bei Cranz und Böhme auch alle ſeine Compoſitionen erſchienen.

Berent, Simon, ein gelehrter Muſiker, Contrapunktiſt, geb. 1585 in Preußen, ſtarb am 16. Mai 1649 zu Brunsberg als Rector des daſigen Jeſuiten Collegiums.

Beretta, D. Francesco, Contrapunktiſt im 17. Jahrhundert aus der römiſchen Schule, Canonicus und Capellmeiſter zu St. Peter im Vatican von 1678 bis 1694, in welchem Jahre er ſtarb.

Berg, Conrad. Er lebte zu Straßburg, ſchrieb „Ideen zu einer rationalen Lehrmethode der Muſik mit Anwendung auf's Clavierſpiel", die ſich in den Händen eines jeden Muſiklehrers befinden und ernſt von ihm ſtudirt werden ſollten. Seine, die Zahl 30 überſteigenden, praktiſchen Werke ſind zwar ausſchließlich nur im modernen, rein franzöſiſch galanten Style, ja öfters ſogar in faſt mehr als ſtürmiſcher Manier gehalten, ähnlich denen von Steibelt, nur noch mehr der Mode unterworfen; allein die erfahrene, gründliche Schule blickt dennoch allenthalben durch, und es dürfte nicht leicht Etwas zu finden ſeyn, was dem betreffenden Inſtrumente nicht angemeſſen oder wohl gar zu einer mechaniſchen Verbildung geeignet wäre, wie dies in vielen anderen ähnlichen Werken der Fall iſt. Sie beſtehen in Concerten, Trio's, Sonaten, Divertiſſements, Rondo's, Tänzen ꝛc., ſämmtlich für's Pianoforte; auch einem Concerte für zwei Pianoforte und einer Cantate, zur Zeit der griechiſchen Angelegenheiten componirt und aufgeführt, daher gewöhnlich auch nur Griechen-Cantate genannt. Zu ſeinen gelungenen Schriften iſt noch zu rechnen der leſens- und beachtenswerthe Aufſatz: „Ueber den Einfluß des modernen Clavierſpiels auf die muſikaliſche Bildung unſerer Zeit im Allgemeinen", welchen er im 17. Bande der „Cäcilia" veröffentlichte. Berg ſtarb 1846 zu Straßburg.

Bergameno, Johann Baptiſta, ſ. Bonomelli.

Berger, Adam Otto, fleißiger und gewandter Componiſt, war um's Jahr 1725 Organiſt am Dome zu Marienwerder, aus Breslau gebürtig, zugleich ein geſchickter Inſtrumentenmacher, als welcher er von einigen Seiten her noch mehr gerühmt wird denn als Componiſt.

Berger, Andreas, ein zu Anfange des 17. Jahrhunderts blühender Contrapunktiſt, aus Meißen gebürtig.

Berger, Carl Gottlieb, Concert-Violiniſt zu Leipzig, wurde geb. zu Olmarsdorf bei Pirna 1736, ſtarb 1812 zu Leipzig, ein ausgezeichneter Spieler und gleich vortrefflicher Menſch. Mit ihm zuſammen lebte 30 Jahre lang brüderlich ein anderer Berger (vielleicht der auch als Componiſt nicht ganz unbekannte Moritz), Violoncelliſt, von dem wir leider keine weiteren Nachrichten erhalten konnten, als daß er 1786 geſtorben iſt.

Berger, Johann Wilhelm, Kaiſerl. Rath, Königl. Polniſcher und Churſächſiſcher Hofrath, Profeſſor der Medicin und Beredtſamkeit, Senior der Academie und Hiſtoriograph zu Wittenberg, wurde geb. 1672 und

Digitized by Google

ſtarb am 28. April 1751. Dieſer würdige Gelehrte war nicht allein ein inniger Verehrer, ſondern auch ein ſchätzenswerther praktiſcher Ausüber und Beförderer der Tonkunſt; er ſpielte fertig Clavier, beſchäftigte ſich beſonders viel mit der Geſchichte derſelben, und hat in vielen ſeiner, mehr oder weniger der muſikaliſchen Literatur angehörenden, Schriften die darin geſammelten gelehrten Kenntniſſe zur Aufhellung mancher bis dahin dunkeln Gegenſtände benutzt.

Berger, J., der Jüngere, ſ. Müntzberger.

Berger, Ludwig, geboren zu Berlin am 18. April 1777, ein höchſt ausgezeichneter Virtuoſe auf dem Fortepiano und noch ausgezeichneter Componiſt, der ſich indeſſen dieſer Anerkennung viel mehr von Muſikern und gründlichen Verehrern dieſer Kunſt, als vom Publikum erfreut, ein Umſtand, der nicht ſeinem Talent, ſondern, wie wir ſogleich ſehen werden, der Eigenthümlichkeit ſeines Charakters zuzuſchreiben iſt. In ſeiner früheſten Jugend veranlaßten es die Amtsverhältniſſe ſeines Vaters, welcher Architekt war, daß er Berlin verlaſſen mußte, und ſeine Knabenzeit in dem Landſtädtchen Templin, eine Tagereiſe von Berlin, und die Jünglingsjahre in Frankfurt an der Oder zubrachte. Obwohl er ſchon von ſeiner früheſten Kindheit ein die Aufmerkſamkeit erregendes muſikaliſches Talent zeigte, ſo hatte dies doch nicht in dem Grade den Charakter der Frühzeitigkeit, daß man ihn den Wunderkindern hätte beizählen ſollen, von welchen freilich nur eins, Mozart, bis jetzt die außerordentlichen Verſprechungen der früheſten Jugend gehalten hat. Berger's inneres, tiefes, ächt deutſches Talent entwickelte ſich langſamer, gedieh aber auch dafür zur wahren Kraft und Reife. Entſchloſſen, ſich ganz der Muſik zu widmen, ging er nach Berlin und ſtudirte dort, nachdem einige Verſuche in der Compoſition bereits die Aufmerkſamkeit Sachverſtändiger erregt hatten, die höheren Geſetze dieſer Kunſt unter der Leitung des Capellmeiſters Gürrlich. Da ſich beharrlicher Fleiß bei ihm zum Talent geſellte, ſo entwuchs er ſeinem Lehrer bald und fing an, ſich in den Kreiſen der Kunſtverſtändigen die größte Achtung zu erwerben. Im Jahre 1801 ging er nach Dresden, wo er unter Naumann's Leitung die letzten Studien ſeiner Kunſt zu machen gedachte. Allein unglücklicher Weiſe mußte er gerade in dem Augenblicke eintreffen, wo dieſer berühmte Tonſetzer plötzlich eine Beute des Todes geworden war. Statt ſein Schüler zu werden, erfüllte er nur eine Pflicht der Pietät und des künſtleriſchen Dankes an ihm, indem er zu einer für ihn veranſtalteten Todtenfeier binnen ſehr kurzer Zeit (acht Tage) eine ausgeführte Trauercantate ſchrieb, welche ſich des außerordentlichſten Beifalls der Kenner erfreute und den Beweis führte, daß es die Beſcheidenheit des Jünglings war, die ihn in Naumann einen Lehrer hoffen ließ, dem er für den unpartheiiſchen Blick aber ſchon weit entwachſen war. Die mancherlei Anregungen, welche Natur und Kunſt und der Umgang mit gleichſtrebenden Freunden in Dresden gewährten, veranlaßten den jungen Muſiker zu vielen Compoſitionen, welche noch 20 Jahre ſpäter, als er ſie erſt zum Theil publicirte, ihre friſche Schönheit bewahrt hatten. Indeſſen ſchlug ſeine Hoffnung, von Dresden aus eine Anſtellung als Capellmeiſter zu erhalten, fehl, und er ging nach Berlin zurück, wo er ſich vom Unterrichtgeben auf dem Pianoforte erhielt. Da kam im Jahr 1804 Clementi nach Berlin. Dieſer hörte Berger in einer Geſellſchaft etwas von eigener Compoſition ſpielen, und erkannte darin eben ſo ſchnell das tiefe Talent des Componiſten, als die Anlage zu wahrhafter, wenn gleich noch nicht kunſtſchön herausgebildeter Virtuoſität. Er ſchlug ihm daher vor, ihn zum Schüler im Clavierſpiel anzunehmen, verſprach ſein Rathgeber in der Compoſition zu werden, und forderte ihn auf, ihn nach Petersburg zu begleiten. Dieß nahm Berger mit Freuden an, und ſo trat er denn unter des berühmten Mannes Patronat eine große Kunſtreiſe an, zu der ſich noch ein dritter Genoſſe, Auguſt Alexander Klengel (der Sohn des berühmten Landſchaftsmalers in Dresden, dann Organiſt an der katholiſchen Kirche daſelbſt und durch treffliche contrapunktiſche Werke ausgezeichnet) geſellte. Die Hinreiſe nach der ruſſiſchen Hauptſtadt geſchah langſam, indem man ſich auf dem Wege verweilte, und namentlich in Curland und Liefland mit großem Erfolg Concerte gab, in welchen ſich der Altmeiſter und ſeine Jünger zur allgemeinſten Bewunderung hören ließen. Auf ſolche Weiſe eingeführt, mußte Ludwig Berger in Rußland ſehr ſchnell den wohlverdienten Ruf gewinnen. In Petersburg machte er die Bekanntſchaft mehrerer anderer berühmter Clavierſpieler, worunter beſonders Steibelt und John Field genannt werden müſſen. Des Letzteren reizender Anſchlag und Vortrag hatte großen Einfluß auf Bergers Studien, indem er ſich bemühte, bei Bewahrung ſeiner beſonderen Eigenthümlichkeit ſich die Eigenſchaften dieſes großen Meiſters ebenfalls zu erwerben. Sechs Jahre dauerte dieſer Aufenthalt in Petersburg. Während deſſelben hatte ſich Berger mit einer Braut aus der Heimath, die ihm neun Jahre lang verlobt geweſen, verheirathet, verlor aber ſeine junge Gattin im erſten Kindbett, und nicht lange darnach auch das Kind. Dieſe Unglücksfälle beugten ihn tief und verſtärkten die ſchon hypochondriſche Richtung ſeines Charakters, was von entſchiedenem Einfluſſe auf ſeine Leiſtungen als Künſtler wurde. Theils aus Sehnſucht nach der Heimath, theils weil der im Jahre 1812 ſich allgemein manifeſtirende Haß und Verdacht gegen alle Fremden ihn forttrieb, verließ er Petersburg; er vermochte dieß jedoch nur durch Vermittlung mächtiger, wohlwollender Freunde, die ihn mit einer fingirten Depeſche als Courier nach Finnland ſandten. Denn andere, eben ſo mächtige Gegner, hatten ſogar ſein Leben bedroht, ob aus Privat- oder allgemeinem Fremdenhaß, iſt niemals ganz klar geworden. Berger erreichte nach manchem Abenteuer glücklich den ſchwediſchen Grund und Boden, ging nach Stockholm, wo er die nähere Bekanntſchaft der berühmten Frau v. Staël machte und ſich mit großem Beifall öffentlich hören ließ. Von dort ſchiffte er nach London über, wo er ſeinen alten Lehrer Clementi wieder aufſuchte. Hier gab er ſowohl Unterricht als Concerte mit glücklichſtem Erfolge, und blieb daher bis zum Jahre 1815 daſelbſt, worauf er nach faſt zwölfjähriger Abweſenheit nach Berlin zurückkehrte, und ſich daſelbſt im förderlichſten Wirkungskreiſe als ausgezeichnetſter Lehrer bewegte, wenn gleich er nicht mehr öffentlich als Spieler aufgetreten iſt, woran eine nervöſe Lähmung des rechten Armes hauptſächlich ſchuld iſt. So weit ſein äußerlicher Lebenslauf. Was den inneren Gang ſeiner Bildung und ſeine Bedeutung für die Kunſt betrifft, ſo müſſen wir aus vollſter Ueberzeugung uns folgendermaßen über ihn ausſprechen. Stellen wir ihn gleich als Virtuoſen ungemein hoch, ſo ſteht er uns als Componiſt, ſo wenige öffentliche Beweiſe er dafür gegeben hat, doch noch ungleich höher, und wir ſagen es ohne Scheu, daß er von allen Neueren, Lebenden und Todten, der nächſte an Beethoven und Mozart iſt. An ſeiner Virtuoſität iſt, wie man leicht ermeſſen kann, nicht ſowohl eine glänzende äußere Mechanik zu ſchätzen, ſondern der tiefe charaktervolle Styl, die Seele des Geſanges, die Anmuth und Grazie der Verzierungen; mehr als dies aber das wahrhaft heroiſche Feuer im Vortrag grandioſer Stücke. Hat gleich in den letzten Jahren die Abnahme der äußeren Fertigkeit ein nicht ſelten unvollkommenes Gelingen der Intenſionen des Spielers zur Folge gehabt, ſo bleiben für den, welcher vernünftig davon zu abſtrahiren weiß, doch noch ſo große Züge übrig, daß die hervorragende Leiſtung nicht verkannt werden kann. Deßhalb bleibt Berger auch, wiewohl viele ſeiner Schüler ihn an äußerer Sicherheit bei weitem übertroffen haben (wir nennen nur F Mendelsſohn und W. Taubert), immer noch der überlegene Meiſter gegen ſie, und iſt, wenn nicht im Kampf, doch wie Neſtor im Rath der Erſte. Dieſe Gattung des großartigen Spiels, welches ſich bei ächten Hörern neben allem, was die berühmteſten Neueren, wie Hummel,

Digitized by Google

Moſcheles, Kalkbrenner ꝛc. geleiſtet haben, in ihrer überwiegenden Würde erhält, konnte nur das Product anhaltender eindringender Studien unter einem Meiſter wie Clementi, und der tiefſten inneren Anlage ſeyn. Berger ſelbſt hat oft geäußert, „er wiſſe es ſich gar nicht vorzuſtellen, wie ein wahrhaft großer Spieler exiſtiren könne, ohne ein großer Componiſt zu ſeyn.“ Daß er dieſes letztere ſey, iſt ihm ſo ſicher wie uns, wenn gleich der aufbewahrten Beweiſe nur wenige exiſtiren. Dieſe ſind: vier Clavier-Sonaten, die erſte in C-moll (Sonate pathétique), Leipzig bei Peters, Berlin bei Laue, und London bei Clementi; eine Sonate in F, eine andere in Es-dur, beide in Berlin bei Schleſinger. Die letztere halten wir für eine der ſchönſten, die überhaupt geſchrieben ſind, und geben ihr den Vorzug ſelbſt vor der in C-moll, wiewohl der Componiſt ſelbſt dieſe höher hält. Eine vierte Sonate iſt als ein muſikaliſches Kunſtſtück zu betrachten, indem alle drei Sätze auf eine und dieſelbe Grundfigur geſchrieben ſind, was zu den künſtlichſten contrapunktiſchen Benutzungen Anlaß giebt, die wir indeſſen gering achten würden, wenn ſich nicht die friſcheſte ſchaffende Phantaſie dazu geſellte. Außer dieſen vier Sonaten hat Berger für ſein Inſtrument nur noch folgende Stücke herausgegeben: Zwei Hefte Variationen, zwei Rondo's, worunter ein geniales Alla turca ſehr bekannt geworden, eine Toccata, ein Präludium nebſt Fuge, die ihn allein als gelehrten Componiſten berühmt machen könnte, ein Heft Etüden (als Compoſitionen unbedingt die ſchönſten, welche in dieſer Gattung exiſtiren) und einige kleinere Stücke, als Märſche zu zwei und vier Händen u. dgl. m. Außer dieſen Clavierſtücken ſind nur noch vier Hefte Lieder mit Clavierbegleitung, einige einzelne Lieder und einige für vier Männerſtimmen, von denen er eine große Anzahl für die Berliner Liedertafel componirt hat, erſchienen. So vortrefflich, ja ſo außerordentlich ſchön die meiſten dieſer Compoſitionen ſind, ſo zeichnet ſich doch unter ihnen wiederum ein eigenthümliches Werk ganz beſonders aus. Es iſt dieß ein Heft Lieder mit Clavierbegleitung, welches unter dem Titel „die ſchöne Müllerin“ erſchienen iſt. Die Gedichte dazu haben einen dramatiſchen Zuſammenhang und entſtanden in einer geiſtreichen Geſellſchaft Berlins, deren dichteriſchen Mittelpunkt der nachmals ſo berühmt gewordene Wilhelm Müller, damals noch Student, bildete. Dieſe Lieder ſind an Tiefe, Innigkeit, Reichthum der harmoniſchen und melodiſchen Auffaſſung die ſchönſten, die wir aus neuerer Zeit überhaupt kennen. — Das wären die öffentlich erſchienenen Werke Bergers; die umfaſſenderen (meiſt jedoch nicht ganz vollendet) größeren, reicheren, als Sinfonien, Cantaten, Scenen, begonnene Opern u. dergl. m. ſind noch Manuſcript und nur von den nächſten Freunden des Componiſten gekannt. — Fragt man uns, weshalb mit ſo wunderwürdigem Talent, das wir höher ſelbſt als die Gaben Spohrs und Maria v. Webers halten müſſen, ſo wenig geleiſtet worden ſey, was ſich Bahn durch die Welt gebrochen und allgemeine Anerkennung erzwungen habe, ſo erwiedern wir darauf, daß leider ſich in Ludwig Berger die nicht ſeltene Erſcheinung verwirklicht, wo die ſchönſten Gaben der Muſik unter dem Druck eines krankhaft gereizten Charakters erliegen. Eine hypochondriſche Anlage, durch Verhältniſſe des Lebens geſteigert, übt ihren feindſeligen Einfluß auf den Componiſten und verſagt ihm diejenige äußere Beharrlichkeit und den leichten freien Sinn, wodurch man ſich über *mögliche* Hinderniſſe der Zukunft hinweg zu ſetzen wiſſen muß, wenn ein Kunſtwerk mit ſeinen zarten Keimen geſund durch die rauhen Schalen brechen ſoll, mit welchen der irdiſche Verkehr es einzwängt. Es gehört ein eiſerner, ein geharniſchter Wille dazu, um ſich durch die tauſendfachen Hemmungen hindurch zu kämpfen, welche zu überwinden ſind, bevor die künſtleriſche Schöpfung aus dem ſtillen Heiligthume der Bruſt in die rauhbewegte Wirklichkeit treten kann. Schon den Geſunden erſchrecken ſie oft und machen ihn muthlos; dem Kranken lähmen ſie die Schwingen oft ſchon im keimenden Vorſatz, ſo daß die Entwürfe in ihm erſterben, noch ehe ſie einmal zur inneren That werden. In dieſem Falle befindet ſich unſer großer, tief verehrter, innig geliebter Künſtler. Er hat nicht die Kraft gehabt, die Welt zu bezwingen, und ſo trifft ihn die natürliche Nemeſis, daß die Anerkennung dieſer ihm nicht zu Theil werden kann. Nur die kleine Zahl der Einſichtigen, die dem Kreiſe ſeines Lebens näher trat, vermag Zeugniß von ſeinem außerordentlichen Werth abzulegen. So iſt es denn aber auch die doppelte Pflicht derjenigen, die ihn erkannt haben, und die er zum Theil ſelbſt auf die Stufe der Kunſt geführt hat, von wo ſeine Anerkennung möglich iſt, ihre Ueberzeugung auszuſprechen und in möglichſt dauernden Dokumenten niederzulegen. Denn wem die Welt kein glänzendes Monument erbauen wird, deſſen Name werde wenigſtens im Tempel der Kunſt, wo er das reine Prieſteramt geübt, verewigt. Eine *Sammlung* der Werke Ludwig Berger's, welche jedoch vor ſeinem Tode ſchwerlich zu Stande kommen dürfte, zu der ſich aber dereinſt alle ſeine zahlreichen Schüler und Anhänger mit ernſten Kräften zu verbinden die Pflicht haben, wird die ſchönſte Gedächtnißtafel ſeyn, welche dem Trefflichen geſetzt werden kann. Er ſtarb zu Berlin am 16. Februar 1839.

Bergh, Fräulein A. G. F. van den, eine verdiente Clavierſpielerin, welche in Utrecht lebt, über deren nähere Lebensverhältniſſe wir aber (leider) nichts Verläſſiges und Specielles erfahren konnten. Ihr Vortrag ſoll äußerſt ſeelenvoll und dabei doch glänzend ſeyn. Beſonders in Beethoven'ſchen und Weber'ſchen Werken nennt man ſie ausgezeichnet. Das ſetzt eine große Fertigkeit und zugleich viel künſtleriſche Phantaſie voraus. Sie iſt noch jung, hat aber auch ſchon Einiges componirt, was nicht mißlungen genannt werden darf. Gedruckt iſt bis jetzt davon Weniges. Der holländiſche Verein zur Beförderung der Tonkunſt ernannte ſie zu ſeinem Verdienſtmitgliede.

Bergkreyen oder Bergkreyen-Weiſe nannte man vor Alters, beſonders zu Luthers Zeiten, eine Melodie, deren man ſich bei Abſingung einer in Reimverſe gebrachten Geſchichte bediente, ein Lied oder einen Geſang alſo, ähnlich unſerer heutigen Romanze, auch Ballade.

Bergmann, Johann Gottfried, geboren den 10. März 1795 zu Reichenbach bei Königsbrück in der Oberlauſitz, ward durch die dürftige Lage ſeiner Eltern früh genöthigt, ſich ſeinen Lebensunterhalt ſelbſt zu verdienen. Ein Unglück im zwölften Lebensjahre machte ihn zum Erlernen eines Handwerks untauglich. Um ſo mehr ward er von ſeinem Vater zu der fleißigen Beſchäftigung mit allen Elementarkenntniſſen angehalten. Vorherrſchend war und blieb in ihm die Neigung zur Muſik, in der ihn ſein Vater ſchon in früher Jugend unterrichtet hatte. Er kannte keinen höhern Wunſch, als ſo fertig die Violine ſpielen zu können, wie ſein Vater, der auf Hochzeiten, Kindtaufen u. ſ. w. ſein Publicum zu entzücken pflegte. Bergmann's Liebe zur Tonkunſt wuchs, als er auf einem Jahrmarkt zu Dresden zum erſtenmal einen vierſtimmigen Geſang hörte. Angelegentlich erkundigte er ſich bei ſeinem Vater nach Allem, was erforderlich ſey, um unter die Chorſchüler, die jenen Geſang vorgetragen hatten, aufgenommen werden zu können. Nachdem er ſich die tröſtende Gewißheit verſchafft hatte, daß die Erfüllung ſeines Lieblingswunſches keine ſo große Schwierigkeit habe, als er anfangs geglaubt, kehrte er nach ſeinem Geburtsorte zurück und übte ſich dort mit raſtloſem Fleiße im Geſang. Von dem Pfarrer des Orts im Lateiniſchen und in andern wiſſenſchaftlichen Vorkenntniſſen unterrichtet, konnte Bergmann nach rühmlich beſtandenem Examen als Alumnus in die Kreuzſchule zu Dresden aufgenommen werden. Dort erſchien er in einem ſchwarzen, aus einem alterthümlichen Kleide ſeines Vaters zuſammengeſetzten Rocke, den dreieckigen Hut auf dem Kopfe und die Geige auf dem Rücken. Während ſeines ſechsjährigen Aufenthalts in der Kreuzſchule zu Dresden hatte er mit Noth und Entbehrungen aller Art zu kämpfen, beſonders während der Belagerung jener

Digitized by Google

Stadt in den Jahren 1813 und 1814. Kaum geneſen von einer Erkältung, die er ſich zugezogen, verfiel er in ein heftiges Nervenfieber, und als auch dieſes wich, ſchlug ihn der Blick, den er auf ſeine Verhältniſſe warf, völlig zu Boden. Seine Kräfte waren aufs Aeußerſte erſchöpft, und, ſie wieder herzuſtellen, fehlten ihm durchaus die Mittel. Von ſeinen Eltern, die unter den Kriegsdrangſalen mehrfach gelitten, durfte er eine Unterſtützung weder verlangen, noch erwarten. Sein einziger Wunſch in dieſer traurigen Lage war eine Schullehrerſtelle. Um die hinreichende Tüchtigkeit zu einem ſolchen Amte zu erlangen, übte er ſich, neben den einem Schulmeiſter nöthigen Kenntniſſen, beſonders auch fleißig auf der Orgel, einem Inſtrument, das er bisher noch nicht zu behandeln verſtanden hatte. Seinen drückenden Verhältniſſen ſah er ſich entriſſen, als es ihm gelang, eine damals erledigte Cantorſtelle zu Großenhain zu erhalten. Bei der öffentlichen Probe, die er in der dortigen Kirche ablegte, erregte ſein kunſtreicher Geſang das Staunen der verſammelten Menge. Aber nicht weniger imponirte er durch ſeine, dirigirenden Muſikern eigenen, körperlichen Manöuvers. Im Jahr 1814 erhielt er die Stelle eines Cantors zu Senftenberg, die er jedoch nur einige Jahre bekleidete. Seine treffliche Tenorſtimme verſchaffte ihm im September 1816 eine Anſtellung an dem Königl. Sächſiſchen Hoftheater zu Dresden. Die neue Laufbahn, die er betreten, erheiſchte manche Kenntniſſe, die er bisher wenig beachtet. Was ihm in dieſer Hinſicht fehlte, ſuchte er ſich unter der Leitung des Kammerſängers Mickſch und des Hofſchauſpielers Chriſt zu erwerben. Jener unterrichtete ihn in dem Geſang, dieſer in dem Techniſchen der Schauſpielkunſt. Er lebte ſeitdem zu Dresden bis zu ſeinem den 4. Juli 1831 erfolgten Tode, nachdem er ſich 1821 mit einer Tochter des Hofſchauſpielers Chriſt vermählt und ſich in dieſen Verhältniſſen als Gatte und Vater von einer ſehr liebenswürdigen Seite gezeigt hatte. Als Sänger behauptete er einen ausgezeichneten Platz. Er beſaß eine ſchmelzende Tenorſtimme, die ſich jedoch durch ihren ſanften, weichen Ton beſſer zum Vortrag von eigentlichen Liedern eignete, als zu Bravourarien, die eine zu große Kraft verlangten. Sein Geſang war eine ſchöne Naturgabe, mehr geleitet durch das Gefühl, als durch Kunſtſtudium ausgebildet. Auf der Bühne empfahl ihn ſeine hohe, ſchlanke Geſtalt und körperliche Haltung. Seine Lieblingsrollen waren Pylades in der Iphigenie auf Tauris, Joſeph in Jacob und ſeine Söhne, Max im Freiſchütz, Murney im unterbrochenen Opferfeſt, Adolar in Euryanthe, Floreſtan in Fidelio, Belmont in der Entführung aus dem Serail u. a. m. Die Mitglieder des Dresdner deutſchen Theaters hatten ihn den 7. Juli zu Grabe begleitet und rieſen ihm durch einen von dem Regiſſeur Dr. Wagner gedichteten und von dem Capellmeiſter Reiſſiger componirten Geſang das letzte Lebewohl zu.

Bergopzoomer, Mad. Catharina, geb. Leidner aus Wien (1753), einſt erſte Sängerin am K. K. Hoftheater zu Wien und ſtarb im Juni 1788 zu Prag.

Bergt, Chriſtian Gottlob Auguſt, Organiſt an der Haupt- oder Peterskirche zu Budiſſin (gewöhnlich Bautzen genannt), Lehrer am dortigen Schullehrer-Seminar und Director des Singvereins, wurde geb. am 17. Juni 1772 zu Oederan bei Freiberg. Er verſuchte ſich in allen Arten von Compoſitionen, trat jedoch erſt 1801 mit einigen Liedern, und namentlich mit drei Clavierſonaten und einem kleinen Intermezzo „Liſt gegen Liſt“ (beides, letzteres im Clavierauszuge, Leipzig bei Breitkopf und Härtel) öffentlich hervor. Sein Name wurde bald bekannt, und die Beweiſe von ſeinem meiſterhaften Orgelſpiele, welche er in den Kirchen Leipzigs mehrfach ablegte, verſchafften ihm 1802 ſchon den ehrenvollen Ruf nach Bautzen. Hier hat er ſich nun ſeit dem in jeder Hinſicht, namentlich aber im Lehrfache, als ein vielgebildeter, ſehr fleißiger und denkender Muſiker bewährt. Er componirte viele vortreffliche Werke. Er ſtarb am 10. Februar 1837 zu Budiſſin.

Berguis wird von Burney in ſeiner Geſchichte „für den größten Orgelſpieler nächſt Pothoff“ erklärt, der im vorigen Jahrhunderte in Holland gelebt habe.

Beriot, Louis de, ein ausgezeichneter, und in gewiſſer Beziehung jetzt der ausgezeichnetſte Violiniſt Frankreichs, iſt zu Louvain (Löwen) in Belgien geboren. Ueber ſein Alter haben wir nichts Beſtimmtes ermitteln können, als daß ſein Geburtsjahr ohngefähr in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts fallen muß. Er ſtudirte die Muſik zuerſt unter der Leitung eines gewiſſen Tiby, der als Muſiklehrer beim Collegium zu Löwen angeſtellt iſt. Im Violinſpiel wurde ein ausgezeichneter Schüler Viotti's, Namens Robrer, ſein Lehrer. Mit einem glücklichen Talente ausgerüſtet, ſuchte er nach Paris zu gelangen, wo er ſehr bald Ruf gewann. Indeſſen hörte er dort Lafont und Baillot und überzeugte ſich dadurch, daß er, um einen ähnlichen Ruf der Virtuoſität wie dieſe zu erringen, noch fleißig zu arbeiten habe. Er nahm deshalb Unterricht bei Beiden, doch länger bei Baillot, und bildete ſich daraus einen Styl, der eine Mitte zwiſchen dieſen beiden großen Virtuoſen hält. Ob er darum gerade das ächte juste-milieu getroffen, iſt eine andere Frage, die wir uns hier weder zu bejahen noch zu verneinen erlauben wollen. So viel iſt gewiß, daß er in Paris einen außerordentlichen Beifall gewann, und denſelben auch durch Fertigkeit, Eleganz und Präciſion bis in die feinſten Kleinigkeiten, verdient. Ueberdies läßt ſich nicht läugnen, daß er in ſo fern über ſeine beiden Muſterbilder und Vorgänger hinausgeſchritten iſt, als er ſich eine gewiſſe moderne Bereicherung des Violinſpiels an Paſſagen und Verzierungen theils angeeignet hat, theils ſelbſt erfindend in dieſer Beziehung thätig geweſen iſt. Sehr zu bedauern iſt es jedoch, daß er die große Bahn, welche Rode nach Viotti eingeſchlagen hatte, verläßt, und z. B. den Vortrag eines ganzen Violinconcerts, worin allein ſich ein großartiger Styl bekunden läßt, faſt ganz bei Seite geſetzt hat. Oeffentlich hat er noch nie ein ganzes Concert geſpielt, ſondern nur einzelne Sätze von Rode, Kreuzer, Baillot, oder Concerte, die er ſich ſelbſt componirt hat. Dieſelben ſind, da ſie als Concerte unvollendet gelaſſen, niemals im Stich erſchienen. So beſchränkt ſich denn B—s Leiſtung nur auf den Vortrag nicht eigentlicher Soloſtücke, und namentlich Variationen, die er indeſſen mit einer erſtaunenswürdigen Vollendung, Grazie, Feinheit und Keckheit (wo dieſelbe angebracht iſt) ſpielt. Als Paganini ſich zum erſten Male in Paris befand, war Beriot der einzige Geiger, der es wagte, ſich gleichzeitig mit dieſem wunderbaren Meiſter hören zu laſſen. Dies lag indeſſen nicht darin, daß Baillot und Lafont weniger dazu befähigt geweſen wären, ſondern darin, daß, wie angedeutet, Beriots ganz eigener Styl und der Miniatur-Genre, den er hier ſich ausgebildet hat, von ſelbſt alle Vergleichungspunkte mit Paganini ablehnt. — Das Spiel Beriots hat auch ſeine Art von Compoſitionen beſtimmt; es iſt faſt nichts von ihm im Stich erſchienen, als Compoſitionen für ſein Inſtrument. Dieſe ſind recht gut ausgearbeitet, gewähren überall Abwechslung und nutzen mit großer Geſchicklichkeit alle Vortheile des Inſtruments. Einen Ruf als Componiſten können ſie jedoch dem Verfaſſer nicht bringen, da ſie gleich ihren Werth verlieren, wenn ſie nicht meiſterhaft geſpielt werden. Ja die meiſten fordern vielleicht ſogar des Componiſten eignen Bogen, um ſo zu erſcheinen, wie er ſie gedacht hat. Im Jahr 1830 verband ſich Beriot mit der berühmten Sängerin Madame Malibran Garcia; wir ſagen verband, denn eine Verheirathung war vor der Hand nicht möglich, da der erſte Mann dieſer Sängerin nicht in die Eheſcheidung willigen wollte. In neuerer Zeit ſind ſeine Compoſitionen ſehr geſucht.

Berlin, Johann Daniel, Organiſt an der Kirche zu Drontheim (in Norwegen), zugleich auch Stadtmuſikus daſelbſt, wurde geb. 1710 zu Memel in Preußen, erhielt den erſten Unterricht in der Muſik von ſeinem Vater, ging 1730 als Orgelvirtuos nach Copenhagen, und endlich

Digitized by Google

1737 nach Drontheim berufen, ſtarb er daſelbſt 1775, ewig fortlebend aber in dem rühmlichen Angedenken des theoretiſchen und practiſchen Muſikers. Er war einer der in jeder Hinſicht kunſtfertigſten Orgelſpieler ſeiner Zeit, bewährter Componiſt, gründlicher fleißiger theoretiſcher Schriftſteller und auch tief denkender Techniker.

Berlioz, Hector, wurde den 11. December 1803 zu Côte Saint-André, einem Städtchen des Iſère-Departements, geboren. Seiner unverkennbaren Muſikanlagen ungeachtet beſtimmte ihn ſein Vater, um einen künftigen Nachfolger im Amte zu haben, dem Studium der Arzneikunde. Berlioz macht vergebliche Vorſtellungen, ſpricht von ſeiner Abneigung, von ſeinem nicht gefühlten Berufe, von ſeinem Widerwillen gegen dieſes Studium — Alles vergeblich — des Vaters Gebot und Machtſpruch zwingt den Widerſpenſtigen in die anatomiſchen Säle hinein, wo dieſer, ſtatt mit phyſiologiſchen Unterſuchungen ſich abzugeben, an nichts Anderes denkt, als an die Opern, die er des vorigen Abends gehört, von nichts Anderem träumt, als von Melodien, die ſo buntfarbig in ſeiner glühenden Einbildungskraft herumzuckten. Das war ein unruhiges Leben; das war ein unerträglicher Kampf zwiſchen Neigung und aufgedrungener Pflicht. Es konnte nicht länger dauern; Berlioz ſchreibt ſeinem Vater, er ſpricht ihm von der ganzen Lage der Dinge, er enthüllt ihm die Unmöglichkeit, es je über den unbeſiegbaren Willen zu erlangen — und als Antwort laufen Gegenvorſtellungen, Drohungen, ſogar Schmähungen ein, und ſo beginnt zwiſchen Vater und Sohn eine Fehde, die vier lange, lange kümmerliche Jahre dauern ſollte. Aber der Vater läßt ſich nicht bewegen, und als endlich Berlioz dem Drange ſeines Lebens unterliegt, ſieht er ſich zugleich von aller häuslichen Hülfe entblößt und muß jetzt in der äußerſten Noth auf Mittel ſinnen, die ihn vor dem letzten Elende ſchützen mögen. Um dieſe Zeit wurde an dem Théâtre des Nouveautés eine Choriſtenſtelle ledig; Berlioz erfährt die erfreuliche und tröſtliche Neuigkeit, begiebt ſich unverzüglich zum Director des Theaters und wird nach vorläufigem Examen, wobei ſich als Mitbewerber ein Schmied, ein Weber, ein alter Choriſt des Panorama dramatique, und ein treuloſer Vorſänger der Kirche St. Euſtache befanden, förmlich als Chorſänger bei der Direction, mit einem monatlichen Gehalt von 50 Francs, aufgenommen. In dieſer jämmerlichen Lage verharrte er drei Monate lang und war endlich herzlich froh, einige Schüler gefunden zu haben, denen er Singunterricht ertheilen durfte, um ſich auf dieſe Weiſe den nöthigen Lebensbedarf zu erwerben. In zurückgezogener Stille und Thätigkeit aber componirte er indeſſen eine Oper, „die Vehmrichter,“ die nie zur Vorſtellung gekommen, und wovon nur die bekannt gewordene Ouverture erhalten worden iſt. Seine Eltern ſchickten nun dem beharrlichen jungen Künſtler, der unterdeſſen im Conſervatorium unter Reicha's Anleitung das Studium der Harmonielehre und Compoſition, welches er früher mit Leſueur angefangen, vollendet hatte, eine ſpärliche Unterſtützung wieder; ſo konnte ſich Berlioz mit mehr Muſe und Geiſtesruhe dem Cultus ſeiner Kunſt hingeben, für welche er eine ſo hohe Verehrung in ſich fühlte. Berlioz gehört der neueſten Zeit an; was er leiſtet, wird in den Tagsblättern ſo vielfach beſprochen, daß wir den beſchränkten Raum dieſer Blätter nicht mit Schilderungen ſeiner Muſe, ſo wie ſeines Privatlebens und Charakters einzunehmen nöthig haben, um der Welt den allerdings originellen Mann bekannt zu machen. Darum iſt der größere Artikel aus dem Hauptwerke hier ſo bedeutend gekürzt; denn erſt nach ihrem Tode ſollte man dergleichen Erſcheinungen und ihre Leiſtungen beleuchten. Berlioz's Werke in ihrer Geſammtheit ſind bis auf dieſen Augenblick folgende: 1) Die Ouverture des Waverley, welche acht Scenen aus Göthe's Fauſt erſetzt, die er aus dem Muſikhandel gezogen und zerſtört hat. 2) Drei Melodien, mit aus dem Engliſchen des Thomas Moore in's Franzöſiſche übertragenem Muſiktext für eine oder mehrere Stimmen und Chor mit Pianobegleitung. 3) Ouverture der Vehmrichter. 4) Eine große Requiems-Meſſe. 5) Die Ouverture des Königs Lear. 6) Benvenuto Cellini, opera semiseria in zwei Akten. 7) Epiſode aus dem Leben eines Künſtlers, phantaſtiſche Symphonie in fünf Abtheilungen, mit Clavierauszug von Liszt. 8) Die Rückkehr in's Leben, Melolog in ſechs Abtheilungen. 9) Harold, eine viertheilige Symphonie mit principal Alto. 10) Der fünfte Mai oder Napoleons Tod, eine Cantate für Baßſtimme mit Chor und Orcheſter. 11) Eine Pſalmodie mit Chor und ſieben Blasinſtrumenten nach einer Melodie des Th. Moore aus dem Engliſchen. 12) Die Gefangene, orientaliſche Dichtung von V. Hugo, für Mezzo Soprano mit Pianobegleitung. 13) Le jeune pâtre breton für Sopranſtimme und Piano, und le chant des Bretons, Männerchor mit Piano. Fragmente aus der Dichtung „Marie“ von Brizeux. Von der Oper „die Vehmrichter“ iſt nur die Ouverture beibehalten worden, auch hat B. eine große Cantate, Sardanapale, zerſtört, die 1830 den Compoſitionspreis des Inſtituts davon getragen. In neuerer Zeit erhielten B's Leiſtungen eine auffallende Anerkennung. Nach dem letzten Concerte, welches dieſer Künſtler im Conſervatoriumsſaale gab, und wo unter Anderem die phantaſtiſche Symphonie, „Epiſode aus dem Leben eines Künſtlers“, nebſt dem zweiten Theile „Rückkehr in's Leben“, aufgeführt wurde, kam, nachdem die Zuhörer ſich entfernt hatten, Paganini und warf ſich, wie vor einem Gott in der Tonwelt, vor B. nieder. Des andern Tags erhielt der Künſtler ein Billet von Paganini, welches mit folgenden Worten anfing: „Da Beethoven todt iſt, konnte ihn Berlioz allein wieder aufleben machen, und ich habe Ihre göttliche Compoſition gekoſtet, die eines Genius wie des Ihrigen würdig iſt.“ Nebenbei war eine Note von 20,000 Franken, welche Paganini ſeinem jüngern Freunde beſcheiden für die geſtrige Loge anbot. Eine von Berlioz's verdienſtlichſten Arbeiten iſt offenbar ſeine Inſtrumentallehre, obgleich dieſelbe in mancher Beziehung, ihrer Richtung wegen, auch nicht allgemeine Billigung finden dürfte. Als Literat zeigt er uns den geiſtreichen, gebildeten Mann; aber in Allem, was er thut, iſt er zu überſpannt und nicht ſelten anmaßend. Jedenfalls bleibt er eine intereſſante Erſcheinung; die Behauptung aber: „daß er Beethovens Genius erſetze“, welche ſo vielfach aufgeſtellt wird, müſſen wir entſchieden als eine Uebertreibung bezeichnen und zurückweiſen. Mag ſeiner Zeit — jetzt wäre es vorlaut — dieſer Mann, der ſich immerhin weit über das Alltägliche erhebt, gerechte Würdigung finden!

Berls, Johann Rudolph, Knabenſchullehrer zu Rhöda im Thüringiſchen, vorzüglicher Orgel-, Clavier-, auch Geigenſpieler, Componiſt aus der Kittelſchen Schule, wurde geboren zu Alach bei Erfurt am 8. Mai 1758.

Bernabei, Giuſeppe Ercole, von Caprarola gebürtig, ein Schüler des Orazio Benevoli. Er verwaltete das Amt eines Capellmeiſters im Lateran vom December 1662 bis zum März 1667; dann wurde er Capellmeiſter an der Kirche St. Luigi de Franceſi bis zum 20. Juni 1672, von welcher Zeit an er als Capellmeiſter zu St. Peter im Vatican ſeinem Lehrer Orazio Benevoli nachfolgte. 1674 berief ihn der Churfürſt von Baiern, Ferdinand Maria, in derſelben Eigenſchaft nach München, wo er um das Jahr 1690 ſtarb.

Bernabei, Giuſeppe Antonio, des vorigen Sohn, wurde 1643 geb. und vom Vater in der Tonkunſt unterrichtet, dem er auch dem Weſen nach gleicht. Haſſe ſchätzte ihn ſehr hoch. Er wurde der Nachfolger im Amte ſeines Vaters zu München, erhielt den Titel eines Hofrathes und ſtarb daſelbſt am 9. März 1732 in einem Alter von 89 Jahren.

Bernacchi, Antonio, Altſänger, Caſtrat, geb. zu Bologna um's Jahr 1700, war ein Schüler des großen Piſtocchi (oder Piſtocco), erſcheint als eine der merkwürdigſten Perſonen in der Geſchichte des italieniſchen Bühnen-Geſanges.

Digitized by Google

Bernardi, Franceſco, genannt Seneſimo, ein älterer Zeitgenoſſe des vorigen Bernacchi, berühmter Altiſt, eigentlich aber Mezzo-Soprano, Caſtrat, geb. zu Siena um's Jahr 1680.

Bernardi, Franz, geb. 1767 in Unter-Oeſterreich, war als k. k. Hofſchauſpieler in Wien angeſtellt. Vor unſer Forum gehört er nur als Meiſter auf der Flöte, welches Inſtrument er mit eben ſo großer Fertigkeit als hinreißender Zartheit zu behandeln und demſelben einen faſt zauberhaften Ton zu entlocken wußte.

Bernardi, Barthoiomeo, zu Anſange des vorigen Jahrhunderts (um 1720) Königl. Däniſcher Capellmeiſter, Violinvirtuos und allſeitig gebildeter ſehr fruchtbarer Componiſt.

Bernardi, Steffano. Die Schriften und Compoſitionen dieſes einſt ſehr gelehrten Tonkünſtlers ſind die einzigen Quellen, aus welchen ſich Nachrichten von ſeinen Lebensverhältniſſen ſchöpfen laſſen.

Bernardini, Marcellio, genannt Marcello di Capua, ein berühmter italieniſcher dramatiſcher Dichter und Componiſt, blühte gegen Ende des vorigen und zu Anſange des jetzigen Jahrhunderts.

Bernasconi, Andrea. Wir finden in dieſem Künſtler das tebendigſte Vorbild von Auber, nur daß er einer andern Nation angehörte und deshalb auch ſein Compoſitionsſtyl ein entſchieden anderer war; ſonſt trifft Alles, alle Lebensumſtände, aller Gang der künſtleriſchen Bildung ſo auffallend überein, daß wir bei Betrachtung von Aubers Leben und Thun uns nur um ohngefähr ein Jahrhunderl zurückzuſetzen und jenen kleinen Unterſchied im nationalen Charakter zu berückſichtigen brauchen, um Bernasconi's ganzes Ich zu haben. Auch er war Sohn eines Kaufmanns, geb. zu Marſeille 1712 und ſtarb am 24. Januar 1784 zu München. — Die zu ziemlich gleicher Zelt berühmte Sängerin

Bernasconi, Antonia, war ſeine Stieftochter, die rechte Tochter eines verſtorbenen Herzoglich Würtembergiſchen Kammerdieners, Namens Wagele, deſſen hinterlaſſene Wittwe Bernasconi 1747 zu Parma geheirathet hatte. Sie war geb. zu Stuttgart im Jahre 1741 und ſtarb in den erſten Jahren des jetzigen Jahrhunderts, wo aber und wann? können wir nicht mit Gewißheit angeben.

Berner, Friedrich Wilhelm, geb. zu Breslau den 16. März 1780, von ſeinem Vater, dem dortigen Ober-Organiſten, Johann Georg, ſeit dem fünften Jahre im Clavierſpiele unterrichtet mit ſo glücklichem Erfolge, daß er im neunten Jahre bereits öffentlich Concerte ſpielte und im dreizehnten Jahre als zweiter Organiſt an der erſten evangeliſchen Hauptkirche angeſtellt wurde. Dabei ſtudirte er auf dem Eliſabethanum, denn der Vater wünſchte ihn zum Prediger zu erziehen. Generalbaß und Compoſition trieb er bei dem damaligen Chorregens der Mathiaskirche, Franz Gehirne, welcher keine beſondere Lehrergabe beſaß und nue die Arbeiten zu corrigiren pflegte. Er trieb daher mehr Praktiſches, gab Clavierſtunden und erlernte die meiſten muſikaliſchen Inſtrumente. Was ee in dieſer Zelt componirte, ſind Verſuche, die wir billig übergehen. Einen höheren Sinn erweckte der Prediger Fülleborn in ihm durch die Vorleſungen, die er einer auserleſenen Zahl von Primanern über Logik, Aeſthetik und Kunſtphiloſophie hielt. Dieſer Mann munterte ihn überhaupt zur Betreibung der Muſik in jeder Hinſicht auf und ſchenkte ihm Türks Generalbaßſchule, auf welche er das Studium anderer Harmoniker ſetzte. 1800 reiſ'te er nach Halle, Türks Vorleſungen zu hören und an ſeinen wöchentlichen Muſikaufführungen Antheil zu nehmen. Der Organiſt Nicolai in Görlitz und Abt Vogler wirkten lebhaft auf ſein ſolides Orgelſpiel, vorzüglich nun Bach und Kirnberger ſtudirend. Wölfl und Rode hatten nicht geringen Einfluß auf ihn, desgleichen das Studium Händel'ſcher und Mozart'ſcher Partituren. — Als 1804 Carl M. v. Weber an's dortige Theater gerufen wurde, ſchloß er ſich mit Klingsohr um ſo tiebee an ihn an, weil einige Jahre früher Schnabel (ſ. d.) nach Breslau gekommen und ihn als Componiſten zurückgedrängt hatte, gegen welchen auch Weber ankämpfte. Weber, weit genialer als B., hatte den größten Einfluß auf ihn, während B. jenem im Theoretiſchen überlegen war und ihn bei der Umarbeitung der Opee „der Beherrſcher der Geiſter" unterſtützte. Dee ſchnelle Abgang Webers nach Carlsruhe (1806) ſchmerzte ihn ſehr. Unterdeſſen hatte B. für die 1804 geſtiftete philharmoniſche Geſellſchaft mehrere Abhandlungen verfaßt, z. B. „ob in einem Recitative dem Sänger eine Manier und willkührliche Verzierung erlaubt ſey? weiche Versart die ſchicklichſte zum Recitative? Worin der Effect liege, den der Unisonus auf das Ohr mache?", u. ſ. w. Im Juni 1812 wurde B. und Schnabel nach Berlin gerufen, um an der Singacademie Zelters zu lernen, wie ein ſolches Inſtitut einzurichten und zu leiten ſey, denn es ſollte noch in dieſem Jahre ein ähnliches in Breslau organiſirt werden. Auf dieſer Reiſe ſöhnten ſich beide Männer nicht nur aus, ſondern wurden ſogar ausdauernde Freunde zum Gewinn der Tonkunſt ihrer Stadt. Schnabel hatte ſich ein vortreffliches Orcheſter und Berner einen guten Sängerchor (er war ausgezeichneter Geſanglehrer) gebildet. Beide reichten ſich nun die Hand. Bernee wurde darauf in den völlig umgeſchaffenen Muſikanſtalten der Stadt zum theoretiſchen Lehrer der Muſik, Schnabel zum praktiſchen ernannt. Beide wurden auch zu Muſikdirectoren an dem neu eröffneten Singinſtitut der Academie erwählt, deſſen Directorium der Oberlandesgerichtsrath von Winterfeld erhielt. Von jetzt an verließ B. ſeine Geburtsſtadt nicht wieder, lebte der Tonkunſt, anerkannt von Vielen, wenn nicht immer mit gleichem Eifer, doch ſtets mit gutem Erfolge. Durch eine nicht geregelte Lebensweiſe hatte er, wohl auch durch Aerger und Gram, ſeine ſonſt feſte Natur ſo angegriffen, daß er in den letzten Jahren ſeines Lebens kränkelte, ſich zurückzog und nur Wenigen ſein volles Vertrauen ſchenkte. Eine ihn plötzlich überfallende Bruſtkrankheit brachte ihm den Tod am 9. Mai 1827. Sein Pianofortespiel wird als verſtändig und brillant gerühmt (vergl. die Leipz. allgem. muſik. Zeitung 1819 S. 782). — Sein ausgezeichnetſter Schüler hierin iſt, außer ſeinem frühverſtorbenen Bruder, Heinrich Ludwig, der jetzige Oberorganiſt zu Breslau, Ernſt Köhler. Sein Orgelſpiel wird nicht minder geprieſen. Berners einziger Schüler von Bedeutung hierin iſt der hinlänglich gekannte Adolph Heſſe. — Als Liedercomponiſt genießt er in ſeinem Vaterlande eines großen Rufes. Sein Schwanengeſang war das Lied: „Menſchen, Blumen und Zeit." Für die Orgel ſchrieb er wenig. Die Ausführung eines vollſtändigen Choralbuches hat er ſeinem Schüler Adolph Heſſe überlaſſen. Auch eine begonnene Oper ließ er unvollendet, was Schleſien, an Opeencomponiſten ſich arm fühlend, beklagt. Von vierſtimmigen Männerliedern, deren vorzüglichſte er für die von Moſevius geſtiftete Liedertafel geſchrieben haben ſoll, kennen wir nichts, was ausgezeichnet genannt zu werden verdiente. Seine Claviercompoſitionen werden auch nicht allgemein gefallen, beſonders jetzt nicht. Als die beſten werden genannt: ein Rondoletto, als Seitenſtück zu Mozarts Rondo in D-dne; Variationen über ein Thema aus dem „Freiſchütz"; muſikaliſche Ekloge, Trennung und Wiederſehen. — Seine Orcheſter-Inſtrumentalwerke haben keine Selbſtſtändigkeit, geben viel zu thun und machen wenig Effect, ausgenommen ſeine Feſtouverture. Viel beſſer ſind ſeine Cantaten, Pſalmen 2c., unter welchen die Bibelcantate und der 150. Pſalm beſonders hervorgehoben werden. Auch ſeine Friedenscantate, Lob der Gottheit, Preis des Künſtlers, Trauercantate und Te Deum werden gerühmt, ſo auch mehrere Motetten. Von ſeinen theoretiſchen Abhandlungen ſind vorzüglich „Grundregeln des Geſanges", nach Hiller entworfen, und die „Lehre dee muſikaliſchen Interpunction" zu nennen. — Eine noch ausführlichere Beſchreibung von Bernees Leben und Wirken befindet ſich in „Schleſ. Provinzialblätter" Jahrg. 1828, Monat März und April, wo nur bei Erzählung von Webers Ruf nach Carlsruhe Herzog Ludwig ſtatt Eugen von

Digitized by Google

Würtemberg zu leſen iſt; auch vergl. „Euſonia“, Bd. I. Heft 3. pag. 286—310. Breslau 1829.

Berner, Andre, Violinvirtuos, auch Componiſt, ſtand in der ehemaligen churfürſtlich Cölniſchen Capelle zu Bonn, war von Geburt ein Böhme, ſtarb als ein noch junger Mann am 5. Auguſt 1791.

Bernhard, Chriſtoph, zuletzt Churfürſtlich Sächſiſcher Capellmeiſter zu Dresden, geb. 1612 zu Danzig, ſtarb am 14. November 1692.

Bernhard, der Deutſche. Alle ſtimmen darin vollkommen überein, daß unſer Bernhard einer der größten und bewundernswürdigſten Orgelſpieler ſeiner Zeit war, dem nur noch Antonio Sguarrialupo, auch Antonio dagli Organi genannt, in Florenz, an die Seite geſetzt werden konnte. Alle berichten von ihm, er ſey Organiſt zu St. Marco in Venedig geweſen, woſelbſt er das Pedal erfand, eine Erfindung, die ſeinen Namen zu verewigen noch würdiger iſt, als ſelbſt ſein hochgerühmtes Meiſterſpiel.

Bernier, Nicolas, geb. zu Mante am 28. Juni 1664, geſt. am 8. Juli 1734 zu Verſailles, woſelbſt er, zuerſt an der heiligen, dann an der Königlichen Capelle die Stelle eines Muſikdirectors bekleidete; ein merkwürdiger Künſtler ſowohl wegen des Ganges ſeiner Bildung als ſeines nachmaligen Wirkens als Componiſt und Lehrer.

Bernoulli. Die Akuſtiker verehren aus der großen Gelehrten-Familie dieſes Namens drei verdienſtvolle Schriftſteller: 1) Johann, geb. am 27. Juli 1667 zu Baſel, ſtarb am 1. Jan. 1748. — 2) Daniel, Sohn des Vorhergehenden, wurde geboren zu Gröningen am 29. Januar 1700, ſtarb am 17. März 1783. — 3) Jacob, der Sohn des Daniel, wurde geb. zu Baſel 1759 und ſtarb 1789 in ſeinem 30. Lebensjahre.

Berr, Friedrich, hieß eigentlich Beer, aber nannte ſich zum Unterſchiede von dem großen Clarinettiſten Joſeph Beer (ſ. d.) ſeit ſeinem erſten öffentlichen künſtleriſchen Auftreten fortwährend Berr. Er ward zu Mannheim am 17. April 1794 geboren, erlernte von ſeinem Vater Jacob zuerſt die Violine, dann mehrere Blasinſtrumente und wurde Muſikdirector eines franzöſiſchen Regiments, mit welchem er nach Spanien marſchirte und 1814 nach Frankreich zurückkehrte. 1819 kam dieß ſein Regiment nach Paris in Garniſon, und hier ſtudirte er nun unter Reicha fleißig Compoſition. 1823 verhalf ihm ſein vortreffliches Spiel zu der Stelle eines erſten Clarinettiſten am italieniſchen Theater zu Paris. 1831 ernannte man ihn dann zum Profeſſor der Clarinette am Conſervatorium, und 1833 ertheilte ihm der König, der ihn zu ſeinem Hofcapelliſten gewählt hatte, das Ehrenkreuz. Mit großer Thätigkeit ſorgte er für mögliche Verbeſſerung der Militärmuſik, ſchrieb ein Muſikjournal; worin beſonders ſeine Märſche, nicht ſelten auf Roſſiniſche Themen gebaut, ſich ſo beliebt machten, daß ſie nicht allein bei den Regimentern in Frankreich, ſondern auch in Rußland, ja in der Türkei eingeführt wurden. Mehrere ſeiner gedruckten Schulen für Blasinſtrumente z. B. für Clarinette, Fagott, Ophicleide ꝛc. machten ſich beſonders in Frankreich, weniger in Deutſchland, ſehr nützlich. 1836 errichtete er noch ein Inſtitut zur Bildung junger Leute für Militärmuſik und ſtarb am 24. September 1838. — Seine beiden Brüder, Heinrich, geboren 1798, ein tüchtiger Poſauniſt, und Philipp, geboren 1804, den Friedrich ſelbſt auf der Clarinette unterrichtete, ſind beide Muſikdirectoren bei franzöſiſchen Regimentern. — Kurz vor ſeinem Tode erſchienen noch bei Breitkopf und Härtel in Leipzig von ihm: Petites Soirées dramatiques etc. pour la Clarinette avec accomp. de Piano. Liv. 1—4. Es ſind lauter leichte Unterhaltungen in franzöſiſchem Geſchmacke, die ſelbſt auch für etwas vorgeſchrittene Anfänger zum Spielen von Noten brauchbar erſcheinen.

Bertacchi, Francesco, der berühmte Stifter der Academia Filaschisi (1633) zu Bologna, war in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts Untercapellmeiſter an der Petroniikirche daſelbſt.

Bertali (nicht Bertaldi, oder Bartali, Bertalli und Berthali, wie Einige ſchreiben), Antonio, Kaiſerlicher Capellmeiſter zu Wien, wurde geboren zu Verona 1605 und war ein ſeiner Zeit ſehr angeſehener Componiſt.

Bertani, Lelio, alter italieniſcher Componiſt, geb. zu Brescia um's Jahr 1520. Er ſtarb 1600 in hohem Alter.

Bertelman, J. G., Lehrer an der Königl. Muſikſchule zu Amſterdam, Mitglied des Königl. Inſtituts und Verdienſtmitglied des holländiſchen Vereins zur Beförderung der Tonkunſt, ward geboren um 1785 und erhielt ſeine Bildung meiſt nur durch eigenes Studium und auf einigen Reiſen, welche er machte. Seiner raſtloſen Wißbegierde und ſeinem anhaltenden Fleiße hat er aber auch eine tiefe und klare Einſicht in faſt alle Theile der theoretiſchen wie praktiſchen und ſchaffenden Muſikwiſſenſchaft zu verdanken. Als Theoretiker, beſonders in der Compoſitionslehre, wird ihm in Holland einſtimmig einer der erſten Plätze eingeräumt, und er verfaßte ein dahin gehöriges ausführliches theoretiſches Werk. Nicht minder iſt er als praktiſcher Clavier-, Violin- und Geſanglehrer allgemein geſchätzt und geliebt und verdient dieſe Achtung in vollem Maße. In ſeinen großen Vocal-Compoſitionen ſchließt er ſich vornehmlich Joſeph Haydn an. Aus Bertelmans Lebensgeſchichte ragt kein Moment als beſonders merkenswerth hervor, weshalb wir unſere mancherlei Bemühungen um ſpecielle Nachrichten daraus, da ſie ſämmtlich in ſo weit vergeblich waren, als ſie keinen ſolchen Moment uns zu liefern vermochten, einſtellten.

Bertelsmann, Carl Auguſt, Muſiklehrer zu Amſterdam, wurde am 3. Auguſt 1811 zu Gütersloh, einem weſtphäliſchen Städtchen unweit Bielefeld, geboren, wo er bis zu ſeinem elften Jahre die Elementarſchule beſuchte. 1822 verheirathete ſich ſeine mittlerweile verwittwete Mutter wieder an den Seminardirector Ehrlich zu Soeſt, einen als pädagogiſchen Schriftſteller nicht unberühmten Mann, und ſo kam er denn in dieſem Alter nach Soeſt, wo er nun einen ſeinem Talente angemeſſenen ſehr gründlichen Unterricht in der Muſik erhielt, und ſpäter der Entſchluß in ihm zur Reife gelangte, ſich dem Schulfache zu widmen. Zu dem Zwecke begab er ſich in ſeinem 18. Jahre auf Natorps Rath nach Darmſtadt, um Rinks Unterricht zu genießen, der ihm ſolchen auch ein ganzes Jahr lang ſowohl in der Compoſition als im Orgelſpiele angedeihen ließ. Schon damals wurden einige Tonſtücke ſeiner Arbeit im Mannheimer Orgel-Journale veröffentlicht, die ſehr günſtige Aufnahme fanden. Nachdem er ſeiner Militärpflicht Genüge geleiſtet und darauf ein Jahr als Hauslehrer ſich verſucht hatte, erhielt er die Stelle eines Muſiklehrers am Seminar zu Soeſt, wo er neben J. H. Engelhard, der nun ſchon 21 Jahre dort unterrichtete, mit allem Eifer und ſchönem Erfolge der Muſik diente. Das Inſtitut hat zwei Geſang-Claſſen und ſieben für Clavier- und Orgelſpiel. Bertelsmann ſtand der zweiten Claſſe des Geſanges und der zweiten, dritten und ſiebenten Abtheilung im Clavier- und Orgelſpiele vor. Durch fleißigen Privatunterricht verbeſſerte er, da ſein Amt nicht zu den einträglichſten gehörte, eben ſowohl ſeine bürgerliche Stellung als auch das Muſikweſen der Stadt überhaupt, welches bekanntlich in Weſtphalen noch einer bedeutenden Aufhülfe bedarf. Zu dem Ende gründete er einen Geſangverein, der nicht ohne Mühe ſich ſo weit heranbildete, daß er im Chorgeſange zu den erſten der Provinz gerechnet werden muß. Mit dieſem Geſangvereine und mit Hinzufügung eines freilich noch nicht hoch ſtehenden Orcheſters wurden jeden Winter öffentliche Concerte veranſtaltet, bis im Herbſt 1838 Bertelsmann ſeine Stelle am Seminar niederlegte und nach Amſterdam ging, um ſich dort als Muſiklehrer zu habilitiren. Zum Gebrauch für jene Vereine gab er 1838 eine Sammlung von Chören für Männerſtimmen ꝛc. heraus.

Berthaler, Caroline, ſchreibt ſich Perthaler, ſ. daher dieſ.

Digitized by Google

Berthaume (der Vorname iſt nie bekannt geworden), ein in mehrfacher Hinſicht berühmter und merkenswerther Künſtler, Violinſpieler und Componiſt, geb. zu Paris um 1756. Er ſtarb, viel zu früh für die Kunſt, im beſten Mannesalter am 20. März 1802, der Nachwelt mehrere der vortrefflichſten Werke zum unvergänglichen Andenken an ihn hinterlaſſend.

Berthod, Blaiſe, Sänger und Cammermuſikus des Königs Ludwig XIII. von Frankreich, geboren in der Grafſchaft Bugey, blühte beſonders um's Jahr 1639.

Bertholdo, Sper' in Dio, ein berühmter Contrapunktiſt aus dem 16. Jahrhundert.

Bertin, Mr., der einſt hochgeprieſene franzöſiſche Componiſt, war zu Paris geb. um's Jahr 1680, und iſt wohl zu unterſcheiden von dem weniger verdienten Clavier- und Violinſpieler Bertin, der in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erſt zu London, alsdann zu Paris als Mitglied des Orcheſters der dortigen großen Oper ſich aufhielt und auch einige kleinere Sachen für Clavier und Violine herausgegeben hat. Unſer B., den Walther in ſeinem Lexikon Berthin nennt, ſtarb ſchon im J. 1756 zu Paris als ein anerkannter Meiſter.

Bertini, 1) Salvatore, ein in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſehr berühmter italieniſcher Operncomponiſt, lebte 1750 noch zu Rom. — 2) Henry, gewöhnlich mit dem Zuſatze le jeune, zum Unterſchied von ſeinem unten folgenden älteren Bruder, ward geb. zu London, wo ſeine Eltern (Franzoſen) ſich gerade einige Zeit aufhielten, am 28. October 1798, und ſtammt aus einer Familie, der, ſo wie anderen das Vorrecht der Geburt oder des Vermögens, das ſchöne Vorrecht des Talents, und zwar des muſikaliſchen, als Erbtheil verliehen zu ſeyn ſcheint. Sein Vater war ſelbſt ein trefflich gebildeter Muſiker, bekannt durch mehrere Compoſitionen für Kirchenmuſik, und ſein älterer Bruder (ſ. unten), von dem er die erſte Unterweiſung, die treffliche Grundlage zu ſeiner ſpäteren ausgezeichneten Kunſtbildung erhielt, war ein Schüler Clementi's. Frühe ſchon zeigte er die glücklichſten Anlagen, ſo daß er, kaum 12 Jahre alt, mit ſeinem Vater Holland durchreiste, um ſich in Concerten hören zu laſſen, in denen ſein Talent lebhafte Bewunderung erregte. Durch ſolche zeitige Erfolge ermuthigt, führte ihn der Vater weiter nach Belgien und Deutſchland, wo man den jugendlichen Künſtler eben ſo freundlich als beifällig aufnahm. Dieſe Lobesbezeignungen äußerten indeß nicht, wie gewöhnlich auf junge künſtleriſche Gemüther, einen ungünſtigen Einfluß auf ſeine Studien, entflammten im Gegentheil ſeinen Eifer nur noch mehr. Außerdem hatten jene Reiſen den Vortheil für ihn, daß er die verſchiedenen Schulen des Clavierſpiels kennen und beurtheilen lernte. Erſt nachdem er nach Paris zurückgekehrt war, legte er ſich insbeſondere auf die Tonſetzkunſt, und da er fühlte, daß er hier vor Allem einer höheren Grundlage bedürfe, wenn er glücklich voranſchreiten wolle, ſo bereitete er ſich zuerſt durch ein eindringendes Studium der Compoſitionslehre tüchtig vor, ehe er ſeine erſten Werke veröffentlichte. Des Herumſtreifens müde, beſchloß er, beſonders da ihm ſeit einigen Jahren der Vater durch den Tod entriſſen wurde, unter den Künſtlern in Paris eine Stelle zu ſuchen, zu der er ſich berufen und fähig glaubte. Dieß gelang ihm, jedoch nicht ohne mancherlei Schwierigkeiten, im Jahre 1821. Die Ferne, in welcher er ſich von aller Charlatanerie hielt, mußte natürlich die Verbreitung ſeines Rufes nur langſam von ſtatten gehen laſſen; aber er ſtrebte auch gar nicht nach Moderuhm, ſondern wollte einen bleibenden Namen und ein dauerndes Andenken ſich verſchaffen. Daß ihm dieß vollkommen gelungen iſt, beweiſen am beſten ſeine Werke, über deren Mehrzahl ganz richtig bereits im Lexikon geurtheilt wurde. Als Virtuos auf dem Claviere hat Bertini eine ſogenannte breite Spielart: er ſingt gleichſam auf dem Pianoforte mit größtem Ausdruck und trägt die ſchwierigſten Stellen mit außerordentlicher Präciſion und wahrer Vollendung vor. Ohne das Glänzende im Vortrage, welches das Clavierſpiel in neuerer Zeit verlangt, zu verſchmähen, ſtrebt er doch vor Allem nach der Harmonie des Ganzen. Er ſieht in dem Pianoforte etwas Anderes, als das Mittel, ſich in Erſtaunen erregender Fertigkeit, in glänzenden Trillern und Doppeltrillern, in vollen und mächtigen Octavgängen u. dergl. zu zeigen; und wiewohl er auch hinſichtlich dieſer Vorzüge mit jedem der jetzt lebenden Clavierſpieler in die Schranken treten kann, ſo geben doch alle ſeine Vorträge nicht nur Stoff zur Bewunderung, ſondern auch Nahrung für die Seele des denkenden Hörers. Es mag daher leicht geſchehen, daß er für die große Menge weniger anziehend erſcheint, als manche andere Pianiſten; auf die wahren Kunſtfreunde wird ſeine kühne Auffaſſung, ſeine lebhafte Begeiſterung gewiß nie den tiefſten Eindruck verfehlen. Und indem er nun die gediegenere und ernſtere Muſik, welche in allen ſeinen Tonſchöpfungen ſich darſtellt, mit dem ausgebildetſten Geſchmacke verbindet, behauptet er als Lehrer auch gewiß einen ſehr hohen, wenn nicht jetzt den höchſten Rang. Dieß beweiſen ſelbſt ſeine dahin einſchlagenden Compoſitionen, als die neueren Etudes caractéristiques, Caprices-études und Etudes artistiques. Erſtere ſind nicht blos Fingerübungen, wie ſo viele andere Etuden, ſondern Studien im wahren Sinne des Worts, welche dem Spieler Gelegenheit bieten, den wahren Geiſt und Charakter des Pianofortespiels zu ſtudiren. Noch mehr als in dieſen findet man in den zweiten einen edel-graziöſen Phantaſieaufſchwung und jene hochpoetiſche Sprache eines tiefen, oft tiefbewegten, zuweilen ſelbſt leidenſchaftlich aufgeregten Gemüths, wodurch überhaupt ſich die Werke Bertini's ganz und gar von der Proſa der heutzutage gemein beliebten Claviervirtuoſität auszeichnen. Die letzten Etuden erſcheinen gewiſſermaßen als eine Ergänzung der erſten und ihr Titel rechtfertigt vollkommen ihren Inhalt. Bertini zeigt in denſelben, daß er auch die Forderungen der Zeit begreiſt, und daß er den Fortſchritten derſelben nicht allein nur zu folgen, ſondern ſie ſelbſt zu zügeln und zu regeln verſteht. Auch an Compoſitionen für mehrere Inſtrumente iſt Bertini's Muſe reich, denn er ſchrieb bereits Trio's, Sextette und ein Nonett; Werke, die zu den beſten ihrer Gattung gezählt werden müſſen. Daß Bertini's öftere Reiſen, beſonders nach la grand chartreuse, am Fuße der Alpen, viel zu ſeinen muſikaliſchen Begeiſterungen beitrugen, iſt um ſo leichter zu glauben, als ſich in allen ſeinen Werken die Großartigkeit, Kühnheit, der Zauber und die groteske Erhabenheit einer reichen Alpengegend wiederſpiegeln. — 3) Sein oben ſchon erwähnter älterer Bruder und erſter Lehrer, Benoit Auguſtin, ward geb. 1780 und iſt ebenfalls Pianiſt, aber ein Schüler von Clementi, hat auch bereits mehrere Sonaten, Phantaſien, Rondo's u. dergl. für Pianoforte, wie eine Oper „Le Prince d'occasion" (1817) geſchrieben; indeß erreicht er in ſeiner Künſtlerſchaft den Bruder doch bei Weitem nicht. Er hält ſich fortwährend in London auf, wo er übrigens das Anſehen eines gediegenen Lehrers im Clavierſpiele genießt.

Bertinotti, Signora Thereſe, geb. 1780 zu Savigliano in Piemont, eine der ſchönſten und vollendetſten italieniſchen Sängerinnen neuerer Zeit. Sie ſtarb ſchon 1806, in einem Alter von ohngefähr 26 Jahren.

Berton. Der älteſte und auch zugleich würdigſte dieſer in Frankreich ſehr berühmten Künſtlerfamilie war 1) Pierre Montan B., wurde geb. zu Paris 1727, ſtarb daſelbſt am 14. Mai 1780. Sohn eines reichen Kaufmanns, hatte er ſich der ſorgfältigſten, glücklichſten Erziehung zu erfreuen; ohne Rückſicht auf beſondere Verhältniſſe und äußere Umſtände konnte er diejenigen Talente am meiſten ausbilden, mit denen die Natur vorzugsweiſe ihn ausgeſtattet hatte. Das vorherrſchendſte darunter war für Muſik; als dreijähriges Kind ſchon ſang er allerlei Melodien und Lieder ſeiner Wärterin nach, und der Vater nahm daher auch keinen Anſtand, ihm in ſeinem vierten Jahre ſchon förmlichen Unterricht in der Muſik ertheilen zu laſſen, der von ſolch' glück-

lichem Erfolge war, daß er in ſeinem ſechsten Jahre bereits, als er in eine Penſion nach Senlis geſchickt wurde, leichtere Clavierſtücke prima vista ſpielen konnte. In Senlis erhielt er weiteren Unterricht im Geſange, auf dem Clavier, dem Violoncell, vornehmlich aber auf der Orgel, ſeines Vaters Lieblingsinſtrument, und in der Compoſition. Alles, was er in der Muſik anfing, trieb er mit Fleiß, und daher machte er, bei ſeinen vorzüglichen Anlagen, außerordentlich ſchnelle Fortſchritte. In ſeinem elften Jahre ſang er in der Kirche große Motetten mit und ſpielte ziemlich fertig Orgel. 1742 kam er nach Paris zu ſeinen Eltern zurück ohne irgend eine feſte Beſtimmung. In dieſer Zeit verwandelte ſich ſeine Stimme in einen angenehmen Tenor, der dann Urſache wurde, daß er ſich gegen den Willen ſeiner Eltern bereden ließ, als Sänger auf's Theater zu gehen. Sich der Muſik, als Virtuos oder Componiſt, zu widmen, dagegen hatte ſein Vater nichts, aber die Schauſpielerkunſt, überhaupt alles Schauſpielerleben, war demſelben ſo zuwider, daß er von da an dem Sohne alle Unterſtützung entzog. Dieſem blieb nun nichts Anderes übrig, als mit allen Kräften ſich zum Sänger und Schauſpieler zu bilden, um durch beſſere Beſoldung ſeine äußere Exiſtenz zu ſichern; doch verſagte ihm dazu die Natur die Mittel; eine ängſtliche Befangenheit und Verzagtheit (deren erſter Grund auch wohl in dem unangenehmen Verhältniſſe zu ſeinen Eltern geſucht werden dürfte), die bei allen Auftritten ſich ſeiner bemächtigte und die er auch nicht beſiegen konnte, als er nach Marſeille gegangen war, um vor einem fremden Publikum zu ſpielen, hinderte bei aller Anſtrengung jedes Gelingen einer öffentlichen Vorſtellung, und dann war auch ſeine Stimme durchaus nicht von Dauer, ſo daß er ſelbſt nach zwei Jahren ſchon ein Abnehmen derſelben verſpürte. Er mußte von der Bühne wieder zurücktreten und ſich der praktiſchen Inſtrumentalmuſik zuwenden, wurde Anfangs Clavier-Accompagniſt in dem Orcheſter, dann ſchnell hinter einander Muſikmeiſter, Organiſt an zwei Kirchen und endlich auch Concertdirector zu Bordeaux. Die Oper „Eroſine“, welche er in dieſer Zeit componirt hatte und 1752 ſeinen Eltern zuſandte, wurde das Mittel zur Verſöhnung mit dieſen, aber dadurch auch die Begründerin ſeines nachmaligen großen Anſehens. 1753 ging er nach Paris zurück, erhielt von den Operndirectoren Rebel und Francoeur ſogleich die Oberaufſicht über das Orcheſter mit dem beſonderen Auftrage einer Reform deſſelben. Dieſe fiel ſo gut aus, daß ihm auch die ſpecielle Direction übertragen wurde, welcher Stelle übrigens, bei ſeiner außerordentlichen Gewandtheit im Partiturleſen und bei der Leichtigkeit, mit welcher er den Geiſt und Sinn eines Tonſtücks aufzufaſſen wußte, zu jener Zeit auch wohl Niemand beſſer hätte vorſtehen können als er. 1774 ward er Generaldirector der ganzen Academie und Oper; 1778 aber nöthigte ihn körperliche Schwäche, ſeinen Abſchied zu fordern, der ihm dann mit der Erlaubniß zur Beibehaltung ſeines Titels und der Zuſicherung ſeines vollen bisherigen Gehaltes als einer lebenslänglichen Penſion zuertheilt wurde. Unter dieſen Umſtänden und nachdem ſich ſeine Geſundheit ziemlich wieder gebeſſert hatte, verſuchte er es 1779 noch einmal, in ſeine frühere Activität zurückzutreten, aber nur auf wenige Monate; die vielen anſtrengenden Geſchäfte, welche er darin zu beſorgen hatte, verlangten einen kräftigeren Körper, als B. damals noch haben konnte. Denen allein iſt denn auch wohl die Schuld zuzumeſſen, warum er ſich ſo wenig als Componiſt zeigte, als welcher er doch Vortreffliches zu leiſten vermochte, und ſein hauptſächlichſtes Verdienſt nur auf Einübung ſeines Orcheſters und die Verbeſſerung ſchon vorhandener großer Muſikwerke beſchränkte. Faſt alle alten Opern, welche von 1755 bis 1778 auf dem Pariſer großen Operntheater aufgeführt wurden, hat er zu ihrem Vortheile verändert, immer aber mit einer ſolch' ſeltenen Gewiſſenhaftigkeit, daß es niemals auf Koſten irgend eines andern Componiſten geſchah, ſondern ſtets nur dadurch, daß er z. B. in einer Oper von Rameau unpaſſende Stellen, Vocal- und Inſtrumentalſätze, durch andere beſſere aus Opern deſſelben Componiſten erſetzte, alſo niemals die Originalität verletzte. Das ließ ihm freilich nur wenig Zeit übrig, durch eigenen Genius zu ſchaffen. Die ihm mehrſeitig gemachte Beſchuldigung, daß auch die wenigen Compoſitionen, welche unter ſeinem Namen erſchienen, nicht ſein Eigenthum geweſen ſeyen, iſt ungegründet. Francoeur ſelbſt hat bezeugt, daß B. Mehreres unter ſeinen Augen gleichſam geſchrieben habe, was ihm Ehre mache. Nur die, niemals aber auch von ihm als alleiniges Eigenthum angeſprochene, Oper „Sylvia“ hat er mit Trial gemeinſchaftlich geſetzt. Weit thätiger in der Compoſition war ſein Sohn und Schüler 2) **Henri Montan B.**, wurde 1766 zu Paris geboren. In ſeinem 14. Jahre verlor er ſeinen Vater. Dieſer mächtigen und einflußreichen Stütze beraubt, erhielt die Waiſe ein Jahrgehalt und wurde als Surnumeraire in's Orcheſter der königlichen Singacademie aufgenommen. Im 16. Jahre ſpielte er das Violinſolo in dem Ballet Mirza und erntete reichhaltiges Lob. Durch dieſen Beifall ermuntert und angeregt, ſtrebte B. nach einer gewichtigeren Anerkennung ſeines Talents; er unternahm ausgedehntere dramatiſche Scenen, unterlegte dieſelben, weil damals die Compoſitionslehre in Frankreich nur das Eigenthum einiger Wenigen war, der Herrn Granier und Fey, wovon der Eine als Unterdirector, der Andere als Capellmeiſter an der Oper angeſtellt war. Die ſtrengen Richter hätten wohl den jungen Anfänger mit der Erklärung, daß ſein Zeug nichts nütze ſey, und daß ſie ihm riethen, ſich ferner ähnlicher Arbeiten zu enthalten, abſchrecken können, wenn er nicht den Drang, die Ueberzeugung gefühlt hätte, daß er dennoch componiren müſſe, daß er dennoch in ſich ein heiliges Feuer trage. Er ließ ſich demnach nicht entmuthigen, und als endlich (1784) eine berühmte Sängerin an der großen Oper den jungen B. Sacchini anempfohlen hatte, ſchienen dem Künſtler auf einmal viele Hinderniſſe aus dem Weg geräumt zu ſeyn. Der Verfaſſer des Oedipus zu Colonos unterſuchte den ihm vorgezeigten Erſtlingsverſuch B.'s, „l'amant à l'épreuve“, eine zweiactige, ganz nach einer damals Aufſehen erregenden Arbeit Froscatana's eingerichtete Oper, wonach er ohne Anſtehen „ſeinem kleinen Freunde“ eine glänzende Zukunft vorher verkündigte. Es erſchienen nun: „le premier navigateur“, Oper in einem Acte, und „les promesses de mariage“, in zwei Acten, als der Künſtler unverſehens ſchnell ſeinen Beſchützer Sacchini verlor, und der große Vorhang aufgerollt wurde, hinter welchem eine lange Reihe blutiger Gräuelthaten verübt werden ſollten. Wie ſich in ſolchen Umſtänden, beſonders anfänglich, die Geiſter freier regen, bewaffnete ſich auch B. und richtete ſich hauptſächlich gegen den religiöſen Fanatismus damaliger Zeit und gegen die Heuchelei klöſterlicher Anſtalten; er gab ſeine „rigueurs de Cloitre“, wovon der Chor: „Ah! quel scandale abominable, quel déshonneur pour le couvent“ in Frankreich eine große Berühmtheit erhalten. Folgende Arbeiten, wie „le nouveau d'Assas“, „Viala“ und „Cyrthée“, geben uns von den Eindrücken Kunde, welche der damalige Nationaleinfluß auf den Künſtler machen ſollte. Einem politiſchen Decret zufolge mußte er ſich eilends flüchten, verbarg ſich bei ſeiner Schwiegermutter, Frau Dufresnoy, verfertigte mit ihr Charles II. und kehrte, nachdem ein Caffeejunge den Bürgerſinn des Muſikers beim Revolutionstribunal in ſeinem Lichte gezeigt hatte, nach Paris zurück. Von nun an beſchäftigten ihn ununterbrochene Kunſtforſchungen; eine Oper „Montano et Stéphanie“, auf welche Gretry zu Gunſten ſeines jungen Collegen verzichtete, ſollte, im Wettſtreit mit „Ariodant“, wozu Mehul die Muſik ſchrieb, verfertigt werden. Beide Opern waren aus Arioſt gezogen und behandelten ungefähr denſelben Gegenſtand. Der Wettſtreit begann, die Kämpen waren jung, rüſtig, geſchickt — Montano ſiegte. Auch iſt dies ein Werk, welches ſich durch geſchickte Scenerie, durch Lebendigkeit, durch dramatiſchen Werth auf's rühmlichſte

Digitized by Google

auszeichnete. Bis jetzt hat die komiſche Oper in Paris wenig Aehnliches gegeben, und doch iſt das Werk, wovon wir die muſterhafte Arie ausnehmen, womit es beginnt, beinahe gänzlich vergeſſen. Dürften wir in ein näheres Examen der Einzelnheiten eingehen, ſo ließe ſich die Arbeit gewiß würdiglich anpreiſen. Welch eine finſtere, geheimnißvolle, grauſenhafte Poeſie liegt nicht über dem Finale des erſten Acts. Die Violoncelli verkünden die Leidenſchaften der Wuth und der Eiferſucht, wovon Montano's Gemüth überſprudelt. Der Sang der Vermählungsfeier iſt edel und voll religiöſer Weihe. Das Finale des zweiten Acts iſt durchaus würdevoll. Die Leidenſchaften ſtürmen umher mit ihrer mannigfachen Intenſität; der Zorn hat Maß und Ziel, die Drohungen ſpielen harmoniſch durch einander. Ergreifend iſt die Stelle, wo Stephanie von ihrem Vater verflucht wird; man könnte nicht mit mehr Wahrheit die Angſt, die Herzensangſt des armen Mädchens ſchildern, als es die chromatiſchen Gänge der Flöte thun, die wie ein Geniusſtrahl durch das Orcheſter zucken. Ueberdieß empfiehlt ſich dieß Werk durch Einheit, dieſe ſo empfehlenswerthe Eigenſchaft, welche den neueren Componiſten oft ſo ſehr mangelt. Einige Monate vor der Aufführung der Oper hatte ſich B. gezwungen geſehen, ſein Clavier zu verkaufen, um den dringendſten Nahrungsſorgen zu begegnen. Noth jedoch thut dem Künſtler weniger weh, als Verkennung ſeines Werthes. So litt B. auch eine geraume Zeit, und als es ihm endlich unmöglich ſchien, ein ordentliches Libretto zu bekommen, das ihm den Eingang in die große Oper verſchafft hätte, ſetzte er ſich ſelbſt nieder und ſchrieb ſeinen „Ponce de Léon" der, nachdem er von dem richterlichen Rathe der Comédie française angenommen worden war, bald nachher unter einer glänzenden Vorſtellung in der Oeffentlichkeit bekannt wurde. Auf dieß folgte „le délice", ein melancholiſches düſteres Werk, welches im Herzen unvergeßliche Spuren zurückläßt, wie ein Werther von Göthe, wie ein René oder Attala von Chateaubriand. Gavaudon, der die Hauptrolle hatte, begab ſich ganz eigentlich deßwegen nach der Irrenanſtalt in Charenton, um dort ſeine jämmerliche Rolle dem natürlichen Wahnſinn abzulernen. „Aline", eine andere Oper, kam bald nachher, konnte wegen des Worttextes lange nicht aufgenommen werden, wurde endlich in zwölf Tagen einſtudirt und in die Scene geſetzt und hatte nichts deſto weniger einen durchaus glänzenden Erfolg. Die meiſten Nummern des gediegenen Werkchens haben eine allſeitige Popularität erlangt. Im Jahr 1806 trat B. Spontini die Directorſtelle der italieniſchen Oper ab, um an der kaiſerlichen Singacademie Vorſteher des Geſangunterrichts zu werden. 1815 wurde er ſodann in's Institut de France aufgenommen, von wo er ein Jahr nachher, um ſeine Anhänglichkeit an den Kaiſer zu büßen, ausgeſtrichen wurde. Durch dieſelbe Verordnung verlor er ſeine Stellen an der Oper, ſein Oberaufſeheramt, ſeinen Capellmeiſtertitel, denjenigen als Lehrer am Conſervatorium. Nach Mehuls Tode trat er jedoch in die letztere Stelle wieder ein, und nachdem ſich nach und nach die politiſchen Wallungen gelegt hatten, erhielt er ſeine alten Aemter zurück. Durch das bisher Erwähnte haben wir ſchon von der mannigfachen Thätigkeit Proben gegeben, woran B.'s Leben ſo reich war; wir müſſen hiezu noch folgende Werke zählen, die alle, mehr oder weniger eine Schöpfung des Augenblicks oder der Umſtände, doch nicht mit Oberflächlichkeit übergangen werden dürfen. Sie enthalten übrigens die wahren Elemente franzöſiſcher Muſik, wechſelten daher aber auch vielleicht aus Geſchmacksſache und konnten ſich nicht völlig in Jugendfriſche erhalten: „Cora et Alonzo" (drei Acte, für die große Oper); „les Brouilleries" (drei Acte); „les deux Sous-Lieutenants" (ein Act); „le souper de famille" (zwei Acte); „l'amour bizarre" (ein Act); „l'interrompu" (ein Act); „le Vaisseau amiral" (ein Act); „Délia et Verdican" (ein Act); „le Chevalier de Senanges" (drei Acte); „Françoise de Foix" (drei Acte); „le dénouement inattendu" (ein Act); „la fête de Meudon" (ein Act); „Ninon chez Madame de Sévigné" (ein Act); „Valentin" (drei Acte); „Féodor" (ein Act); „les Maris garçons" (ein Act); „le Charme de la voix" (ein Act); „Virginie ou les décemvirs" (drei Acte); „la mère et la fille" (drei Acte); „les Créoles" (drei Acte); „les petits Appartements" (ein Act); „les deux Mousquetaires" (ein Act). In Verbindung mit anderen Componiſten ließ Berton folgende Opern aufführen: „Belizaire" (drei Acte); „Echo et Narcisse" (zwei Acte); „la Victime des Arts" (ein Act); „le Congrès des rois" (drei Acte); „les deux Rivaux" (drei Acte); „l'heureux Retour" (Ballet, zwei Acte); „la naissance du fils de Mars" (drei Acte); „le laboureur chinois" (ein Act); „Blanche de Provence" (drei Acte); „Pharamond" (drei Acte); „la Marquise de Brinvilliers" (drei Acte); „l'Enlèvement des Sabines et l'enfant prodigue" (zwei Ballete in drei Acten, wovon er allein die Muſik componirte). Auch für die Kirchenmuſik war B. thätig, hievon zeugen: eine Requiemsmeſſe; ein O Salutaris, dreiſtimmig; zwei Meſſen; ein Tedeum mit Chor, Solo's und Orcheſter; eine dreiſtimmige Meſſe; ein Credo. In franzöſiſcher Sprache ſchrieb er: „la mort d'Absalon" (eine Scene); „l'Echo du temple saint"; „le Vœu de Lephté"; „les Bergers de Bethléem"; „la gloire de Sion." Unter ſonſtige Muſikalien der verſchiedenartigſten Form reihen wir eine bedeutende Anzahl Cantaten: „la mort d'Anne de Boulen"; „Orphée dans les bois"; „le Retour de Thésée"; „Trasybule"; „Lutèce"; „le Berceau royal"; „un hymne à Apollon"; „l'Inauguration du cœur de Grétry"; „les descendans de Clémence Isauce"; „un hymne pour la fête de l'agriculture"; „un autre pour la fête des époux"; „un troisième pour la paix. Mehrere zwei-, drei-, vier-, fünf-, ſechs-, ſieben-, achtſtimmige Canons erhielten Bedeutung und gingen theilweiſe in die Regimentsmuſik über; überdieß ſchrieb B. noch ungefähr 100 Romanzen, worunter einige zwei- und dreiſtimmige. Als Inſtrumentalcomponiſt erprobte ſich B. durch mehrere Sinfonien und Ouverturen mit großem Orcheſter; er gab eine Sammlung Quartetten für Geigen, Alto und Baß heraus. Viele Militärmärſche, zwei Sammlungen Duette für Geigen. Seinen Ruhm als theoretiſcher Schriftſteller begründete er durch die beiden Werke: „Traité d'harmonie, un vol. 4°." und „Dictionnaire des Accords, trois vol. 4°." Uebrigens muß ihm der ganze Muſiktheil der Encyclopédie moderne und derjenige des Dictionnaire de l'Académie zugerechnet werden. Auch übergehen wir nicht, ihn nochmals als Verfaſſer des „Ponce de Léon" und einiger kleineren Schriften zu nennen, wie: „De la musique en France"; „de la musique philosophique et de la musique mimique"; de l'art de faire et de refaire les réputations" und „une épître à Boieldieu" etc. etc., Brochüren. Mit dieſen mannigfachen Werken empfahl ſich B., dieſer feine, ſpirituelle, gelehrte und zugleich populäre Componiſt, der hauptſächlich dazu beitrug, der franzöſiſchen Muſikſchule einen eigenthümlichen Charakter aufzuprägen, indem er ſelbſt dahin ſtrebte, eines ihrer ehrenwertheſten Mitglieder zu werden. B. wurde im Jahr 1815 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Ueberdieß war B. Ritter des Verdienſtordens des Holſtein-Lauenburgiſchen Löwen, Profeſſor der hohen Compoſition am Conſervatorium, Mitglied beim Unterrichtsausſchuß an derſelben Anſtalt; ſeit 1834 Offizier der Ehrenlegion, Mitglied der Académie de l'industrie und ſeit 1838 Inspecteur des Classes au Conservatoire etc. Er ſtarb zu Paris im Mai 1844.

Bertoni, Ferdinando, zuletzt Capellmeiſter an der St. Marcus-Kirche zu Venedig, wurde geb. 1727 auf der kleinen, unweit Venedig gelegenen Inſel Salo, ſtarb 1801. Er war ein vielſeitig gebildeter gründlicher Componiſt und beſonders fertiger Orgelſpieler.

Bertoni hieß der, unter dem Namen „blinde Organiſt" allgemein bekannte, berühmte Orgelſpieler in Padua, der, blind geboren, ein ſolch außerordentlich muſikaliſches Talent beſaß, daß er binnen Kurzem zu dem fertigſten

Orgelſpieler und gründlichſten Kirchencomponiſten ſich heranbildete. Ums J. 1800 war er als Organiſt an der Juſtinenkirche zu Padua angeſtellt. Er ſtarb erſt vor kurzer Zeit.

Bertrand, Antoine de, ein im 16. Jahrhundert in Frankreich lebender Componiſt, war geboren zu Fontanges in Auvergne um 1530.

Bertrand, Aline, eine voezügliche Harfenvirtuoſin, ward geboren in Paris 1798 und im Conſervatoire dort erzogen, wo zuletzt noch der berühmte Nadermann ihren Unterricht leitete. Von ihrem 20. Jahre an trat ſie häufig öffentlich in Paris auf und erntete ſtets den glänzendſten Beifall. Im Herbſte 1834 machte ſie mit gleich günſtigem Erfolge eine größere Kunſtreiſe duech das nördliche Frankreich und Belgien. Duech eine Erkältung auf derſelben mochte ſie ſich eine Unpäßlichkeit zugezogen haben; denn gleich nach ihrer Rückkunft in Paris ward ſie keank, bekam ein Nervenfieber und ſtarb im Mäez 1835. Wer ſie kannte, zählte ſie zu den Meiſterinnen auf ihrem Inſtrumente.

Bertuch, Cael Volkmar, Organiſt an der St. Peterskirche zu Berlin, gehörte zu den ausgezeichnetſten Orgelſpielern des vorigen Jahrhundeets, war geboren um 1730 zu Erfurt, ein Schüler Adlungs, und machte mehrere erfolgreiche größere Reiſen durch Deutſchland als Orgelvirtuos. 1764 kam er nach Beelin; 1777 beſuchte er von da aus noch einmal Eefurt, aber zum letzten Male, denn gleich nach ſeiner Rückkunft in Berlin verfiel er in Blödſinn, und ſtarb in dieſem zerrütteten Geiſteszuſtande wenige Jahre darauf. Ob derſelbe vielleicht durch irgend eine äußere, tief auf ihn einwirkende Erſcheinung oder Begebenheit veurſacht wurde, läßt ſich nicht beſtimmen.

Bertuch, Georg von, Königl. Däniſcher Generalmajor und Commandant von Aggerhus, ein würdiger Dilettant der Muſik, geb. zu Hellmershauſen in Franken am 19. Juni 1668, geſt. um 1742.

Berwald, Johann Friedrich, einer der fertigſten und geſchmackvollſten Violinvirtuoſen unſrer Zeit, überhaupt aber ein wahrhaft muſikaliſches Genie. Er iſt geb. zu Stockholm 1788, Sohn des als Fagottvirtuoſen rühmlichſt bekannten Königlich Schwediſchen Kammermuſikus Georg Johann Abraham Berwald. Von ſeinen Compoſitoinen haben wir einige Violin-Quartette und Duette vor uns: ſie ſind gut gearbeitet und zeugen von ſchätzenswerthen harmoniſchen Kenntniſſen. Außerdem aber hat er auch noch meheere andere Sachen für Pianoforte und Violine geſchrieben, namentlich Polonaiſen, Variationen und Rondo's. Concerte oder bedeutendere Concertſtücke für letzteres Inſtrument kennen wir keines, das im Drucke erſchienen wäre. Auch von ſeinen geößeren Orcheſterſachen ſind nur zwei große Sinfonien in Berlin bei Hummel geſtochen worden.

Bes wird von einigen Muſiklehrern der Ton b genannt, weil der Ton h urſprünglich b geheißen habe, und alſo den übrigen Tonbenennungen analog, wenn er durch ein b erniedrigt werde, bes heißen müſſe, wenigſtens nicht hes, wie Andere wollen, die mit Jenen dem Tone h ſeinen erſtanfänglichen Namen b wieder zuzutheilen ſich bemühen. Das Ganze übeigens iſt nichts als eine unweſentliche Wortſpielerei.

Beſardus, Jean Baptiſte, Doctor der Rechte, Advocat und zugleich berühmter Lauteniſt, blühete zu Anfange des 17. Jahrhunderts.

Beſchlag wird der ſich am Ende jeder Abſtracte befindliche, durch dieſe durchgezogene und mit Pergament überleimte Drath genannt, der am oberen Ende der Abſtracte in einen Haken, woran er entweder in die Schleiſe einer Pulpetteneuthe, oder in das Loch eines Wellenarms gehängt wird, ausläuft. Der ſich am untern Theile befindliche Beſchlag läuft entweder in einen Haken oder in eine Schraube, oder auch ohne Beides, je nachdem die Abſteacte mit der Taſte verbunden werden, aus.

Beſetzung. In der Muſik veeſteht man unter Beſetzen 1) das Beſtellen oder Beſtimmen der Perſonen zur Ausführung einee Muſik. Man ſagt von einem Operntheater im Allgemeinen, es ſey gut beſetzt, wenn gute Sänger und Inſtrumentiſten dabei angeſtellt ſind; ſtark beſetzt aber, wenn der Angeſtellten viele ſind; man nennt ins Beſondere dieſe oder jene Opee gut beſetzt, wenn die Rollen an die zu deren Darſtellung am beſten geeigneten Perſonen vertheilt ſind.

Besler, Samuel, geb. am 15. Dec. 1574; wurde 1599 Cantor und 1605 Rector an der Schule zum heil. Geiſt zu Breslau, und ſtarb am 19. Juli 1625 an der damals herrſchenden Peſt. Der jüngere Brudee von Samuel Beslee, Simon B., war Cantor zu Strehlen und ebenfalls ein achtungswerther Muſikee. 1620 wurde er Cantor in Liegnitz und ſtarb daſelbſt 1638.

Beſozzi. Unter den Virtuoſen des vorigen Jahrhunderts war dieſer Name von großer Berühmtheit. Es waren vier Brüder: Aleſſandro, Gieronimo, Antonio und Gaetano, und der Sohn des Dritten, Carl, welche ſich beſonders auszeichneten. Der älteſte, Aleſſaudro, war geb. zu Parma 1700, Virtuos auf der Oboe, königl. Kammermuſikus zu Turin, wohin er 1730 mit ſeinem Bruder Gieronimo ſich wendete, und auch ein beliebter Componiſt für ſein Inſtrument und die Violine. Er ſtarb zu Turin im Jahr 1775. — Der zweite, Gieronimo, wurde geb. 1712 zu Parma, war Virtuos auf dem Fagott und ebenfalls ſeit 1730 königl. Cammermuſikus zu Turin. Nach dem Tode des Aleſſandeo ging Gieronimo nach Paris, nahm daſelbſt ein Engagement an und ſtarb 1786. — Der dritte, Anton, geboren zu Parma 1714, war Oboiſt, machte 1740 eine Reiſe nach Deutſchland, kam nach Dresden und wurde daſelbſt als Cammervirtuoſe in der Capelle angeſtellt. 1774 ging er nach Italien zurück, reiſte alsdann nach Turin und erhielt daſelbſt im folgenden Jahee die Stelle ſeines älteſten Bruders. Er ſtarb 1781. — Der letzte endlich und auch ausgezeichnetſte von jenen vier Brüdern, Gaetano, gleichfalls Virtuos auf der Oboe, wurde geboren 1725 zu Paema, und ſtarb 1798.

Beſtegung — Beſtegen nennen die Verfertiger von Saiten-Inſtrumenten das Aufleimen der ſchmalen, an beiden Enden gewöhnlich etwas verjüngt zulaufenden, dünnen Leiſten auf die innere Fläche des Reſonanzbodens.

Beſtimmtheit in der Muſik. Beſtimmt (determinirt) iſt Alles, was ſo gedacht oder gethan wird, daß es auf nichts Anderes bezogen werden kann und mit einer gewiſſen Feſtigkeit oder Entſchloſſenheit geſchieht, die niemals über die Grenzen (termini) des eben gedachten odee gethanen Einen hinausgeht.

Bethizi oder Bethiſi, Mr. de, ſ. Literatur.

Bethmann, Chriſtian, Hof-Orgelbauer in Hanover, einee der größten Meiſter in der Orgelbaukunſt, wurde geb. 1783 und ſtarb am 7. Juli 1833 im 50. Jahre ſeines thätigen Lebens.

Bethmann, Sängerin, ſ. Unzelmann.

Betrugſchluß, ſ. Cadenza d'inganno und Trugſchluß.

Bettinelli, Saverio, geiſtreicher ſchön wiſſenſchaftlicher Schriftſteller, geb. zu Mantua 1718, geſt. 1808.

Betuchen ſagt 1) der Oegelbauer, wenn zwei ſich berührende Körper, um bei den Berührungen das Klappeen und überhaupt alles Geeäuſch zu vermeiden, mit Tuch, vermöge des Anleimens, verſehen oder belegt weeden; 2) der Clavier-Inſtrumentenmacher, wenn er die Saiten mit ſchmalen Tuchſtreifen durchzieht.

Betzel oder Bezel, Johann, in der Geſchichte mehr unter dem lateiniſchen Namen Pezelius bekannt, ſ. daher dieſ.

Beuf, Jean le, ein ſehe gelehrter und thätiger franzöſiſcher Literator, Canonicus zu Auxerre, geboeen daſelbſt am 7. März 1687, geſt. 1760.

Beule, oder Buckel heißt in der Orgelbauerſprache eine in eine zinnerne odee metallene Orgelpfeife gekommene Vertiefung.

Beutel, ſ. Pulpette.

Beutelbrett, ſ. Pulpettenbrett.

Beutelruthe, ſ. Pulpetteneuthe.

Digitized by Google

Beutelſtange, ſ. Pulpetenſtange.

Beuthner, Johann Heinrich, Muſikdirector und Lehrer an der Domſchule zu Riga, wurde geboren zu Hamburg am 27. Mai 1693; ſtarb am 28. Mai 1731. Er war ein ſehr gelehrter Muſiker.

Beutler, Johann Georg Bernhard, geboren zu Mühlhauſen in Thüringen am 17. Mai 1782, lernte in ſeiner Jugend tüchtig Muſik, worunter man damals nicht etwa blos das fertige Spiel eines Inſtruments, ſondern auch Theorie ꝛc. verſtand, ſtudirte dann aber in Halle Theologie und ward 1807 Conrector und Organiſt an der Marienkirche in ſeiner Vaterſtadt, wo er dann namentlich ſehr viel zur Verbeſſerung des Kirchengeſanges beitrug, auch ein verbeſſertes Choralbuch zu dem Zwecke herausgab und überhaupt nach Kräften fördernd und ſegensreich in der Kunſt wirkte, bis er am 14. April 1814 am Nervenfieber ſtarb, worauf ſein Neffe

Beutler, Benjamin, ihm im Amte folgte. Dieſer ward in Mülhauſen am 2 Dec, 1792 geboren, und ſtarb dort als Muſikdirector und Subrector am Gymnaſium den 25. Januar 1837. Seine Eltern verlor er frühe und verdankte ſein ferneres Fortkommen und ſeine weitere Ausbildung größtentheils jenem ſeinem Oheime. In ſeiner Jugend beſuchte er das Gymnaſium in Mühlhauſen und nahm am Singchore Theil, welcher daſelbſt bis zu dieſem Augenblicke exiſtirt. Dann bezog er die Univerſität Göttingen, um Theologie zu ſtudiren. Die Liebe zur Muſik führte ihn zu Forkel, in deſſen Concerten er als Tenoriſt mitwirkte, und dem er überhaupt in ſeiner muſikaliſchen Ausbildung viel verdankte. So eifrig und mit ſo vielem Talent er übrigens Muſik trieb, ſo verſäumte er doch das Studium der Theologie keineswegs, und als — wie im vorigen Artikel gemeldet — ſein Oheim ſtarb, erhielt 1814 deſſen Stelle, wobei er zugleich das Cantorat an der Marienkirche zu Mühlhauſen zu verſehen hatte. Nach einigen Jahren ward er dann zum wirklichen Muſikdirector und Subrector am Gymnaſium mit Beibehaltung der Organiſtenſtelle ernannt. In dieſen Aemtern wirkte er faſt ein Vierteljahrhundert höchſt ſegensreich. Um den Sinn für Tonkunſt in ſeiner Vaterſtadt zu beleben, ſtiftete er Elementar-Geſangſchulen für Knaben und Mädchen, brachte einen Verein für Männerchöre zu Stande und war die Seele eines ausgezeichneten Männer-Quartetts. Beſonders aber verdankt ihm Mühlhauſen ſeit 1830 den Muſikverein und einige Jahre ſpäter den Geſangverein, für welche Inſtitute er lebte und webte, jedes Opfer brachte und vermittelſt deren es ihm gelang, die größten Sinfonien und Oratorien den Freunden der Tonkunſt in und um Mühlhauſen zu Gehör zu bringen, wodurch dieſes auch in die Reihe der Städte des Elb-Muſik-Vereins trat. Kurz vor ſeinem Tode ſtudirte er mit jenem Vereine auch Mozart's „Requiem" ein, und ſchon war der Tag der öffentlichen Aufführung angekündigt, als er ſtarb, und dieſe nun theilweiſe an ſeinem Grabe Statt fand.

Beverini, Francesco, wenn nicht der älteſte, ſo doch einer der älteſten dramatiſchen Componiſten, Verfaſſer von der Muſik des 1480 auf Empfehlung des Cardinals Raphael Riari zu Rom zur Aufführung gebrachten Schauſpiels „die Bekehrung des heil. Paulus."

Bevilaqua, M., ein vor wenigen Jahren noch ſehr fertiger Flötiſt und Guitarrevirtuos, auch fleißiger und gewandter Componiſt, beſonders für ſeine Inſtrumente, lebte zu Wien. Seit 1827 iſt Nichts mehr von ihm gedruckt worden, auch Nichts weiter von irgend einem öffentlichen künſtleriſchen Auftreten ſeiner Seits bekannt geworden.

Bevin, Elway, engliſcher Tonkünſtler, Contrapunctiſt aus der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, merkwürdig beſonders als ein thätiger und verſtändiger Verbreiter der Lehre vom Canon.

Beweglich — Bewegliche Töne oder Intervalle, ſ. Bewegung und Soni mobiles.

Bewegung im allgemeinen und eigentlichen Sinne iſt diejenige Veränderung der Dinge der Außenwelt, vermöge welcher ſie ihren Ort im Raume verlaſſen und einen andern einnehmen, oder kurz: die Veränderung eines Dinges im Raume. In figürlicher Bedeutung wird aber auch der Zeit und geiſtigen Dingen Bewegung zugeſchrieben. Nicht aber die Zeit iſt es eigentlich, welche ſich bewegt, ſondern die Ereigniſſe in der Zeit, in ſofern ſich während ihrer Exiſtenz verändern, ſind es, woran wir Bewegung erkennen. Wir unterſcheiden demnach eine doppelte Bewegung: eine Bewegung im Raume und eine Bewegung in der Zeit. Der Muſik kommen beide Arten von Bewegung zu. Von der Bewegung der Töne in der Zeit oder dem eigentlichen Zeitmaaße handeln die Art. Tempo und Zeitmaaß; von der rythmiſchen und der eigentlichen Schönheit der Bewegung handelt der Art. Rhythmus. — Ueber die Fortbewegung einzelner Töne wird in der Harmonielehre (Stimmführung) Aufſchluß gegeben, doch mag hier im Allgemeinen noch folgendes bemerkt ſeyn: Unterſuchen wir zunächſt das Zeitverhältniß der verſchiedenen Stimmen, ſo finden wir, daß ſie ſich entweder in gleichen Zeitmomenten fortbewegen, daß eine Stimme nur eben ſo viel Schritte und zwar in denſelben Momenten ausführt, als die andere; daß ſich beide gleich ſchnell und gleich langſam und zwar in gleichzeitigen Schritten bewegen; oder aber, daß die Stimmen ſich nicht gleichzeitig bewegen ꝛc. Die erſte Art der Bewegung heißt die gleiche, die andere Art die ungleiche. In Rückſicht auf das blos räumliche Verhältniß der zu vergleichenden Stimmen bewegen dieſelben ſich in Beziehung auf Höhe und Tiefe entweder nach ein und derſelben Richtung oder nach verſchiedenen Richtungen. Im erſten Falle heißt die Bewegung gerade, im andern ungerade. a) Gerade (von Manchen auch ähnliche genannt, motus rectus) iſt alſo die Bewegung von Stimmen, wenn ſie zuſammen fallen oder ſteigen. Bleiben hiebei die Stimmen in Betreff der zwiſchen ihnen liegenden Stufenzahl immer in gleicher Entfernung, ſo nennen wir die Bewegung parallel; im Gegenſatz zu der nicht parallelen Bewegung, bei der ſich zwar die Stimmen nach ein und derſelben Richtung hin bewegen, aber bei jedem Schritte ſtets in ein anderes Verhältniß der Entfernung treten. Bleibt bei der parallelen Bewegung nicht blos die Entfernung in Betreff der Stufenzahl dieſelbe, ſondern ſind ſich auch die Intervalle in Hinſicht ihrer beſondern Größe völlig gleich, z. B. alle klein oder groß, ſo heißt die Bewegung ſtreng oder vollkommen parallel, wo nicht, ſo heißt ſie nicht ſtreng, nicht vollkommen parallel. Am meiſten erſcheinen ſtreng und nicht ſtreng parallele Bewegung gemiſcht. Bei der nicht parallelen Bewegung können die Stimmen ſich entweder einander nähern oder von einander entfernen; im erſten Falle heißt ſie convergirend, im zweiten divergirend. Die parallele Stimmbewegung zieht bei der Compoſition unſere beſondere Aufmerkſamkeit auf ſich, und will mit Vorſicht behandelt ſeyn, beſonders iſt dies der Fall bei Quinten- und Octavenparallelen. Das Nähere darüber in den Artikeln: Parallele, Octavenfolge, Quintenfolge, Quartenfolge u. ſ. w. b) Bei ungerader Bewegung, von Einigen auch ungleiche genannt, bei welcher die Stimmen nicht nach ein und derſelben Richtung fortſchreiten, können wiederum zwei Hauptfälle eintreten, entweder ſchreiten die Stimmen geradezu nach entgegengeſetzten Richtungen (Gegenbewegung, motus contrarius genannt), oder aber es bewegt ſich nur eine Stimme auf- oder abwärts, während eine andere in ihrer Tonhöhe verweilt, oder wie man ſagt, auf ihrer Stufe liegen bleibt. Dieſe Bewegung heißt Seitenbewegung, motus obliquus. Bei beiden Bewegungen können ſich die Stimmen entweder einander nähern oder von einander entfernen, und wir unterſcheiden demnach auch hier convergirende und divergirende Gegen- und Seitenbewegung

Beyer, Johann Samuel, zuletzt Muſikdirector in Freiberg, wurde geb. 1699 zu Gotha, 1722 Cantor und Schulcollege zu Weißenfels, kam 1728 nach Freiberg,

Digitized by Google

und ſtarb im Carlsbade, wohin er ſich einer Cur wegen begeben hatte, am 9. Mai 1744. Er war ein fleißiger Componiſt, gründlicher Lehrer und verdienſtvoller muſikaliſcher Schriftſteller, beſonders im pädagogiſchen Fache.

Bezifferung, eine Ziffer- und Zeichenſchrift, um den harmoniſchen Inhalt eines Tonſtückes über oder unter der in Noten aufgezeichneten Baßſtimme wenigſtens der Hauptſache nach ſchnell und leicht anzugeben. Eine ſolche Aufzeichnung des weſentlichen Inhalts, die ſchneller und raumſparender ſey als die ausführliche Notirung (wäre ſie auch übrigens weniger genau und befriedigend, als die Notenſchrift), iſt oft dem Componiſten bei der flüchtigen Skizzirung ſeines Werkes hülfreich, wenn er im Feuer drängender Gedanken nicht die Zeit (öfters auch auf dem einmal ergriffenen Papier nicht den Raum) findet, das Werk in allen Stimmen und mit allem Detail ſogleich auszuführen. Es iſt ungeübteren Begleitern aus Partituren bei dem vom Blatt Spielen hülfreich, in vee Bezifferung wenigſtens die weſentlichen Momente der Partitur zuſammengefaßt zu finden, damit ihnen keiner derſelben, z. B. kein Leitton zu einer Ausweichung, im Stimmgewebe entſchlüpfe. Endlich haben beſonders ältere Componiſten, und in kirchlichen Werken faſt alle, ſich in gewiſſen Tonſätzen der Bezifferung ſtatt der Notenſchrift bedient; ſo finden wir öfters die Mittelſtimmen in Choralbücheen, die Akkorde für die Unterſtützung des Recitativs blos mit Ziffern angegeben. In ſolchen Fällen iſt die Kenntniß der Bezifferung ſogar unentbehrlich. Als eine Ueberladung der Notenſchrift erſcheint ſie dagegen bei vollſtändig niedergeſchriebenen und dabei leicht überſichtlichen Partituren und Choralbüchern. Hier ſchreibt ſie ſich noch von der Zeit des ſogenannnten Generalbaßſpielens (ſ. den Artikel Generalbaß) her. Zu anderen Zwecken ſind öfters andere Bezeichnungen und Bezifferungen angewendet worden, von denen wenigſtens die wichtigeren neueſtee Zeit angedeutet werden müſſen, damit man ſie nicht mit obiger Zifferſchrift verwechſele, oder gegen eine von beiden Schreibarten ungerecht werde, die ſich gar nicht gegen einander meſſen laſſen. — Erſtens bedient ſich Logier beſonders im Anfang ſeiner Harmonielehre der Ziffeen über der Melodie, die dem Lernenden den von der Oberſtimme aus abzuzählenden Grundbaß anzeigen ſollen. Das Nähere gehört nicht hieher; man ſieht, daß es ſich bei ſeinen Ziffern um ganz Anderes handelt. Uebrigens gebraucht er weiterhin die gewöhnliche Bezifferung. — Zweitens bedient ſich G. Weber in ſeiner Theorie einer Bezeichnungsweiſe aus Buchſtaben und Ziffern gemiſcht, die jedenfalls füe ſeine Entwickelung der Harmonie und den theoretiſchen Zweck ſehr wohl anwendbar und daher auch von ſeinen Nachfolgern in der Harmonielehre angenommen iſt. Und endlich iſt noch A. André's Abbreviaturſchrift, ebenfalls nur zu theoretiſchem Gebrauche zu erwähnen.

Bezug. Alle Saiten eines Saiteninſtruments zuſammen genommen nennt man den Bezug. Man ſagt, ein Inſtrument iſt ſtark oder ſchwach bezogen, hat einen ſtarken, zu ſtarken ꝛc. Bezug, d. h. es hat ſtarke oder ſchwache Saiten ꝛc.; ein Inſtrument iſt richtig oder falſch bezogen, hat einen richtigen oder falſchen Bezug, d. h. ſeine Saiten ſind in Anſehung ihrer Stärke und Art in richtigem Verhältniſſe zu einander und überhaupt zu der ganzen Conſtruction, Appretur, ꝛc. des Inſtruments richtig oder falſch gewählt. Die Art des Bezugs eines Inſtruments iſt von weſentlichem Einfluſſe auf ſeinen Ton; nicht blos, daß von der Stärke der Saiten ein großer Theil der Schönheit und der Stärke des Tones abhängt, ſondern von dem richtigen Abſtufungsverhältniſſe jener Saitenſtärke insbeſondere auch ein merklicher Grad der Gleichheit oder, wie man gewöhnlicher ſagt, Egalität aller einzelnen Töne. Wie das Beziehen eines Inſtruments oder das Aufziehen einer neuen Saite geſchieht, läßt ſich beſſer praktiſch erlernen als mit Worten beſchreiben, zumal da auch die einzelnen Inſtrumente unter ſich hierin abweichen.

B fa, ſ. Solmiſation.

Biambo, ein bei den Italienern im 17. Jahrhundert gebräuchliches, jetzt aber ganz veraltetes Inſtrument, auf welchem untee Andern ein gewiſſer Joſeph Guidetti Virtuos war. Eine genaue Beſchreibung davon jetzt noch zu geben, ſind wir außer Stande.

Bianca und Bianchetta, Sängerin, ſ. Saechetti.

Bianca (nämlich nata — die weiße Note) nennen die Italiener die halbe oder $^2/_4$ Note, weil deren Kopf nicht voll, nicht ſchwarz, ſondern offen und daher gleichſam weiß iſt.

Bianca, Capellmeiſter in Neapel, wurde geb. daſelbſt 1788, componirte mehrere Opern, von denen uns aber nur „Zoraide" und Corradino" bekannt iſt.

Bianchi, Pietro Antonio, nach La Borde's (Geſchichte Bd. III. p. 253) Verſicherung ein gegen Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts ſehr berühmter italieniſcher Componiſt.

Bianchi, Franceſco, wurde geboren 1744 zu Venedig und ſtarb daſelbſt im Jahr 1811. Reichardt zählt ihn unter die gründlichſten, angenehmſten und beliebteſten Componiſten Italiens.

Bianchi, Antonio, Sänger (Baritoniſt) und Componiſt, wurde geb. 1758 zu Mailand.

Bianchi, Giacomo, war ein ausgezeichneter Tenorſänger und vortrefflicher Vocalcomponiſt, geboren zu Mailand (ob ein Brudee von dem vorigen, iſt nicht bekannt); 1799 ſtand er als Componiſt und Sänger bei der großen Oper zu London, nahm 1800 aber ſeinen Abſchied und widmete ſich ganz der Compoſition und dem Unterrichte, in welchen beiden Gebieten er ſich als einen ſehr thätigen, wirkſamen und tief denkenden Künſtler gezeigt hat.

Bianchi, Eliodoro, einer der berühmteſten und tüchtigſten Geſanglehrer Italiens, früher aber auch ausgezeichneter Tenorſänger, ward geboren in Cividate, einem Dorfe in der Provinz Bergamo, am 6. Mai 1773. Sein Vater hieß Maſſimo Bianchi und ſeine Mutter Claudia, geb. Baleſtra. Als Kind wurde er nach Palazzolo im Brescianiſchen gebracht, wo er ſich in der Folge auch ganz etablirte. Schon in ſeiner früheſten Jugend zeigte er große Anlage zur Muſik, deren erſten Unterricht, wie auch jenen des Generalbaſſes, er von ſeinem Vater, der ein guter Organiſt war, erhielt. Als Jüngling ſtudirte er die Muſik für ſich ſelbſt, die Compoſition aber unter Tritto in Neapel. In dieſer Hauptſtadt ſang er mit Beifall auf dem Theater, und beim Abzuge der Franzoſen im Jahre 1799 componirte er eine Cantate zum Lobe des Königs Ferdinand IV., welche ſehr gefiel. Auf der Scala zu Mailand ſang er 16 Stagioni und wurde den zu jener Zeit daſelbſt aufgetretenen ausgezeichnetſten Künſtleen gleichgeſtellt. Außerdem ſang er auf allen erſten Theatern Italiens, auch auf den beiden Wiener Hoftheatern, auf dem italieniſchen Theatee und in den Königl. Hofconcerten zu Paris. Viele anſehnliche Geſchenke von Fürſten, Vornehmen und Reichen lohnten ſeine trefflichen Leiſtungen. Im Aeußeren zeichnete ihn ein ſchöner Körperbau und eine vortheilhafte Geſichtsbildung aus. Sein Geſang hatte eine natürliche Kraft und ſchmiegte ſich ſehr leicht jedem Gegenſtande der Darſtellung an. Seine Ausſprache war deutlich, ſeine Declamation anziehend, ſein Vortrag und ſeine Action genau berechnet, ausdrucksvoll, aber ohne allen Zwang und ohne die mindeſte Uebertreibung. Dieſer Geſangſtyl, wodurch er ſich voe ſo vielen ſeiner Collegen auszeichnete, iſt die Frucht einer ſehr fleißigen Uebung und eines eeifen Studiums, mittelſt deren er vor Allem ſeine Stimme beheerſchen, ſie jeder Gelegenheit anpaſſen, eine angemeſſene Haltung beobachten und auf die Zuhörer wirken lernte. Seine äußerſt thätige theatraliſche Laufbahn erlaubte ihm nicht, während jener Zeit Schüler zu bilden; erſt als ſeine Geſundheitszuſtände ihn zwangen, das Theater zu verlaſſen, errichtete er eine Singſchule zu Mailand, die ſich des Zuſpruchs von Geſangſtudirenden

Digitized by Google

aller Nationen erfreute. Darunter auch der ruſſiſche Sänger Iwanoff, der ſeit einigen Jahren auf dem italieniſchen Theater zu Paris und London mit vielem Beifall ſang. Seit dem Sommer 1836 bewohnte Bianchi ſein Landgut in Palazzolo in Ruhe; allein auch hier wurde er von Zöglingen und dann insbeſondere noch von Breſcianern bewogen, ſeinen Wohnſitz wieder in einer Stadt aufzuſchlagen und eine neue öffentliche Geſangſchule zu errichten, was er denn auch 1838 in Breſcia that. Auch als Begleiter am Claviere bei ſeinem Unterrichte iſt B. ausgezeichnet. Eine ſchöne Haltung ſeiner noch immer ſchönen Perſon, ſein Auge, ſeine Geſichtsmuskeln, ſein ganzes Weſen drücken die größte Bewegung in der wirklichſten Ruhe aus. Dabei ſieht er meiſt dem Zögling in's Geſicht, iſt ſtrenger Wächter über deſſen Mundbildung und mimiſchen Ausdruck. Man höre dieſen Mann noch jetzt, als Siebziger, z. B. Cimaroſa's berühmte Arie aus Matrimonio segreto mit eigener Begleitung vortragen, und Niemand wird ihm die unzweideutigſte Bewunderung verſagen. Um 1808 verehlichte Bianchi ſich mit der Sängerin Caroline Creſpi, welche er zu Paris kennen gelernt hatte. Sie gebar ihm eine Tochter, Giuſeppina, und einen Sohn, Angelo. Sie lebt ſeit längerer Zeit, von Bianchi getrennt, in Mailand und iſt die Tochter der im März 1824 daſelbſt in einem Alter von ungefähr 54 Jahren verſtorbenen Prima Donna Luigia Creſpi, welche auf vielen italieniſchen und deutſchen Theatern, ſo wie zu Prag, wo Caroline geboren wurde, geſungen hat.

Bianciardi, Franceſco, von Caſole, einem Schloſſe bei Siena, war Domcapellmeiſter in dieſer Stadt um 1600, und ſchrieb in ſeinem kurzen Lebensalter von 35 Jahren mehrere vortreffliche Werke.

Bibel oder Bibl, Andreas, einer der vorzüglichſten Orgelſpieler in Wien; dort geb. den 8. April 1797, woſelbſt auch ſein Vater bei der Canzlei des Domcapitels angeſtellt war.

Biber, Franciscus Heinrich von, Hochfürſtlich Salzburgiſcher Truchſeß und Capellmeiſter gegen Ende des 17. Jahrhunderts, geb. zu Warthenberg an der böhmiſchen Grenze 1648, geſt. zu Salzburg 1705 (nach anderen Nachrichten ſchon 1698), gehört unter die größten Violiniſten ſeiner Zeit.

Bicinien (von bis — zweimal und canere — ſingen, ſpielen) nannten die Alten Tonſtücke für zwei Stimmen, verſtanden insbeſondere jedoch darunter die kleinen Tonſtücke für zwei Hörner oder Trompeten, und davon abgeleitet dann, weil dieſe Inſtrumente damals nur ſehr einfache Melodientöne hatten, alle weniger ausgeführte und an harmoniſchen und melodiſchen Wendungen ärmere zweiſtimmige Tonſätze oder Duette, mochten ſie nun von Singſtimmen oder Inſtrumenten ausgeführt werden. Die Römer und alten Lateiner nannten jedes zweiſtimmige Tonſtück und jeden zweiſtimmigen Tonſatz überhaupt bicinium. Jetzt hört man den Ausdruck nur ſehr ſelten noch.

Bideau, Dominique, ein vortheilhaft bekannter Pariſer Tonkünſtler, Virtuos auf der Violine und dem Violoncell, beim italieniſchen Theater zu Paris angeſtellt. Als Componiſt für ſeine Inſtrumente hat er ſich 1796 bewährt gezeigt.

Biebelregal, erfunden 1575 vom Orgelbauer Roll in Nürnberg, war ein mit einer Zungenſtimme verſehenes portatives Poſitiv, das wie ein Buch zuſammengelegt, wovon es ſeinen Namen erhielt, und mit ſeinen Bälgen in einem Kaſten verwahrt, auf Reiſen bequem mitgenommen werden konnte.

Biegſamkeit der Stimme, ſ. Stimmbildung.

Bierey, Gottlob Benedict, geb. zu Dresden am 25. Juli 1772, ſtudirte Generalbaß und Compoſition unter dem Cantor und Muſikdirector Weinlig dem älteren in ſeiner Vaterſtadt, wo er ſich bis in ſein 17. Jahr aufhielt und unter Anderem auch die Oboe zu blaſen erlernte. Durch fleißige Compoſitionsverſuche und durch verſchiedene Muſikdirectorſtellen bei kleinen Geſellſchaften gefördert, kam er von der Döbbliniſchen Geſellſchaft als Muſikdirector zu Joſeph Seconda 1794, welcher abwechſelnd in Dresden, Leipzig, Braunſchweig und Ballenſtädt ſpielte. Dieſes Amt verwaltete er bis zur Auflöſung dieſer Geſellſchaft 1806. Im folgenden Jahre begab er ſich nach Wien, erhielt dort vom Hoftheater den Auftrag, die Oper „Wladimir" zu ſchreiben und hatte die Freude, im November 1807 ſie das erſte Mal mit vielem Beifall aufgeführt zu ſehen. Schon früher hatte er ſich in ſeinem 25. Jahre mit der Compoſition der Opern von Bretzner „der Schlaftrunk" und „Roſette oder das Schweizermädchen" ausgezeichnet. Sein „Wladimir, Fürſt von Nowgorod," gegen welchen Einige einwendeten, er ſey zu ſehr in Cherubiniſcher Weiſe gearbeitet, hatte jedoch die Folge, daß B. nach Breslau berufen wurde. Hier trat er ſein Amt als Capellmeiſter im December 1807 an und verwaltete es 20 Jahre lang mit größtem Fleiß in jeder Hinſicht und zum Segen der Kunſt, ſo daß ihm Breslau's Muſikweſen ſehr viel verdankt. Hier ſetzte er folgende Opern und Operetten: „der Gemſenjäger" von Bürde (die leichte und charakteriſtiſche Muſik fand lebhaften Beifall. Vergl. darüber die Leipziger allgemeine muſikal. Zeitung 1811 S. 843); „das unſichtbare Mädchen" (originell komiſch); „die Weihe der Kraft" (man ſehe in derſelben Zeitung 1811 S. 245); „der Ueberfall" (1809); „Elias Rips-Raps" in einem Aufzug, melodienvoll und komiſch (1810); „Almazinde oder die Höhle Seſam" (1816); „das Blumenmädchen" von Rochlitz, allerliebſt, im Clavierauszuge gedruckt 1802 bei Breitkopf und Härtel; „Clara, Herzogin von Bretannien," ſehr gut beurtheilt in der Leipz. allgem. muſikal. Zeitung 1804 S. 803; „das Donauweibchen" dritter Theil. Dieſe nach den beiden erſten Theilen im Volkstone gehaltene Muſik zog ihm viel Verdruß zu. Man ſchmähte von vielen Seiten; am ärgſten trieben es die Gebrüder von Werden in ihrem muſikal. Taſchenbuche 1803 (Penig bei Dienemann) S. 129; „der Zahltag"; „die Pantoffeln" (komiſch); „Pyramus und Thisbe;" „die Liebe im Lager"; „Phaedon und Naide;" „der Apfeldieb"; „l'asile d'amore"; „der Mädchenmarkt"; „Liebesabentheuer"; „Jery und Bätely"; „die böſe Frau"; „die Eheſtandscandidaten"; „der Zauberhain"; „der betrogene Betrüger"; „der Ueberfall"; „die offene Fehde." — Ferner Muſik zur Pantomine „Harlequin im Schutz der Zauberei" und Muſik zu dem Schauſpiele „das Alpenröslein." Nicht wenige, ja geradehin die meiſten dieſer Opern leiden an nicht guten Texten, andere ſind nicht nach dem leichtſinnigen Geſchmack der Menge, die bei mundrechten Fabeln mit einer kaum halb ſo guten Muſik ſich lebhaft unterhalten fühlen würde. Daher mag es wohl gekommen ſeyn, daß die meiſten dieſer Werke auf wenigen Theatern gegeben worden ſind, obgleich der Componiſt beſonders im Komiſchen und Leichten, oft auch im Charakteriſtiſchen, Vorzüge vor Vielen beſitzt. Seine Inſtrumentation iſt in der Regel ſehr angemeſſen, oft glänzend, und mehrere Quartette, Sextette ſind unter die vorzüglichen zu rechnen. Für das Orcheſter ſchrieb er mehrere Ouverturen und Märſche, z. B. den „Trauermarſch an Weißens Gedächtnißfeier" (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel). Einige Sonaten und Variationen für das Pianoforte; ein theoretiſches Werk über den Generalbaß; viele Arrangements; den Clavierauszug von Cherubini's Waſſerträger (bei Breitkopf und Härtel); acht Hefte Lieder u. Geſänge; ein ſchönes Quintett für Singſtimme mit Pianoforte-Begleitung (bei Breitkopf und Härtel); mehrere einzelne Romanzen und zwei geiſtliche Geſangwerke: eine Oſtercantate, welche 1805 zur Todtenfeier des Kinderfreundes Weiß in Leipzig aufgeführt wurde mit allgemeinem Beifall. Die Muſik iſt edel und gehört zu den vorzüglichſten Werken des thätigen Mannes. Auch ſeine Motette „das Daſeyn Gottes" iſt ſchön und gefällig (gedruckt bei Breitkopf und Härtel). Sie wurde das erſte Mal 1813 von dem Singvereine aufgeführt, den B. in Breslau 1812 gründete und einige Jahre leitete. Als Muſikdirector gehört er zu den vorzüglichſten; Umſicht und genaue Kenntniſſe vereinigen

ſich mit liebevoller Behandlung ber Muſiker und mit jenem gehaltenen ſicheren Ernſte, der zu rechter Zeit aufzutreten und Alle in Gehorſam zu hatten weiß. Unter ſeiner Leitung gingen die Opern ſtets vortrefflich. Nichts machte man ihm zum Vorwurfe, als zuweilen ein zu raſches Tempo, namentlich im „Don Juan.“ Aber auch dieß war nicht Uebereilung, ſondeen beſtimmte Anſicht, die mit der Anſicht Anderer nicht ſtets übereinkam. Sein gebildetes Betragen erwarb ihm Achtung und brachte die Tonkunſt in viele geſellige Kreiſe. Sein 1812 in Breslau geſtiftetes Singinſtitut war gleich Anfangs ſehr beſucht, brachte großen Gewinn, löste ſich aber 1816 wirder auf. Die meiſten Einrichtungen der Anſtalt gingen auf die neuen, namentlich des Cantors, Hrn. Siegert's, über. — Mit dem 1. Januar 1824 übernahm er die Direction des dortigen Thealers, verwaltete ſie mit ausgezeichneter Thätigkeit und Gewandtheil, zog ſich aber auch viel Neider und manchrn Aerger zu, ſo daß er ſie nebſt der Muſikdirectorſtelle im December 1828 niederlegte. Seitdem privatiſirte er bald in Leipzig, Weimar, am Rhein ꝛc., immer noch ſehr empfänglich für Alles, was die Kunſt angeht, und ſo thätig, als es ihm ſeine geſchwächte Geſundheit und ſein Alter zuließ. Er ſtarb zu Breslan am 5. Mal 1840.

Biferi, Franeesro, ber Sohn, Capellmeiſter zu Paris um 1770, geb. zu Neapel, geſt. zu Paris gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, ein ſeiner Zeit geſchätzter Componiſt, der ſich ein noch ehrenvolleres Andenken aber bet der Nachwelt geſichert hat durch eine „Traité de Musique abrégé,“ welche 1770 zu Paris erſchien. Sein franzöſiſcher Name iſt Biffry; bekannler iſt er jedoch unter ſeinem eigentlichen italieniſchen.

Biffaro oder Biſſura, ſ. Piſſaro.

Biffi, 1) Don Antonio, Capellmeiſter an San Marro und dem Conſervatorio der Mendiranti zu Venedig, geb. daſelbſt nach 1669, geſt. gegen 1730, einer der gebildetſten nnd phantaſiereichſten Componiſten ſeiner Zeit. Ein älterer Biſſi hieß — 2) Giuſeppe, lebte gegen Ende drs 16. Jahrhunderts in Mailand als Contrapunttiſt in hohrm Anſehen.

Bigaglia, Dom Diogenio, einer ber angeſehenſten Tongelehrten zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, war geb. zu Venedig.

Bihler, Franz, heißt Bühler, ſ. daher dieſ.

Bildhauerarbeit, ſ. Clair voie.

Billington, Eliſabeth, weltberühmte Sängerin, wurde geb. 1769 in London. Sie war auch eine ſchulfertige und ausdrucksvolle Clavierſpielerin, ſo wie auch gewandte Componiſtin für ihr Inſtrument. Um den vielen verſchiedenen Sagen und abentheuerlichrn Gereden, welche von ihr im Auslande ſich verbreitet hatten, ein Ende zu machen, gab ſie 1798 ihre eigene Lebensgeſchichte in beſonderen „Memoirs“ heraus.

Billroth, Johann Guſtav Friedrich, geb. zu Lübrck am 11. Februar 1808, ſtarb ſchon am 28 März 1836. Bei aller ſtreng wiſſenſchaftlichen und philoſophiſchen Richtung, welche ſein öffentliches Lebrn genommen hatte, ließ er doch niemals die Kunſt und namentlich bie Muſik aus den Augen, die ihm von Jugrnd auf eine Lieblingsgefährtin auf allen ſeinen mühſamen Lebenswegen geworden war. Ja ihr Studium, namentlich die eifrige Beſchäftigung mit der Harmonielehre und der Geſchichte ber Kirchenmuſik, von ber er in größeren Aufſätzen in der „Cäcilia“ und der „Berliner muſikaliſchen Zeitung“ und in der mit C. F. Becker beſorgten trefflichen „Sammlung von Choralen aus dem 16. und 17. Jahrhunderte, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben“ (Leipzig 1831) Proben geliefert hat, blieb ihm nicht etwa bloße Liebhaberei, ſondern hing innig zuſammen mit ſeinen theologiſchrn Beſtrebungen und mit dem Wunſche, den kirchlichen Cultus wieder zu der Würde und Bedeutung emporgehoben zu ſehen, welche er in dem erſten Jahrhundert des Proteſtantismus gehabt hat. Daher auch die rein theoretiſche Beſchäftigung, zu welcher ſpäter ſeine früheren ſchätzenswerthen praktiſchen Uebungen in der Muſik übergegangen waren. Er ſang höchſt angenehm und ſpielte ziemlich fertig Clavier. Von ſeinen fleißigen hiſtoriſchen Forſchungen hätte bie muſikaliſche Welt ſicher noch manches Vortreffliche zu erwarten gehabt, wäre ihm ein längeres Leben vergönnt geweſen. Eine Schilderung und Anführung ſeiner theologiſchen und philoſophiſchen Werke unterlaſſen wir als für den Muſiker von keinem Intereſſe.

Bils, Franz, Hoforganiſt am vormaligen Fürſtlich Speier'ſchen Hofe, iſt zu Lengfurt am Main in Franken 1757 geboren. Seine vorzüglichen muſikaliſchen Talente entwickelten ſich ſehr frühe. Vornehmlich bildete er ſich zu einem fertigen Clavier- und Orgelſpieler aus, ſo daß er bald jene Stelle als Hoforganiſt zu Bruchſal erhielt, und nebenbei eine muſikaliſche Lehranſtalt gründete, in welcher viele ſehr achtungswerthe Schüler erzogen wurden. Unter dieſen war auch eine ſeiner Töchter (Margaretha), die ſich auf Reiſen durch Deutſchland und während eines längeren Aufenthalts in Wien als vortreffliche Clavierſpielerin bekannt machte. Als Componiſt war er weniger thätig, denn als Lehrer und praktiſcher Muſiker in ſeinem Fache; doch ſchrieb er mehrere gute Kirchenmuſikſtücke, die indeß Manuſcript geblieben ſind. Er ſtarb als Hofmuſiker in Karlsruhe 1821.

Binder, Familie; der Vater hieß Chriſtian Sigmund, war Hoforganiſt zu Dresden nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts und einer der berühmteſten und fertigſten Orgel- und Clavierſpieler ſeiner Zeit, auch fruchtbarer und beliebter Componiſt für ſeine Inſtrumente. Er ſtarb 1789. Sein Nachfolger war ſein älteſter Sohn — Auguſt Sigmund, geb. 1761 zu Dresdrn, ein gleichfalls ſehr verdienſtvoller praktiſcher Meiſter auf ſeinem Inſtrumente und Componiſt für daſſelbe. Der jüngere Bruder dieſes letzteren, Carl Wilhelm Ferdinand, war ein berühmter Inſtrumentenmacher in Weimar, geb. zu Dresden 1764. Beſonders verfertigte er vortreffliche Harfen, an denen er auch mehrere neue Erfindungen anbrachte.

Binder, Joſeph, vor 18—24 Jahren einer, und wegen ſeiner vortrefflichen Geſangsbildung, wie ausgezeichnet ſchönen Tenorſtimme auch mit Recht, ber beliebteſten und gerühmteſten Sänger Deutſchlands, ward 1792 zu Prag geboren und machte ſeine Schule in Wien. Er ward auch in Wien als Soloſänger angeſtellt und hatte das Glück, gerade in der Zeit noch eifrig in ſeinen Studien begriffen zu ſeyn, als die erſten ausgezeichneten italieniſchen Sänger nach Deutſchland und zwar zuvörderſt nach Wien kamen, deren Vorbild dann nicht wenig Einfluß auf die fernere Entwicklung ſeines Talentes übte. Er ſtarb am 15. Juni 1845 zu Peſth. Da er kein gewöhnlicher, ſondern ein durchgebildeter Sänger geweſen, dem die Kunſt zur Wiſſenſchaft geworben, ſo hätte er als Geſanglehrer viel leiſten können.

Bindung, ſ. die Art. Bogen (als Schriftzeichen) und Ligatur.

Bindungszeichen (◡ ◠), ſ. Bogen.

Bingeln, Wilhelm, ſ. Saite.

Bini, Pasqnalino, Herzoglich Würtembergiſcher Concertmeiſter zu Stuttgart zur Zeit, wo die daſige Capelle unter drr Direction Jomelli's im höchſten Flore ſtand (1758) ein ausgezeichneter Violinvirtuos, Schüler von Tartini. Er ſtarb 1768.

Bion, ein altgriechiſcher Idyllendichter. Für den Muſiker iſt er merkenswerth als der Verfaſſer eines noch jetzt auf der Kaiſerl. Bibliothek zu Wien im Manuſcript aufbewahrten Werkes über die Muſik in Altgriechenland.

Bioni, Antonio, ein ſehr fruchtbarer unb beliebter Opernromponiſt aus der erſten Hälfte des verfloſſenen Jahrhunderts, geb. zu Venedig.

Biordi, Giovanni, aus dem Römiſchen gebürtig, vom 7. Mai 1722 an Capellmeiſter an der Kirche S. Giaromo degli Spagnoli, welche Anſtellung er im Wege einer Prüfung erhielt, bei der auch (am 8. Jan. 1721) der berühmte Nic. Porpora ſich einfand.

Digitized by Google

Birckenſtock, Johann Adam, wurde geb. am 19. Februar 1687 zu Alsfeld in Heſſen-Darmſtadt, ſtarb als Herzoglicher Capelldirector in Eiſenach am 26. Februar 1733. Unſtreitig war B einer der fertigſten und gebildetſten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit.

Bird, William, einer der gerühmteſten Tonſetzer der Engländer, deſſen Leben jedoch nirgend genau von ſeinen Landsleuten beſchrieben worden iſt.

Birn heißt das obere Stück des Clarinetts oder Baſſethorns, in welches das Mundſtück oder der ſogenannte Schnabel eingeſchoben wird.

Birnbach, Carl Joſeph, Violinvirtuoſe und Componiſt, wurde geb. 1751 in dem Dorfe Köpernik bei Neiſſe. Er ſtarb am 29. Mai 1805.

Birnbach, Heinrich Auguſt, Sohn des vorhergehenden, Muſikdirector zu Berlin, Violoncelliſt, Virtuos auf der Bogenguitarre und Componiſt, wurde geb. 1782 zu Breslau. Sein Lehrer auf dem Violoncell war Nicolaus Krafft.

Birnbach, Joſeph Benjamin Heinrich, bekannter aber nur unter dem Namen Heinrich, jüngerer Bruder des Letzteren, der geſchickteſte und achtungswertheſte von dieſer berühmten Künſtlerfamilie, wie überhaupt ein durchgebildeter und verdienſtvoller Muſiker, iſt geb. zu Breslau 1793. Im Jahr 1821 ging er mit dem Titel eines Muſikdirectors nach Berlin, und beſchäftigt ſich ſeit dieſer Zeit daſelbſt mit dem beſten Erfolge mit Unterricht im Clavierſpiele und in der Theorie der Muſik überhaupt. Er ſchrieb — was wir beſonders werthſchätzen — eine umfaſſende „Theorie der Tonkunſt.“ Auch als Mitarbeiter an verſchiedenen muſikaliſchen Zeitſchriften hat er mehrere vortreffliche theoretiſche Aufſätze geliefert. Als den gründlichſten und leſenswertheſten darunter bezeichnen wir den „über die einzelnen Sätze und Perioden eines Tonſtücks und deren Verbindungen, und über die modulatoriſche Einrichtung deſſelben“ in der Zeitſchrift Cäcilia Bd. 10, pag. 97 ff. — Als Componiſt wie als Virtuos nimmt Heinrich B. unſtreitig einen hohen Rang ein.

Bis (lat. — zweimal) wird in den Notenſtimmen über diejenigen kurzen Stellen der Melodie geſetzt, welche zweimal unmittelbar nach einander vorgetragen, alſo wiederholt werden ſollen. Gewöhnlich werden ſolche Stellen auch außerdem noch von dem kleinen Wiederholungszeichen eingeſchloſſen und mit einem Bogen eingeklammert.

Biſchoff. Unter dieſem Namen hat ſich eine Künſtlerfamilie von fünf Brüdern aus Nürnberg bekannt gemacht, deren Vater Stadttrompeter und ein geſchickter Mechaniker war, als welche ſich auch die Söhne auszeichneten. Der älteſte, Johann Georg, geb. 1733, folgte dem Vater als Rathstrompeter und ſpielte die Violine ſehr fertig und angenehm, worin er ſich als Kammermuſiker in Sondershauſen 1758 hervorthat, ging aber 1760 wieder nach Nürnberg. Als Mechanicus bewies er große Einſichten und war ein beſonderer Virtuos auf vier Pauken. Es iſt eigen, daß mehrere dieſer Brüder eine abſonderliche Liebhaberei dafür hegten und die bewundernswürdigſte Fertigkeit darin zeigten. — Der zweite, auch Joh. Georg getauft, geb. 1735, war gleichfalls tüchtiger Mechaniker, Trompeter und Violoncellſpieler. — Der dritte Bruder, Joh. Friedrich, gehört nur ſeiner Liebhaberei für das Paukenſchlagen wegen hieher; er war Kupferſtecher. — Der vierte, Joh. Carl, gleichfalls tüchtiger Mechanicus und Violoncellſpieler, wurde Cammermuſicus zu Deſſau und iſt merkwürdig wegen Erfindung eines Inſtrumentes, das er Harmonicello nannte, wovon manches Sonderbare berichtet worden iſt. Die deutlichſte Beſchreibung davon liefert die allg. Leipz. muſikal. Zeitung, Jahrg. 1801 S. 365, wo es heißt: „Es hat mit dem Violoncell die meiſte Aehnlichkeit, iſt aber mit fünf Darmſaiten bezogen, unter welchen ſich zehn Drahtſaiten befinden, die harmoniſch geſtimmt ſind und auf einem beſonderen Griffbrette auch allein geſpielt werden können. Herr B. hat ſchon als Violoncelliſt viele Reiſen gemacht, und ſein ſchöner Ton und ſein vortrefflicher Vortrag verdienen auch gewiß auf dem Harmonicello den Beifall, welchen er ſich hier erworben hat. 1797 hatte er ſich auf dieſem neuen Inſtrumente bereits in Hamburg hören laſſen. — Der fünfte Bruder hieß ſonderbar wieder wie der dritte, Joh. Friedrich, geb. 1748, ein ganz außerordentlicher Pauker und als ſolcher beim Hofgarderegiment zu Anſpach angeſtellt. Er ſoll 17 Pauken geſchlagen haben. Das heißt mal ein Concertpauker! — Von einem Componiſten des 16. Jahrh. Melchior Biſchoff, geb. zu Pößnek am 20. Mai 1547 führt Bodenſchatz in ſeinem Florilegio mehrere Compoſitionen auf. Vom Schulmeiſter zu Rudolſtadt 1565 durchlief er die Reihe geiſtlicher Aemter bis zum Generalſuperintendent zu Coburg 1599, wo er am 19. Decbr. 1614 ſtarb.

Biſchoff, Georg Friedrich. Für die Geſchichte der jetzt ſo ſehr blühenden großen deutſchen Muſikfeſte und damit für die Geſchichte der geſammten deutſchen Muſikcultur des Jahrhunderts, die durch jene Feſte eben vor dem öffentlichen muſikaliſchen Treiben aller anderen Nationen ſo mächtig hervorſtrahlt, iſt dieſer Mann zu merkwürdig, als daß ſein Andenken nicht hier durch einen etwas ausführlicheren Lebensabriß, als ſolcher im Lexicon ſelbſt geliefert wurde, geſichert werden ſollte, und ſo theilen wir denſelben aus vollkommen verläſſigen Quellen hiernach mit. Biſchoff wurde am 21. September 1780 zu Ellrich geboren. Sein Vater war Organiſt und Schullehrer daſelbſt, und von dieſem erhielt er auch den erſten Unterricht in der Muſik, wobei er beſonders im Orgelſpiele ſich fleißig übte. Als vierzehnjähriger Schüler kam er auf das Gymnaſium zu Nordhauſen, wo er dem damaligen Concertmeiſter Willing ſeine weitere Ausbildung verdankte. Nicht nur theoretiſch, ſondern auch practiſch benutzte er den Unterricht des wackeren Mannes, indem er in deſſen Concerten, in welchen die damals neueſten Symphonien von Haydn's und Mozart's Opern zur Aufführung kamen, nach und nach bei allen Streichinſtrumenten, wo es eben fehlte, angeſtellt wurde. Im Geſange fehlte es auch nicht an guter Uebung, da zu jener Zeit ein ſehr blühender Schulchor in den ſechs Kirchen dieſer alten Reichsſtadt Cantaten, Hymnen &c. aufzuführen verpflichtet war. 1800 bezog er die Univerſität Jena, um Theologie zu ſtudiren Oſtern 1801 ging er nach Leipzig, wo er ſich viel mit Muſikunterricht beſchäftigen mußte, und bei dem hiedurch herbeigeführten Wiedererwachen ſeiner ſchon früher vorherrſchenden Neigung zur Tonkunſt ſich dieſer nach Kräften weihete. Ein Beſuch in der Ferienzeit bei ſeinen Anverwandten wurde Veranlaſſung, daß er in der muſikliebenden Familie des Amtmanns Wolff in Steinthaleben bei Frankenhauſen eine Hauslehrerſtelle annahm. Kaum nach einem halben Jahre wurde er 1802 als Cantor und Lehrer des Lyceums nach Frankenhauſen berufen. Hier war es denn auch, wo B. durch mehrere kleinere und größere, mit gutem Erfolge unternommene Muſikaufführungen, durch die Bekanntſchaft mit Hermſtädt in dem benachbarten Sondershauſen, mit Spohr, damals in Gotha, veranlaßt, die großen deutſchen Muſikfeſte begründete und das erſte den 20. und 21. Juni 1810 in der daſigen, vorzüglich dazu paſſenden Hauptkirche unter Spohr's Direction veranſtaltete. Es hatte ſeine großen Schwierigkeiten, ſolches in einer kleinen Landſtadt auf eigene Gefahr zu unternehmen. Dazu kam auch, daß es damals noch keine Singvereine gab, welche überhaupt erſt durch die Muſikfeſte in's Leben gerufen wurden. Die Chöre mußten daher von den beſten Sängern aus verſchiedenen Schulchören der benachbarten Städte beſetzt und eingeübt werden. Allein der glänzende Beifall, der einſtimmig ausgeſprochen wurde, lohnte dem Unternehmer für alle unſägliche Mühen und Aufopferungen. Hauptwerke waren Haydn's Schöpfung und Beethoven's erſte Symphonie. Mad. Schindler, Methfeſſel und Stromeier ſangen die Soloparthieen; Spohr, Matthäi, Hermſtädt und Dotzauer concertirten. Das zweite Muſikfeſt daſelbſt fiel in's Co-

metenjahr 1811 den 10. und 11. Juli. Als ſich die Künſtler verſammelten, wurde dem Unternehmer ein Sohn geboren, dem die meiſten Pathen werden wollten. Nachdem die Fürſtin Regentin von Schwarzburg-Rudolſtadt dort eingetroffen war, erlaubte ſie, daß alle anweſende Künſtler, 300 an der Zahl, Pathenſtelle vertreten durften, gab auch ihre Theilnahme durch ein überraſchendes Pathengeſchenk zu erkennen. Gleich nach der zweiten Aufführung begaben ſich Alle in die zweite Kirche, wo bei Vollziehung der feierlichen Taufe das „Ja“ der Menge ergreifend war. Weil Haydn's „Frühling und Sommer“ und Spohr's erſte, für dieſes Feſt geſchriebene Symphonie gegeben worden war, erhielt der Täufling die Namen: Joſeph Louis. Beim heiteren Mahle nahmen die verehrteſten Anweſenden, unter denen die tüchtigſten Künſtler der verſchiedenſten Art waren, auch unſer Gerber, Verfaſſer des Tonkünſtler-Lexicons, ihren Pathen für die Zukunft als Schüler in Beſchlag. Zwei Jahre darauf ſtürzte das Kind zwei Stock hoch zum Fenſter hinaus und war todt. Viele von ſeinen Pathen ſind gleichfalls ſchlafen gegangen. In demſelben Jahre mußte B. auf Einladung des damaligen franzöſiſchen Gouvernements, den 15. und 16. Auguſt zu Ehren Napoleons ein großes Muſikfeſt zu Erfurt veranſtalten. Eine ſolche Einladung war damals Befehl. Man hatte ſich ſchon vorher die Genehmigung der Fürſtregentin geſichert. Ungeachtet B. kaum drei Wochen Zeit zur Vorbereitung hatte, ſo wurde ihm die Aufführung doch nicht ſchwer, da er vom Gouvernement Empfehlungen an alle Miniſter und Geſandte der meiſten deutſchen Höfe, unter Andern auch an Göthe in Weimar, erhielt, um in den verſchiedenen Capellen ſeine Einladung wirkſam machen zu können. Und ſo fiel denn dieſes Feſt höchſt gelungen aus und bot reichen Kunſtgenuß dar. In einem an B. beſonders ausgefertigten Diplom von Seiten der franzöſiſchen Behörden wurde dies auch anerkennend ausgeſprochen. Im Moniteur las man aber damals: „L'évêque de Frankenhausen a donné à l'honneur de Sa Majesté l'Empereur une grande fête en musique.“ Einer abermaligen Aufforderung zufolge wurde daſelbſt am 14 und 15. Auguſt 1812 ein zweites Muſikfeſt zu gleichem Zwecke von B. veranſtaltet, wozu Spohr, ominös genug, ſein erſteres Oratorium „das jüngſte Gericht“ (Text von Auguſt Apel) ſchrieb. Der ruſſiſche Feldzug hatte ſchon begonnen, die franzöſiſchen Caſſen waren leer, und B. mußte mit einem bedeutenden Verluſte, deſſen Deckung freilich verſprochen wurde, Erfurt verlaſſen. Eine Bittſchrift an die Kaiſerin in Paris blieb ohne Erfolg. An dieſen beiden Erfurter Muſikfeſten ſangen Solo: Frau von Heygendorf (geb. Jagemann), Madame Willmann, die Schweſtern Campagnoli, Herr Stromaier, Walter, Methfeſſel u. ſ. w. Als Inſtrumentaliſten glänzten Spohr, Hermſtädt, Matthi u. ſ. w. Die folgenden Kriegsjahre ließen an kein Muſikfeſt denken. Zum Beſten der verwundeten Preußen und Schweden, welche im Lazareth zu Frankenhauſen lagen, veranſtaltete Biſchoff kurz nach der Leipziger Schlacht 1813 ein großes Concert. Das dritte Muſikfeſt zu Frankenhauſen kam erſt 1815 am 19., 20. und 21. October, als Siegesfeſt zum Andenken der Leipziger Schlacht, zu Stande, wurde aber ein Unglücksfeſt für Biſchoff, da an jenen Tagen ein aus Frankreich zurückkehrendes ruſſiſches Armeecorps die Gegend unvermuthet durchzog. Aufgeführt wurden: „das befreite Deutſchland,“ Text von Caroline Pichler, Muſik von Spohr; Gottfried Weber's Te Deum, Deutſchlands ſiegreichen Heeren gewidmet und als Geſchenk zu dieſem Feſte eingeſandt. Das Feſt wurde übrigens Veranlaſſung, daß B. anfangs 1816 nach Hildesheim als Muſikdirector des Königl. Andreaneums und der proteſtantiſchen Kirchen berufen wurde. In dieſem Jahre, am 31. Auguſt, dirigirte er hier das erſte Muſikfeſt; 1817 am 11. und 12. September das zweite, wobei die berühmte Marianne Seſſi aus Rom ſang. Hauptmuſik war Gottfried Weber's Requiem. Leider wurden aber an dieſem letzten Feſte die Koſten bei Weitem nicht gedeckt, und ſo unternahm B. in Hildesheim ſpäter wohl einige große Aufführungen 1818, 1821, 1822, 1826 zum Beſten der Griechen, 1832 zum Beſten des Taubſtummeninſtituts, doch nicht in dem Umfange, wie die erſten. Da aber von anderen Städten zu verſchiedenen Zeiten wiederholte Aufforderungen an B. eingingen, und er ſich gleich in den erſten Jahren in Hildesheim einen ſehr tüchtigen Sängerchor gebildet hatte, wurde es ihm möglich, zum Theil darauf einzugehen und noch folgende Muſikfeſte zu veranſtalten: 1817 am 24. und 25. April zu Hannover unter der Aegide des Herzogs von Cambridge, als Nachfeier des Geburtsfeſtes des Prinz Regenten, nachmaligen Königs Georg IV.; zu Peine am 3. Sept. 1819 und am 26. Sept. 1822; zu Helmſtädt am 6. und 7. Juli 1820; zu Elze am 3. Mai 1821 zur Feier des verlegten Geburtstags des Königs; zu Quedlinburg (in Verbindung mit dem damaligen Muſikdirector Roſe) 1820 am 12. u 13. Oct. zum Beſten des dortigen Invalidenfonds; dann 1824 am 1. 2. und 3. Juli als Klopſtock's Secularfeier. Am erſten dirigirte Spohr das ganz neue Oratorium von Friedrich Schneider „das Weltgericht“ in des Componiſten Gegenwart; das zweite dirigirte C. M. v. Weber. Die Einnahme iſt zu einem Denkmale Klopſtocks verwendet worden, ſeine Marmorbüſte wurde im Brühl daſelbſt aufgeſtellt. Ferner zu Bückeburg 1821 am 8. und 9. November; zu Pyrmont 1825 am 16. und 17. Juli; zu Goslar 1826 am 16. October; 1837 am 27. September. Bei allen dieſen auswärtigen, meiſt auf eigene Rechnung unternommenen Muſikfeſten, von denen einige, als zu Hannover, Pyrmont und das zweite zu Goslar, in dieſer Rückſicht ſehr unglücklich für den Unternehmer ausfielen, unterſtützten ihn vorzugsweiſe im Geſange: die Damen Valeſi-Köhl, Krämer, Braun, Kiel (jetzt Mad. Cornet), Feldmann, die Tochter des Unternehmers, Funk aus Dresden ꝛc.; die Virtuoſen: Heinemeier, Fürſtenau, Spohr, Hermſtädt, Gebrüder Müller ꝛc. Das letzte Muſikfeſt, an welchem Biſchoff thätigen Antheil nahm, war das ſechste Elbmuſikfeſt am 19., 20. und 21. Juni 1833 zu Halberſtadt, wozu er vom Ordner deſſelben, dem Oberlandesgerichtsrath Auguſtin eingeladen worden war, und welches unſtreitig das glänzendſte aller Feſte dieſer Art genannt zu werden verdient, wie alle darüber erſchienene Berichte rühmen. Zu vielen anderen, beſonders zu Magdeburg 1821, 1822, 1825, zu Halberſtadt 1828 und zu Deſſau wurde er von den Vorſtänden als Ehrengaſt eingeladen, worüber er öffentliche Berichte, meiſt in der Abendzeitung lieferte. Auch zu dem ſiebten Elbmuſikfeſte in Magdeburg 1834 am 2., 3. und 4. Juli reiſte er, da er ſeine beſondere Mitwirkung bei deſſen Veranſtaltung zugeſagt hatte; allein die Schnellpoſt ſtürzte des Nachts einen Berg hinunter und beſchädigte ihn ſo, daß beſtändiges Kränkeln und häufige Bruſtſchmerzen als Folge geblieben ſind. Und ſo haben ſich denn die, neben ſeinen Muſikfeſt-Freuden ihm gewordenen Muſikfeſt-Leiden auf eine Weiſe vermehrt, welche ſeine ſonſt heitere Stimmung oft trübten. Auf Compoſitionen hatte der Mann, bei ſo vielfachen Muſikfeſt-Angelegenheiten, vielem, oft überhäuften Privatunterrichte und den Obliegenheiten ſeines Amtes in Kirche und Schule, wenig Zeit zu verwenden. Doch ſind von ihm mehrere Variationen, einige Hefte Geſänge mit Begleitung des Pianoforte, und drei Sammlungen Lieder für Schulen zum Gebrauche beim erſten Unterricht erſchienen. In der neueſten Zeit hatte B. zu Hildesheim einen Orcheſterverein geſtiftet, welcher nächſt den regelmäßigen Uebungen zum Beſten der mit dieſem Vereine beſtehenden Wittwenkaſſe Concerte und größere Muſikaufführungen mit dem glücklichſten Erfolge veranſtaltete. Für Freunde und Bekannte noch die Nachricht, daß ein ziemlich gut getroffenes Portrait B.'s in der lithographiſchen Anſtalt von Aug. Lax in Hildesheim erſchienen iſt, und als Zeichen aufrichtiger Anerkennung ſeiner großen Verdienſte ernannte 1839 der deutſche National-Muſik-Verein den bei alledem ſo ſehr beſcheidenen Mann zu ſeinem Ehrenmitgliede. Er ſtarb am 7. April 1841.

Biscróma iſt der italieniſche Name des Zweiund-

Digitized by Google

dreißigtheils, oder eigentlich wörtlich: der dreimal geſchwänzten Note. In der Mehrzahl ſagt man Biscróme.

Biſſex (von bis sex — zweimal ſechs) oder Zwölfſaiter nannte der Sänger Vanhecke in Paris das von ihm im Jahr 1770 erfundene Guitarren-Inſtrument nach der Anzahl der Saiten, womit er daſſelbe bezog. Der erſte Inſtrumentenmacher, welcher es verfertigte, war der bekannte Lautenmacher Nadermann in Paris.

Bis unca (lat.) — zweimal gekrümmt; ſo wird, beſonders in den älteren muſikaliſchen Lehrbüchern, zuweilen auch das Sechszehntheil genannt, weil daſſelbe zwei Querſtriche oder einen doppelten Hacken hat.

Bitzenberg, Madame, Claviervirtuoſin und Lehrerin ihrer Kunſt, lebte zu Wien, und ſtand beſonders in den Jahren von 1790 bis 1808 daſelbſt in hohem Anſehen. Ihre näheren Lebensverhältniſſe ſind unbekannt geblieben.

Biumi, Giacomo Filippo, ein berühmter italieniſcher Componiſt des 17. Jahrhunderts.

Bizzarria oder Bizarria. — In der Muſik bezeichnet dieſer Ausdruck, der aus dem Italieniſchen entlehnt iſt, eine Art freie Fantaſie, die aber nach der urſprünglichen Bedeutung deſſelden die Darſtellung des Seltſamen, eines heftigen, aufgeregten, gleichſam zornigen Gefühls zum Gegenſtande hat, daher auch ihre Harmonien auf eine wunderliche, bizarre, überraſchende, aber immer doch ſinnreiche und kunſtgerechte Art ordnet, möglichſt reich iſt an witzigen melodiſchen Einfällen, und vom lebhafteſten Tempo. Vergl. d. Art. Fantaſie. Das Scherzo oder Scherzando (ſ. dieſ.) bildet eine Unterart der Bizzarria.

Blahak, Joſeph, Capellmeiſter an der landesfürſtl. Pfarrkirche zu St. Peter in Wien, geb. 1780 zu Raggendorf an der ungariſchen Grenze.

Blahetka, Leopoldine, eine höchſt talentvolle, mit Recht gefeierte und vielleicht die fertigſte und geſchmackvollſte Pianiſtin jetziger Zeit; geb. zu Guntramsdorf, nächſt Wien, den 15. November 1811.

Blainville, Charles Henry de, Violoncelliſt und Muſikmeiſter zu Paris, geb. daſelbſt 1725 und geſt. 1786, ein in mehrlei Hinſicht merkenswerther Tonkünſtler.

Blamont, François Colin de, wurde geb. zu Verſailles am 22. Nov. 1690. Sein Werk: „Fêtes grecques et romaines," welches er 1722 herausgab, brachte ihm den Ruf eines der größten Componiſten Frankreichs; der König erhob ihn in den Adelſtand, ernannte ihn zum Ritter des St. Michel-Ordens, und zum Capellmeiſter ſeiner Cammermuſik. Als ſolcher lebte er dann zu Verſailles, geliebt und geehrt von Allen, bis in ſein 70. Jahr; er ſtarb am 14. Febr. 1760.

Blanchard, Esprit Joſeph Antoine, Ritter des Königl. St. Michel-Ordens und Königl. Capellmeiſter zu Paris, war geboren zu Pernes im Comitat Avignon am 29. Febr. 1696, ſtarb zu Verſailles am 10. April 1770, hochgeachtet als Menſch, und berühmt als Componiſt und Tonkünſtler überhaupt.

Blanchard, Auguſte, ſ. Madame Zimdar.

Blanchard, Heinrich Ludwig, wurde zu Bordeaux im Jahr 1790 oder 1791 geboren. Unterricht auf der Geige, auf der er auch eine achtungswerthe Virtuoſität ſich erwarb, erhielt er von ſeinem Vater und ſpäter von Kreutzer. In Paris, wo er nachher ſeinen bleibenden Wohnſitz aufſchlug, ſtudirte er unter Walter, Schüler Haydn's, ſodann unter Mehul und Reicha die Lehre der Compoſition. Die Anlagen des vielſeitigen Geiſtes dieſes Mannes entfalteten ſich nun auf die manchfachſte Weiſe, und ſelten noch hat ſich ein Künſtlerleben auf eine ſo vielſeitige Weiſe geoffenbart, wie dasjenige von B. In ſeinen ſo verſchiedenen Wirkungskreiſen als Muſikus, Geiger, Sänger, Capellmeiſter, Componiſt, Schriftſteller, Publiciſt, Journaliſt, Schauſpieldichter, Theaterdirector, verband dieſer gewandte Mann auf eine überraſchende Weiſe Arbeitsgleichgültigkeit mit Thätigkeit, Pünktlichkeit, mit ſcheinbarem Indifferentismus. Aufſchlüſſe über ſein Künſtlerleben verſpricht (1842) Blanchard in einem Buche: „Souvenirs de ma vie de musicien," welches bald erſcheinen ſoll, und welches allen Vermuthungen nach das hellſte Licht über des Mannes Leben und Thätigkeit verbreiten wird.

Blanche (franz. — weiß) nennen die Franzoſen die ſogenannte weiße, oder halbe Takt-, Zweiviertelnote.

Blanchini (zu unterſchriden von Blangini) Francesco, geb. zu Verona am 13. December 1662. Päpſtlicher Hausprälat, und ſtarb als ſolcher am 2. März 1729. Das Werk, welches dieſem ſehr gelehrten, frommen Manne, gründlich gebildeten und denkenden Muſiker, auch Maler, einen Platz hier zum unvergänglichen Andenken einräumt, heißt „De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum Organicæ Dissertatio"; es erſchien gedruckt erſt 1742 zu Rom.

Blanckenmüller oder Blanckmüller, George, ein berühmter Contrapunctiſt des 16. Jahrhunderts, der zugleich ein fruchtbarer Componiſt geweſen ſeyn ſoll.

Blangini, Giuſeppe Marco Maria Felice (im Deutſchen nur Felix.) Dieſer berühmte und wirklich auch verdienſtvolle dramatiſche und liebliche Liedercomponiſt, abwechſelnd zu Paris, Turin und Neapel lebend, wurde geb. zu Turin 1781; das unverkennbare große Talent für Muſik, welches er in früheſter Jugend ſchon an den Tag legte, beſtimmte ſeine wohlhabenden Eltern, ihn ganz dieſer Kunſt zu widmen; er erhielt Unterricht auf allen möglichen Inſtrumenten und wurde als zehnjähriger Knabe, ſchon Virtuos auf der Orgel, für welche er immer eine beſondere Vorliebe hegte, in der Compoſition ein Schüler des rühmlichſt bekannten Abt Ottani, der damals Capellmeiſter an der Domkirche zu Turin war. In den Jahren 1793 und 1794, alſo als zwölf- und dreizehnjähriger Knabe, war er Gehülfsorganiſt an dieſer Kirche und hatte als ſolcher den Chorgeſang zu begleiten. Seine erſten Compoſitionsverſuche fallen in das Jahr 1795, wo eine Meſſe mit vollſtändigem Orcheſter von ihm aufgeführt wurde, die den lebhafteſten Beifall erhielt. 1799 wandte er ſich nach Paris, und privatiſirte hier einige Jahre als Muſiklehrer, mehr aber um ſich ſelbſt noch durch den Umgang mit den damals beliebteſten Tonſetzern weiter auszubilden, als Andere in der Kunſt zu erziehen. Mehrere größere Inſtrumentalſätze, auch ein kleines Intermezzo, welche er in dieſer Zeit zur Aufführung brachte, bekundeten ſein Talent für die Oper. Er erhielt den Auftrag, die von Della Maria unvollendet gelaſſene „falſche Dame" zu beendigen. Was er von dieſer Oper als Eigenthum anſprechen durfte, war nun zwar noch nichts anderes als eine Jugendarbeit, allein offenkundig das Werk eines im Werden begriffenen, vielverſprechenden genialen Künſtlers. Mit bewundernswerther Gewandtheit hatte er das von ſeinem Vorgänger ſchon Gegebene mit dem Seinigen zu einem vollſtändigen Ganzen verwebt, mit vielem Geſchick die bereits erlangte Bühnenkenntniß benutzt, und nur die jugendliche Friſche, das kräftige aber noch nicht ausdauernde Gemüth war der künſtleriſchen Einheit, die ſtets nur aus einem tief männlichen Durchempfinden und gereiften Durchdenken erſtehen kann, hinderlich in den Weg getreten. Die Menge erkennt das nicht ſogleich, am allerwenigſten die franzöſiſche; je überraſchender ſich ihr die Harmonien in wechſelnden Maſſen zuwälzen, deſto beifälliger werden ſie von ihr aufgenommen, wenn nur der melodiſche Strom die Bahn bricht; und dieſen in ſeiner ganzen Gewalt mit rhythmiſchen Wellen ſich ergießen zu laſſen, das verſtand ſchon damals Blangini, der ſelbſt ein vortrefflicher Tenorſänger, und bereits tief eingeweiht war in den leichten unbeſtändigen Geſchmack des Pariſer Publicums. Seine Oper machte Glück, und ihm Muth, um auch mit einer anderen, im Stillen ſchon verfertigten, („Nephtali" oder „die Macht des Glaubens") hervorzutreten. Auch dieſe erhielt Beifall bei Prieſtern und Laien der Kunſt, und es folgte bald darauf „Zelie und Terville." Damit hatte B. ſein Anſehen als Künſtler in Frankreich begründet. Rühmlichſt müſſen wir ihm jedoch nachſagen, daß in dieſem letzteren Werke die Franzismen nur als Mittel zur Einführung

Digitized by Google

und daher als weniger der Critik ausgeſtellte Nebendinge erſcheinen, wie z. B. das Kecke in den Modulationen, das Fliegende, und oft nur zu Süßliche in den Melodien; aus der Tiefe ſchaut deutlich das ernſte Beſtreben hervor, den Forderungen der höheren Kunſt zu genügen. Darauf gingen auch ſeine in jener Zeit häufig angeſtellten Privatconcerte hinaus, in denen er ſeinen wohltönenden ausdrucksvollen Geſang mit Geſchmack und tiefer Einſicht ſelbſt begleitete, und die nach und nach immer mehr der Sammelplatz wurden aller Kenner und Verehrer der Muſik. Im Jahe 1805 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Churpfalzbayeriſcher wirklicher Capellmeiſter. Die Oper, welche dieſen Ruf veranlaßt hatte und unter ſeiner eigenen Direction in München aufgeführt worden war, hieß „der Califenſtreich;“ ein durchdachtes Werk, reich an Melodien, aber auch voller wenigſagender Theatereffecte. 1806 ernannte ihn die Prinzeſſin Borghese zu ihrem Muſik- und Concertmeiſter, und 1809 berief ihn der König von Weſtphalen in gleicher Eigenſchaft nach Caſſel an die Stelle des würdigen Reichardt. Nach der weſtphäliſchen Zeit, wo der Hof und Alles, was dazu gehörte, aus Caſſel flüchten mußte, ging er nach München zurück, brachte dort ſeine in Caſſel componirte Oper „Trajan in Dacien“ aufs Theater, und wandte ſich dann, da er keine Anſtellung daſelbſt finden konnte, nach Paris, um nie wieder nach Deutſchland zurückzukehren. Von ſeinen nach dieſer Zeit componirten Werken, die auch in Deutſchland bekannter geworden ſind, führen wir noch an: eine lange Reihe von Romanzen (meiſtens aus ſeinen Opern extrahirt), Noeturnen für eine und mehrere Stimmen; Arien und Arietten (einzeln und in größeren Sammlungen); Boiero's ꝛc. Reine Inſtrumentalſachen ſind außer einigen Sonaten für Clavier und Harfe keine von ihm gedruckt worden; ebenſo von ſeinen Opern unſers Wiſſens auch nur „Nephthali.“ In Italien heißt B. nicht anders als der muſikaliſche Anacreon. Damit aber iſt auch ſeine künſtleriſche Perſon am beſten characteriſirt. Alle ſeine muſikaliſch-dramatiſchen Dichtungen ſind ächt lyriſcher Natur, die komiſchen wie die heroiſchen Opern; ihre Geſänge und Arien, woran ſie meiſtens ſehr reich ſind, dürfen Ideale zarter, von der Leichtigkeit natürlicher Anmuth geleiteter Grazie und Naivität genannt werden. Man hat ihm wohl ſchon zum Vorwurfe gemacht, daß er dieſer, die Italiener beſonders anſprechenden Eigenſchaft eine gewiſſe geiſt- und ſinnvolle Kunſttiefe hintenanſetze; allein wer da weiß, wie ſchwer jene Eigenſchaft des ächt Lyriſchen in der muſikaliſchen Compoſition zu erreichen iſt, der wird Blangini eben ſo wenig eine Tiefe des Gemüths als des Geiſtes, überhaupt eine von Grund aus äſthetiſche Bildung abſprechen wollen; und verſteht man unter jener Kunſttiefe nichts als eine trockene und profane Schul-Gerechtigkeit und Gelahrtheit im Tonſatze, ſo vermiſſen wir, und mit uns wohl jeder wahrhaft Kunſtſinnige, dieſe weit lieber an dem dichtenden Künſtler, als jene Anmuth und Grazie, die den Inbegriff alles Schönen ausmacht, zu deſſen Bildung doch der Künſtler einzig und allein nur berufen iſt. Selbſt ein Mozart und Haydn, ein Bach und Beethoven, die doch von jenen ſchulweiſen Critikern ſo hoch geprieſen und verehrt werden, ſcheuten ſich nicht, den ſchulgerechten Satz aufzuopfern, wo es galt Schönes, die Grazie zu geſtalten, und in jenem ſich keine Mittel dazu vorfanden. Beiſpiele anzuführen, würde hier zu weitläuftig ſeyn. Wie weit übrigens der ſteife Contrapunct den Operncomponiſten führt, das erfahren wir ja auch jetzt noch oft genug beim Anhören, z. B. einiger Opern von Lindpaintner, auch von Spohr und Spontini. Was B. allenfalls zum Vorwurfe gemacht werden kann, das iſt die, oft bis zur Ermüdung große, Ausdehnung ſeiner recitativiſchen Geſänge, Arien und Duette, woraus denn ein Mangel an ſchönem Wechſel mit Chören und dergleichen hervorgeht. Und dies macht es wohl, warum in Deutſchland ſo wenige Opern von ihm gegeben werden, in Italien und Frankreich dieſelben aber beliebter ſind. Er ſtarb zu Paris im Januar 1842.

Blankenburg, Chriſtian Friedrich von, der verdienſtvolle Herausgeber und Vermehrer von Sulzers „Theorie der ſchönen Künſte,“ war geb. unweit Kolberg am 24. Jan. 1744, ſtarb am 4. Mai 1796.

Blankmeiſter, Emil, wackerer Virtuos auf dem Pianoforte, aber noch mehr verdienter Lehree dee Muſik in Dresden, iſt geboren daſelbſt 1816.

Blarren oder Plärren wird vom Tone einer Zungenſtimme geſagt, wenn er widerlich ſtark, oft ſogar unklar iſt; auch bei ſich überſchreienden Sängern.

Blas oder Blaſa, Gebrüder, beide Virtuoſen auf der Hoboe, und weltberühmt, waren Spanier; in den erſten Jahren des jetzigen Jahrhunderts machten ſie eine Reiſe nach Frankreich, Italien und Deutſchland; der jüngere ward krank und ſtarb in Ludwigsburg, worauf der ältere, ganz erſchüttert, ſeine Oboe wegwarf und in größeſter Eile nach Spanien zurückreiſte.

Blaſchke, Leopold, ſehr geſchätzter Muſik- und insbeſondere Clavierlehrer zu Petersburg, iſt ein geborener Böhme. Früher lebte er längere Zeit in Wien mit dem Titel eines K. K. Capellmeiſters, als welcher er auch den trefflichen Pianiſten A. Wiebe bildete. Ausführlichere und beſtimmtere Nachrichten über ihn konnten wir nicht erhalten.

Blaſebalg, ſ. Balg.

Blaſen heißt das Intoniren eines jeden Blas- oder ſolchen Inſtruments, deſſen Ton durch Einhauchen (Einblaſen der Luft vermittelſt eines beſonderen Mundſtücks in ſeine Röhre) hervorgebracht wird.

Blaſi, Luca, ein berühmter, und ſeiner Zeit vielleicht der berühmteſte italieniſche Orgelbauer, aus Perugia gebürtig, blühete gegen Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts.

Blasinſtrument. Unter Blasinſtrumenten verſteht man diejenigen Tonwerkzeuge, bei denen die in einer Röhre enthaltene Luftſäule der klingende Körper iſt, und deren Töne alſo durch Füllung jener Röhre mit Luft, durch Blaſen oder Hauchen, was jene Luftſäule in Bewegung ſetzt, hervorgebracht werden. — Nun hier nur noch einige Andeutungen über die Anwendung der Blasinſtrumente in der Muſik im Allgemeinen. Der Klang der Blasinſtrumente zeichnet ſich vor dem der Saiteninſtrumente nicht nur durch eine eigene Fülle, ſondern auch durch einen eigenen einnehmenden Charakter aus, wovon der Grund vielleicht mit in dem Umſtande liegt, daß mit dem Tone der Blasinſtrumente nicht, wie bei dem Saitentone, unberufene Beitöne mitklingen. Die Benutzung der Blasinſtrumente iſt daher in der Muſik, von der größten, zuweilen gleichſam magiſchen Wirkung indem man bald ein oder einige obligat oder concertirend hervortreten, und einen Sologeſang, von Saiteninſtrumenten begleitet, vorgetragen; bald das Chor der Blasinſtrumente abwechſelnd mit dem der Saiteninſtrumente hören; bald beide mit vereinter Kraft zuſammen wirken, oder auch wohl ganze Stücke von Blasinſtrumenten allein ausführen läßt, wie bei Militärmuſiken und ſogenannten Harmonien. In früheren Zeiten pflegte man jede Sorte von Blasinſtrumenten von zwei-, drei-, vier-, ja noch mehrlei Größe anzufertigen, um vier- oder auch mehrſtimmige Muſikſtücke mit eben ſo vielen Inſtrumenten einer und derſelben Art, aber von verſchiedenem Tonumfange beſetzten und ausführen zu können. Das beweiſt unter Anderm der Bombard oder Pommer (ſ. dieſ.). Daß unſere heutige Art, bald den gleichſam ätheriſchen Zauber, bald die Kraftfülle der Blasinſtrumente zu benutzen, die ältere weit hinter ſich läßt, iſt wohl nicht zu bezweifeln. Freilich hört man auch in neueſten Zeiten ſehr häufig über Mißbrauch und Ueberladung mit Blasinſtrumenten klagen: ein Vorwurf, welcher nicht ſelten nur allzu gegründet iſt. Die Klangfülle der Blasinſtrumente iſt ſo groß, daß im Orcheſter eine nur einfache Beſetzung der Blasinſtrumente ſelbſt dann noch hinreicht, wenn jede Violinſtimme auch mit mehreren Spielern, drei-, vier- und mehrfach beſetzt iſt, und z. B. ein halbes Dutzend Trompeten ſehr leicht 50 und mehr

Digitized by Google

Violinen leicht überſchreitet. Die Notenſchreibart für die Blasinſtrumente iſt gewöhnlich anders, als dieſe klingen ſollen. Das iſt namentlich der Fall bei Horn und Trompete, beim Quart- und Contrafagott, bei Clarinetten, Baſſet- und engliſchen Hörnern, und ſelbſt bei manchen Arten von Flöten u. a. m. Darüber aber, ſo wie über die Benutzung eines jeden einzelnen Inſtruments in der Muſik, ſeinen Toncharacter ꝛc. wird hier nicht gehandelt.

Blaſis, Virginia, rühmlich bekannte Sängerin, ſtarb zu Florenz nach einer ſiebentägigen Pneumonie in der Nacht vom 11. auf den 12 Mai 1838 in noch ſehr frühem Alter. Sie war in Marſeille von italieniſchen Eltern geboren und ſtammte aus einer überhaupt ſehr muſikaliſchen Familie. Ihr Vater, Franceſco, componirte, ihre Schweſter Thereſe ſpielte Clavier, und ihr Bruder Carl lehrte zu Mailand die Tanzkunſt, ſchrieb auch einige Aufſätze über ſeine Kunſt und Muſik. Nachdem ſie in der Muſik, Action und Tanzkunſt vollkommen Unterricht erhalten hatte, ging ihre Familie wieder nach Italien, wo ſie nun zum erſtenmale in Pacini's „Sposa fedele“ und „Barone di Doishoim,“ und in Merradante's „Elisa e Claudio“ zu Piacenza zum erſtenmale, aber ſogleich mit Beifall die Bühne betrat. Hierauf ſang ſie zu Ferrara, Ravenna, Verona, Padova, Vicenza, Bergamo, Brescia, Turin, Genua, Rom, auf dem Pariſer italieniſchen Theater, zu London, in den Meetings von Schottland und Irland, dann abermals zu London in der engliſchen Oper, in Mozarts „Don Juan,“ wo ſie zu verſchiedenen Malen die Donna Anna und Zerline machte und von den Engländern the favourite singer genannt wurde. Nach Italien 1837 zurückgekehrt, ſang ſie noch auf einigen Theatern, hatte ſchon für die nächſten Stagioni mehrere Engagements abgeſchloſſen; aber kaum war der Carneval 1838 in Florenz beendigt, ſo ſank die hübſche, phyſiſch und moraliſch wohlgebildete, mit einer ſchönen umfangreichen Sopranſtimme verſehene Künſtlerin, die einzige Stütze ihres alten Vaters und ihrer Schweſter, unvermuthet verwelkt dahin. In der Kirche S. Croce ward ihr zu Ehren ein feierliches Todtenamt gehalten, bei welchem Mozart's Requiem zur Aufführung kam, und im Theater Pergola ſang man eine von Maeſtro Rencini eigenes dazu componirte Trauercantate.

Blaſius (franz. Blaze genannt), Mathias Friedrich, erſter Violiniſt und Chef des Orcheſters am italieniſchen Theater, Mitglied des Conſervatoriums, einſt auch (zu Napolens Zeiten) Garde-Muſikmeiſter zu Paris, vorzüglicher Violiniſt und zugleich Clarinettiſt, fleißiger und geſchmackvoller Componiſt, und auch ein in theoretiſcher Hinſicht gründlich gebildeter Muſiker, wurde geb. am 23. April 1758 zu Lauterburg.

Blasmuſik, in der Kunſtſprache eigentlich Harmoniemuſik, ſ. daher dieſ.

Blatt, Franz Thaddäus, Directorats-Adjunct und Profeſſor am Conſervatorio zu Prag, nächſt Bärmann wohl der ausgezeichnetſte Clarinett-Virtuos unſerer Zeit und verdienſtvollſte, auch thätigſte Componiſt für ſein Inſtrument, geboren zu Prag 1793. Seine „Kurzgefaßte theoretiſch-practiche Geſang-Schule mit beſonderer Rückſicht auf jene, welche ſich dieſe Kunſt zu ihrem Vergnügen auch ohne Meiſter zu eigen machen wollen, hat beſonderen Werth wegen der vortrefflich, kurz und bündig, darin abgehandelten Lehre von Athemholen, und der beigelegten gut gewählten Beiſpiele, die es auch neben anderen größeren Geſangſchulen ſehr brauchbar und nützlich werden laſſen.

Blatt oder Zungenblatt heißt in der Muſik 1) der dünne, gewöhnlich aus ſpaniſchem Rohrholze gebildete Span, welcher, mit ſeinem ſtärkeren Ende auf dem ſogenannten Schnabel der Clarinette oder des Baſſetthorns befeſtigt, zwiſchen die Lippen des Spielers genommen wird, und, bei gehörig modificirtem Einblaſen der Luft, das Inſtrument tönen macht. — 2) Verſteht man unter Blatt auch den Streifen von Stahl- oder federhartem Meſſingblech u. dgl. in dem ſogenannten Mundſtücke und Stiefel der Pfeifen des Rohr- oder Schnarrwerks in den Orgeln. Manche nennen ein ſolches Blatt auch kurzweg nur Zunge.

Blavet (der Vorname iſt nie bekannt geworden), ſeiner Zeit einer der größten Meiſter auf der Flöte, wurde geb. zu Beſançon im J. 1700 und ſtarb 1768.

Blaze, Mathieu Frederic, ſ. Blaſius.

Blechinſtrumente heißen im Allgemeinen alle Inſtrumente, die aus Metall (Meſſing, Kupfer, Eiſen Zinn ꝛc.) verfertigt ſind; insbeſondere aber, als eine beſondere Gattung, die Blasinſtrumente dieſer Art: Horn, Poſaune, Trompete und deren verſchiedene Arten. Einige zählen auch das Baſſethorn zu den Blechinſtrumenten; allein der blecherne Sturz oder Schalltrichter deſſelben gibt noch kein Recht dazu; als Clarone oder große, auch F-Clarinette, gehört es zu den Rohrinſtrumenten, ſonſt müßten wir auch die Orgeln, den Contrafagott, den Serpent, die Becken u. m. a. zu den Blechinſtrumenten rechnen.

Blende, eine in einer Orgelfronte befindliche Niſche oder ein Feld, worin blinde Pfeifen ſtehen.

Blind wird nicht nur zur Bezeichnung nicht hellpolirter Orgelpfeifen, ſondern auch zur Bezeichnung anderer Orgeltheile gebraucht, z. B. blinde Claviatur iſt eine ſolche, und zwar nicht ſpielbare Claviatur, die nicht unmittelbar, ſondern durch die eigentliche Taſtatur einer Orgel in Bewegung geſetzt wird, daher mit dieſer in Verbindung ſteht oder geſetzt werden muß. Die blinden Claviere, welche mit den ſpielbaren in ſteter Verbindung ſtehen, heißen auch gebrochene Claviaturen, diejenigen aber, welche erſt mit einer ſpielbaren Taſtatur verbunden werden müſſen, wenn ſie wirkſam werden ſollen, Gabelkoppel. Sie haben ihren Namen davon, daß ſie mit einer Taſtatur einige Aehnlichkeit haben. — Blinde Claves ſind 1) die, welche mit keiner Pfeiſe in Verbindung ſtehen, ſondern nur für's Auge die Lücken der Taſtatur für die kurze Octave füllen; ſie ſind, wie die kurze Octave, verwerflich; 2) die Klötze, Gabeln, oder Fröſche, welche zur Koppelung zweier Manuale dienen 3) Die Hinterarme einer Manualtaſtatur, die nicht belegt ſind und von den Vorderarmen, wenn dieſe niedergedrückt werden, ſich nach oben hin bewegen. — Blinde, ausfüllende, Proſpect-, falſche, Perſpectiv-, ſtumme, Füll- auch Paradepfeifen ſtehen nur zur Zierde in einer Orgelfronte, weshalb ſie auch keinen Kern erhalten und daher keinen Ton angeben können. — Blinde oder falſche Regiſter werden von einigen Schriftſtellern die auf den Windladen befindlichen Dämme genannt. — Blinde oder ſtumme Regiſterzüge gehören zu den Neben-Regiſterzügen einer Orgel und ſind beſtimmt, theils, um ungleiche Regiſterzüge ſymmetriſch zu ordnen, theils beſondere Wirkungen hervorzubringen, die durch ihre Benennungen näher bezeichnet werden.

Blochflöte oder Blockflöte, eigentlich und richtig, doch nie gebräuchlich, Pflockflöte, ſehr falſch Plochflöte, eine ſehr ſanft klingende Orgelſtimme im Manual, die dem Tone des ſeit faſt 100 Jahren veralteten Inſtruments, Pflockflöte, franzöſiſch Flûte douce (ſeines ſanften Tones wegen), unter welcher Benennung dieſe Stimme noch jetzt disponirt wird, ähnlich klingen ſoll.

Blondeau, Auguſt Louis, Violiniſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris, ein Zögling des daſigen Conſervatoriums und vielgebildeter Muſiker, beſonders ausgezeichnet aber als geſchmackvoller und fertiger Virtuos auf ſeinem Inſtrumente.

Blondel. Die Sage des Minſtrels Blondel iſt zu allgemein bekannt, als daß es hier einer zweiten erneuten Schilderung bedürfte; mag es darum genügen, dem treuen Sänger des ritterlichen Richard Löwenherz hier ein Plätzchen zu gönnen.

Bloß, ſ. Gedeckt und Offen.

Blow, John, Doctor der Muſik und einer der berühmteſten, auch gebildetſten Organiſten und Componiſten Englands, war geboren zu North-Collingham in Nottinghamſhire 1648 und ſtarb am 1. October 1708.

Digitized by Google

Blum, Carl. Dieſer in neuerer Zeit ſo ſehr beliebte und fleißige Bühnendichter und Componiſt, tit. Hofcomponiſt Sr. Majeſtät des Königs von Preußen, in Berlin lebend, wurde geboren daſelbſt um 1790. In früher Jugend ſchon, von 1805 an, machte er ſich als Sänger vortheilhaft bekannt; er war damals Mitglied von Quandt's Schauſpielergeſellſchaft am Rhein, kam nachher nach Königsberg, wo er unter der Leitung des Muſikdirectors Hiller (Sohn des berühmten Leipziger Hiller) die Muſik, insbeſondere die Compoſition ſtudirte, und ging ſpäter nach Berlin zurück. Seine erſte Oper war „Claudine von Villa bella“; ſie wurde 1810 in Berlin mit Beifall aufgeführt. 1817 ging er nach Wien, fand daſelbſt an Salieri einen belehrenden und unterſtützenden Freund, und wir dürfen es daher wohl deſſen Einfluſſe beſonders zuſchreiben, daß ſeine demnächſt folgende Oper „das Roſenhütchen“ ſo im Zeitgeſchmacke ausfiel, daß ſie nicht weniger als 39 Aufführungen hinter einander erlebte, und auch das niedliche Ballet „Aline“, womit er alsdann die K. K. Hofbühne beſchenkte, die regſte Theilnahme fand. Zum Hofcomponiſten ernannte ihn der König von Preußen im Jahr 1820. Als ſolcher reiſte er nach Paris, theils um die Bekanntſchaft von Boieldieu, Cherubini, Auber u. a. zur Zeit beliebten dramatiſchen Componiſten zu machen, theils aber auch um die Bühne und deren Weſen ſelbſt noch genauer zu ſtudiren. 1822 kehrte er nach Berlin zurück, führte ſeitdem vier Jahre lang die Regie der Königl. Oper und zwei Jahre die Direction des königſtädtiſchen Theaters daſelbſt. Nach der Zeit machte er mehrere kleinere und größere Reiſen durch Deutſchland, England, Frankreich und Italien, die keinen geringen Einfluß auf ſeine weitere Kunſt- und beſonders muſikaliſche Bildung ausübten. In Berlin nahm er nach deren Vollendung keine beſtimmte Anſtellung wieder an, ſondern beſchäftigte ſich nicht ohne verdientes Glück einzig nur mit Ueberſetzungen dramatiſcher Werke aus fremden Sprachen, deren Arrangirung für deutſche Theater, mit Compoſition und belletriſtiſcher Schriftſtellerei, beſonders ſo weit dieſe dem Theater angehört, in mehreren Zeitſchriften und Journalen. Haben wir hier gleich B. nur als Componiſten zu betrachten, ſo können wir dennoch ſeine Verdienſte als Ueberſetzer und Bühnendichter nicht ganz unberührt laſſen. Unſtreitig zeichnen ſich ſeine Bearbeitungen fremder Bühnenwerke vor vielen anderen aus, namentlich weiß er ſeinen Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen die wirklich franzöſiſche Gewandtheit zu geben, die den meiſten anderen abgeht; und wie ſinnig er den reinen Italianismus dem deutſchen Geſchmacke anzupaſſen verſteht, beweiſet ſeine „Mirandolina“, die aus Goldoni's „Locandiera“ entſtand und ſich länger als alle anderen derartigen metamorphoſirten Stücke auf den deutſchen Repertoiren erhalten hat. Das Tägliche freilich iſt ihnen eben ſo wenig abzuſprechen, als man ſeine muſikaliſchen Werke für keine anderen als reine Zeitprodukte erklären kann. Was denſelben zum großen Theile einen dauernden Eingang auf den Theatern verſchafft hat, iſt ſein, wie es ſcheint, ihm angebornes Talent, ſich der Gelegenheit und den zeitigen Umſtänden mit Leichtigkeit zu fügen: ein Talent, das immer ſein Verdienſt behält und um ſo mehr geſchätzt werden muß, als es ſelten ſich findet. Er hat mehr denn 130 nahmhafte Werke zu Tage gefördert, kleine und größere Inſtrumental- und Vocalmuſiken, in allen aber ſpricht ſich jene herrliche, durch Kunſt vielleicht geläuterte und verfeinerte, Naturgabe deutlich aus. Wir nennen nur die drei Serenaden für kleines Orcheſter op. 49, 50 und 51; das Ballet „Achilles“; die drei Notturno's op. 64; das „Rondeau à la Turque“ für Pianoforte und Flöte op. 35; das Singſpiel „die Heirath im zwölften Jahre“; die Opern „die Pagen des Herzogs von Vendome“, „Canonicus Schuſter“, „die Nachtwandlerin“ und „Zoraide oder der Friede von Granada“; die Troubadour- und ſeine vielen anderen Geſänge, Romanzen, Lieder ꝛc.; das Vaudeville „der Bär und der Baſſa“ u. ſ. w.: — welch' eine gemüthvolle Muſik für das Herz, das zu ſolchen Regungen, wie ſich darin ausſprechen, geſtimmt iſt, von unvergänglichem Werthe. B. hat keinen eigenen Styl, kein beſonderes Genre, in und nach welchem er ſchreibt und Töne dichtet; er läßt dieſe aus ſeiner Seele fließen, wie ſie einmal die verborgene mächtig ſprudelnde Quelle bringt. Dabei kann es nun freilich kommen, daß er die ſtrenge Schule verletzt, die Originalität vernachläſſigt; allein was thut's? er will nur für mitfühlende Herzen componirt haben, und dieſen hat er dann gewiß auch ein inniges Seelenvergnügen verſchafft. So konnte es denn auch nicht anders ſeyn, als daß unter Anderem ſein „Gruß an die Schweiz“ in Tirol und in der Schweiz faſt national wurde, und er in mehreren ſeiner Compoſitionen ſich der Hülfe würdiger älterer Vorgänger bediente. Dieß hat man ihm zum Vorwurfe gemacht; allein nur in ſeinen Vaudevilles bringt er fremde Ideen und Einfälle, ſie niemals aber auch für die ſeinigen ausgebend; und daß das Publikum dergleichen gern hört, gereicht demſelben eben ſo ſehr zur Ehre als B. die Gabe und ſorgfältige Auswahl. Bei jenem zeigt es Ueberſättigung an dem Firlefanz der neueſten Zeit und das Beginnen der Liebe zu ächter Volksmuſik; bei dieſem, bei Blum, verſtändigen Sinn und Würdigung des Werthvollen, daß er ſo manche ſchöne gemüthvolle alte Volksmelodie der Vergeſſenheit entreißt. Mit ſeinem „Schiffscapitain“ hat er das Vaudeville erſt in ſeiner eigenthümlichen Geſtalt auf die deutſche Bühne verpflanzt, und was wie nach jenem Gutes der Art erhalten haben, iſt nichts anderes als eine treue Nachbildung. Auffallend bleibt, daß Blums Werke in den ſüdlichen Gegenden weit mehr gefallen als in den nördlichen; wäre es wahr, wie es gewöhnlich heißt, daß der Süddeutſche mehr Herz, der Norddeutſche aber mehr Verſtand hat, ſo ließe es ſich leicht erklären; wir glauben nun aber nicht daran und deuten daher im Stillen jene Erſcheinung anders. Doch, obſchon noch etwas mehr als angenehme, ſinnige Unterhaltung bei der muſikaliſchen Kunſt ſuchend, obſchon ſie lieber in ihrer eigentlichen poetiſchen Urgeſtalt erblickend, in welcher ein Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Zumſteeg u. A. ſie hinſtellten, ſo begegnen wir doch auch Blums Werken gern, weil ſich das gefälligſte Talent darin kund giebt. Virtuos auf der Guitarre, ſetzte er auch mehrere gefällige, doch nicht immer leicht ausführbare Solo- und andere Sachen für dieſes Inſtrument, und ſchrieb ein ſehr empfehlenswerthes Lehrbuch: „Neue vollſtändige Guitarrſchule, nebſt Solo- und Geſangſtücken, hauptſächlich für Diejenigen, die nicht gehörigen Unterricht nehmen können. 1) theoretiſcher und 2) praktiſcher Theil.“ Berlin bei Schleſinger. Der thätige Mann ſtarb als königlicher Opernregiſſeur in Berlin am 2. Juli 1844.

Blumenthal, Joſeph von, geb. den 1. Nov. 1782 zu Brüſſel, woſelbſt ſein Vater in Staatsdienſten ſtand, und, nach erfolgter Regierungsveränderung quiescirt, mit der ganzen Familie nach Prag überſiedelte. Dort wurde Joſeph nebſt ſeinen jüngeren Brüdern, Caſimir und Leopold, welche ſpäter als tüchtige Violiniſten ſich auszeichneten, ganz für die Muſik gebildet, und alle drei genoſſen daſelbſt bei Abt Vogler den gemeinſchaftlichen Unterricht in der Tonſetzkunſt. Als dieſer 1803 in Wien ſich aufhielt, um ſeine Oper „Samori“ zu ſchreiben, empfahl er dem damaligen Eigenthümer des neu erbauten Wiener Theaters ſeine hoffnungsvollen Schüler, und das Kleeblatt erhielt, durch eine ſo gewichtige Fürſprache, auch unverzüglich die Anſtellung als Orcheſtermitglieder, Joſeph bei der Viola und zugleich in der Cathegorie eines Compoſiteurs und Soloſpielers, die beiden andern an der erſten Violine, welcher Caſimir in der Folge auch als Director vorſtand. Während eines mehr denn zwanzigjährigen Zeitraumes erſchienen unter Joſephs Namen, obſchon, wie verlautet, auch die Geſchwiſter mehrfachen Antheil daran genommen haben ſollen, folgende Bühnenwerke: 1) die romantiſche Oper „Don Sylvio von Roſalva“; 2) der zweite Act des Zauber-

Digitized by Google

ſpiels „der kurze Mantel"; 3) Ouverturen, Märſche, Geſänge, Entreactes und Chöre zu vielen Schauſpielen, z. B. „Columbus", „König Lear", „Turandot", „Käthchen von Heilbronn", „Ferdinand Cortez" u. a.; 4) die Melodrama's „Camma" und „Menasko und Elwina"; 5) ein pantomimiſches Ballet; 6) mehrere Sinfonien. Außerdem eine große Meſſe nebſt anderen Kirchenſtücken, Gelegenheits-Cantaten, Feſt-Hymnen ꝛc. Durch den Druck ſind bekannt geworden: Violin-Duette und Trio's, ſonderlich für Zöglinge berechnet; Uebungsſtücke; verſchiedene Ueberſetzungen und Arrangements, nebſt einer Violinſchule; in der Geſammtzahl 40 Nummern. — Dem Style nach ſind alle ſeine Arbeiten gediegen, beſonnen und ſtreng correct durchgeführt; daß Voglers Syſtem unverkennbar darin vorherrſcht, zeugt von Conſequenz, Achtung vor dem Meiſter, und kann wahrlich nicht als Schattenſeite gelten. 1835 bekleidete Joſeph das Chorregenten-Amt an der Piariſtenkirche zu Wien, Caſimir war Muſikdirector in Zürich und Leopold Cammervirtuoſe bei einem ungariſchen Magnaten.

B mi, der veraltete Name des Tones h, ſ. Alphabet und B.

B moll — diejenige der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, in welcher der Ton b den Grundton oder die Tonica bildet, und in deren Leiter die kleine Terz, alſo das Verhältniß der ſogenannten Molltonart, enthalten iſt. Um dieſes zu erwirken, müſſen die Töne d, e, g und a in des, es, ges und as verwandelt werden. Vergl. Tonleiter und Vorzeichnung.

Bo, ſ. Belgiſche Sylben.

Bobiſation heißt das Solfeggiren mit den ſogenannten Belgiſchen Sylben.

Boccherini, Luigi, geb. zu Lucca 1730 oder 1735, wo er ſeinen erſten Unterricht genoß und ſeine Jugend verlebte. Nachdem er kurze Zeit andere Städte ſeines Vaterlandes beſucht hatte, ohne daß etwas Merkwürdiges davon zu berichten wäre, begab er ſich nach Paris. Hier wurde ſein erſtes Werk 1768 geſtochen unter dem Titel „Sechs Sinfonien." Der Ausdruck hatte aber damals noch nicht den Sinn, den er ſeit Joſeph Haydns Werken dieſes Namens gewonnen hat. Es waren dieß nur eben Violinquartette mit obligatem Violoncell. In dieſer Gattung zeichnete er ſich, namentlich unter den Franzoſen, bald ſo ſehr aus, daß ſein Ruhm weiter drang. Am meiſten wurde er in dieſer Thätigkeit durch den Beifall feſtgehalten, den ihm Friedrich Wilhelm II. von Preußen (reg. 1786—1797), ein geſchmackvoller Kenner und geübter Dilettant auf dem Violoncell, zollte, welcher nach Capellmeiſter Reichardts Berichte Boccherini's Quartette und Quintette vorzüglich liebte und beſtändig ſpielte. Dieſer kunſtſinnige Monarch ſetzte ſeinem Lieblinge ein lebenslängliches Jahrgeld für die Verpflichtung deſſelben aus, alle Jahre einige neue Quartette und Quintette nach Berlin zu ſenden. Die Auszeichnung, die dem Componiſten widerfuhr, iſt auch nicht grundlos; kein Italiener ſeiner Zeit wußte ſo viel harmoniſchen Gehalt mit einſchmeichelndem Geſange zu verbinden wie er; ſelten einer, der ſo viel angenehme Phantaſie mit ſüdlicher Friſche der Melodie in immer neuer Geſtalt offenbarte. Nur unſer Joſeph Haydn ſteht, was Reichthum, Tiefe und Humor anlangt, über ihm. Boccherini ſelbſt wußte dieß ſo zu achten, daß er mit dem deutſchen Meiſter von Madrid aus einen freundſchaftlichen Briefwechſel anknüpfte. B. hatte ſich nämlich gegen 1780 nach Madrid begeben, wo er vom Hofe ſehr gut aufgenommen und bald als Cammervirtuos und Componiſt des Infanten angeſtellt wurde. Hier blieb er bis an ſeinen Tod in fortgeſetzter Thätigkeit. Vor allem ſind es Quintette, Quartette, Trio's und Duo's für Streichinſtrumente, wozu noch mehrere Sextette, Clavierſonaten, einige Solo's, Concerte und ſogenannte Sinfonien kommen. Einige Geſangwerkchen ſind nur im Manuſcript vorhanden. Die gedruckten, häufig nachgeſtochenen Werke belaufen ſich auf 55, von denen die allermeiſten ſeit 1797 von Pleyel in Paris geſtochen worden ſind. In Holland, England und Deutſchland ſind gleichfalls nicht wenige herausgegeben worden. Die meiſten dieſer Hefte enthalten ſechs Stücke. In Paris namentlich werden ſeine Quartette noch jetzt geliebt. Er ſtarb zu Madrid 1805. Sein Alter wird auf 70 Jahre angegeben. Demnach müßte er 1735 und nicht 1730 geboren ſeyn.

Bocediſation iſt daſſelbe was Bobiſation.

Bochſa. Es haben ſich zwei Pariſer Tonkünſtler und überaus fruchtbare Componiſten dieſes Namens bekannt gemacht. Carl, der Vater, der vor wenigen Jahren erſt geſtorben zu ſeyn ſcheint, war Virtuos auf der Flöte und Clarinette, hat außer einer nicht unbedeutenden Zahl von Harmoniemuſiken viele ſchätzenswerthe Werke für jene Inſtrumente in den Druck gegeben. Der noch lebende Nicolaus Carl, der Sohn, noch reicher an Tonſchöpfungen als ſein fleißiger Vater, iſt Virtuos auf dem Pianoforte und der Harfe, und componirt daher auch beſonders nur für dieſe Inſtrumente; doch hat er auch für andere, und ſelbſt für große Orcheſter vortreffliche Sachen geſetzt. Die für die Harfe ſind die ungleich zahlreichſten, gehören aber auch zu den beſten, welche wir für dieſes Inſtrument beſitzen. Es läßt ſich begreifen, daß bei einer ſolchen ſeltenen Thätigkeit, wie B. ſie als Componiſt entwickelt, viele flüchtige Tagsarbeiten zum Vorſchein kommen müſſen; eine vorſichtige Auswahl bei der Benutzung ſeiner Dichtungen iſt daher um ſo mehr anzurathen. In Deutſchland haben dieſelben noch nicht viel Eingang finden können, ſo beliebt ſie in Frankreich ſind.

Böck, Gebrüder, Königl. Baieriſche Kammermuſiker und vortreffliche Virtuoſen auf dem Waldhorn; der ältere, Ignatz, wurde geb. 1754; der jüngere, Anton, 1757 in Stadt am Hof und erhielt nebſt jenem den erſten Unterricht auf dem Horn von dem Fürſtlich Taxiſchen Hofmuſikus Joſeph Vogel in Regensburg. Als ſich beide Brüder ſowohl große Fertigkeit wie einen ſchönen vollen Ton auf dieſem Inſtrumente erworben hatten, unternahmen ſie 1775 eine Kunſtreiſe nach Wien, gefielen dort, und wurden ſogleich in die Dienſte des Fürſten von Bathiany, Primas von Ungarn, aufgenommen, in denen ſie drei Jahre und drei Monate verweilten, alsdann aber Wien wieder verließen, um ihr Glück weiter zu ſuchen. Ein Ruf in Königlich Schwediſche Dienſte bewog ſie, ſich 1783 nach Stockholm zu wenden; aber wegen des daſigen, nachtheilig auf ihre Geſundheit wirkenden Clima's ſahen ſie ſich genöthigt, dieſen Dienſt nach Jahresfriſt wieder zu verlaſſen. Nun wurde eine Kunſtreiſe nach Copenhagen, Hamburg, Berlin, Dresden, Prag und Wien angetreten, und überall, ſowohl in dieſen Städten, wie an den Höfen in denſelben, wurden ſie mit großem Beifall gehört. Hierauf unternahmen ſie ihre erſte ehrenvolle Reiſe nach Italien. In Venedig ſpielten ſie im adeligen Concerte, das nur ausgezeichneten Virtuoſen den Zutritt geſtattete, und die Republik ehrte ihre Kunſt dergeſtalt, daß ſie außer dem gewöhnlichen bedeutenden Honorar noch eine goldene Denkmünze zur Belohnung erhielten. Von hier ging es nach Mailand, Paris, London, Brüſſel, Haag und mehreren holländiſchen Städten, dann über Münſter, Cöln, Bonn, Coblenz, Mainz, Frankfurt, Hannover, Stettin, Danzig, Königsberg und Riga bis St. Petersburg und Moskau; und zuletzt über Warſchau und durch Schleſien wieder zurück nach München. In allen eben genannten Städten und an ihren Höfen ſpielten ſie mit außerordentlichem Beifalle, wurden mit Enthuſiasmus aufgenommen und ausgezeichnet belohnt. Nun unternahmen ſie eine zweite Reiſe nach Italien und gingen über Florenz bis Rom und Neapel. In letzterer Reſidenz begleiteten ſie der berühmten Sängerin Banti fünfmal eine concertirende Arie, welche der König mit ſo viel Wohlgefallen anhörte, daß er beide Brüder mit auf ſein Luſtſchloß nahm und ſie daſelbſt geraume Zeit köſtlich bewirthen ließ. Endlich kehrten ſie über Livorno, Genua und durch Tyrol wieder nach München zurück, wo ſie ſo glücklich waren, im Jahre 1790, jeder mit 800 fl. Gehalt, als Chur-

Digitized by Google

fürſtliche Hofmuſiei angeſtellt zu werden. Noch im Jahr 1802 wurde ihr Spiel von Wien aus außerordentlich gerühmt, aber um's Jahr 1814 hörten ſie auf, in den öffentlichen Concerten in München zu blaſen. Allgemeine Bewunderung erregten beide Brüder beſonders durch den geſchickten Gebrauch ihrer Sordinen, wodurch ſie das Echo ganz entfernt vorſtellten und den Ton des Waldhorns ſo zu ſchwächen wußten, daß er einige hundert Schritte entfernt zu ſeyn ſchien. Beide Brüder haben auch gemeinſchaftlich Mehreres für die Kammer und das Conrert componirt. Wie führen davon an „O Waldnacht grün" rc. für vier Singſtimmen und zwei Waldhöener; zehn Stücke für zwei Waldhörner und Violoncell, und zwei Sextette für zwei Violinen, Bratſche, zwei Hörner und Violoncell in F- und E-dur.

Bockemeier, Heinrich, heißt Bokemeier.

Bocklet oder Boclet, Carl Maria von, geb. in Prag 1801, erhielt bis in das 13. Jahr den Clavierunterricht durch einen wackern Elemeatarlehrer Namens Zawora; von Profeſſor Friedr. Wilh. Pixis die Anleitung im Violinſpiel, und vollendete uater dem Director des Conſervatorium, Fr. Dyonis Weber, den Curs der Harmonielehre. Bei einem Beſuche in Wien gab er öffentliche Concerte und producirte ſich mit ausnehmendem Beifalle eben ſowohl auf dem Pianoforte, wie auf der Violine. Seit 1821 wählte er die Kaiſerſtadt zum bleibendea Aufenthalte, nahm uur auf kurze Zeit im Theater an der Wien eine Orcheſterſtelle bei der erſten Violine an, hörte alsdann auf, dieſes Inſtrument ferner zu cultiviren, und widmete alle Zeit zum ſorgfältigen Studium des Pianoforte. Dagegen behandelt er aber anch ſelbes, nach dem unpartheiiſchen Urtheile aller Ohrenzeugen, mit einer Virtuoſität, die ihn in die Reihe der erſten Meiſterkünſtler ſtellt. Als eminenter Vorzug wird gerühmt, daß er jederzeit den intenſiven Geiſt einer Compoſition vollkommen auffaßt, den Charakter derſelben, den Farbenton, bis in die kleinſten Nüanren durchdringt und in möglichſt denkbarer Vollendung wiedergiebt. — Die Reſidenz nannte ihn ihren erſten Pianiſtrn, und erkennt, ſonderlich in der freien Phantaſie, aur den Großmeiſter Hummel als ſeinen ebenbürtigen Nebenbuhler. — Nicht geringere Verdienſte hat er ſich zugleich anch durch die künſtleriſche Ausbildung ſo manch' ſchönen Talentes geſammelt, und in ſeiner Schüler Zahl glänzen bereits ſchon gefeierte Namen. — Von eigenen Schöpfungen iſt nichts bekannt geworden; er huldigt keineswegs der Virtuoſenmode, nur mit Selbſtfabrikaten zu prunken, und ſetzt vielmehr einen edlen Stolz darin, die ohnehin beinahe faſt außer Curs kommenden Werke von Mozart, Beethoven, Weber u. A. in ihrer angeſtammten Eigenthümlichkeit zu Gehör zu bringen.

Bockstriller pflegt man ſcherzhafter Weiſe eigentlich jeden falſch vorgetragenen Triller zu nennen; insbeſondere jedoch aber den falſch intonirten oder ungleichen: wenn die Töne deſſelben nicht rein zu einander ſtimmen, die große oder kleine Secunde des Hülfstones alſo zu hoch genommen, und der Triller ſelbſt nicht in gleichmäßig ſchneller Folge ſeiner beiden Töne auf einander vorgetragen wird.

Bode, Johann Joachim Chriſtoph, wurde geb. 1730 zu Barum, einem Dorfe im Braunſchweigiſchrn Amte Lichtenberg, wo ſein Vater, nachher Soldat in Braunſchweig und endlich armer Ziegelſtreicher in Schöppenſtädt, damals Ackerbau trieb. In Schöppenſtädt lernte er Leſen und Schreiben; zum Gewerbe des Vaters, wegen ſeines zarten und ſchwächlichen Körperbaues, untauglich, kam er dann, ein zweiter Duval, als Schäferjunge zu ſeinem Großvater in Barum; doch auch dieß einfache Geſchäft des Schafhütens konate der „dumme Chriſtoph", wie man ihn eben deßhalb gewöhnlich nannte, nicht begreifen, und er wurde ausgelacht, wenn er davon ſprach, daß er nach Braunſchweig möchte und dort Muſik lernen. Da das Bitten des Knaben aber gar nicht aufhörte, ſo wollte man dennoch den Verſuch damit machen, und ſeines Vaters Bruder brachte ihn 1745 nach Braunſchweig zu dem Stadtmuſikus Kroll in die Lehre, und verſprach dabei, das Lehrgeld zu zahlen, wean er etwas Tüchtiges lerne. Dieſer bedinguagsweiſen Anſpornung zum Fleiße bedurfte es übrigens nicht, ein mächtigerer Trieb lag in ihm, die eigene Liebe und die von der Natur ihm verliehenen großen Talente zur Muſik. Bei den niedrigſten Arbeiten, zu welchen ihn Lehrherr und Frau gebrauchten, entwickelte ſich ſein muſikaliſches Genie bald: er lernte auch ohne eine aufmerkſamere und gründliche Anweiſung in kurzer Zeit faſt alle Inſtramente fertig ſpielen. 1752 erhielt er eine Stelle als Hautboiſt in Braunſchweig. Um ſein Lieblingsinſtrument, den Fagott, noch gründlicher zu erlernen, überhaupt aber um ſich in der Muſik, namentlich in der Compoſition, noch weiter auszubilden, nahm er ein Jahr Urlaub und ging nach Helmſtädt zu dem damals ſehr berühmten Kammermuſikus Stolz. Von einem Studenten, den er in Muſik unterrichtete, lernte er hier an Zahlungsſtatt Franzöſiſch, Itatieniſch und Lateiniſch, und von dem Magiſter Stockhauſen, deſſen freundſchaftlichen Umgang er ſich durch ſeine gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſe und ſein ehrbares Betragen erworben hatte, Engliſch, auch durfte er deſſen Vorleſungen über die Theorie der ſchönen Künſte beſuchen. So ward die Univerſität Helmſtädt, wie er dieſe ſelbſt ſpäter mit der dankbarſten Rührung zu nennen pflegte, die Säugamme ſeines tiefen Geiſtes. Da es ihm nach ſeiner Rückkehr in Braunſchweig nicht gelingen wollte, eiae Stelle in der Herzoglichen Hofeapelle zu erhalten, ſo nahm er ſeinen Abſchied, ging nach Celle und trat dort als Hautboiſt in Königlich Hannöver'ſche Dienſte. Das Studium der Sprachen und der Tonkunſt insbeſoadere ſetzte er hier aus innerem Antriebe eifrigſt fort, und der ununterbrocheae Briefwechſel mit Stockhauſen, dem Muſikdirector der italieniſchen Oper zu Braunſchweig, Signor Santo Aguilar, und dem Sänger Danzi mußte dabei von vortheilhafteſtem Einfluſſe auf ihn ſeyn. Er ſetzte mehrere einzelne Concerte und Solo's für Fagott, Sinfonien, Vocalmuſiken; gab davon abee nur in den Druck zwei Sammlungen Lieder unter dem Titrl „Scherz- und ernſthafte Oden und Lieder" (1754 und 1756). Der plötzliche Tod ſeiner Frau und Kinder verbitterte ihm den längrren Aufenthalt in Celle; mit Empfehlungen von Stockhauſen ging er nach Hamburg und fand an dem Dr. Olde und Prediger Alberti daſelbſt warme Freunde. Sie verſchafften ihm als Sprach- und Muſiklehrer Zutritt in den angeſehenſten Häuſern. Er ward allgemein beliebt und ſeine vielſeitigen Krnntniſſe fanden Anerkennung. 1749 trat er als geſchickter Ueberſetzer aus dem Franzöſiſchrn und Engliſchen auf durch die „Briefe des Paters Alfonſo" und den „begeiſtertea Braminen"; auch arbeitete er für das Kochiſche Theater, uad übernahm für die Jahre 1762 und 1763 die Redaction des Hamburgiſchen Correſpondenten; an den öffentlichen Muſiken nahm er den thätigſteu Antheil; dirigirte die regelmäßigen Winterconcerte, überſetzte mehrere Oratorien des Metaſtaſio und einige komiſche Operu von Piccini's und Gugtielmi's Compoſition, und vollendete die von Leſſing angefangene Ueberſetzung von Noverre's Briefen über die Tanzkunſt. Von da nn ward Leſſing ſein innigſter Freund. Durch eine zweite Heirath kam er in den Beſitz eines beträchtlichen Vermögens; er legte darauf mit Leſſing gemeinſchaftlich eine Buchdruckerei an; um dieſelbe ſogleich zu beſchäftigen, ſchrieb Leſſing ſeine Dramaturgie und überſetzte er mehrere Romane, deren Aufzählung aber uns nicht hier angeht; hierauf trat er in den Freimaurerorden, deſſen Angelegenheiten er ſpäterhin zum Hauptgeſchäfte ſeines Lebens machte; trieb dabei aber viel Muſik und ſuchte auf alle mögliche Weiſe den Plan auszuführen, daß in ſeiner Druckerei nur Werke des Genie's und Geſchmacks zum Vortheil ihrer Verfaſſer unter die Preſſe kommen ſollten. Dazu aber fehlte ihm und Leſſing die kaufmänniſche Geſchicklichkeit; das Geſchäft mußte eingehen. Er folgte alsdann 1778 der verwittweten Gräfin von Bernſtorff als Geſchäftsführer nach

Digitized by Google

Weimar; wurde von dem Hofe zu Meiningen zum Hofrathe, von dem zu Gotha zum Legationsrathe und dem zu Darmſtadt zum Geheimenrathe ernannt. In Weimar beſchäſtigte er ſich fortwährend mit literariſchen und äſthetiſchen Arbeiten, beſonders mit Compoſitionen und Ueberſetzungen, und ſtarb endlich daſelbſt am 13. Decbr. 1793 an Entkräſtung. Außer dem Fagotte war B. auch Virtuos auf dem Violoncell, und namentlich ein ausgezeichneter Quartettſpieler. Von ſeinen Compoſitionen ſind mehrere, in ſeinen ſpäteren Jahren geſchriebene, Sinfonien, Violinconcerte und Trio's, ein Violoncellconcert und einige Solo`s für die Viola d'amour gedruckt worden. Zu ihrer Zeit galten ſie für Meiſterſtücke und waren ſehr beliebt.

Boden, der, in Inſtrumenten, iſt die untere Holzdecke, an allen Arten von Saiteninſtrumenten, die den Corpus derſelben zuſammenhält und ihm die gehörige Feſtigkeit giebt.

Bodenſchatz, Erhard, ein fleißiger Componiſt, wurde geboren zu Lichtenberg um 1570, ſtarb 1636.

Bodinus, Johann Auguſt, Violinvirtuos, ſeiner Zeit ſehr hoch geachtet, geb. um 1725, einer der würdigſten Schüler von Franz Benda; kam 1750 als erſter Violiniſt in die Capelle des Fürſten von Schwarzburg-Rudolſtadt; ward 1770, nach Schweinflugs Tode, Concertmeiſter; 1787 dann, nach Gehrings Tode, Capelldirector, und ſtarb endlich in einem der erſten Jahre des jetzigen Jahrhunderts, nachdem er zehn Jahre in einem Zuſtande von Geiſteszerrüttung gelebt hatte, in welchen er aus Schmerz über den Verluſt ſeines einzigen Sohnes, eines hoffnungsvollen jungen Künſtlers, gefallen war, und der ihn zu aller Dienſtleiſtung untauglich machte. Vor dieſer Zeit hat er auch mehrere vortreffliche, geſchmackvolle Sachen für ſein Inſtrument componirt.

Boethius, Anicius, auch Anitius, Manlius Torquatus Servinus, auch zuweilen Boetius geſchrieben, römiſcher Staatsmann, Philoſoph und vorzüglicher Gelehrter ſeiner Zeit, aus geehrtem alten Geſchlechte der Patricier. Sein Geburtsjahr läßt ſich nicht genau ermitteln, und fällt zwiſchen die Jahre 470 bis 475. Wer wiſſen will, wie die Römer noch im erſten Viertel das des ſechsten Jahrhunderts das Syſtem der griechiſchen Muſik auffaßten, kann das Werk des B. „de musica“ nicht entbehren, deſſen Inhaltsdarlegung in der Beſchreibung der griechiſchen Muſik kaum übergangen werden darf.

Bogen (als Schriftzeichen) iſt ein Theil einer Kreislinie, ein Kreisbogen, ⌣ oder ⌢, welcher in der Tonſchrift zu mehrfachem Zwecke benutzt wird. 1) Ein Bogen über zwei, unmittelbar auf einander folgenden und ein und denſelben Ton bezeichnenden, Noten zeigt an, daß dieſer Ton zum zweiten Male nicht wieder angegeben, ſondern blos fortgehalten werden ſoll. In dieſem Falle heißt dieſer Bogen vorzugsweiſe Bindebogen, Verbindungsbogen, ital. ligatura, und wird gebraucht, wenn die Zeitdauer eines Tones nicht durch eine einzige Note dargeſtellt werden kann, was z. B. da der Fall iſt, wo ein Ton über einen Tact hinausgehalten werden ſoll, oder bei fünftheiligen, ſiebentheiligen und ähnlichen, oder in Tripeltacten, auch bei viertheiligen und mitunter zweitheiligen Tönen. — 2) Der Bogen über oder unter zwei oder mehreren verſchiedenen Noten einer Melodie zeigt an, daß die Töne ſtreng mit einander verbunden, oder, wie man ſich gewöhnlich ausdrückt, geſchleift vorgetragen werden ſollen. Der zu dieſem Behuſe gebrauchte Bogen heißt Schleifbogen; man legt ihm aber auch nicht ſelten und nicht mit Unrecht die oben angeführten Benennungen (Verbindungsbogen und ligatura) bei. Dieſer geſchleifte Vortrag ſteht dem geſtoßenen (staccato) gegenüber. — 3) Oft ſtehen die Bezeichnungsweiſen des staccato und legato, Puncte und Bogen, gemeinſchaftlich über Noten. In dieſem Falle ſollen zwar die Töne gebunden vorgetragen werden, aber jeder einzelne Ton ſoll zugleich einen ſanften, jedoch hinlänglich bemerkbaren Druck erhalten. Dieſe Vortragsweiſe nennt man das Tragen der Töne, Portamento, Appoggiamento, im Geſange Portamento di voce, und das Zeichen ſelbſt das Tragzeichen, Appoggiatura oder Appoggio. — 4) Man bedient ſich ſehr häufig des Bogens, um einzelne oder mehrere Tacte eines Tonſtücks dadurch einzuſchließen. — 5) In der Generalbaßſchrift wird durch einen Bogen über der Ziffer 5 der verminderte Dreiklang bezeichnet. — 6) ein kurzer Bogen mit einem darin befindlichen Puncte über oder unter einer Note oder Pauſe iſt ein Ruheʒeichen, Fermate, ſiehe dieſes.

Bogen (als Inſtrument) iſt der Name desjenigen Werkzeuges, womit die Saiten der Geigeninſtrumente geſtrichen und dadurch zum Klange gebracht werden.

Bogenclavier, Bogenflügel, Gambenflügel, Claviergambe, Geigenclavicymbel, Nürnbergiſches Geigenwerk, Xenorphica. — Das Nürnberg'ſche Geigenwerk wurde, auf den Flügel fußend, von Hans Haydn in Nürnberg 1610 erfunden. Es war ein mit einer Claviatur verſehenes und mit Darmſaiten bezogenes, in Clavierform gebautes Inſtrument, deſſen Saiten beim Niederdrucke der Taſten auf kleine hölzerne Rädchen gezogen wurden, die mit Pergament überzogen und mit Caliſonium beſtrichen waren, und vermöge eines Fußtritts und eines Hauptrades mit Hülſe einer Schnur in Bewegung geſetzt wurden und ſo durch dieſe Reibung den Ton hervorbrachten. Dieſes Nürnberg'ſche Geigenwerk blieb unverändert und unverbeſſert bis gegen 1719, in welchem Jahre Georg Gleichmann, Organiſt und Inſtrumentenmacher zu Ilmenau, es bedeutend verbeſſerte und ihm den Namen Claviergambe gab. Da trat 1741 am 21. Juni Herr Le Voirs in der Akademie zu Paris mit einer, wie er ſagte, neuen Erfindung auf, die er dem Vereine zur Prüfung übergab. Das neue Inſtrument war im Grunde nichts Anderes, als eine etwas veränderte Claviergambe unſeres Gleichmann. — 1754 trat der Mechanicus Hohlfeld in Berlin mit einem Inſtrumente auf, das er Bogenflügel nannte, was gleichfalls eine Verbeſſerung der oben beſchriebenen Inſtrumente ward. — Ungefähr gegen 1790 gelang es dem Mechanikus Garbrecht in Gemeinſchaft mit dem Prediger Waſiansky in Königsberg, Verbeſſerungen zu machen. — 1795 verfertigte darauf Hr. Mayer in Görlitz nach der Angabe des Dr. Chladni einen Bogenflügel nach anderem Mechanismus. — Gegen 1799 wurde auch dieſes verbeſſerte Inſtrument abermals von Anton Thomas Kunz in Prag verbeſſert. — 1800 trat Carl Leopold Röllig in Wien mit einem Inſtrumente auf, das er Xenorphica nannte (ſiehe die Leipziger allgem. muſik. Zeitung im vierten, fünften, ſiebten und achten Jahrgange), das als ein ſchönes und brauchbares Inſtrument allgemein anerkannt wurde. — Chladni ſagt davon, es ſey als der ältere Bruder ſeines Clavicylinders zu betrachten.

Bogenflügel, daſſelbe was Bogenclavier (ſ. den vorhergehenden Art.), nur mit dem Unterſchiede der ähnlichen Flügelform des Inſtrumenten-Corpus.

Bogenguitarre, ſ. Guitarre d'amour.

Bogenhammer-Clavier, ganz in Clavierformat mit zwei Claviaturen, die über einander liegen, von denen die oberſte an einen Bezug von Drahtſaiten ſchlägt, die unterſte aber Darmſaiten erklingen läßt. Beide können einzeln und verbunden geſpielt werden. Das oberſte Clavier iſt mit Hämmern verſehen, das unterſte wird vermittelſt eines künſtlich verfertigten Bogens geſtrichen. Der Erfinder iſt Orgelbauer Schmidt in Roſtock, oder vielmehr der Mechanicus und Inſtrumentenmacher Greiner in Wetzlar 1779. Es entſtand aus dem Hohlfeld'ſchen Bogenflügel. S. Cramers Magazin der Muſik vom Juni 1783. S. 658.

Bogeninſtrument. Gewöhnlich verſteht man unter Bogeninſtrumenten nur die geigenartigen Inſtrumente. Man ſpricht von Tonſtücken für Bogeninſtru-

Digitized by Google

mente, von Bogenquartett, von Bogen-Accompagnement, ja ſogar Bogenharmonie u. dergl. und will damit immer nur eine Muſik bezeichnet haben, die für keine anderen als für jene geigenartigen Inſtrumente beſtimmt iſt oder mit ſolchen vorgetragen wird.

Bogenſtrich — iſt unſtreitig einer der wichtigſten Punkte beim Spiel oder Tractament der Bogeninſtrumente; nicht allein daß die Güte und eigentliche Klangſchönheit des Tones an ſich zum größten Theile davon abhängt, ſondern auch der ganze Vortrag eines Tonſtücks erhält hauptſächlich dadurch nur ſein Leben; es iſt das erſte und wirkſamſte Mittel, den Tönen Ausdruck und bedeutungsvollen Klang zu verleihen, den Geiſt des geſammten Tonſtücks gleichſam zu verkörpern.

Bogner, Ferdinand, achtungswerther Flötenvirtuos, auch k. k. Beamter der allgem. Hofkammer in Wien, geboren daſelbſt den 13. December 1786, erhielt den erſten Unterricht im Flötenſpiel von einem damals ſehr geachteteten Flötiſten, Florian Heinemann, bildete ſich jedoch in der Folge durch eigenes Studium auf dieſem Inſtrumente nach den beſten Muſtern, welche er ſeit jener Zeit in der Reſidenz zu hören Gelegenheit hatte, dergeſtalt aus, daß er ſeit dem Entſtehen des dortigen Muſikvereins, bei allen abgehaltenen großen Concerten die erſte Flöte mit ausgezeichnet ſtarkem, ſchönem, und vollem Tone ſpielte, und auch in verſchiedenen öffentlichen Academien ſich auf ſeinem Inſtrumente hören ließ, wobei ihm jedesmal ausgezeichneter, wohlverdienter Beifall zu Theil ward. Im Jahre 1821 wurde B. zum Honorar-Profeſſor ſeines Inſtruments bei dem Conſervatorium in Wien ernannt, welchem Ehrenpoſten er auch bis zur Stunde ſehr rühmlich vorſteht — und im Laufe dieſer Zeit eine beträchtliche Anzahl von Schülern gebildet hat, von welchen einige, z. B. Hirſch und Botgorſchek, bereits ſelbſt in den Theater-Orcheſtern angeſtellt ſind, und ihr Inſtrument mit Virtuoſität behandeln.

Bohdanowicz, Blaſius von, ein polniſcher Edelmann, geb. um 1740, geſt. 1814, Violaſpieler im Marinelliſchen Theater zu Wien; gab um 1780 mehrere Kleinigkeiten für das Clavier und Violin-Duetten heraus; ließ in verſchiedenen Academien durch ſeine acht Kinder (vier Söhne und vier Töchter) die allerbarockeſten Compoſitionen ausführen, z. B. Sonaten auf einer Geige mit 4 Bögen und 16 Fingern; ein Pfeif-Concert; Clavier-Variationen für 8 Hände und 40 Finger auf einem Inſtrumente; Vocal-Sinfonien ohne Worte, durch Sprachröhre, mit Echo, Hühnergeſchrei, Habicht- und Kuckukruf, Hundegebell, u. ſ. f. (ſ. Gerbers Tonkünſtlerlexicon), wovon die Anoncen im bramarbaſirenden Charlatanſtyle, mit den Silhouetten der „ſeltenen Familie" decorirt, als wahre Actenſtücke einer muſikaliſchen Donquixotterie gelten können.

Böheim, Charlotte, Sängerin, ſ. Graff.

Bohlen, Adrian, ein angeſehener Kirchencomponiſt, wurde geb. am 19. October 1679 in Aurich in Oſtfriesland, ſtarb daſelbſt am 17. März 1727.

Böhm, Eliſabeth, ſ. Cartellieri.

Böhm, George, Organiſt an der St. Johanniskirche zu Lüneburg um 1700, geb. wahrſcheinlich zu Goldbach in Thüringen bei Gotha um 1660.

Böhm, Iwan, Violinvirtuoſe, Königl. Hofmuſikus zu Berlin, geb. zu Moskau 1723, geſt. 1764, war ein Schüler von dem berühmten Violiniſten Piantanida, und nachher von Graun, der ihn auch in der Compoſition unterrichtete. Mehrere Trio's und Solo's für die Violine zeugen von der Gründlichkeit ſeiner harmoniſchen, wie auch praktiſchen Inſtrumenten-Kenntniſſe.

Böhm, Joſeph, Mitglied der k. k. Hofcapelle und erſter Violin-Profeſſor am Muſik-Conſervatorium zu Wien, iſt 1798 zu Peſth in Ungarn geboren. Sein erſter Lehrer ſowohl im Geſange als auf jenem Inſtrumente, welches er gegenwärtig mit ausgezeichneter Virtuoſität behandelt, war ſein Vater, der mit dem achtjährigen Knaben ſchon eine Kunſtreiſe nach Polen unternahm, und auch die nächſten vier Jahre dort verweilte, woſelbſt die Anweſenheit des berühmten, aus Rußland zurückkehrenden Rode, und deſſen theilnehmendes Wohlwollen auf des talentvollen Kunſtjüngers höhere Ausbildung den entſchiedenſten Einfluß hatte. Im Jahre 1815 begab ſich B. nach Wien, und ſpielte im Hofburgtheater vor Seiner Majeſtät dem Kaiſer; 1818 beſuchte er Italiens Hauptſtädte, und ließ ſich zu Mailand im großen Theater della Scala hören. Nach ſeiner Rückkunſt, im nächſtfolgenden Jahre, erhielt er ſeine gegenwärtige Anſtellung am Conſervatorium, und zwei Jahre ſpäter das Decret als Hofcapelliſt. — 1823 unternahm er einen größeren Ausflug durch Deutſchland nach Frankreich, gab Concerte in Prag, München, Stuttgart u. ſ. w., ſowohl in den Theatern, als bei den Cammermuſiken der königlichen Majeſtäten, desgleichen in Paris im théâtre royal und bei Hofe. — Von ſeinen Compoſitionen ſind 19 Werke durch den Druck bekannt geworden; darunter Concertſtücke, Quartette, Duette, Polonaiſen, Variationen, Geſänge, u. dgl. Sein Spiel wird gerühmt als höchſt zart, ungemein rein, edel, und ſeelenvoll. Mehrere Zöglinge des Conſervatoriums, welche ſeit ihrem Austritte bereits in der Kunſtwelt Aufſehen erregten, ſind die bewährteſten Bürgen ſeiner trefflichen, folgereichen Lehrmethode.

Böhm, jüngerer Bruder des vorhergehenden, ward um 1800 zu Peſth geboren und iſt ebenfalls Violinſpieler, als welcher er jetzt in der K. Capelle zu Petersburg wirkt. Nähere Nachrichten über ſein Leben und ſein dermaliges Verhältniß haben wir nicht erlangen können; ſo viel aber wiſſen wir mit Beſtimmtheit, daß er in Petersburg ſowohl als Künſtler überhaupt wie als Violinſpieler insbeſondere alle Achtung genießt.

Böhm, Leopold, erſter Violoncelliſt in der Fürſtl. Fürſtenbergiſchen Capelle zu Donaueſchingen und ein in Wahrheit ausgezeichneter Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, ward 1806 zu Wien geboren und iſt ein Schüler von dem berühmten Merk. Bis zu ſeinem 18. Jahre blieb er in Wien; dann machte er einige Kunſtausflüge, ließ ſich in Prag, Peſth, Preßburg und andern Städten hören, wo er vielen Beifall fand; unternahm dann, und zwar mit gleich glücklichem Erfolge, eine größere Kunſtreiſe in das ſüdliche Deutſchland, ſpielte unter andern in München u. ſ. w., bis er ſeine jetzige Anſtellung in Donaueſchingen erhielt, von wo aus er aber auch ſchon zu wiederholten Malen ſeinen Ruf durch Reiſen zu verbreiten und ſelbſt im Auslande feſt zu begründen wußte.

Böhm, Theobald. Die Lebensgeſchichte dieſes in mehr denn einer Hinſicht merkenswerthen, berühmten Künſtlers iſt uns, unabänderlicher Umſtände wegen, bis zu dieſem Augenblicke unbekannt geblieben. Betrachten wir ihn hier daher nur als Muſiker, als Virtuos und Componiſt. Er iſt Kammermuſikus Seiner Majeſtät des Königs von Baiern und erſter Flötiſt in deſſen Hofcapelle zu München. Schon unter dem Artikel Berbiguier gedachten wir ſein als einer der erſten Flöten-Virtuoſen Deutſchlands, der auch gegenüber den dort genannten franzöſiſchen und deutſchen Meiſtern ſeinen hohen Rang behauptet und dreiſt mit dieſen in die Schranken treten darf. Wir wiederholen es hier. Sein Spiel im Adagio iſt der zart innige Geſang einer tief fühlenden Seele; im Allegro iſt es glänzend, brillant, aber doch im höchſten Grade präcis, leicht und voll des bedeutſamſten Ausdrucks, den er niemals einer leeren mechaniſchen Virtuoſität aufopfert, welche ihm — wie es ſeyn muß — nur als Mittel künſtleriſcher Darſtellung gilt. Zwar verſchmäht auch er, wie ziemlich alle anderen Virtuoſen, den Beifall der Menge nicht, und ſeinen Vortrag wird man eben deshalb auch niemals ganz rein finden von Künſteleien, die der Pſyche fremd ſind und nur den bewundernden Verſtand aufregen; allein zur Mode geworden betrachtet er dergleichen auch einzig nur als Modeſachen, die in ſofern dem gebildeten Künſtler immer wichtig erſcheinen müſſen, als er damit die Menge um ſich verſammelt und ſo Gelegenheit erhält, die her-

Digitized by Google

vorragende wahre Kunſt dann auch auf das Allgemeine kräftig hinwirken zu laſſen. Eben dies, glauben wir, iſt auch der Fall bei Böhm's Compoſitionen. Wir finden darunter Concertſtücke, in denen Sätze vorkommen, womit der Spieler unmöglich etwas anderes als kalte Bewunderung ſeiner practiſchen Meiſterſchaft einärndten kann; Divertiſſements und Potpourri's, die ohrenergötzend durchaus weiter nichts ſagen wollen, als angenehm unterhalten; durch Beides aber gewinnt er die Mehrzahl der Flötiſten und Dilettanten für ſich, und hat er dieſen Zweck erreicht, ſo kann es auch nicht fehlen, daß ſeine „La Sentinelle. Thème fav. var.“, ſeine Variationrn über „Nel cor più non mi sento“ ſeine „Grande Polonaise (op. 16)“, die er mit Ogden zuſammen componirte, „Fantaisie concertante“ für Flöte und Pianoforte, u. a. ähnliche Meiſterwerke einen weiter verbreiteten Eingang finden, und ſo auf die Erweckung des Sinnes für ächtere Kunſt weſentlich hinwirken. Wir legen bei ſolcher Anſicht dem künſtleriſchen Treiben und Auftreten B—s vielleicht einen tieferen Sinn, einen durchdachteren Plan unter, als er ſelbſt ihn ahnete oder bildete; wenn aber auch, traf er unbewußt auch gleichſam das Rechte, ſo will dies ſeinen ehrenden Antheil daran noch keineswegs ſchmälern. Es ſoll uns freuen, ihn hiermit darauf aufmerkſam gemacht und angereizt zu haben, auch fernerhin mit der, von der Natur ihm freigebig verliehenen, genialen Kraft zu ſolch' ſchönem Ziele hinan zu ſtreben. Die meiſten Compoſitionen B—s (ſämmtlich für Flöte) erſchienen mit kleiner Orcheſter- und zugleich Pianofortebegleitung; die Concertſtücke ſind in einer beſonderen Sammlung auch ohne Begleitung bei Aibl in München gedruckt worden. Als zweckmäßige Schulſtücke verdienen noch erwähnt zu werden die „32 Etudes propres à égaliser le Doigté dans toutes les Gammes.“ Ueber die von ihm an der Flöte angebrachten Verbeſſerungen und das von ihm neu erfundene Clavier, womit er, dadurch ſich auch als einen denkenden Akuſtiker bewährend, im Herbſte 1834 eine Reiſe nach London machte, ſo wie überhaupt nähere Nachrichten über das Leben dieſes Künſtlers müſſen einer ſpäteren Zeit aufbehalten bleiben.

Böhm, Johann, Violiniſt, war in den letzten Decennien des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Muſikdirector bei mehreren deutſchen Schauſpielergeſellſchaften. Das öftere Wechſeln ſeines Aufenthaltsortes machte es unmöglich, zuverläſſige Nachrichten von ſeinen näheren Lebensumſtänden zu erhalten. Als Director ſtand er in hohem Anſehen, nicht weniger als Virtuos auf der Violine. Als Componiſt hat er ſich durch die Opern: „das Muſter der Liebe,“ „die Braut im Schleyer,“ „Philander,“ und „Philemon und Baucis“ rühmlichſt bekannt gemacht. Sie ſind ſämmtlich für kleinere Theater und Orcheſter berechnet, und wurden auf ſolchen auch oft ſchon mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt. Andere Inſtrumentalſachen ſind nicht von ihm bekannt geworden.

Böhme, Johann Chriſtian, einer der ausgezeichnetſten Orgelſpieler ſeiner Zeit, wurde geboren 1652 zu Dresden; 1682 erhielt er die Hof- und Cammerorganiſtenſtelle daſelbſt, und ſtarb 1699.

Böhme, Johann Auguſt. Die hinlänglich bekannte Verlags- und Sortiments-Handlung dieſes kunſtſinnigen Mannes in Hamburg wurde von ihm gegründet im J. 1793; ſie beſchäftigt ſich, vorzugsweiſe zwar, aber doch nicht ausſchließlich mit Muſikalien, ſondern mit Kunſtgegenſtänden aller Art, und namentlich mit Inſtrumenten; erfreut ſich einer weiten Ausdehnung, und verdient mit vollkommenſtem Rechte die Achtung und Aufmerkſamkeit, welche ihr ſowohl von Seiten des kunſtliebenden Publikums, als beſonders der Künſtler und Componiſten zu Theil werden. Ihre Verlagsverzeichniſſe, welche jährlich in mehreren Nummern erſcheinen, enthalten die Namen der berühmteſten Meiſter und ſind vornehmlich reich an franzöſiſchem Stiche. Je mehr ein Künſtler die Unterſtützung der Verleger bedarf, um bekannt ꝛc. zu werden, und je größer die Opfer ſind, welche der Druck mancher werthvollen Werke erfordert, da Muſikalien der Art häufig weniger als alle anderen Kunſt- und Verlagsartikel den ergierigen Abſatz finden, deſto rühmlicher muß das Benehmen einer Handlung anerkannt werden, welche neben dem eigentlichen mercantiliſchen Betriebe beſonders doch auch die Förderung eines Kunſtwerks und dadurch der Kunſt im Allgemeinen ſich als Zweck vorſetzt. Von der Handlung Böhme in Hamburg dürfen wir dies mit Ueberzeugung ſagen. Ihr ganz unbekannt bemerken wir mit Vergnügen die bewundernswerthe Thätigkeit, welche ſie in der Verbreitung ſo vieler ſchätzbarer Compoſitionen entwickelt.

Böhmen — Böhmiſche Muſik. Der Beſchränkung des Raumes wegen iſt es uns nicht geſtattet, den intereſſanten Artikel des Hauptwerkes hier wieder zu geben, wir können darum nur auf nachgenannte Quellen Jene verweiſen, die Näheres zu wiſſen wünſchen; G. W Finks erſte Wanderung der älteſten Tonkunſt (Eſſen 1831). Man vergl. A. v. Riegger, Materialien zur alten und neuen Statiſtik von Böhmen. 13 Stücke. Leipzig und Prag 1787—1791. Dlabacz, Allgemeines hiſtoriſches Künſtlerlexicon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schleſien. 3 Bde. Prag. 1818. Die Leipz. allgemeine muſikal. Zeitung.

Böhmer, Familie; 1) Samuel, der Vater, Organiſt und Fagottiſt, wurde geboren in Schlichtingsheim in Großpolen am 3. October 1678 und ſtarb 1739. Von 1726 lebte er ſtets zuſammen mit ſeinem Sohne. — 2) David Abraham, der am 8. Mai 1707 in Muskau geboren und ein noch weit größerer Virtuos auf dem Fagotte, überhaupt ein muſikaliſches Genie war, ſtarb zu Gotha 1796. Er galt, beſonders nach jenen Reiſen, allgemein für den ausgezeichnetſten Fagottiſten in ganz Europa, blies von contra A bis eingeſtr. b, in welchem weiten Umfange er ſeinem Inſtrumente die angenehmſten und weichſten Töne abzugewinnen wußte, und hat auch mehrere Soloparthien für ſein Inſtrument geſetzt, die ihrer Zeit die lebhafteſte Theilnahme fanden.

Böhner, Johann Ludwig, geb. den 8. Jan. 1787 zu Töttelſtädt im Thüringiſchen im Herzogthum Gotha, iſt ein ausgezeichneter Clavier- und Orgelſpieler und ſchätzenswerther Componiſt ſowohl für dieſe Inſtrumente, als auch für's Orcheſter. Weniger hat er für den Geſang geſchrieben. Den erſten Unterricht empfing er von ſeinem Vater, welcher aus Dietharz im Thüringerwalde gebürtig, Organiſt und Cantor zu Töttelſtädt war, und dieſe Stelle länger als 40 Jahre bekleidete. Obwohl man Böhner eine künſtleriſche Bedeutung zugeſtehen muß, ſo iſt er doch in pſychologiſcher Hinſicht vielleicht eine noch merkwürdigere Erſcheinung, indem er eine von denen Naturen iſt, in welchen ſich der Streit des Lebens mit dem innern Drange der Bruſt, wie es ſcheint, niemals verſöhnt hat Man ſagt, und dadurch ward die Aufmerkſamkeit der Gebildeten nicht wenig auf Böhner hingezogen, daß der geiſtvolle Verfaſſer der Phantaſieſtücke in Callots Manier, Hoffmann, ihn einigermaßen als Vorbild im Sinne gehabt habe, für die berühmt gewordene Geſtalt ſeines Capellmeiſters Kreyßler, wodurch natürlich ſich das Intereſſe ſehr lebhaft auf die perſönliche Erſcheinung dieſes Mannes richten mußte. Ob an dieſer Behauptung etwas Wahres iſt, wollen wir nicht unterſuchen, indeß ſcheint dasjenige, was uns von den Werken wie von dem Leben B—s bekannt geworden iſt, dafür zu ſprechen. Je origineller und ſeltſamer das Leben und Wirken dieſes vielfach verkannten aber hochbegabten Künſtlers iſt, um ſo weniger eignet ſich eine Schilderung desſelben zu ſeinen Lebzeiten für die Oeffentlichkeit.

Bohrer, Familie. Die eben ſo intereſſante als in ſich ſelbſt verwebte Geſchichte dieſer, in neueſter Zeit ſo ſehr berühmten Künſtlerfamilie, ihr vereintes Leben und Wirken, läßt nicht wohl zu, die einzelnen Glieder derſelben hier beſonders zu betrachten. — Es waren zunächſt vier Brüder, Anton, Max, Peter und Franz Bohrer. Anton, Violinvirtuos, wurde geb. zu München 1791; Max, Celliſt, ebendaſelbſt 1793; Peter und Franz

Digitized by Google

ſpielten Violine und Altviole. Den erſten Unterricht in der Muſik erhielten alle vier von ihrem Vater, einem kunſtſinnigen, fertigen Contrabaſſiſten, erſt in der Capelle zu Mannheim, dann zu München. Der verdiente Mann hatte ſeine Freude daran, ein tüchtiges Quartett in den vier Knaben zu erziehen, und theilte ihnen um deswillen die Inſtrumente, wie oben bemerkt, zu. Anton und Max ſchienen ihm die talentvollſten; um beide daher recht tief einzuweihen in die Geheimniſſe der Kunſt und gleichſam zu Directoren des bedeutſamen Quartetts zu erziehen, übergab er erſteren nachgehends den Meiſtern Winter und Kreuzer in Paris (wohin derſelbe in Begleitung von Cannabich gelangte) zum ferneren Unterrichte im Violinſpiele; in der Compoſition wurde der Capellmeiſter Danzi in München deſſen Lehrer. Letzterer, Max, bildete ſich unter der Leitung des Violoncelliſten Schwarz zu München; die älteren Brüder, Peter und Franz, blieben beim Vater. Als Knaben von neun, zehn, zwölf und vierzehn Jahren ſchon zogen ſie durch ihr meiſterhaftes Quartettſpiel die Aufmerkſamkeit aller Kenner auf ſich; ſie bildeten einen Verein, der um ſo mehr die allſeitigſte Aufmunterung und Unterſtützung verdiente, als ſein Erſcheinen ſelbſt ſchon an und für ſich ein höchſt merkwürdiges genannt werden mußte. Sehr früh wurden daher alle vier in der Capelle zu München angeſtellt; 1805 machten ſie eine Reiſe nach Wien, wo ihr ausnehmend fertiges und durchdachtes Spiel den lebhafteſten Beifall erhielt; nach ihrer Rückkehr ſtarben in München Peter und Franz. Der Tod dieſer Beiden ward ſehr bedauert, und man fürchtete einen unerſetzlichen Verluſt für den gewählten Theil ihres künſtleriſchen Wirkens; allein, ſo wahr dies auch ſcheinen mochte, ſo lag für die übrigen Beiden doch die erſte und ernſteſte Aufforderung darin, den Weg der Virtuoſität nun mit aller Kraft zu verfolgen, auf welchem ſie nachher einen ſo weit verbreiteten glänzenden Ruf erlangt haben. Das Brüderpaar, **Anton** und **Max Bohrer**, beſchloß nun, ſich nicht zu trennen, aber nicht mehr als eigentliche Quartett-, ſondern als wirklich vereinte Solo- und Concertſpieler aufzutreten; und gleich im folgenden Jahre (1806) unternahmen ſie als ſolche eine erfolgreiche Reiſe durch Deutſchland und Polen. Die Bekanntſchaft, welche ſie auf derſelben mit alle den bewährteſten Tonmeiſtern machten, konnte nur von dem vortheilhafteſten Einfluſſe auf ſie ſeyn; auf Max aber namentlich Rombergs Spiel, das er in Wien zum erſten Male hörte, und augenblicklich zum bleibenden Muſter nahm. 1808 kehrten ſie nach München zurück; 1809 ſtarb ihr Vater. Dieſer Umſtand bewog ſie, ihren Abſchied zu nehmen, und noch größere Reiſen zu machen. So begannen ſie denn 1810 die große Wanderſchaft durch faſt ganz Europa, auf der ihnen ſtets ein glänzender, immer ſteigender Ruf voranging. Zuerſt beſuchten ſie ziemlich alle größeren Städte Deutſchlands; gingen dann nach Holland (Amſterdam, Rotterdam, Haag u. ſ. w.) dann nach der Schweiz; von da zurück nach Deutſchland; über Berlin, Lemberg, Wien, Prag ꝛc. nach Rußland. In Kiew verweilten ſie 1812, wegen einer ſchweren Krankheit Antons, vier Monate lang; dann reiſten ſie nach Orell, Moskau, mußten vor den Franzoſen flüchten und kamen nach Caſan zu dem Muſikliebenden General Seblowski. Interreſſant iſt ihr ſechsmonatlicher Aufenthalt daſelbſt; die Freude, in dem rühmlichſt bekannten Maurer einen Landsmann daſelbſt zu treffen, ward ihnen unter Anderem ſchon ſehr verbittert durch die Beſchaffenheit der ihnen angewieſenen Wohnung: ohne Stuhl, Tiſch, Bett ꝛc. war Anton z. B. genöthigt, auf einem Strohſacke ſeine Compoſitionen niederzuſchreiben, Max halb ſitzend und halb ſtehend ſich zu üben. Nach Sibirien beſtimmt, um dort das Schickſal ſo vieler Deutſchen zu theilen, machte jedoch ihr vortreffliches Spiel, namentlich ruſſiſcher Lieder, einen ſolch' tiefen Eindruck auf genannten General, daß er ſie frei ließ und, um ungehindert reiſen zu können, als Couriere nach Petersburg ſchickte. Mit Lebensgefahr kamen ſie bei dieſer Gelegenheit über Moskau's Schutthaufen, die Trümmer der

Stadt, in deren prächtigen Sälen ſie wenige Monate vorher ſo viel Ehre, Ruhm und auch Reichthümer eingeärndtet hatten. In Petersburg trafen ſie wieder mit Romberg zuſammen. Nach einigen kleinen Ausflügen von Petersburg aus in ruſſiſche Provinzen, nach Riga u. a. O., gingen ſie dann von dort, nach einem jährigen Aufenthalte, über Finnland nach Schweden (Stockholm, Gothenburg ꝛc.); dann nach Dänemark, ohne hier aber, wegen des damals dort herrſchenden Geldmangels, irgendwo Concerte zu geben; von Copenhagen wieder nach Hamburg, Lübeck, wo eben auch der aus Petersburg zurückgekehrte Romberg angekommen war, und über Holland dann nach England — London. Merkenswerth iſt hier ein vor König Georg III., auf deſſen Verlangen, angeſtellter Wettſtreit des Anton mit dem damals in England ſo hoch berühmten Violinſpieler Salomon; es war ein Quartett von Haydn, das ſie ſpielten; der König entſchied ſelbſt für Anton Bohrer. Von London aus reiſten ſie Beide dann 1814 nach Frankfurt a. M. und München, um ihre Familie zu beſuchen. 1815 gingen ſie wieder von München weg über Lille nach Paris, in der Abſicht, London noch einmal zu beſuchen; der tiefe Eindruck aber, welchen ihr Spiel in Paris allgemein machte, die Bewunderung, mit welcher ſich Künſtler und Dilettant herzudrängte, ſie zu hören, hieß ſie länger in Frankreich verweilen. Sie durchreiſten daſſelbe nach allen Gegenden, beſuchten Bordeaux, Nantes, Marſeille, Lyon u. ſ. w. In Lyon mußten ſich Beide, wegen einer Krankheit Antons, auf einige Zeit trennen; Anton ging, um ſeine Geſundheit herzuſtellen, nach der Schweiz, Max aber nach Perpignan, von hier nach Barcelona und wieder zurück nach Paris. In Valencia trafen ſich beide Brüder wieder, und wandten ſich, Anton von Genf kommend, abermals nach Paris. Daß ſie an alle den Orten, an allen Höfen u. ſ. w. die erfolgreichſten Concerte gaben, bedarf wohl nicht der Erwähnung. 1818 kehrten ſie nach Deutſchland zurück, wurden in Berlin, A. als Concertmeiſter und M. als erſter Celliſt, engagirt, machten aber 1820 wieder eine Reiſe durch ganz Italien (Mailand, Verona, Rom, Neapel ꝛc.), von der ſie erſt 1823 nach Berlin zurückkehrten. 1824 nahmen ſie daſelbſt, Mißhelligkeiten mit Spontini wegen, ihre Entlaſſung und gingen vorerſt über Hamburg nach München. Jetzt begann eine neue Epoche ihres mehr als von einer Seite merkwürdigen Künſtlerlebens. Beide Brüder verheiratheten ſich nämlich mit den als Claviervirtuoſinnen rühmlichſt bekannten zwei älteſten Töchtern des Hofclavierinſtrumentenmachers **Dülken** in München; Max mit **Louiſe** (geboren 1805 zu München) und Anton mit **Fanny** (geboren ebendaſelbſt 1807), und bildeten wieder ein Quartett zuſammen, das, in einer anderen Art aber und in einem noch höheren Grade, die Hoffnungen erfüllte, welche man von dem früheren, aufgelöſten, gehegt hatte. Im ehrendſten Angedenken noch in Paris und Frankreich überhaupt, begaben ſich nun beide Künſtler mit ihren, als ſolche ebenfalls vielgebildeten, Gattinnen wiederum dorthin und wurden auch bald nach ihrer Ankunft unter den günſtigſten Umſtänden dort angeſtellt als erſte Soloſpieler am Hofe Königs Carl X. Die Revolution von 1830 mußte natürlich eine Veränderung in dieſe Verhältniſſe bringen; ſie reiſten nach London und von da zurück nach Deutſchland. Max erhielt 1832 eine Anſtellung als erſter Violoncelliſt und Concertmeiſter in der Königl. Hofcapelle, und ſeine Frau als Hofpianiſtin und Lehrerin der Königl. Prinzeſſinnen zu Stuttgart; Anton, der in demſelben Jahre erſt noch einmal Paris beſuchte, wurde nach ſeiner Rückkehr 1834 dann Concertmeiſter in der Königl. Capelle zu Hannover. — Das hohe Anſehen, in welchem alle dieſe Künſtler und Künſtlerinnen ſtehen, der rauſchende, an vielen Orten faſt beiſpielloſe Beifall, die enthuſiaſtiſche Aufnahme, welche ſie auf ihren, wie wir geſehen haben, weiten europäiſchen Reiſen allerorts fanden, ſind nur wohlverdiente, gut begründete und getreue Zeugen ihrer Kunſt. **Anton Bohrer** zunächſt ſteht, zur Seite Mo-

Digitized by Google

lique's, an der Spitze aller jetzt lebenden deutſchen Violinvirtuoſen; gleich edel im erhabenen, grandioſen, als elegant und glänzend im reinen Bravourſpiele, iſt ſein Vortrag tiefſinnig, tief bedeutſam; alle oft nur zu leere und nichtsſagende Spielereien eines Paganini verſchmähend, und doch gewandt und fertig darin, iſt er auf dem Wege der ächten Kunſt, die Violine zu ſpielen, kühn vorangeſchritten, den ſeine Meiſter und daneben einſt Spohr gebahnt haben; er iſt ein — im wahren Sinne des Worts — durch- und ausgebildeter ächter Tonkünſtler, ſteht daher als Componiſt auch noch höher als ſein Bruder Max. Ueber dieſen Meiſter im Violoncellſpiele ein Urtheil zu fällen, iſt ſchwer. Romberg war das Muſter, nach welchem er von Jugend auf in und durch ſich ſelbſt ſich bildete; wie weit er dabei ſein Ziel erreichte, das beweiſt am beſten wohl ein Geſtändniß jenes Altmeiſters: „wenn ich unten ſtehe“, ſagte derſelbe nämlich öffentlich einſt in einem Concerte zu Petersburg, in welchem er Bohrer gehört hatte, „und halte mir die Augen zu, ſo ſollte ich faſt glauben, ich ſelbſt ſäße oben auf der Bühne.“ Allein, wer mit uns Gelegenheit hatte, beide Meiſter zu hören, wird uns beiſtimmen, daß dennoch ein weſentlicher Unterſchied zwiſchen dem Spiele, der Spielart und daher auch dem Vortrage Beider herrſcht. Das Spiel Rombergs iſt ein rein deutſches Schulſpiel und als ſolches offenbar noch unerreicht; Max Bohrer aber, ſcheint es uns, iſt als Virtuos erhaben über alle eigentliche Schule als ſolche. Sein Ton iſt reine Phantaſie, der irdiſche Nachklang einer innerſten Seelenbebung des gegebenen Augenblicks; und darnach hat ſich, wie von ſelbſt vielleicht, ſeine ganze Spielmanier modificirt, die, ſo zart, ſo innig vertraut und verwebt mit der lauterſten Pſyche, ſo bis in die feinſten Nüancen hinab characteriſtiſch, leicht und gewandt, ſich nur als eine individuelle anſehen und in gar keinen Vergleich mit der eines andern Virtuoſen ſtellen läßt. Aber auch da, wo er in ſeinem Spiele mit dem Allgemeinen zuſammentrifft, in dem eigentlich Praktiſchen, in der praktiſchen Bildung eines gegebenen Stoffes, der Executirung und Production der Töne, ſteht er gleich hoch, und iſt er mit Romberg bis jetzt noch unerreicht: das kaum Denkbare iſt ihm auch in dieſer Hinſicht leichtes Spielwerk. Die Madame Louiſe Bohrer, Gemahlin des Concertmeiſters Max B., ſteht als Pianiſtin ihrem Gatten würdig zur Seite. Mit einer ausnehmend glänzenden praktiſchen Fingerfertigkeit verbindet ſie viel Präciſion, Zartheit im Anſchlage, wo es ſeyn muß, auch Kraft und Feſtigkeit, und viel Fülle des Ausdrucks im Vortrage überhaupt. Nebſt ihrer Schweſter, der Madame Fanny Bohrer, Gemahlin des Concertmeiſters Anton, die ihr als praktiſche Pianiſtin wohl ziemlich gleich ſtehen dürfte, erhielt ſie ihren erſten Unterricht von ihrer Mutter, und bildete ſich nachher beſonders nach Moſcheles und Kalkbrenner. — Was allen dieſen Künſtlern noch als beſonderes Verdienſt angerechnet werden muß, das iſt der bedeutende Einfluß, welchen ſie auf ihren Reiſen auf die Verbreitung eines geläuterten Geſchmacks ausgeübt haben. Namentlich war dieß der Fall in Paris, wo ſie, durch den häufigen meiſterhaften Vortrag Beethoven'ſcher, Mozart'ſcher und Haydn'ſcher Quartette, es ordentlich darauf angelegt zu haben ſchienen, den Sinn für claſſiſche Muſik im Publikum zu erwecken, und ungeachtet der vielen neidiſchen Anfeindungen von Seiten mehrerer franzöſiſcher Muſiker, ihren Zweck zum größten Theil auch erreichten. Ihr Haus war der Sammelplatz aller gebildeten Muſiker und Muſikfreunde aus allen Ständen. Wie ungegründet daher der Vorwurf iſt, daß namentlich die Herren Bohrer als Virtuoſen und Componiſten ſich mehr und mehr dem franzöſiſchen Style und Geſchmacke hinneigen, leuchtet deutlich ein. Wir glauben gerne, daß Virtuoſen, die die Compoſitionen jener nicht zu ſpielen verſtehen, und deren möchten wohl nicht wenige ſeyn, denſelben keinen großen Werth und Geſchmack abgewinnen können; allein man höre ſie einmal von ihnen, den Componiſten, ſelbſt vortragen, und es ſind Zaubertöne; vor allen die Duette für Violoncell und Violine, von Beiden zuſammen componirt, in deren Vortrag ſie unerreichbar, unübertrefflich daſtehen. Dieſe Tonſtücke waren es beſonders auch, womit ſie auf ihren Reiſen ſo viel Aufſehen machten und zu einer europäiſchen Berühmtheit gelangten, wenn gleich Max Anfangs faſt immer nur von Romberg ſpielte. Welche tiefe, vielſeitige Bildung ein ſolches Wirken in der Kunſt vorausſetzt, bedarf wohl keines Beweiſes; doch legen ſie auch täglich noch, durch ihr Studium, den Vortrag und das eigene Schaffen ächter muſikaliſcher Kunſtwerke, nicht weniger durch die beſcheidene Hochachtung, mit welcher ſie von jedem anderen bewährten Künſtler, als innigem Genoſſen, reden, vornehmlich Max, der z. B. ſeinen Nebenbuhler Romberg hoch verehrt, Zeugenſchaft davon ab; und ſteht Anton B. als Violiniſt auf hoher Stufe, hat in Max die Kunſt des Violoncellſpiels vielleicht den Grad der Virtuoſität erreicht, den menſchliche Kraft zu erreichen im Stande iſt, ſo ſind Beide als Künſtler im Allgemeinen zwei der hellſten Sterne am jetzigen muſikaliſchen Himmel, deren Licht erwärmend abſtrahlt auf jedes Menſchen Bruſt und erleuchtend auf den Weg künſtleriſcher Erziehung. Ihre gedruckten Compoſitionen beſtehen in Concerten, Rondo's, Phantaſien, Duetten, Variationen ꝛc. für ihre Inſtrumente, meiſtens ſchwierig, aber voller Geſang, reich an Phantaſie und nicht ſelten kühnen modulatoriſchen Wendungen. Beſonders merkenswerth iſt darunter das Concert in G dur von Anton. Unter ihren mehrzähligen noch ungedruckten Werken ſoll ſich ein ausnehmend ſchönes E moll-Concert für Cello, und ein ſogenanntes Militärconcert für daſſelbe Inſtrument befinden. Von den Damen B. ſind noch keine Compoſitionen bekannt geworden.

Boieldieu, Adrian François, wurde geb. am 16. Decbr. 1775, und ſtarb auf ſeinem Landgute Jarcy bei Paris am 9. October 1834. Der Vater dieſes weltberühmten Tondichters war Secretär des Cardinals de Larochefoucauld; den erſten Unterricht in der Muſik erhielt er von dem Organiſten Broche in Rouen, der ſonderbarer Weiſe aber ſeinem talentvollen Zöglinge nicht ſehr hold war und ihn daher vernachläſſigte; dennoch blieb B. ſieben Jahre lang deſſen Schüler. Schon als Jüngling von 16 Jahren empfand er einen mächtigen Trieb für's Theater; beſonders waren es die Werke eines Gretry, d'Alayrac und Mehul, die ihn ſo gewaltig anzogen; hatte er kein Geld, ſo ſuchte er ſich in's Haus zu ſtehlen, nur um die Opern dieſer Meiſter zu hören. Durch das eifrige Leſen der vorzüglichſten theoretiſchen Werke endlich mit einer Menge ſchätzenswerther und auch gründlicher Kenntniſſe ausgerüſtet, mußte bei einer ſolchen Liebe für die Bühne natürlich auch der Wunſch in ihm erwachen, ſelbſt eine Oper ſchreiben zu können. Er war ſo glücklich, von einem Dichter einen Text zu erhalten; er ſetzte ihn (den Titel wußte B. ſpäter ſelbſt nicht mehr) in Muſik; ſein Werk erhielt Beifall, und hocherfreut eilte nun der neunzehnjährige Jüngling mit 30 Franken in der Taſche und ſeiner Partitur unter dem Arme zu Fuß nach Paris. Ohne Vermögen mußte er ſich hier Anfangs durch Clavierſtimmen ernähren. Durch die freundliche Aufnahme in das Haus des berühmten Inſtrumentenmachers Erard, in deſſen Werkſtätten ſtets viele der angeſehenſten Pariſer Tonkünſtler zuſammenkamen, wurde er bekannt; ſein fertiges Clavierſpiel zog die Aufmerkſamkeit Garats, Rode's und Mehuls auf ſich, doch empfand er, in Vergleich mit Andern, bald die Nothwendigkeit, noch beſſere Studien machen und eine eigentliche Schule durchgehen zu müſſen, um als Virtuos leben zu können. Er begann das Werk; die Luſt zur Compoſition aber erſchwerte ihm die Ausführung ſehr; ſeine herrlichen Romanzen, z. B. Meneſtrel, von denen ſehr viele Lieblingsſtücke der Damen wurden, gefielen mehr als ſein Spiel; dazu kam die einactige Oper „La Dot de Suzette“, welche, ein Auszug aus Fievée's Roman gleiches Namens, friſch gehalten und von Mad. Saint-Aubin 1795 ſehr ſchön vorgetragen, ungemeinen Beifall erhielt. Uebrigens führte ihn der geringere Er-

Digitized by Google

folg der gleich darauf und auch früher ſchon theilweiſe componirten Opern: „Montbreuil et Verville“ (komiſch in einem Acte) und „Zoraïme et Zulnare“ (in drei Acten), beſonders wegen des nachtheiligen Urtheils, welches Adam über die Inſtrumentation derſelben fällte (er nannte ſie kleinlich), wieder ernſter zum Claviere zurück; er übte ſich fleißig, ward beliebt als Pianofortespieler, ſetzte mehrere Concerte und Sonaten für Pianoforte, auch zwei Sonaten für Pianoforte und Harfe, welche das ſeltenſte Glück machten, und erhielt ſonach 1800 ſchon den Ruf als Profeſſor des Pianoforteſpiels am Conſervatorium. In dieſer Eigenſchaft ſuchte er nun nach Kräften zu wirken, doch rühmte man ihn weniger als praktiſchen Lehrer denn als unterhaltenden Sprecher über Muſik, und dieß war auch wohl, neben ſeiner perſönlichen Liebenswürdigkeit, die Haupturſache, warum Cherubini mit ihm in ein engeres Freundſchaftsverhältniß trat und ihn förmlich in der dramatiſchen Compoſition unterrichtete. Der Einfluß, den dieſer vertraute Umgang mit einem der größten und künſtleriſch ausgebildetſten Tonhelden auf ihn hatte, gab ſich gleich in der nächſtfolgenden Oper „Benjowski“ kund, die, früher kalt aufgenommen, nach 25 Jahren wieder hervorgeſucht und mit außerordentlichem Beifalle gegeben wurde; die leichte, graziöſe und geiſtreiche Muſik des „Califen von Bagdad“ (Umarbeitung jener Oper) erlebte nicht weniger als 700 Vorſtellungen in kürzeſter Zeit. Noch beſſer, beſonders in der Inſtrumentation, war „Ma tante Aurore.“ Sein Ruf als dramatiſcher Componiſt war von jetzt an begründet, und nicht blos in Frankreich, ſondern überall. Durch Himmels Vermittlung erhielt er darauf den ehrenvollen Ruf als Kaiſerl. Capellmeiſter nach Petersburg, an Sarti's Stelle. Seine Freunde Rode und Lamart, Baillot und viele dramatiſche Künſtler, worunter auch die Mlle. Philis, folgten ihm dorthin. In Petersburg ſchrieb er zuerſt „Rien de trop, ou les deux Paravens“; eine flüchtig gearbeitete Kleinigkeit in einem Acte, die in Paris ſpäter zwar kalt, in Petersburg gleich nach ihrem Erſcheinen aber mit vielem Beifalle aufgenommen wurde. „La jeune femme colère“ war eine Nachbildung des Luſtſpiels von Etienne, die ungeachtet ſo mancher Schwierigkeiten, welche dem Unternehmer hinderlich in den Weg traten, dennoch Glück machte. Die Oper „Abderkhan“ in drei Acten hatte ihm ein als Theaterſänger angeſtellter Franzoſe in Petersburg geſchrieben; um des ſchlechten Textes willen fiel ſie durch. „Aline, reine de Golconda“ iſt dem Texte nach in den beiden erſten Acten dieſelbe, welche ſchon Berton gut in Muſik geſetzt hatte; der dritte Act hatte jedoch auch in den Worten einige Aenderungen erhalten. „Les voitures versées“ war aus Mangel an neuen Texten nichts als nur eine Umwandlung eines Vaudeville's von Dupaty in eine komiſche Oper, die B. ſpäter noch einmal für das Theater Feydeau in Paris umgearbeitet hat. „Calypso“ war eine Nachbildung des Télémaque, den früher Leſueur mit großem Erfolge hatte in Paris aufführen laſſen. Alle dieſe Opern wurden ſpäter in Paris nicht gegeben, theils um der früheren Componiſten, theils aber auch um B—s eigenen Rufes willen. Ueberhaupt läßt ſich nicht läugnen, daß er während ſeines Aufenthalts in Petersburg mit unverkennbarer Leichtfertigkeit und Nachläſſigkeit gearbeitet hat, und wir ſind gar nicht geſonnen, der Meinung Einiger zu widerſprechen, welche die Urſache dieſer Erſcheinung in einem zu frühzeitigen Trennen von Cherubini gewahren wollen. Die ſpäter geſchaffenen dramatiſchen Werke ſcheinen noch mehr dieſe Anſicht zu beſtätigen. Was von ſeinen in Petersburg componirten Werken auch in Paris u. a. O. gefiel, das waren die Militärmuſiken, deren er eine große Menge geſetzt hat, und die Chöre aus Racine's „Athalie“, die in der That auch zu ſeinen ſchönſten Arbeiten gezählt werden müſſen. — Im J. 1810, als die politiſche Lage der Dinge die meiſten franzöſiſchen Künſtler aus Rußland in ihr Vaterland zurücktrieb, nahm auch Boieldieu ſeinen Abſchied, beſonders jedoch auch wegen der nachtheiligen Einwirkung des rauhen nordiſchen Clima's auf ſeine körperliche Geſundheit, namentlich ſeine Augen. 1811 langte er in Paris, in den Armen ſeines Freundes Cherubini, an. Damals hatte hier der fruchtbare und franzöſiſch-angenehme Tonſetzer Nicolo Joſuard das Scepter der komiſchen Oper; d'Alayrac war todt, Catel arbeitete wenig, ſo wie auch Méhul, der ſich über die Veränderlichkeit des Publicums beklagte, und Cherubini war des Theaters müde geworden. In dieſer Zeit (1812) trat B. mit ſeinem altbekannten „Jean de Paris“ auf, in welchen die Arie „Welches Glück gewährt das Reiſen“, ihrer großen Beliebtheit wegen, aus dem „Calypſo“ mit aufgenommen wurde. 1813 erfolgte „Nouveau Seigneur“ (deutſch: „der neue Gutsherr“) mit wohlverdientem Beifalle. B. ſelbſt hielt viel auf dieſe Oper. Die Jahre 1814 bis 1816 waren nicht die günſtigſten für die Kunſt. Auch die Federn der Componiſten mußten zu Waffen gegen den Kaiſer von Rußland werden, und ſogar B. ſah ſich genöthigt, mit Cherubini, Catel und Nicolo Theil an der anti-alliirten politiſchen Oper „Bayard à Mézières“ zu nehmen; doch ließ Alexander ihn das nicht entgelten, behandelte ihn vielmehr, während ſeines Aufenthalts in Paris, mit vieler Auszeichnung und lud ihn ſogar ein, wieder nach Rußland zu kommen. B. konnte dieß ſeiner Geſundheit wegen nicht. 1814 componirte er mit ſeiner Schülerin, Madame Gail, gemeinſchaftlich die einactige Oper „Angela“; zur Vermählung des Herzogs von Berry 1816 mit dem von ihm begünſtigten Herold zuſammen „Charles de France.“ Nichts deſto weniger konnte er zu keiner feſten Anſtellung gelangen; dazu kam, daß nun auch Roſſini nach und nach in Frankreich die Oberhand gewann, und B—s früher ſo hoch geſtellte Arbeiten, der draſtiſchen Hülfs- und Zugmittel jenes kühnen Reformers entbehrend, ſanken immer mehr und mehr im Preiſe. Dadurch verminderten ſich ſeine Einkünfte, vermehrte ſich aber ſein Verdruß, der ſo nachtheilig auf ſeinen körperlichen und mittelbar auch geiſtigen Zuſtand einwirkte, daß er zu einer erheblichen und auch nur einigermaßen Glück verſprechenden Arbeit ganz unfähig wurde; und einer Leiſtung des kräftigſten Genie's bedurfte es doch, um gegenüber von Roſſini ſowohl ſeine künſtleriſche als bürgerliche Exiſtenz zu ſichern. Die Stelle als Mitglied der Jury zur Prüfung der für die Oper beſtimmten muſikaliſchen Werke, die er 1816 erhielt, war mit keinerlei Gehalt verbunden. Auf Anrathen der Aerzte, eine Luftveränderung zu genießen, ging er daher nach Italien. Die Reiſe dahin aber, der koſtſpielige längere Aufenthalt in mehreren größeren Städten dort, erſchöpften ſeine ohnehin ſchon geſchwächten pecuniären Mittel nun faſt ganz, und der Meiſter, deſſen Zauberklänge zwei Jahrzehnte hindurch ſo viele Tauſende erfreut und entzückt hatten, ſah ſich, nah am Ziele ſeiner thatenreichen Künſtlerlaufbahn, in die dürftigſten Umſtände verſetzt. Schon hatte die Brüſſeler Theaterdirection mit anerkennungswerthem Edelmuthe eine, aus Zartgefühl jedoch abgelehnte Benefiz-Vorſtellung für ihn veranſtaltet, als aber auch eine göttliche Fügung ſeiner drückenden Lage ein Ende machte: Méhul ſtarb, und die Direction des Conſervatoriums zu Paris, ſeine Kenntniſſe und Verdienſte würdigend, ernannte B. an deſſen Stelle zum Profeſſor der Compoſition mit 4000 Franken Gehalt. Dadurch neu ermuthigt, componirte er nun ſogleich, auch um ſich eines ſolchen Amtes würdig zu zeigen, „le petit chaperon rouge“ (Rothkäppchen); dieſe Oper wurde 1819 zum erſtenmale aufgeführt und, obſchon ſie bei aller Lebendigkeit ihrer Muſik den „Johann von Paris“ an Eigenthümlichkeit noch keineswegs erreicht, erhielt den rauſchendſten Beifall. Sonderbar war das Geſchick des darauf folgenden „umgeworfenen Wagens“, in drei Acten wurde er ausgepfiffen, umarbeitet aber und in zwei Acte zuſammengezogen gefiel er ſehr und erhielt ſich lange auf den Repertoiren, wenn gleich nur eine einzige Rolle darin wirklich viel Schönes enthält. 1821 ſchrieb er mit Cherubini, Berton und Kreutzer zur Einweihung Karls X „Pharamond“; ſein in alle Sprachen überſetztes Meiſterwerk „la Dame blanche“ (die weiße Frau) wurde

am 10. December 1825 zum erſtenmale aufgeführt, ſeine beiden letzten und vielleicht weniger ausgezeichneten Erzeugniſſe ſind: eine neue Bearbeitung der „Voitures versées“ und die „Deux nuits“ (die beiden Nächte), welche in Deutſchland, ſelbſt bei gewählter Beſetzung, kein großes Glück machen wollten; an letztgenannter Oper ſoll er acht volle Jahre gearbeitet haben. 1829 erkrankte er zuerſt von Neuem, ging deßhalb noch einmal nach Italien, den Pyrenäen ꝛc. bis nach Neapel, aber Alles umſonſt. Er wurde am 13. October 1834 beerdigt, von Vielen und den Angeſehenſten begleitet; zu ſeiner Todtenfeier führte man Cherubini's „Requiem“ auf. Die hinterlaſſene Wittwe ſchenkte ſein Herz ſeiner Vaterſtadt, worauf der Stadtrath derſelben beſchloß, ſolches auf dortigem Kirchhofe unter einer Säule, deren Koſten die Stadt trägt und für welche alsbald 12,000 Franken bewilligt wurden, beiſetzen zu laſſen. In Paris wurde gleich den Tag nach ſeinem Tode eine Subſcription zur Errichtung eines Denkmals für ihn eröffnet. Der Mann iſt auch deſſen werth. Im Umgange als Menſch erſchien er ſtets höchſt angenehm, vielgebildet und von edelſtem Charakter; das haben beſonders von ihm die Fremden zu rühmen, die ſein Ruf, ſein Anſehen und ſeine Kenntniſſe zu ihm führten, und die allezeit mit freundlichſter Artigkeit von ihm aufgenommen wurden. Als Operncomponiſt wird er immer unter den erſten genannt werden müſſen, welche die Friſche und Lebendigkeit der Melodie mit einer geſchmackvollen, nicht überladenen Inſtrumentation zu verbinden wußten: blühende Phantaſie, wahrer Ausdruck, richtige Haltung der einzelnen Charaktere, reine Harmonien, klarer Fluß und dabei ein lebhaft feuriges, glänzend effectvolles Tonſpiel ſind die Zeichen ſeiner Kunſt. Es dürfte wohl nur wenige Theater in Europa geben, auf denen ſeine „Tante Aurore“, ſein „Calife“, ſein „Chaperon rouge“, „Nouveau Seigneur“, „Jean de Paris“ und ſeine „Dame blanche“ (mit dem trefflichen, eines Mozart würdigen, Finale des zweiten Acts) nicht gefallen hätten. Damit bezeichneten wir zugleich die beſſeren ſeiner dramatiſchen Werke. Reine Inſtrumentalionen ſetzte er unendlich viele, und zum größten Theil vortreffliche, für Clavier und Harfe; ſie beſtehen in allen Gattungen von Tonſtücken: Concerten, Sonaten, Variationen, Rondo's, Potpourri's, Duetten, Terzetten mit Violinen ꝛc. ꝛc. In Deutſchland hat die Handlung Schott in Mainz die meiſten davon drucken laſſen.

Bokemeier, Heinrich, ein ſeiner Zeit ſehr werthgeſchätzter Componiſt und gelehrter muſikaliſcher Schriftſteller, zuletzt Cantor in Wolfenbüttel, geb. zu Immenſen bei Celle im März 1679. Er ſtarb am 7. Decbr. 1751. Der Rector Dommrich in Wolfenbüttel verfaßte eine Gedächtnißſchrift auf ihn, welche 1752 gedruckt erſchien.

Bolero — eigentlich ein mit Geſang verbundener ſpaniſcher Nationaltanz, der entweder mit mehreren Inſtrumenten zugleich oder mit der Zither allein, von den Tänzern ſelbſt aber mit Caſtagnetten begleitet wird. Dann verſteht man darunter aber auch insbeſondere ein Lied, einen Geſang für ſich, der in der Art, dem Tempo und Takte des Bolero componirt iſt und vorgetragen wird. Ausführlichere Nachrichten darüber finden ſich in der Leipz. allgem. muſik. Zeitung, Jahrg. 1, Nr. 25, wo auf einer beſonderen Beilage auch vier ſolche Tänze abgedruckt ſind.

Boliclo, Nicolaus, ſ. Wollick.

Bolzen heißen diejenigen eiſernen, etwa ſieben bis acht Zoll lange Stangen, welche die Stecher mit den Balgſchwänzen und den Balgtaſten in den Orgeln verbinden.

Bombardo, Bombardone, Bommart, Baßpommer, Pommer od. Brummer, ein Blasinſtrument, das als Baß zu der Schalmei und zum Chor der Hoboen gehörte und ſeinen Namen von bombare — brummen, ſummen empfing. Es gab verſchiedene Arten. Der große Bombarde oder Bombardone war zehn Schuh einen Zoll lang; der Tenor-Pommer hatte eine Klappe, die das Schloß hieß, er ging bis C und wurde auch Nicolo genannt. Man hatte auch einen Tenorpommer mit vier Klappen. Der Altpommer war von der Größe einer Schalmey, hieß Bombardino (der kleine Bombard) und Bombardo piccolo, hatte dieſelbe Behandlung wie der Bombardo, auch dieſelben Griffe. Aus ihm iſt in der Mitte des 17. Jahrhunderts der Fagott entſtanden. Abbildungen dieſer Inſtrumente finden ſich in Kirchers und Luscinius Muſurgia. S. auch Pommer. — Als Orgelſtimme iſt es eine 16füßige Zungenſtimme, nur für's Pedal beſtimmt. In älteren Zeiten wurde ſie auch 32füßig gearbeitet, und dann hieß ſie: Baßbrummer, Baßpommer, Bombardbaß, zu acht Fuß, Bombardino. Nur unter der erſten Benennung wird dieſe Stimme in Deutſchlands Orgeln angetroffen. Ihre urſprüngliche Benennung iſt Bombardo, und ſoll ſie den Ton des oben beſchriebenen Inſtruments nachahmen.

Bombardone — großer Bombard; Bombardo piccolo — kleiner Bombard, ſ. den vorhergehenden Art.

Bombo (ital.), ſ. Schwärmer.

Bombykas nannten die Griechen die Klappen an den Blasinſtrumenten; wörtlich heißt es Flötentheile.

Bombyx Calamo, die älteſte Art Schalmey, die ſchon vor Ariſtoteles gebräuchlich war und in der früheſten Zeit aus Rohr verfertigt wurde, woher der Name Calamus.

Bona, Valerio, ein fruchtbarer italieniſcher Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller grauer Vorzeit, Franziskanermönch, geboren zu Brescia, zuerſt Capellmeiſter an den Cathedralkirchen zu Vercelli und Mondovi, dann um 1596 im Franziskanerkloſter zu Mailand, und endlich in einem eben ſolchen zu Brescia.

Bonafini, Signora (der Vorname iſt nicht bekannt geworden), war eine der ausgezeichnetſten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, in Italien geboren, in Dresden aber für die Kunſt erzogen. Sie ſtarb zu Venedig im Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Bonagionta, Giulio, ein berühmter Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, geb. zu S. Geneſio.

Bonasegla, Joſeph, geb. zu Vigevano, erhielt ſeine muſikaliſche Ausbildung bei der biſchöflichen Capelle in ſeinem Geburtsorte, war Sänger und ſpielte faſt alle Streich- und Blasinſtrumente, vorzüglich aber Mandoline. Kurfürſt Carl Theodor von Pfalzbaiern ließ ihn als Muſiklehrer für das zu Frankenthal in der Rheinpfalz errichtete Erziehungsinſtitut aus Italien kommen, welches Verhältniß bis zu der durch Abtretung des linken Rheinufers an Frankreich herbeigeführten Auflöſung des Philanthropins dauerte. Später zog er nach Mannheim, wo er freiwillig im Orcheſter bei dem Violoncell aushalf, durch Unterrichtgeben ſich und ſeine zahlreiche Familie ernährte und am 25. März 1820, über 80 Jahre alt, ſtarb. Aus zwei früheren Ehen (in den erſten Jahren dieſes Jahrhunderts verheirathete er ſich zum dritten Male mit Marie Anna Thekla Kraus, geb. den 20. April 1760, Schweſter des im Jahre 1808 verſtorbenen Hofrathsſecretärs Kraus zu Mannheim, die daſelbſt im Wittwenſtande am 10. Decbr. 1827 ſtarb), waren acht Kinder vorhanden, von denen ihres vorzüglichen Muſiktalents wegen, wodurch ſie ſich Ruf erworben haben, beſonders zu bemerken ſind:

Bonasegla, Eugenie, früher mit dem bekannten Komiker Schüler (ſ. d. Art.) in Caſſel, ſpäter mit dem ebenfalls bekannten Schriftſteller Freiherrn Ferdinand v. Biedenfeld (ſ. d. Art.) vermählt. Sie war eine ausgezeichnete Bravourſängerin, welche in Caſſel und Carlsruhe ſehr beliebt geweſen, auch auf Reiſen viel Glück gemacht hat. Wahrſcheinlich hat ſie ſich von der Bühne zurückgezogen, da man ſchon längere Zeit nichts mehr von ihr gehört.

Bonasegla, Chriſtiane, war eine vortreffliche Altſängerin, ſtarb aber ſchon in ihrem 17. Jahre in Mannheim.

Bonasegla, Margaretha, fand als Concertſängerin italieniſcher Schule und mit ſeltenen Stimmmitteln begabt, in vielen Städten gerechte Anerkennung und

Digitized by Google

würde — wäre ſie nicht von der Natur körperlich ſtiefmütterlich ausgeſtattet geweſen — eine ausgezeichnete dramatiſche Sängerin geworden ſeyn. Sie ſtarb in München, zwiſchen 20 und 30 Jahren ihres Alters, als Kammerſängerin der Königin Caroline von Baiern und war die Gattin des dortigen Hofmuſikus Hospodsky. (ſ. d. Art.)

Bonaſegla, Marie, die Jüngſte dieſer Sängerinnen, offenbar aber die Vorzüglichſte, eignete ſich ebenfalls ihrer gar zu kleinen Figur wegen nicht für die Bühne, war längere Zeit als Sängerin bei der Frau Herzogin von Dalberg in Worms, ſpäter in gleicher Eigenſchaft bei der in Wetzlar zwiſchen 1820—1830 reſidirenden Herzogin Albertine von Würtemberg angeſtellt und ſoll ſpäter in Rheinpreußen ein Geſanginſtitut errichtet haben. Die Leipziger allgem. muſikal. Zeitung erwähnte die Leiſtungen der Vorgenannten zum Oeſtern ſehr ehrenvoll. Danzi, der die Geſangskunſt zu würdigen wußte, zeichnete dieſe Sängerinnen ſtets ſehr aus und componirte ſelbſt Manches für ſie.

Bonazzi, Antonio, italieniſcher Tonkünſtler, Violiniſt, merkwürdig ſowohl als fertiger und geſchmackvoller Virtuos, wie überhaupt als leidenſchaftlicher Liebhaber ſeiner Kunſt. Er war geboren zu Cremona, galt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für den größten, fertigſten Violinſpieler in ganz Italien, und war dabei ein überaus fleißiger Sammler von guten Muſikalien und Inſtrumenten. Er ſtarb 1802 zu Mantua.

Bondineri, Michele, italieniſcher Operncomponiſt, geb. zu Florenz um 1756. Alle Nachrichten, die wir über ihn erlangen konnten, reichen bis zum Jahr 1798, was uns vermuthen läßt, daß er in jener Zeit ſchon geſtorben iſt.

Boneſi, vorzüglicher Tenoriſt, auch Componiſt und Lehrer ſeiner Kunſt, von Geburt ein Italiener, lebte aber von 1778 an in Paris als Geſangslehrer und Cembaliſt am dortigen italieniſchen Theater. Er ſtarb 1801 zu Paris.

Boneventi oder Boniventi, Giuſeppe, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts ſehr berühmter italieniſcher Componiſt, war aus Venedig gebürtig.

Bonfichi, Expater, ehemals im Orden de Servi di Maria im St. Marcellusktoſter zu Rom, welches er aber unter den Franzoſen verlaſſen, und, nach der Wiederherſtellung der päbſtlichen Regierung, nie wieder bezogen hat, lebt jetzt meiſtens außer Rom auf Reiſen in Italien.

Bonfigli, berühmter italieniſcher Tenoriſt, derzeit am Theater Carcano zu Mailand angeſtellt, iſt 1806 zu Neapel geboren und dort auch erzogen, machte nachgehends aber ſeine Studien zu Bergamo, Brescia und Mailand, von welch letzterer Stadt ſich 1834 zuerſt ſein Ruf weiter verbreitete. Ueber die Grenzen ſeines Vaterlandes hinaus ſcheint er ſeine Reiſen noch nicht ausgedehnt zu haben, innerhalb derſelben aber hat er ſich wohl ſchon auf allen namhaften Theatern hören laſſen.

Bonifacius, Winfried. Die Geſchichte dieſes berühmten Heiligen gehört in ſofern hieher, als er der Einführer des lateiniſchen Kirchengeſanges iſt. Faſſen wir ſie jedoch, für den Muſiker von keiner größeren Wichtigkeit, kurz zuſammen. Er wurde geb. in England 680; Deutſchlands Apoſtel, predigte er in Franken, bei den Frieſen und Sachſen beſonders mit Erfolg das Chriſtenthum. Bei den Päbſten Gregor II., Gregor III. und Zacharias ſtand er dafür in hohem Anſehen, wurde mit Ehrenbezeigungen und Ehrenſtellen überhäuft, Abt von Fulda, und nachher ſogar Erzbiſchoff und Primas von ganz Deutſchland, in welcher Eigenſchaft er die ausgedehnteſte Vollmacht in Kirchenangelegenheiten hatte. 754 unternahm er die letzte apoſtoliſche Reiſe zu Belehrung der Ungläubigen. Auf dieſer fand er ſeinen Tod: bei Dockum nämlich, ſechs Stunden von Leuwarden in Weſtfriesland, wo er auf offenem Felde hatte Zelte aufſchlagen laſſen, ward er 755 in ſeinem heiligen Berufe von einem Haufen bewaffneter Barbaren angefallen und erſchlagen. In der Abtei zu Fulda, wo ſein Leichnam beigeſetzt ward, zeigt man noch eine von ihm geſchriebene Abſchrift der Evangelien; bei dem Dorfe Altenberga im Thüringſchen, an der Stelle, wo B. 724 die erſte chriſtliche Kirche in Norddeutſchland gebaut hatte, iſt ihm am 1. September 1811 ein Denkmal, ein 30 Fuß hoher Candelaber, errichtet worden. Eine ausführliche Lebensgeſchichte des B. hat D. Löffler in Gotha herausgegeben. Die Schriften dieſes Heiligen gehören nicht hieher.

Bonjour, Louis, Organiſt an der Militärkirche zu Paris um 1800.

Bonnay, François, Mitglied der Königl. Academie der Muſik zu Paris, Virtuos auf der Violine und zugleich öffentlicher Lehrer ſeiner Kunſt, blühete in den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts.

Bonnet, Pierre, Parlaments-Zahlmeiſter zu Paris, ſtarb daſelbſt 1723; für den Muſiker iſt es merkenswerth als der Herausgeber der mit Fleiß gearbeiteten und immer noch wichtigen „Histoire de la Musique," ferner der „Histoire générale de la Danse," und endlich auch der Schrift: „De la Musique naturelle attribuée à Dieu comme l'auteur de la nature. Pour servir de Supplément à l'histoire de la musique. Imprimée en 1715." Der Verfaſſer dieſer Werke war er nicht, obſchon ſie unter ſeinem Namen erſchienen, ſondern ſein Bruder Bourdelot, nach deſſen frühzeitigerem Tode er ſie, anmaßend genug, für die ſeinigen ausgab. Dieſe Nachrichten verdanken wir dem Journal des Savans, Januarheft 1724, wo noch bemerkt wird, daß B. unter den merkwürdigſten Umſtänden geſtorben ſey, ohne ſolche jedoch näher zu bezeichnen.

Bono, Joſeph, Kaiſerl. Capellmeiſter und Cammercomponiſt zu Wien, geboren daſelbſt 1710 und ſtarb zu Wien im April 1788.

Bonometti, Giovanni Battiſta, ein zu Anfange des 17. Jahrhunderts ſehr berühmter Componiſt; aus Bergamo gebürtig führte er öfters auch den Namen Bergameno.

Bononcini, ſ. Buononcini.

Bonora, Ferdinand Wilhelm, geboren 1775 zu Weidenau in öſter. Schleſien. Er war zuletzt 1818 als Feldkriegs-Secretair, Referendarius und Kanzleidirector im lombardiſch-venetianiſchen Königreiche, nach Padua verſetzt, woſelbſt ihn eine kurze, nur ſechstägige Krankheit ſeinen liebenden Freunden entriß am 26. März 1825, zur ſelben Stunde faſt, in welcher nach 24 Monden auch Deutſchlands Amphion, Beethoven, in ſeine himmliſche Heimath zurückkehrte. Der geſammte Nachlaß, theilweiſe ſogar aus Autographen beſtehend, iſt im Beſitze des Herrn Hofrath Kieſewetter, welcher dem verewigten ein würdiger Chef und wohlwollender Freund war, auch als anerkannter Kunſtkenner die allgerechteſten Anſprüche darauf hat. — Die Mehrzahl von B—s Arbeiten war geſellſchaftlichen Cirkeln geweiht; ſonderlich ſeine Fruchtbarkeit im Liederfache, worin er auch zum öftern ſein eigener Dichter zu ſeyn nicht verſchmähete. Anmuth, Geſchmack und Neuheit der Gedanken, ſowohl bezüglich der Melodie als der Begleitung, und ein treffend paſſender Ausdruck ſind vorherrſchend darin, und bezeichnen characteriſtiſche Merkmale ſeiner Auffaſſungs- und Darſtellungsweiſe.

Bontempi, Giovanni Andrea Angelini, geb. zu Perugia im Anfange des 17. Jahrhunderts, war zuerſt Sänger in der Päpſtlichen Capelle zu Rom; obgleich Caſtrat, ſo zwang ihn ſpäter doch ein zu merkliches Abnehmen ſeiner Stimme ſeine Stelle als Sänger aufzugeben und ſich mehr der Theorie als der Praxis ſeiner Kunſt zu widmen; er that es mit Fleiß, die verfloſſene Zeit gleichſam wieder einholend, und galt bald für einen der gelehrteſten und kunſtreichſten Muſiker. Er ſtarb zu Perugia um 1698.

Bontemps oder Bontempo, auch Buontempo und Bomtempo, J. D., ein von Geburt Portugieſiſcher Tonkünſtler, Claviervirtuos, lebt als Lehrer ſeiner Kunſt zu Madrid und hat ſich ſeit 1803 durch eine nicht unbedeutende Anzahl von meiſtens empfehlenswerthen Clavier-Compoſitionen vortheilhaft bekannt gemacht.

Digitized by Google

Bonus, Petrus. Dieſer Künſtler muß als Lautenſpieler gegen Ende des 15. Jahrhunderts in ſehr hohem Anſehen geſtanden haben.

Boom, Johann von, ein niederländiſcher Tonkünſtler, ausgezeichneter Flötiſt und auch Componiſt für ſein Inſtrument, geboren zu Rotterdam um 1770; 1809 und 1810 machte er eine große Reiſe durch Deutſchland, auf welcher er außerordentlichen Beifall ärndtete. Seit 1824 iſt nichts weiter von ihm erſchienen, was vermuthen läßt, daß er nicht mehr am Leben iſt.

Borchgrevinck, Melchior, Hoforganiſt zu Copenhagen im Anfange des 17. Jahrhunderts, in welcher Zeit er auch, nach Printzens Geſch. der Muſ. p. 133, als Componiſt einen berühmten Namen hatte.

Borde, Jean Benjamin de la, und Pater de la, im Deutſchen öfters Laborde geſchrieben, ſ. dah. Beide unter dieſem Artikel.

Bordier, Capellmeiſter an der Kirche des St. Innocens zu Paris, geb. daſelbſt um 1700, geſt. 1764, galt für einen der tüchtigſten und gebildeſten Muſiker ſeiner Zeit.

Bordogni, Marco, in dieſem Augenblicke unbeſtritten einer der gebildetſten und auch bewährteſten Singlehrer nicht blos Frankreichs und Italiens, ſondern wohl ganz Europa's, Sohn eines ehemaligen Seminariſten, wurde in dem Dörfchen Gazzanina geboren; wann? konnten wir von ihm ſelbſt nicht einmal zur Erfahrung bringen, wahrſcheinlich 1785. Im Jahr 1819 erhielt B. die Profeſſorſtelle des Geſangunterrichts am Conſervatorium, wo er noch lebt und wirkt. Außer einer Oper ſchrieb B. noch Solfeggien.

Bordun, franz. Bourdon. Marpurg liefert in ſeinen kritiſch hiſtoriſchen Beiträgen 3. Band, 5. Stück S. 501 ein Verzeichniß mehrerer Stimmen mit deutſchen und franzöſiſchen Namen, woraus hervorgeht, daß dieſe Stimme in Deutſchland nach dem ihr vom Erfinder gegebenen Namen, in Frankreich aber Bourdon genannt wird. Die Franzoſen bezeichnen mit dieſer Benennung aber auch jede 16füßige Manualſtimme, ohne Rückſicht, ob ſie ſtark oder ſchwach klingt, eine Labial- oder Zungenſtimme iſt.

Borem — veraltete Benennung des Klein-Gedakt.

Borghi, Giovanni Battiſta, Capellmeiſter an der Lieb-Frauen-Kirche zu Loretto, geboren zu Orvieto um 1740, geſtorben in einem der erſten Jahre des jetzigen Jahrhunderts; war ein gründlicher Kirchen- und auch verdienter dramatiſcher Componiſt.

Borghi, Luigi, wahrſcheinlich der Bruder des vorhergehenden, von Geburt wenigſtens ein Italiener, war aber in dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts als Violinvirtuoſe in London angeſtellt, wohin er 1778 auf einer Kunſtreiſe durch Frankreich und Holland gekommen ſeyn ſoll; wurde als geſchmackvoller Meiſter im Violinſpiele ſehr hoch geſchätzt. Als Componiſt hat er durch mehrere, zwar der Zeit verfallene, aber nichts deſto weniger gründlich gearbeitete, in London und Paris geſtochene Concerte, Solo's, und eine lange Reihe Duo's für Violine, auch mehrere italieniſche Canzonetten, ſeinen Namen für die Nachwelt aufbewahrt. Er ſtarb 1806 zu London.

Borgo, Ceſare, Kirchen-Componiſt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, war Organiſt am Dome zu Mailand; ſetzte beſonders viele achtſtimmige Meſſen, die ſich auch nach ſeinem Tode noch lange Zeit in den Kirchen Italiens erhielten. Er ſtarb 1610 zu Mailand.

Borgondio, Gentile, eine der größten italieniſchen Contra-Altſängerinnen neuerer Zeit, die namentlich zu Mailand und Neapel bis zum Jahre 1820 ihre größten Triumphe feierte.

Bornhardt, J. H. C., Clavier- und Guitarrenvirtuos und Lehrer der Muſik zu Braunſchweig, zugleich ein angenehm melodienreicher, ſchätzenswerther Liedercomponiſt, wurde geb. um 1776. Schon 1794 begründete er durch mehrere gelungene Geſänge den jetzt weit verbreiteten und wohlverdienten Ruhm, womit achtungsvoll ſein Name genannt wird. Eine große Menge von Liedern, Clavier- und Guitarrencompoſitionen, auch ein vor vielen anderen empfehlungswerthes Lehrbuch des Guitarrſpiels rief er ſeit jener Zeit ins Leben, die alle ihn als einen Mann von Geſchmack, Geiſt und genauer Kenntniß des behandelten Inſtruments bekunden. Als die vorzüglicheren ſeiner Werke führen wir nur an: „Körners Leyer und Schwerdt;" „Serenade auf Graf Benjowsky;" „Ode an die Unſchuld;" „der Menſch, von Schiller;" die meiſten ſeiner Romanzen und Liederſammlungen; auch mehrere ſeiner Sonaten für Pianoforte, und Variationen für Guitarre. Was jedoch von allen einen wahrhaft claſſiſchen Werth hat und wirklich auch zu einer allgemeinen Berühmtheit gelangt iſt, das iſt ſein Abſchied „Amanda, du weinſt," eine Cantilene, die würdig iſt, Beethovens „Adelaide," Rombergs „Sehnſucht" und Mozarts (jüngeren) „Weit in nebelgrauer Ferne" an die Seite geſetzt zu werden. Auch die Opern „Sultan Wampum" und „der Eremit auf Formentera" hat er in Muſik geſetzt und ſind im Clavierauszuge geſtochen worden.

Boroni, Antonio, wurde geb. zu Rom 1738 und ſtarb daſelbſt 1797 als ein in jeder Hinſicht, als Künſtler und Menſch, ſehr hochgeachteter Mann. 1792 lernte ihn Reichardt in Rom kennen, und hörte ein im alten Kirchenſtyle von ihm componirtes Miſerere unter ſeiner eigenen Direction in jener Kirche aufführen, ſah auch einige ſeiner Opern, weshalb auf das Urtheil jenes tiefen Kenners wohl am ſicherſten gebaut werden kann. „Nichts," heißt es in demſelben aber (ſ. Reichardt's muſik. Wochenbl.), „iſt an dem genialen B. mehr zu rühmen, als ſein verſtändiger Gebrauch der Blasinſtrumente; darin auch hat er den Beifall der Römer vor allen anderen Componiſten." Das angehörte Miſerere brachte Reichardt mit nach Deutſchland.

Borſchitzky, Franz, Mitglied der k. k. Hofcapelle in Wien; geb. 1794 zu Reiſenmarkt. Als 1829, durch Weinmüller's Ableben, ein Sänger-Platz der k. k. Hofcapelle in Erledigung kam, concurrirte B. mit dem glücklichſten Erfolge darum, und erhielt das, ſeine ganze Lebenszeit ſichernde Anſtellungsdecret.

Bortniansky, Demetrio. Je ſeltener in Rußland, wie es die Erfahrung lehrt, muſikaliſche Talente aufwachen, deſto merkwürdiger iſt die Erſcheinung dieſes weit berühmten Componiſten. Er lebt zu Moskau, ſeinem Geburtsorte, hat aber nicht dort, überhaupt nicht in Rußland, ſondern im Auslande, beſonders in Italien, ſich gebildet. Schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde er in Mailand, wo er ſich damals gerade aufhielt, zu den beſſern Operncomponiſten gezählt, doch iſt in Deutſchland durchaus kein dramatiſches Werk von ihm bekannt geworden, und es ſcheint, als habe er, nach ſeiner Rückkunft aus Italien, die Oper gänzlich verlaſſen und ſich ausſchließlich nur dem Kirchenſtyle zugewandt, denn in dieſem, worin er auch jetzt noch in Rußland für den erſten Meiſter gilt, hat er Vieles geſchaffen, was auch in Deutſchland eine weitere Verbreitung erhielt, wenn gleich auch nur ſelten zur Aufführung kam.

Bortolazzi, Bartolomeo, Virtuos auf der Mandoline und Componiſt für ſein Inſtrument in der neueſten Zeit. Er war aus Venedig gebürtig und hielt ſich in den Jahren von 1803 — 1805 in Deutſchland auf, wo er in mehreren der bedeutendſten Städte, wie Dresden, Leipzig, Braunſchweig, Berlin und Wien, mit vielem Beifall Concerte gab, und allgemein für einen der größten Meiſter auf ſeinem Inſtrumente erklärt wurde.

Borzaga, Aegidius, Mitglied der k. k. Hofcapelle in Wien, Violoncelliſt, geboren am 1. Sept. 1802 zu Prag. Erhielt im väterlichen Hauſe den erſten Muſikunterricht im neunten Jahre, im Geſang und im Violinſpiel, durch Maſchek, unter welchem er binnen Jahresfriſt ſo bedeutende Fortſchritte machte, daß er alle freien Stunden dieſem Lieblingsſtudium widmete. Nach Verluſt der Knabenſtimme verlegte er ſich um ſo mehr auf die Violine, die er bis in's 16. Jahr ſorgfältig ſtudirte, und hierin Bedeutendes leiſtete. Da B. häufig auf Kirchenchören mitwirkte, wobei er ſtehen mußte, ſo war

Digitized by Google

dieß für ſeinen kranken Fuß ſehr beſchwerlich und ſchmerzhaft, welcher Umſtand ihn bewog, zum Violoncell überzutreten, wofür er ſchon längſt eine beſondere Vorliebe genährt hatte. An der Erlernung und Ausbildung dieſes Inſtruments arbeitete er nunmehr mit allem Eifer und Fleiß. Troß dem, daß der Vater die Wahl dieſes Inſtruments nicht billigte, und zu unterdrücken ſuchte, aus Beſorgniß, daß durch die Haltung des Cello ſein leidender Fuß ſich nur immer verſchlimmern müßte, daher ihm auch keinen Lehrer für dieſes Inſtrument bewilligte, auch nicht einmal im Beſitz eines Inſtruments war, ſo erwirkte er ſich im Geheim von Capellmeiſter Wittaſſek die Erlaubniß, ſich in deſſen Wohnung auf dem Violoncell zu üben. Nach zwei Jahren hatte es B. ſo weit gebracht, daß er ſelbſt größere Solo's mit Reinheit und Fertigkeit vortrug, wobei ihm freilich in Bezug auf Ton-Erzeugung und Bogenführung ſein Violinſpiel ſehr zu ſtatten kam. Erſt — nachdem er ſchon für einen der beſten Dilettanten in Prag galt — erlaubte ihm der Vater ein Inſtrument im Hauſe zu haben. Durch die Bekanntſchaft mit Profeſſor Hüttner in Prag, wurde ihm ein Engagement als Solo-Spieler in Peſth angetragen, welches er auch aller Gegenvorſtellungen ſeines Vaters und ſeiner Freunde, ſeine juridiſchen Studien nicht zu verlaſſen, ungeachtet, dennoch annahm und im April 1824 nach Peſth abreiſte. Dort kam B. in das Haus des Herrn Grafen Fr. v. Brunswick, welcher eine vortreffliche Kammer-Muſik unterhält, durch welche die beſten Werke dieſer Gattung in ſeltener Vollkommenheit zur Aufführung gelangten. B. mußte bei dieſen Muſiken die Viola übernehmen, indem der Graf ſelbſt das Violoncello mit Auszeichnung ſpielt, und der Aufenthalt bei dieſem Kunſt-Mäcen war für ſeine künſtleriſche Ausbildung vom höchſten Nutzen. Nach vier Jahren wollte er eine Reiſe nach Rußland unternehmen; als er aber in Ober-Ungarn im Badeorte Bartfeld angekommen war, machte er die Bekanntſchaft des Grafen Hirmay, der ihn beredete, über Winter in Kaſchau zu verbleiben. Alldort lernte B. den Grafen Stephan Fay kennen, welcher ihm den Antrag machte, für immer bei ihm zu bleiben. B. ſchloß mit dem Grafen auf lebenslängliche Anſtellung den Contrakt ab, gab aber nach vier Jahren dieſe Anſtellung freiwillig auf, um ſeine Reiſe nach Wien anzutreten, welche er ſchon lange projektirt hatte. In Peſth angelangt, ward er auf die Güter des Baron Hellebach geladen, wo er ſich abermals auf Lebenszeit engagiren ließ. Nach Verfluß eines Jahres überſiedelte Baron Hellebach nach Wien und nahm B. mit ſich, wodurch dieſem der Vortheil erwuchs, ein ganzes Jahr in dem Mittelpunkte des muſikaliſchen Treibens ſorgenfrei leben, hören, und lernen zu können, viele wichtige Verbindungen anzuknüpfen, und bekannt zu werden. Bald darauf (1835) ward eine Violoncelliſten-Stelle in der K. K. Hofcapelle erledigt, zu deren Beſetzung ein Concurs ausgeſchrieben wurde, welchen B. auch mitmachte, und dabei ſo gut beſtand, daß ihm dieſe Stelle, unter vielen Competenten auch wirklich verliehen wurde. Später kam B. auch in's Orcheſter des K. K. Hofopern-Theaters nächſt dem Kärnthnerthor, wo er noch gegenwärtig angeſtellt iſt, und im Soloſpiel mit Herrn Profeſſor J. Merk alternirt. Seit den letzten 15 Jahren hat B. in vielen öffentlichen Concerten ſeine Virtuoſität, Sicherheit, reine Intonation, und geſchmackvollen Vortrag, hinlänglich bewieſen, wodurch er zu einem der erſten Künſtler ſeines Faches ſich erhob und zu erhalten wußte. Einer beſondern Erwähnung verdient aber ſein ausgezeichnetes Quartettſpiel, in welchem er durchaus keinen Rivalen zu fürchten hat. Faſt bei allen öffentlichen Quartett-Produktionen, und bei den meiſten derlei Privat-Muſiken erſten Ranges, iſt Borzaga beim Violoncell zu finden, an welchem Platze ſeine gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſe überhaupt, und ſein geläuterter Geſchmack dem Kenner alsbald auffallen, und ihn vor ſo vielen ſeiner Collegen rühmlichſt auszeichnen. Obſchon B. in der Compoſitionslehre die gründlichſten Kenntniſſe beſitzt (die er noch in früherer Zeit unter Profeſſor Drechsler ſich erworben), auch ſich darin mannigfaltig verſucht hat, ſo ließ er ſich durch die Betrachtung, „daß ſo viel Vortreffliches für ſein Inſtrument bereits exiſtire“, bisher immer abhalten, davon Etwas zu veröffentlichen. Gegenwärtig zieht ſich B. vom öffentlichen Spiele mehr zurück; ein Entſchluß, den manche gemachte bittere Erfahrung bei ihm hervorgerufen haben mag.

Boſello, Anna Morichelli. Dieſe, auch als Lehrerin, Freundin und zuletzt gar Mutter der berühmten Catalani merkwürdige, ihrer Zeit ſehr hochgeſchätzte Sängerin wurde geboren bei Florenz 1759 und ſtarb am 30. October 1800. Eine ausführliche Lebensbeſchreibung lieferte Wismayr in den Ephemerid. der ital. Lit. Jahrg. II. pag. 72 ff.

Böſenberg, Elenore, ſ. Mad. Zucker.

Böſenhönig, Mad. Joſepha, ſ. Aurenhammer.

Boſſi oder Boſi, ein vor wenigen Jahren noch ſehr beliebter Balletcomponiſt, lebte zu London, war aber in Ferara um 1760 geboren, und erſt gegen 1792 nach England gekommen. Er ſtarb zu London 1807. Die tanzluſtige Welt bedauerte, öffentlichen Anzeigen zu Folge, ſeinen Verluſt ſehr.

Botgorſcheck, Caroline, Königl. Sächſ. Hof- und Opernſängerin in Dresden, ward am 21. Mai 1815 in Wien von ganz unmittelbaren Eltern geboren. Dieſe ausgezeichnete Sängerin beſitzt eine ſeltene Contra-Altſtimme mit dem bedeutenden Umfange vom tiefen E bis zum zweigeſtrichenen B. Die beſondere Fülle und Stärke ihrer Töne paart ſich mit einem Wohllaut und Schmelz, der durch das tiefe Gefühl ihres Vortrags erhöht wird und von ergreifendem Eindruck iſt.

Botgorſcheck, Franz, Bruder der obigen berühmten Sängerin, Flötiſt am K. K. Hofoperntheater in Wien, iſt daſelbſt am 23. Mai 1812 geboren. Er gehört, was ſchönen, vollen, kräftigen und doch zarten Ton, was techniſche Fertigkeit und ſeelenvollen Vortrag betrifft, inſofern ſich ſolcher auf der Flöte kund zu geben vermag, ſo wie überhaupt in ſeiner ganzen Behandlungsweiſe des Inſtruments, unſtreitig zu den ausgezeichnetſten Virtuoſen jetziger Zeit.

Bott, Anton, einer der mannigfach gebildeten Muſiker unſerer Zeit, wurde in der zweiten Hälfte der 90ger Jahre zu Groß-Steinheim, einem ſehr angenehmen Städtchen am Main, geboren. Es ſind von ihm erſchienen: zwei Hefte Capricen für die Violine nach Paganini'ſcher Spielart, worin die Geheimniſſe dieſes Künſtlers populär genug entwickelt werden, und die allerdings etwas zu üben bringen, aber dafür auch Nutzen ſtiften. Wer ſich damit zu beſchäftigen gedenkt, hat vor allen Dingen ſich auf das Genaueſte mit dem Zeichen bekannt zu machen, die hier angewendet und in einer kurzen Vorrede in franzöſiſcher und deutſcher Sprache gehörig erklärt und mit etlichen Bemerkungen verſehen worden ſind ꝛc. Ferner hat Bott einige Hefte kleiner Clavier-Piecen drucken laſſen.

Bott, Catharine, Tochter des Heſſen-Darmſtädtiſchen Hofmuſikers Johann Bott, eine ſchätzenswerthe und noch mehr zu vielen Hoffnungen berechtigende junge Clavierſpielerin, iſt geb. 1824 und von ihrem Vater unterrichtet. Frühe entwickelte ſich ihr muſikaliſches Talent, ſo daß ſie 1833 ſchon zu Darmſtadt öffentlich auftreten konnte und eine für ihr Alter höchſt ſeltene Ausbildung im Clavierſpielen zeigte. 1835 machte ihr Vater bereits eine größere Kunſtreiſe mit ihr nach Holland ꝛc., und die Leichtigkeit, mit welcher ſie ſelbſt die größten Schwierigkeiten überwand, wie die Sicherheit und Reinheit ihres Anſchlags, nicht weniger die Ausdrucksfülle ihres Vortrags fanden allgemeine Bewunderung. 1838 war ſie mit ihrem Vater in London und gab mit gleichem Erfolge dort Concerte. Eifrig ſetzt ſie übrigens noch fortwährend ihre Studien fort und wird ohne Zweifel einſt zu den berühmteſten Künſtlerinnen ihres Faches gehören.

Bottiſanga, Giulio Ceſare. Dies Univerſalgenie

Digitized by Google

war geb. zu Orvieto und blühete gegen Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts, war Ritter des Portugieſiſchen Chriſtus Ordens und Mitglied der Sodalität B. V. Assumtæ im Jeſuiten-Collegio zu Rom. Er war Virtuos auf faſt allen Inſtrumenten, als ſolcher weit berühmt; dabei auch ein fantaſiereicher, gewandter Dichter, geſchickter Maler, Inſtrumentenmacher, Goldſchmied, und ſogar ſein eigener Schuſter und Schneider. Faſt alle Inſtrumente, die er beſaß, und auf denen er ſich hören ließ, ſollen ſein eigenes Fabricat geweſen ſeyn. Was bei dem Muſiker ſein Andenken aber vornehmlich erhalten hat, das iſt die Erfindung eines Clavicymbels, deſſen beſondere, kunſtreiche Einrichtung damals für unnachahmlich galt. Er ſtarb zu Rom 1626.

Bottrigari, Ercole, geb. zu Bologna 1521 (Gerber und Walther behaupten gegen Burney 1531), geſt. daſelbſt 1609; ein gelehrter Mathematiker, Muſiker und Dichter; Cavalier, der die ganze Zeit ſeines langen Lebens auf einem einſamen, aber ſchönen Landgute bei Bologna zubrachte, um deſto ungeſtörter ſeinen Künſten und Wiſſenſchaften leben zu können; hat ſich große Verdienſte um die muſikaliſche Literatur und Wiſſenſchaft erworben.

Botzaris, Marko. Die Geſchichte dieſes helleniſchen Helden iſt uns unbekannt geblieben; übergehen können wir ihn hier aber dennoch nicht. Er war aus Suli gebürtig, ein ſchöner Sänger und fertiger Zitherſpieler, und für den Muſiker merkwürdig beſonders aus dem letzten Empörungskriege der Griechen mit den Türken, wo er einſtmals, an der Spitze einer bewaffneten Armatolis, in dem Augenblicke, als dieſe die Flucht zu ergreifen begann, bei der, gleichſam wie in Reſerve geſtellten Macht der Tonkunſt Hülfe ſuchte, die bereitgehaltene Cither nämlich ergriff und, hehrer Begeiſterung voll, ein improviſirtes patriotiſches Lied mit weithinſchallender Stimme ſeiner entmuthigten kleinen Schaar vorſang und ſpielte, daß dieſe, wie angehaucht von einem höheren Geiſte, wiederum zu Muth entflammt, augenblicklich ſich wüthend auf den Feind losſtürzte und ihn, der eine ſolche ſchnelle Wendung der Dinge nicht erwartet hatte, bis faſt zur gänzlichen Vernichtung beſiegte. Das war der Töne Macht!

Bouche (franz.), ſ. Aufſchnitt.

Boucher, Alexander, einer der, wenn auch nicht geradezu ausgezeichnetſten, doch merkwürdigſten Violinſpieler neueſter Zeit; wurde geb. zu Paris 1778. B. zeigte früh viel Talent für Muſik, vorzugsweiſe fürs Violinſpiel; ſchon in ſeinem ſechsten Jahre ließ er ſich vor dem Dauphin und in ſeinem achten öffentlich im Concert ſpirit. hören; kein Weg aber wollte ſich ihm öffnen, und keine Gelegenheit ſich ihm darbieten, eigentlich Unterricht in ſeiner Kunſt zu erhalten; was er konnte und was er leiſtete, hatte er nur durch ſich ſelbſt gelernt und mußte er nur durch ſich ſelbſt lernen; ſeine Eltern waren viel zu arm, um irgend Etwas für Unterricht für ihn ausgeben zu können. Dieſer Umſtand war es denn auch, der ihn nöthigte, als Knabe von zwölf Jahren auf öffentlichen Tanzböden zu ſpielen, um Geld zu verdienen, um weswillen allein nur ſeine Eltern ihm erlaubt hatten, von aller anderen Arbeit ſich zurückzuhalten und fleißig Violine zu üben; auch der nachherige Aufenthalt als Knecht oder Bedienter in dem Hauſe des berühmten Violin- und Harfenſpielers Vicomte de Marie konnte nur von geringem Vortheile für ihn ſeyn, da die ihm als ſolchem obliegenden Geſchäfte gar wenig Zeit zu eigentlichen Kunſtſtudien übrig ließen: was er von ſeinem Herrn abſehen und ſeinem Gedächtniſſe einprägen konnte, nur das Eine blieb feſt. So kam er denn endlich, durch Armuth genöthigt und ſchon zufrieden, wenn er nur Etwas mit ſeiner Geſchicklichkeit verdienen konnte, an das damalige Théâtre de la Cité, wo er in einer berühmten Poſſe die Rolle eines Fiedlers übernehmen mußte, die vor ihm jeder andere Spieler ausgeſchlagen hatte. Die originelle Laune, das lebhafte Temperament des jungen B. paßte ganz dazu, ja er hatte nach gerade ſelbſt ſeine größte Freude daran, das Pariſer Publicum durch allerhand tolle Streiche auf ſeinem Inſtrumente und in ſeinem ganzen Auftritte alle Abend zum Lachen zu bringen, und von einer dummen Einbildung und jugendlicher Einfalt befangen, fühlte er ſich glücklich in der wunderlichen Berühmtheit, zu welcher er dadurch gelangte. Hier aber liegt der Grund von der Art und Weiſe ſeiner ganzen ſpätern Erſcheinung auf dem Gebiete der Kunſt. Der Knabe hatte ein Alter erreicht, wo er ſelbſt anfieng zu empfinden; der Keim gährte in fruchtbarem Boden; der Halm wand ſich heraus aus der engen Zelle, und welchen Führer er nun zuerſt fand in der unbegrenzten Freiheit, dem folgte er und deſſen Weiſung galt ihm für ſein ganzes Leben. Es liegt dies in der Natur der Sache: kein Eindruck iſt unauslöſchlicher und wirkſamer auf den Menſchen, als der in dem Augenblicke auf ihn gemacht wird, wo ſein Geiſt zuerſt in der Jugend erwacht, der Menſch gleichſam ſeiner bewußt wird. So bei Boucher, bei dem nun noch mancherlei andere zufällige Umſtände, glückliche oder unglückliche zuſammentrafen und auf ein und denſelben Zweck hinausgingen. Sein lebhafter Geiſt riß ihn mit fort in den Strudel der vorletzten Revolution; er zeichnete ſich aus als Militair und gab mehrere Male als Anführer kleinerer Milizhaufen Beweiſe von ritterlichem Muthe und Tapferkeit. Die Auszeichnungen, die ihm dafür zu Theil wurden, vermehrten noch ſeine ihm ſchon angeborne Eitelkeit, das Verlangen nach Beſonderem, welches er nachgehends bei ſeinem Rücktritte zur Muſik, nach hergeſtellter Ruhe, natürlich durch nichts Anderes zu befriedigen wußte, als durch eine beſondere, von jeder anderen abweichende Spielart, die wiederum, aus leicht zu begreifenden Gründen, keinen anderen als nur den Charakter der früher von ihm cultivirten komiſchen, die nun aber bei vermehrter Fingerfertigkeit gar oft in die eigentliche barocke ausarten mußte, an ſich tragen konnte. Daß er ſich dadurch, ſo viel Aufſehn er damit auch beim Publicum machte, unter den Muſikern nicht wenige Feinde zuzog, kann nicht wundern. Nichts wollte ihm glücken: bei dem Theater Feydeau angeſtellt, bewarb er ſich um die durch Rode's Abreiſe erledigte Lehrerſtelle am Conſervatorio, aber vergebens. Aus Verdruß verließ er daher Frankreich, ging nach Spanien, hatte hier aber, ſo zahlreich auch ſeine Concerte beſucht wurden, wegen Unkenntniß der Sprache mit vielen Schwierigkeiten, ja nicht ſelten mit Mangel zu kämpfen, bis der König Carl IV., der ſelbſt ein leidenſchaftlicher Violinſpieler war, von ihm hörte und ihn als erſten Soloſpieler in ſeiner Capelle anſtellte. Gegen 1809 kehrte er nach Frankreich zurück, verheirathete ſich mit einer ausgezeichneten Harfeniſtin, Celeſte Boucher, und lebte mit ihr eine ganze Reihe von Jahren auf Reiſen, ohne alle beſtimmte Anſtellung, vom Concertgeben. Der Erfolg hievon war ſo verſchieden, wie wohl noch bei keinem Virtuoſen: bald ausnehmend glücklich, bald ganz beifallslos, wie eben ſein — wenn wir ſo ſagen dürfen — meiſterhaft ſpielendes Spiel anſprach; an einem Orte wurde ihm der ungemeſſenſte Beifall, am anderen konnte er kaum Theilnahme erregen. 1813 war er in Bern und übernahm daſelbſt die Orcheſterdirection einer großen Aufführung von Haydn's „Schöpfung." Aus Dankbarkeit ſchlug man ihm zu Ehren eine goldene Medaille mit der Inſchrift: à Alexandre Boucher. 1814 ging er nach England: einen merkwürdigen Eindruck machte hier ſein Spiel auf Douanen, welche in Dover ſein Inſtrument confisciren wollten; ſchnell darnach greifend nämlich ſpielte er das God save the king mit improviſirten Variationen, und die vorher durch Bitten nicht zu erweichenden Behörden ließen ihn in Frieden ziehen. Dergleichen originelle Züge werden aber in Menge von dieſem, in der Kunſt ſo wie im Leben, barock-genialen, wunderlichen Menſchen erzählt. So ſoll er einſt in Dänemark eine große herrenhutiſche Geſellſchaft durch ein wahrhaft lüſternes Spiel faſt bis zur Verzweiflung gebracht haben, als er auch in demſelben Augenblicke, wo man ihm das weitere Spiel zu unter-

Digitized by Google

ſagen ſich anſchickte, ſeine Violine plötzlich durch einen anderen bereit gehaltenen, abgeſchrobenen Bogen ſpannte, und auf allen vier Saiten einen Choral ſpielte, der jene endlich bis zum Niederknien und Beten rührte. Seine auffallende Aehnlichkeit mit Napoleon, die er durch Gang, Haltung und Blicke noch auffallender und — namentlich wenn er die Arme unterſchlägt — ſo täuſchend zu machen weiß, daß man ſeiner eigenen Behauptung: in den Zeiten des franzöſiſchen Kriegs öfters dadurch in Gefahr gekommen zu ſeyn, wohl Glauben beimeſſen darf, gab zu folgendem ſcherzhaften Auftritte mit dem Kaiſer Alexander Veranlaſſung: die Mutter dieſes großen Fürſten hatte ſchon lange vergebens gewünſcht, Napoleon einmal zu ſehen; Kaiſer Alexander ließ daher den gerade in Petersburg anweſenden B. zu ſich rufen, befahl ihm, eine vorhandene Jägeruniform des franzöſiſchen Exkaiſers anzuziehen, und ſtellte ihn dann ſeiner Mutter mit den Worten vor: hier ſehen Sie einen großen Mann.“ Die Fürſtin war hoch erſtaunt, noch mehr aber, als B. in demſelben Augenblicke um ein Inſtrument bat und als verkleideter Kaiſer ihr ein Adagio vorſpielte mit aller der Süße und Fülle von Gefühl, deren je nur die Violine fähig ſeyn kann. Von Petersburg reiſte B. hierauf nach Deutſchland; 1825 und 1826 war er in Berlin. Verſtändige Ohrenzeugen urtheilten dort treffend über ihn: mit eben dem Striche, mit dem er das Herz zu entzücken vermag, zerreißt er auch das Ohr, er könnte der erſte Violiniſt der Welt ſeyn, wenn er es nicht vorzöge, der bizarreſte genannt zu werden. In dem Jahre 1827 machte er eine große Reiſe durch ganz Deutſchland und kehrte dann über Italien nach Frankreich zurück. — Die Spielart Bouchers charakteriſirt auch vollkommen ſeine Compoſitionen. Es beſtehen dieſe, ſoweit ſie öffentlich bekannt geworden ſind, nur in einigen wenigen kleineren Piecen, Variationen und Rondo's, zu deren Vortrage wohl meiſtens nur ſein eigner Bogen erforderlich iſt, wenn ſie Ausdruck haben ſollen, da die ſpringenden und was alle für Art von Spielereien und mechaniſchen Kunſtſtückchen, die ſich darin aufhäuſen, ſchwerlich von anderen ſchul- und kunſtgerechter gebildeten Virtuoſen in der erforderlichen Weiſe ausgeführt werden können.

Boucher, Celeſte, ſ. d. vorhergehenden Art.

Bouffon (franz.), daſſelbe was Buffone.

Boulley, P. B. Aubery du, franzöſ. Tonkünſtler, Guitarren-Virtuos, auch fertiger Clavierſpieler, und achtungswerther Componiſt, namentlich für ſeine Inſtrumente; lebte zu Paris. Es ſind nah an 70 Werke von ihm erſchienen.

Bourbon (franz.), ſ. Boudun und Muſette.

Bourdelot, Peter Bonnet, ſtarb 1709 zu Paris, ſ. Bonnet.

Bourges, Clementine de, eine gelehrte Dame, Componiſtin, lebte zu Lyon und blühete um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Werke, welche noch von ihr übrig geblieben ſind, dürfen Meiſterwerke ihrer Zeit genannt werden. Sie war auch Virtuoſin auf mehreren Inſtrumenten und als ſolche ſehr geſchätzt. Sie ſtarb aus Gram über den Tod ihres Verlobten, der als Rittmeiſter am 30. Sept. 1561 in einem Gefechte mit den Proteſtanten blieb, gleich zu Anfange des darauf folgenden Jahres.

Bournonville, Familie. Der zuerſt als Muſiker und vorzüglich als guter Kirchencomponiſt ſich bekannt gemachte Stammvater dieſer angeſehenen franz. Künſtlerfamilie hieß Jean, und war in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts Organiſt an der Hauptkirche zu Amiens. Von demſelben ſind mehrere vierſtimmige Meſſen gedruckt worden. — Sein Sohn Valentiny de B. war Canonicus zu St. Firmin um 1646 und ebenfalls als Kirchencomponiſt, beſonders von Meſſen, ſehr berühmt. — Ein anderer Sohn, deſſen Vornamen wir nicht haben erfahren können, wurde nach des Vaters Tode Muſikmeiſter an eben jener Hauptkirche zu Amiens. Von dieſem ſtammte nachgehends der in Frankreich beſonders als Accompagniſt ſo viel verehrte Bournonville ab, der ums Jahr 1758 zu Paris ſtarb. Obſchon Gegner des Rameau, ſo wurde er von dieſem dennoch ſehr hoch geſchätzt, und nicht ſelten zu ſcharfſinnigen Disputationen über muſikaliſche Gegenſtände veranlaßt. Er war ein Schüler zuerſt von ſeinem Vater, nachher aber von Bernier, weshalb auch die meiſten ſeiner Compoſitionen, unter denen ſich hauptſächlich viele Motetten befinden, in dem Geſchmacke dieſes geſetzt ſind.

Bourrée — ein franzöſiſcher Tanz von munterem und fröhlichem Charakter. Zur Eigenthümlichkeit deſſelben gehört der zweitheilige geradzählige Rythmus; die B. ſteht nämlich immer im $^2/_4$ oder $^2/_2$ Takte, fängt mit $^1/_4$ im Auftakte an und hat im zweiten Takte meiſtens einen fühlbaren Einſchnitt. Sie beſteht aus zwei Theilen von je vier oder acht Takten. Das Tempo iſt nicht allzu geſchwind, doch erfordert ihr einmaliger Charakter immer einen leichten, heiteren und gleichſam gerundeten Vortrag. Hieraus läßt ſich wohl auch ein Schluß auf die Beſchaffenheit ihrer Melodie machen: ſie muß fließend und abgerundet ſeyn; Sprünge und ſonſtige Spitzfindigkeiten ſind da weniger angebracht. In Parthien oder anderen größeren und combinirteren Tonſtücken gebraucht iſt die B. von keinem beſtimmten Umfange, eben ſo wenig auf eine beſtimmte Anzahl von Takten als Theilen beſchränkt.

Bouſſet, 1) Jean Bapliſte de, Capellmeiſter am Louvre und an der franzöſ. Academie zu Paris, wurde geb. 1662 zu Anirees bei Dijon, war einer der angenehmſten Sänger und geſchätzteſten Componiſten ſeiner Zeit. Er ſtarb zu Paris am 30. October 1725. — 2) Drouarl de B., Capellmeiſter an der Academie und Organiſt an St. André zu Paris, wurde geb. daſelbſt am 11. Decbr. 1703; in der Compoſition ein Schüler von Bernier und im Orgelſpiele von Calviere erhielt er obige Stellen gleich nach ſeines Vaters Tode; ſo oft er ſpielte, war die Kirche gedrängt voll; eiferſüchtig auf ſeinen Beſitz, erhielt er daher nicht wenige ehrenvolle Berufungen von verſchiedenen Kirchenpatronen, die er aber alle ablehnte. Er ſtarb am 19. Mai 1760; noch den Tag zuvor ſpielte er mit einer ungewöhnlichen Lebhaftigkeit zur Bewunderung aller Hörer auf der großen Orgel ſeiner Kirche, und ſoll dabei geäußert haben, daß er ſich noch nie ſo wohl und aufgelegt zum Spiel gefühlt habe. Er hat viele Kirchenmuſiken und Motetten geſetzt, die ziemlich alle einen claſſiſchen Werth haben.

Boutade. Mit dieſem Ausdruck bezeichnete man vor Alters, beſonders bei den Franzoſen, ein kleines Ballet, das aus dem Stegreiſe aufgeführt wurde oder doch wenigſtens den Anſchein eines extemporirten Tanz-Tonſtücks hatte. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts aber verſtand man darunter eine Art von Phantaſie, deren Eigenthümlichkeit jedoch nirgends ſich beſchrieben findet. Auch Mattheſon in ſeinem „vollkommenen Capellmeiſter“ theilt die Phantaſie ein: in die Boutade, das Capriccio, die Toccata und das Präludium, ohne jedoch ſich über den Charakter dieſer einzelnen Theile näher auszulaſſen. Jetzt iſt das Wort faſt ganz außer Gebrauch gekommen; wo es ſich noch findet, da bezeichnet es ein Tonſtück in der Art und dem Charakter eines Capriccio (ſ. dieſ.), alſo einen zufälligen muſikaliſchen Gedanken, ein Tonſtück ohne allen beſtimmten und eigentlichen Plan, eine kurze freie Phantaſie. So wollen es auch Türk und Forkel verſtanden wiſſen.

Boute-selle, ſ. Portés selles.

Boxberg, Chriſtian Ludwig. Dieſer einſt ſehr beliebte und wirklich auch verdienſtvolle, würdige Componiſt wurde geb. zu Schwarzburg-Sondershauſen am 24. April 1670. Sein Todesjahr kann nicht mit Beſtimmtheit angegeben werden. Er gab auch eine Beſchreibung der Orgel zu Görlitz heraus, die um ihres hiſtoriſchen Intereſſe willen noch jetzt geſucht wird, aber leider nur ſehr ſchwer zu bekommen iſt.

Boyce, William, Dr. der Muſik, Organiſt und Componiſt an der Königl. Capelle zu London, wurde geboren daſelbſt 1694 und ſtarb 1769 (Gerber gibt un-

Digitized by Google

richtig 1779 an). Schon um 1720 hatte ſein Name in England eine große Berühmtheit erlangt, und ſtand er namentlich als Director in hohem Anſehen. Für das Theater und die Kammer hat er ſehr Viel geſezt, für die Kirche jedoch noch weit mehr

Boyeldien, ſ. Boieldien.

Boyer, Pascal, ein denkender, praktiſch und theoretiſch vielgebildeter franz. Tonkünſtler und fleißiger muſikaliſcher Schriftſtellee, wurde geb. zu Paris 1742. Er ſtarb 1806 zu Paris. Seine Werke beſtehen in allen Arten von Tonſtücken, kleineren und größeren. Unter ſeinen theoretiſchen Abhandlungen ſind die intereſſanteſten: „Notices sur la vie et les ouvrages de Peegolesi“, und „Lettre à Me. Diderot, sur le projet de l'unité de clef dans la musiquo, et la réfoeme des mesures, proposés par Me l'abbé Laccassagne dans ses éléments du chant.“ Beide erſchienen in dem Meecure de Feance 1772. Sein 1769 componirtes Ballet „les Etrennes de l'amour“ fand vielen Beifall und iſt wirklich auch von claſſiſchem Werth. Die jüngeren beſſeren Compoſitionen B.'s ſind bei Pleyel in Paris gedruckt worden.

Boyle, Francesco, vielleicht der einzige blinde und doch zugleich ſehr gute Geſanglehrer in dieſer Welt, lebt zu Mailand und iſt geboren daſelbſt 1801. Er gilt in Italien allgemein als einer der vorzüglichſten Lehrer. Zu ſeinen Schülerinnen gehört unter Anderen die vortreffliche Altiſtin Coſtanze Viale.

Bonneburgk, Friedrich von, ein vor wenigen Jahren noch ſehr thätigre und beliebter Componiſt für Clavier, verſchiedene andere einzelne Inſtrumente und auch Orcheſter, ſo wie Virtuos auf dem Claviere und der Clarinette.

Bonvin, Jean, beſonders merkmswerth wegen einer von ihm verfaßten „Traité de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin“ (Amſterdam 1700), und eines „Catalogne généeal des Livres de musique“ (Paris 1729), an welche verdienſtliche Werke ſich dann auch noch ein Traktat von der Compoſition, der zwar wegen ſeines 1733 ſchnell erfolgten Todes nicht ganz vollendet werden konnte, würdig anſchließt.

B quadratum, auch blos B quadrat, ſ. B und Verſetzungszeichen.

Braham, einer der berühmteſten und kunſtfertigſten Sänger unſerer Zeit, Teneriſt, ein Engländer von Geburt, ſteht der Zeit am Drurylane-Theater zu London. Selten werden wohl in einem Sänger, überhaupt in einem Künſtler, ſo glänzende Talente und vielſeitige Mittel mit den nachtheiligſten Fehlern und geſchmackloſeſten Anwendungen vereint gefunden, wie bei B., was um ſo mehr auffallen muß, da derſelbe unleugbar viele gründliche muſikaliſche Kenntniſſe beſitzt, die ihn ſogar, namentlich durch die Oper „das Cabinet“, zu einem achtungswerthen Componiſten erhoben haben. Von ſeinen beſonderen Lebensumſtänden iſt in Deutſchland bis jetzt nichts bekannt geworden.

Bramini, Giacome, geboren zu Rom um 1640, war Capellmeiſter zu S Maria della consolazione in Rom, ſtammte aus Orazio Benevoli's Schule, und ſchrieb vorzüglich viele Werke zu 8, 12 und 16 Stimmen, die jetzt noch in den römiſchen Kirchen-Archiven ſorgfältig aufbewahrt werden. Er war verwachſen, überhaupt ſehr ſchwächlicher Natur und ſtarb daher ſehr früh, wie Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina berichtet (ſ. Kandlers Uebrrſetzung p. 190), ſchon 1674.

Brand, Gottlob Friedrich, zuletzt Hoftrompeter und Feurier des Herzogs von Sachſen-Meiningen, einer der größten Virtuoſen auf ſeinem Inſtrumente, war geb. zu Arnſtadt am 8. Mai 1705 und ſtarb 1768.

Brandes, Charlotte Wilhelmine Franziska, gewöhnlich aber genannt Minna, vielſeitig gebildete Sängerin, Tochter des berühmten Schauſpielrrs und fruchtbaren Theaterdichters Johann Chriſtian B., geb. zu Berlin am 21. Mai 1765, ſtarb ſchon am 13. Juni 1788 zu Hamburg. Herold ſuchte ihr Andenken zu erhalten durch die nachher erfolgte Herausgabe einee anſehnlichen Sammlung ihrer beſſeren Compoſitionen. Dieſelben beſtehen zum größten Theile in italieniſchen und deutſchen Geſängen, Canzonetten, Liedern, Arien ꝛc. mit Clavierbegleitung, und auch in mehrlei unterhaltenden Clavierſachen. Eine ausführliche Biographie von ihr erſchirn in den Theaterannalen, Heft 3, pag. 33 ff.

Brandl, Johann, Großherzoglich Badiſcher Muſikdirector zu Carlsruhe, wurde geb. am 14. November 1760 im Kloſter Rohr bei Regensburg, wo ſein Vater Jäger und Bürger war; in ſeinem ſechsten Jahre ſchon kam er als Singknabe in's Kloſter und lernte hier mit vieler Luſt Violine ſpielen und ſingen; nur das Clavier hatte nichts anziehendes für ihn, und es dürfte wohl nicht einmal vorgekommen ſeyn, daß er durch Strenge, ja ſogar körperliche Züchtigung, zu deſſen Uebung gezwungen werden mußte Nichts deſto weniger machte er in der Muſik überhaupt die erfreulichſten Fortſchritte, ſo daß er, als 1770 der Canonicus Gelaſius ihn nach München in's Kloſter brachte, auch ſogleich als Capellknabe am Hofe daſelbſt angeſtellt wurde. Der freundſchaftliche Umgang mit dem damaligen erſten Tenoriſten am dortigen Hoftheater, Namens Valeſi, trug viel zu ſeiner ferneeen Bildung bei; er ward mit im Chor der italieniſchen Oper verwendet, erwarb ſich die Gunſt des damaligen Capellmeiſters Bernasconi und, beſonders durch ſein geſchmackvolles fertigrs Violinſpiel, auch des nachherigen Doctors der Medicin, Schubauer, der durch ſeine „Dorfdeputirten“ und mehrere Meſſen zuerſt den Wunſch in ihm rege machte, ſich vorzugsweiſe der Tonkunſt widmen zu können. 1774 verleiteten ſeine vielverſprechenden Talente einen Exjeſuiten, ihn mit nach Neuburg an der Donau zu nehmen, wo er ſich als Seminariſt unter der Leitung eines gewiſſen Feldmaier noch weiter in der Muſik vervollkommnete, auch das Studium der Compoſition anfing. 1778 kam er auf Veranlaſſung und Koſten des Prälaten vom Benedictiner-Kloſter Heiligenkreuz zu Donauwerth, in welches er um ein Jahr ſpäter einzutreten verſprochen hatte, nach Eichſtädt zum Domcapellmeiſter Schlecht, um das angefangene Studium unter deſſen Leitung noch gründlicher fortzuſetzen; 1779 trat er als Novize in das Kloſter. Die abgeſchloſſene ſtrenge Lebensweiſe des neuen Standes aber war dem munteren, lebendigen Charakter, heiterem Temperamente des jungen B. durchaus nicht angemeſſen; er verfiel in Melancholie, wurde völlig tiefſinnig und deshalb von dem Prälaten alsbald wieder entlaſſen. Mehr zur Kur als Kunſtbildung machte B. nun einige kleinere Reiſen, traf auf denſelben mit dem Violinvirtuoſen vom Hofe des Fürſtbiſchofs zu Eichſtädt, Weſtermaier, zuſammen, deſſen fernere Begleitung ihn von Neuem zu fleißiger Uebung im Violinſpiel anreizte. Eine Reiſe in die Schweiz, die er nachher allein unternahm, war von beſtem Erfolge; ſeine Compoſitionen, die er auf derſelben an mehreren Orten öffentlich vortrug, brachten ihm Ruf; er wurde 1784 vom Fürſtrn von Hohenlohe-Bartenſtein als Capellmeiſter angeſtellt, und 1789 erhielt er den ehrenvollen Ruf als biſchöflicher (ſpäter hochfürſtlich Speieriſcher) Hofmuſikdirector nach Bruchſal. Hier unterzog er ſich zunächſt dem mühevollen Geſchäft, die Mozart'ſchen und Haydn'ſchen Quartette und Quintette alle in Partitur zu ſetzen, wodurch er freilich die beſte Gelegenheit erhielt, dieſelben gründlich durchzuſtudiren; auch gab er damals (1791) ſein erſtes Werk: zwölf durchaus componirte Gedichte von E. Schneider, in den Druck Die gute Aufnahme, welche dieſelben bei Künſtlern und Dilettanten fanden, machte ihm Muth zu ſeinerer und größerer Thätigkeit ſeiner Muſe, und ſo verließen denn nach und nach nahe an 70 Werke die Preſſe, welche B. zu einem der bedeutendſten und achtungswertheſten Componiſten unſrer Zeit erheben, deßhalb aber auch, und meiſtentheils in den verſchiedenſten Ausgaben, die regſte Theilnahme erregten. Nach Karlsruhe kam B von Bruchſal im Jahr 1806. Eine ſeiner Erſtlingsarbeiten war auch „die Fürſtengruft“ von Schubert, die Amon in Heilbronn, aber mit der Firma „Leipzig“ druckte, und trotz ihres beißenden

Digitized by Google

Tertes eine ſeltene Verbreitung erhielt. Nachher erſchienen von ihm bei Bosler in Speier mehrere vortreffliche Lieder, auch eine Sinfonie in D; bei Amon in Heilbronn eine concertirende Serenade für Orcheſter und ebenfalls mehrere Liederwerke; bei Gombart in Augsburg drei concertirende Quartette; bei André in Offenbach ſechs Quintette für Bogeninſtrumente, eine Sinfonie in Es, ein Concertant für Violine und Cello mit Orcheſter, ein Concert für Fagott, zwei Ouvertüren, zwei Quartette für Fagott, drei Quartette für Flöte; dann bei Simrock in Bonn, Müller in Karlsruhe, Richault in Paris und andern Verlegern noch viele andere Werke für einzelne Inſtrumente, wie für ganzes Orcheſter und Geſang, Chöre und Soloſtimme, die alle zu den wahrhaft claſſiſchen gerechnet werden müſſen; namentlich ſtehen die Quartette, unter allen anderen, den Mozart'ſchen wohl am nächſten. Beſonders befinden ſich darunter viele ſchätzenswerthe und im ächten erhabenen Kirchenſtyle verfaßte Meſſen; auch die Oper „Herrmann“ und mehrere Oratorien hat B. componirt, doch iſt keines davon im Drucke erſchienen; von dem Monodram „Hero“ wurde bei Velten in Karlsruhe der Clavierauszug gedruckt. Bereits 75 Jahre alt, wußte B. als alter würdiger Kunſtveteran ſich durch eine anhaltende und bewundernswerthe Thätigkeit noch immer die Achtung und Aufmerkſamkeit des Publikums zu erhalten, die ihm in den Jahren eines kräftigeren Alters ſo allſeitig zu Theil wurden. Dafür liefert wohl der Umſtand einen der ſicherſten Beweiſe, daß er nach Zumſteegs Tode unter den Wenigen ſich befand, welche zur Wiederbeſetzung der von Jenem begleiteten Capelldirectorsſtelle in Stuttgart vorgeſchlagen wurden. Eine ausführliche, doch mit Irrthümern untermiſchte Beſchreibung ſeiner Lebensjahre bis 1803 (die Gerber nachgehends in ſein neues Tonkünſtler Lexikon aufnahm) findet ſich in der Leipz allgem. muſikal. Zeitung, Jahrg. 5, Nr. 9; eine weitläufige gute Recenſion ſeiner neueſten Meſſe für vier Männerſtimmen ebendaſelbſt Jahrg. 1828, pag. 188. Er ſtarb zu Karlsruhe am 26. Mai 1837.

Brandl oder Brandel, Chriſtian, ein vorzüglicher Tenorſänger, war aus Karlsbad gebürtig und ſtand in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts ſowohl als Schauſpieler wie als Sänger in ganz Deutſchland in hohem Anſehen. 1770 war er Tenoriſt an der Kreuzherrenkirche zu Prag, 1783 aber, als erſter Tenoriſt am Noſtiz'ſchen Theater, der Liebling des daſigen Publikums; 1790 war er am Nationaltheater zu Berlin angeſtellt; 1793 ging er von da nach Hamburg, und von dieſer Zeit an haben ſich keine zuverläſſigen Nachrichten über ihn auffinden laſſen. Perſonen, die ihn näher kannten, rühmen ihn als einen vielſeitig gebildeten Künſtler.

Brandt, Georg Friedrich, Fagottvirtuos, einer der würdigſten Schüler des berühmten Ritter in Berlin, wurde geb. zu Spandau am 18. October 1773, erhielt den erſten Unterricht in der Muſik von Antoni, Lehrer an der Hautboiſtenſchule zu Potsdam, und kam dann in ſeinem ſechzehnten Jahre zu Ritter nach Berlin, wo er als Hautboiſt bei der Garde angeſtellt wurde. Als ſolcher machte er auch die Feldzüge am Rhein mit. Nach Beendigung derſelben nahm er abermals Unterricht bei Ritter, machte darauf eine erfolgreiche Kunſtreiſe durch Deutſchland, wurde 1798 als Fagottiſt in der Herzogl. Mecklenburg-Schwerin'ſchen Capelle zu Ludwigsluſt angeſtellt, und folgte endlich 1800 einem ehrenvollen Rufe nach München als erſter Fagottiſt in der daſigen Hofcapelle, welche Stelle er, einige kleinere Reiſen abgerechnet, nie wieder verließ. Seiner Zeit, und noch vor mehreren Jahren, galt B. für einen der beſten Fagottvirtuoſen Deutſchlands, ſpäter räumte er freilich vielen anderen den Vorzug ein; nichts deſto weniger aber hat er ſich durch ſeine früheren Leiſtungen die fortdauernde Achtung des Muſikers, und namentlich des Fagottiſten geſichert.

Branle — ein alter franzöſiſcher Tanz vieler Perſonen in einem Kreiſe, wahrſcheinlich unſrer Menuett ähnlich; doch läßt ſich darüber Nichts mit Beſtimmtheit ſagen, da jetzt in Frankreich kein Tanz dieſer Art mehr gebräuchlich iſt.

Braſart, ein lange noch nicht hinlänglich gekannter Componiſt aus der Vor-Ockenheimiſchen Periode des Niederländiſchen Dufay (ſ. dieſen), deren Anfang 1380 ungefähr zu ſetzen iſt. B. blühete zum Beginn des 15. Jahrhunderts. Ueber ihn, ſein Leben und ſeine Werke, müſſen noch genauere Unterſuchungen angeſtellt werden, da bis jetzt ſelbſt in den vorzüglichſten Geſchichtswerken der Muſik kaum mehr als ſein Name genannt wird, ja dieſer nicht einmal überall.

Bratſche, ſ. Alt-Viola.

Braun. Der Stammvater dieſer würdigen, zahlreichen, und beſonders für den Hoboiſten ſehr merkenswerthen Künſtlerfamilie hieß Anton B. und war Violiniſt bei der Landgräflichen Capelle zu Caſſel, geboren daſelbſt am 6. Febr. 1729, geſt gegen 1790. Er hatte vier Söhne und eine Tochter, die ſich alle als Virtuoſen und Componiſten rühmlichſt ausgezeichnet und um die Kunſt weſentliche Verdienſte erworben hat. Der älteſte Sohn

Braun, Johann, war Virtuos auf der Violine, und wurde geb. zu Caſſel am 28. Auguſt 1753. 1787 ging er nach Berlin; erhielt 1788 ſchon die Stelle eines Concertmeiſters in der Capelle der Königin, und verbreitete von dort aus, nicht blos als Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, ſondern auch als Componiſt, einen großen Ruf über faſt ganz Europa. Unter ſeinen Werken, die alle im feurigen und brillanten Style geſchrieben ſind, befinden ſich nah' an 30 Violinconcerte, 13 Doppel-Concerte für zwei Hörner, drei Concerte für Secundhorn, dann mehrere für den Fagott, auch für die Flöte und das Violoncell; ferner viel Violintrio's, Duo's und einzelne Soloſätze, auch Trio's und Duo's für Hörner, einige Sinfonien für großes Orcheſter, verſchiedene Harmonieſtücke, Tänze, Lieder, und endlich auch das Ballet „Les Bergers de Cythère.“ Die gedruckten darunter erſchienen meiſtens zu Paris und Amſterdam. Wichtiger noch als er iſt ſein Bruder

Braun, Johann Friedrich, zweiter Sohn Antons, Hoboevirtuos, wurde geb zu Caſſel am 15. Sept. 1759. Er darf als der Schöpfer der reinen Seelenmuſik angeſehen werden, wozu ſich jetzt das Oboenſpiel mehrſeitig zu erheben anfängt. Auf dieſen Zweck hinzuwirken ſind auch ſeine Compoſitionen beſtimmt: eine große Anzahl von Concerten und anderen Werken, welche er für die Oboe ſetzte, von denen aber leider nur wenige im Drucke erſchienen ſind, gehören zu den beſten dieſer Gattung und werden häufig und jedesmal mit vielem Vergnügen gehört. Dieſer würdige, verdienſtvolle Künſtler, der nicht weniger als Menſch, als Gatte und Familienvater allerſeits in hoher Achtung ſtand, ſtarb am 15. Sept. 1824, am Morgen ſeines 66. Geburtstages. Diejenigen ſeiner Schüler, in welchen die von ihm neu begründete, auch ſchon ihrem Weſen nach ächtere, Kunſt die kräftigſten Stützen gefunden hat, ſind ſeine beiden Söhne — Carl Anton Philipp B. und Wilhelm B. Erſterer, der ältere, wurde geboren zu Ludwigsluſt 1788, und iſt ſeit 1807 als erſter Hoboiſt in der Königl. Capelle zu Copenhagen angeſtellt; letzterer, der jüngere, ſteht ſeit 1825 als erſter Hoboiſt an der Großherzoglichen Hofcapelle zu Ludwigsluſt, früher war er in gleicher Eigenſchaft in der Königl. Hofcapelle zu Berlin angeſtellt (über ſeine Frau Cathinka B. ſiehe den folgenden Artikel). Beide ſind anerkannt große Meiſter auf ihrem Inſtrument, denkende Künſtler und auch gediegene, geſchmackvolle Componiſten, ſowohl für einzelne Inſtrumente, als — und zwar beſonders — Oboe, Flöte, Horn, Fagott ꝛc., als auch ganzes Orcheſter. Die Mutter dieſer beiden noch lebenden Meiſter auf der Oboe, Frau des Johann Friedrich, war erſte Sopran-Sängerin in der Großherzogl. Capelle zu Ludwigsluſt und als ſolche beſonders in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ſehr werthgeſchätzt; ſie war eine geborene Kunzen, Schweſter des Capellmeiſters Kunzen in Copenhagen.

Braun, Moritz, dritter Sohn Antons, erſter Fa-

Digitized by Google

goltiſt in der ehemaligen Capelle des Fürſtbiſchoffs von Würzburg, wurde geb. zu Caſſel am 1. Mai 1765. Allgemein gilt derſelbe für einen der vorzüglichſten Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, doch ſteht er an eigentlichem Verdienſte um die Kunſt ſeinen übrigen drei Brüdern nach. — Höchſt merkenswerth aber iſt ſeine Tochter — Cathinka B., welche am 8. Juni 1832 als Großherzoglich Mecklenburg-Schweriniſche Hofſängerin zu Ludwigsluſt ſtarb. Sie war zu Würzburg am 24. März 1799 geboren.

Braun, Daniel, vierter Sohn Antons, geb. zu Caſſel am 24. Juli 1767, Violoncelliſt und als ſolcher einer der der ausgezeichnetſten Schüler von dem älteren Duport, ſeit 1792 in der Königl. Hofcapelle zu Berlin angeſtellt. — Die Frau deſſelben, Catharina B., wird als Sängerin ſehr gerühmt. Sie wurde geb. im Haag am 7. März 1778.

Braun, Mlle., die einzige Tochter von Anton Braun, iſt berühmt als Virtuoſin auf der Mandoline und dem Pianoforte, zu welcher ſie ſich unter der Leitung der berühmteſten Meiſter bildete. Sie wurde geb. zu Caſſel am 22. October 1762, kam 1796 als Künſtlerin nach Gotha, wurde von der regierenden Herzogin daſelbſt als Kammerdame angeſtellt, und verheirathete ſich ſpäter an den Rath Hamberger, womit ihre ganze künſtleriſche Laufbahn aufhörte.

Braun, Joſeph (gehört nicht zu der vorhergenden Familie), Virtuos auf dem Pianoforte und dem Violoncell, wurde geb. 1787 in Regensburg, wo ſein Vater Organiſt war. Als Componiſt hat er ſich rühmlichſt bekannt gemacht durch die Opern „der Coſak“ und „der Freiwillige,“ ferner durch mehrere geſchmackvolle Sachen für Clavier und Cello, auch Lieder, und größere Inſtrumentalſachen. Neben ſeinem künſtleriſchen Verdienſte rühmt Müller (Aeſth. hiſt. Einl. in die Wiſſenſch. der Tonkunſt, Th. 2, p. 296) ihn als einen höchſt lebendigen, fröhlichen und treuherzigen Mann, welcher anziehende Charakter ſich denn auch in ziemlich allen ſeinen Compoſitionen ausſpricht.

Braune, Adam Heinrich, Fagottvirtuos und ein ſeiner Zeit großer Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, war geb. in Thüringen um 1740; 1782 ſtand er in der Churfürſtl. Capelle zu Dresden; 1786 brachte ihn der Capellmeiſter Naumann als Soloſpieler in die Königl. Hofcapelle zu Copenhagen; geſchwächter Geſundheit wegen wurde er aber ſchon 1797 penſionirt und 1801 ganz plötzlich in einer Nacht vom Schlagfluſſe getödtet. Gerber und auch Reichardt ehrten ihn als einen vielgebildeten Künſtler.

Brautner, Wenzel, Violiniſt, war gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Chordirector an der Thein- und Kreuzherrenkirche, auch Director des Opernorcheſters zu Prag; ein auch als Componiſt verdienſtvoller Künſtler. Irrig nennt ihn Gerber in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexicon Braupner, und eben ſo falſch heißt er in vielen anderen Verzeichniſſen Brautner, auch wohl Prautner.

Bravo, Superlativ: bravissimo (ital) (Plur. Bravi) — iſt der Ausruf des größeren Beifalls, den man irgend einer Kunſtleiſtung zollt, vorzugsweiſe jedoch den gelungenen muſikaliſchen und dramatiſchen Vorſtellungen.

Bravour-Arie, Bravour-Geſang ſ. Arie und Geſang.

Brechung der Accorde, eine Vortragsart, der zufolge die Töne eines Accords nicht gleichzeitig, ſondern nach einander angegeben werden. Ihre Aufeinanderfolge kann bald in beſtimmten, bald in unbeſtimmten willkührlichen Zeitmomenten, bald ſchneller, bald langſamer ſtatt haben. — Für die unbeſtimmte Brechung hat man, wenn ſie ſchnell geſchehen ſoll, Durchſtreichung des Accordes —

wenn ſie etwas langſamer erfolgen ſoll, die Bezeichnung des Arpeggio (ſ. dieſ.).

Bredal, ein junger däniſcher Componiſt, lebte zu Copenhagen und iſt noch ein Schüler von Kulau. Seine Lebensgeſchichte blieb uns unbekannt; 1835 ward dort unter Anderem eine Oper von ihm aufgeführt, „die Guerilla's,“ die vielen Beifall fand. In Dänemark hat er ſich bei den Dilettanten ſchon durch mehrere Sachen für's Clavier ſehr beliebt gemacht. Uns iſt noch ſehr Weniges von ſeiner Arbeit zu Geſicht gekommen.

Bree, J. B. van, Orcheſter-Director bei der Geſellſchaft Felix Meritis zu Amſterdam und Verdienſtmitglied des holländiſchen Vereins zur Beförderung der Tonkunſt, ward geb. 1800 und erhielt ſeine muſikaliſche Ausbildung in Holland, an verſchiedenen Orten, beſonders im Haag und in Amſterdam. Er ſchrieb eine Symphonie und mehrere Ouvertüren für Orcheſter; einige Concertino's und Variationen für die Violine; Streichquartette, von welchen eines in Deutſchland gedruckt wurde; eine Cantate für Tenor „Adolph am Grabe Mariens,“ die aber als eine offenbare Nachbildung der Beethoven'ſchen Adelaide erſcheint; die Cantate von Voß „Columbus oder die Entdeckung von Amerika,“ für Baßſolo und Männerchor; die Cantate von Meyer „Lord Byron;“ eine Operette „Nimm dich in Acht“ von Foppe, welche aber nicht zur Aufführung gekommen iſt; vollkommen im franzöſiſchen Styl die franzöſiſche Oper „le Bandit“, die holländiſche Oper „Sapho“, welche eilf Mal hinter einander auf der holländiſchen Bühne zu Amſterdam und jedesmal mit vielem Beifall gegeben wurde, ungeachtet der vielen Reminiscenzen und Längen, die darin vorkommen. Eine Meſſe für Solo- und Chorſtimmen mit Orcheſterbegleitung iſt unſtreitig das gediegenſte und Großartigſte, was er bis jetzt vollendet hat. Sie wurde von der Geſellſchaft zur Beförderung der Tonkunſt angekauft und herausgegeben. Außerdem ſchrieb er für die Kirche einige Benedictionen oder Tantum ergo, ſelbſt eine zu Haydn's Orgelmeſſe und zu Beethovens ſolenner Meſſe, die als ſehr würdige Einleitungen zu denſelben betrachtet werden können. Endlich müſſen noch ſeine ſehr originellen holländiſchen Nationallieder und zwei Declamatorien oder Melodramen erwähnt werden, von dem das erſte heißt „der Menſch in den vier Zeitaltern ſeines Lebens“ (von Foppe), und das zweite „van Speyks Heldentod“ (von Kinker). Als Melodramen ſind ſie recht gut gelungene Arbeiten zu nennen und als ſolche auch bei ihren Aufführungen zu Amſterdam mit Beifall belohnt worden.

Breidenſtein, Heinrich Carl, Doctor der Philoſophie, Univerſitäts Muſikdirector und Profeſſor der Muſik an der Rhein. Friedrich-Wilhelms-Univerſität zu Bonn, geb. 1796 zu Steinau in Kurheſſen, ſtudirte zu Berlin und Heidelberg Jurisprudenz und Philoſophie, widmete ſich jedoch nach beendigten Studienjahren gänzlich der Kunſt und Wiſſenſchaft der Muſik. Von 1821 bis 1823 lebte er zu Cöln am Rhein als Muſiklehrer und hielt daſelbſt Vorleſungen über die Theorie der Muſik, was er ſpäter auch im Jahre 1827 zu Berlin wiederholte. 1823 wurde er Univerſitäts-Muſikdirektor in Bonn, und zwei Jahre nachher außerordentlicher Profeſſor der Muſik in der philoſophiſchen Fakultät daſelbſt. B. hat ſich um das Beethoven-Monument in Bonn große Verdienſte erworben, wurde auch deßhalb von S. M. dem König von Preußen mit dem rothen Adler-Orden beehrt.

Breindl (oder Preindl), Joſeph, ſeit 1790 zuerſt Chordirector an der Peterskirche, nachher Capellmeiſter an der Stephanskirche zu Wien, wurde geb. 1758 zu Marbach an der Donau, wo er bei ſeinem Vater, Organiſten daſelbſt, den erſten Unterricht in der Muſik genoß; ſpäter war Albrechtsberger, beſonders in der Compoſition, ſein Lehrer, deſſen Geiſt denn auch in den meiſten ſeiner Werke vorherrſcht. Er war ein mehrſeitig gebildeter Mann, deſſen äußeres würdevolles Benehmen ſchon Jedem Hochachtung einflößte, der mit ihm in nähere Berührung kam; als Tonkünſtler zeichnete er ſich beſonders als fertiger und geſchmackvoller Orgel- und Clavierſpieler

Digitized by Google

aus, nicht weniger jedoch auch durch ſeine gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſe, von denen er einen ſolchen gemeinnützigen Gebrauch zu machen wußte, ſowohl in ſeinen geſelligen Unterhaltungen und bei dem Clavierunterrichte, den er fleißig ertheilte, als auch durch verſchiedene — wenn wir ſo ſagen dürfen — caſuelle Tonſätze und ſein meiſterhaftes Orgelſpiel, daß er wirklich ſich um die Bildung des muſikaliſchen Geſchmacks in dem ihm nahe ſtehenden größeren Publicum große Verdienſte erworben hat. Er ſtarb zu Wien im Jahr 1826. Seine Hauptwerke beſtehen in Kirchenſachen, von denen freilich nur ſehr wenige gedruckt worden ſind. Außerdem componirte er mehrere Sinfonien und Sextette, drei Quintette, vier Quartette, verſchiedene Gelegenheits-Cantaten, Motetten ꝛc. und ſchrieb auch ein Lehrbuch der Tonſetzkunſt, das nach ſeinem Tode der Ritter von Seyfried unter dem vom Verfaſſer gewählten Titel „Wiener Tonſchule,“ aus Achtung gegen den Verſtorbenen, der zugleich ſein Jugendfreund und Mitſchüler bei Albrechtsberger geweſen war, im Jahr 1827 herausgab. Wer die Werke des letztgenannten gelehrten Theoretikers nicht beſitzt, der kann dieſe kürzer gefaßte Schrift als einen Grundzug derſelben betrachten, worin ſich die Anſichten von der Lehre der Tonkunſt jenes gründlichen Meiſters in ihren erſten Grundprincipien wiederfinden.

Breitendich, Chriſtian Friedrich, blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Königl. Däniſcher Schloßorganiſt zu Chriſtiansburg (Schloß auf Chriſtianshavn in Copenhagen), und galt ſeiner Zeit für einen großen Theoretiker und Praktiker, zugleich auch für einen ausnehmend fertigen Orgel- und Clavierſpieler. Seine Compoſitionen, die hauptſächlich in Kirchenmuſiken beſtehen, gelten noch jetzt in Dänemark für claſſiſche Meiſterwerke der Art, und wurden ihrer Zeit häufig aufgeführt.

Breiting, Herrmann, unbedingt einer der erſten Tenoriſten Deutſchlands, ſowohl was Stimme für ſich, als Schule und dramatiſchen Vortrag anbelangt, geboren den 24. October 1807 in Augsburg. Sein Vater war einer der tüchtigſten Aerzte daſelbſt, erlag aber ſchon im 33. Jahre ſeines vielverſprechenden Lebens im J. 1809 dem in Augsburg damals graſſirenden Spital-Typhus. Seine Elementar-Bildung erhielt er auf dem Progymnaſium in Augsburg. Als Knabe bekam er im zwölften Jahre Unterricht im Clavier von dem Lehrer Lohmann und von dem Muſikdirector Häusler in der Geſangskunſt. Außer dieſem Unterrichte erhielt er keinen, ſondern er bildete ſich ſelbſt aus und auf dem Gymnaſium zu Würzburg wurde er fortgeſetzt. In Erlangen ſtudirte er in den Jahren 1822 und 1823 die Philoſophie und 1823 bis 1826 die Medicin in Würzburg, aber nicht vollſtändig.— Seine theatraliſche Laufbahn begann, nachdem er 1826 die Univerſität verließ; er ging nach Mannheim, an welchem Theater er als Titus in der Oper gleichen Namens zuerſt die Bühne betrat, und ſchon im 7. Monat reiſte er weiter nach München und ſang daſelbſt mit großem Beifall den George Brown in der Oper „die weiße Frau.“ Seine ſpätere Leiſtungen erwarben ihm großen Ruf, ihre Schilderung jedoch mag nach abgeſchloſſener Carriere des noch wirkſamen Künſtlers einem anderen Biographen überlaſſen bleiben.

Breitkopf, Johann Gottlieb Imanuel, geb. in Leipzig am 23. Nov. 1719, geſt. daſelbſt am 28. Jan. 1794. Die Familie dieſes gelehrten und höchſt verdienten Mannes hatte ſich längſt ſchon in Leipzig anſäßig gemacht. Gregorius Breitkopf, niederländiſch Breedekop, lat. Laticephalus, aus Konitz in Preußen gebürtig, weshalb er auch zuweilen Gregorius de Conitz oder Prutenus genannt wurde, hatte ſich bereits im erſten Viertel des 16. Jahrhunderts daſelbſt niedergelaſſen als Doctor und Profeſſor der Theologie, wo er auch eine Zeit lang das Rectorat der Nicolaiſchule verwaltete (ſeit 1490 bis 1529 lebte er hier). Er ſtarb am 20. Jan. 1529, vorzüglich durch Herausgabe griechiſcher und römiſcher Claſſiker bekannt. Der Sohn deſſelben, Bernhard Chriſtoph, hatte ſeit 1519 in Leipzig eine Buchdruckerei und Schriftgießerei errichtet, die, mit geringen Mitteln angefangen, ſich zuſehends hob und ſo lebhaft gedieh, daß der Unternehmer nichts ſehnlicher wünſchte, als daß ſein Sohn, als einſtiger Alleinerbe, das einträgliche Werk übernehmen und frühzeitig ſich für dieſes Geſchäft bilden möchte. Dazu hatte aber der wißbegierige, dem Studiren ergebene Sohn nicht die geringſte Neigung und gehorchte dem väterlichen Willen nur mit innerem Widerſtreben. Deſto größeren Fleiß bewies er in Erlernung alter und neuer Sprachen, erlangte es auch vom Vater, ſeit 1738 hiſtoriſche, literariſche und philoſophiſche Collegien hören zu dürfen. Sein Sinn war überhaupt von Jugend auf ziemlich unbeugſam in Allem geweſen, was er einmal als recht erkannt hatte; ja er ließ ſich nur ſelten von einer einmal gefaßten Meinung zurückbringen und ging hierin ſo weit, daß er nie zugeſtand, Unrecht gehabt zu haben. Seine eigenen Anſichten und feſtgehaltenen Meinungen brachten ihn aber von manchen früheren Lieblingsſtudien bald genug zurück. So ſchätzte er die alten Schriftſteller im Allgemeinen weit weniger, als man es zu hören gewohnt iſt; namentlich waren ihm die lateiniſchen Dichter, nachdem er mehrere Bücher der Aeneide in deutſche Verſe gebracht hatte, faſt widerlich. Die Philoſophie ſchätzte er ſo gering, daß er es nicht der Mühe werth hielt, ſich weiter mit ihr zu beſchäftigen. Vor Allem zog ihn das Studium der Mathematik lebhaft an. Unter Anderem war er in die Werke Albrecht Dürers gerathen, welcher den Buchſtaben eine ſchönere Geſtalt zu geben ſich bemühete und daher die Figuren derſelben mathematiſch berechnet hatte. Das zog ihn immer mehr an, und nachdem er einmal erkannt hatte, daß auf dieſe Weiſe die Buchdruckerkunſt nicht ein bloßes Handwerk ſey und vielmehr in dieſem Fache vieles zum Vortheil des Ganzen geleiſtet werden könnte, was bis jetzt noch zu den frommen Wünſchen gehöre, wendete er von nun an großen Fleiß auf die Vervollkommnung der noch mangelhaften Kunſt. 1745 übernahm er nun mit ganz anderen Geſinnungen das Geſchäft ſeines Vaters, lernte auf einigen Reiſen den Stand der Sache genauer kennen und ſetzte Dürers Berechnungen unabläſſig fort, ließ nach neugezeichneten Muſtern verſchönerte Buchſtabenfiguren ſchneiden und gießen und machte bald die Druckerei ſeines Vaters in ganz Deutſchland berühmt. Seine Verſchönerungen bezogen ſich ſowohl auf deutſche als lateiniſche Lettern; auch kämpfte er mit Glück gegen die damals in Vorſchlag gebrachte Abſchaffung der deutſchen Buchſtaben. Schon um deswillen gebührt ihm alle Ehre. Allein ſeine raſtloſe Thätigkeit ging weiter. Zunächſt wendeten ſich ſeine Verſuche dem Notendrucke mit beweglichen Typen zu. Da die gewöhnlichen bis jetzt in Holz geſchnittenen Noten Niemanden gefallen konnten, ließ man die Notenwerke von Kupferſtechern in der Regel beſorgen. Verſchönert wollte er nun dieß mit beweglichen Typen im Drucke bewirken und brachte es auch bald auf eine ſolche Stufe der Vollkommenheit, daß er, als der Erſte der damaligen Zeit, 1755 mit einer ſchönen Probe eines neuen vortrefflichen Notendrucks hervortreten konnte. An Alphabeten war ſeine Druckerei die allervollſtändigſte; er hatte 400 Alphabete von Stempeln und eben ſo viele Matrizen aus allen Sprachen, dazu 16 Arten Noten und viele Druckverzierungen. 130 Arbeiter leitete er in der Regel, denn er hatte noch eine Spielkarten- und Bunt-Tapeten-Fabrik angelegt. Alle ſeine Zeit war irgend einer nützlichen oder belehrenden Thätigkeit gewidmet. So fand er immer noch Muße zu einer vielſeitig wiſſenſchaftlichen Fortbildung durch Leſen und Nachdenken und vor Allem zu Forſchungen über Urſprung und Schickſale der Buchdruckerkunſt, worin er überall mit eigenſinniger Genauigkeit bis auf den Grund ging. Dieſes Umfaſſen aller möglichen Hülfsmittel hat es freilich auch dahin gebracht, daß ſeine Geſchichte der Buchdruckerkunſt nicht ganz vollendet wurde. 1779 erſchien jedoch „Ueber die Geſchichte der Erfindung der Buchdruckerkunſt, nebſt vorläufiger Inhaltsanzeige der ganzen Geſchichte“; ferner „Verſuch, den Urſprung der Spielkarten, die Einführung des Leinenpapiers und den Anfang der Holz-

ſchneidekunſt zu erforſchen. Erſter Theil. 1784"; der zweite Theil, welcher die Schönſchreibekunſt ꝛc. enthielt, wurde aus ſeinem Nachlaſſe von J. C. F. Roch 1801 herausgegeben. Die Materialien zur Geſchichte der Buchdruckerkunſt waren nicht geordnet und unvollſtändig. Da Roch darüber ſtarb, haben wir auch die Bruchſtücke nicht erhalten Seine letzte kleine Schrift „Ueber Bibliographie und Bibliophibie" erſchien 1793. Dazu lieferte er noch in die allgemeine Literaturzeitung viele Recenſionen, in Büſchings wöchentliche Nachrichten und in andere Zeitſchriften, gab auch drei Jahrgänge eines Magazins des Buch- und Kunſthandels heraus 1780—1782. Auch war er in Deutſchland der Erſte, welcher eine Muſikalienhandlung ſeit 1760 errichtete, die aus lauter Manuſcripten beſtand, worüber er Cataloge drucken ließ, die den Kunſtkennern äußerſt werth, leider nun gänzlich vergriffen ſind. Es wäre ſehr zu wünſchen, daß ſich Jemand fände, der eine ſolche Handlung wieder erneuerte und mit Eifer triebe. — Seine Hausbibliothek war höchſt bedeutend, hat ſich aber nach ſeinem Tode zerſplittert. Er ſtarb mit großer Ruhe in einem Alter von 75 Jahren, 1794 am 28. Januar. Sein älteſter Sohn

Breitkopf, Bernh. Theod., geb. zu Leipzig 1749, ſtudirte daſelbſt, erlangte die Magiſterwürde und zeichnete ſich auch als geſchickter theoretiſcher und praktiſcher Muſiker aus, der mehrere Inſtrumente ſpielte, beſonders Clavier, und einige von ſeinen Compoſitionen drucken ließ, als Unterhaltungen, Menuetten, Lieder, Airs et Romances etc. 1780 brachte er die Vortheile der väterlichen Erfindungen nach Petersburg, wohin er berufen wurde als Director der großen Senatsdruckerei mit dem Titel eines Collegienaſſeſſors. Daneben ſtand er noch einer eigenen Buchdruckerei vor, in welchen beiden Geſchäften er der Literatur des Nordens großen Segen brachte.

Breitkopf, Chriſtoph Gottlob, der jüngſte Sohn des ausgezeichneten J. Gottlob Immanuel, geb. 1750 zu Leipzig, war gleichfalls mit guten Anlagen verſehen und zu treuem Fleiße erzogen. Durch Umgang mit ſeinem Vater und durch Benutzung ſeiner Kunſtſchätze reiſte er ſchon früh, bildete ſich dann weiter auf Reiſen, wo er beſonders Dresden und Wien in den Jahren 1780, 1786 und 1787 mit Umſicht benutzte. In der Tonkunſt zeichnete er ſich als Spieler mehrerer Inſtrumente, ganz vorzüglich der Harmonica aus, componirte auch Einiges, wovon ſeine Terpſichore, im Clavierauszuge und in Stimmen gedruckt, zu nennen iſt. Nach dem Tode ſeines Vaters übernahm er deſſen weitläuftige Geſchäfte, vervollkommnete und erweiterte ſie noch. Die Handlung erhielt die Firma „Breitkopf und Härtel" (ſ. d.) und ſetzte noch zu den übrigen früheren eine Pianofortefabrik hinzu, die noch bis heute blüht. Er ſtarb ſchon in ſeinen beſten Jahren, als redlicher Mann und moderner Kunſtförderer allgemein geehrt, 1800.

Brelin, Nicls oder (deutſch) Nicol, zuletzt Doctar der Theologie, Mitglied der Academie der Wiſſenſchaften und Paſtor zu Pukſtadt im Carlſtadtſtifte in Schweden; ein auch für den Muſiler höchſt merkwürdiger Mann, war geb. zu Grum im Wermeland 1690. Neben ſeinen theologiſchen Schriften hat er auch mehrere bedeutende Werke über Inſtrumentenbau herausgegeben. Kleinere Aufſätze dieſer Art und auch Auszüge aus den größeren Schriften befinden ſich zerſtreut in der Bibliothek der ſchwediſchen Academie der Künſte und Wiſſenſchaften. Vergleiche darüber auch Adelungs Fortſetzung von Jöchers und Forkels Literatur. Er ſtarb am 5. Juli 1753.

Bremner, Robert, ein leider noch viel zu wenig bekannter gelehrter Tonkünſtler und Muſikverleger Englands, lebte zu London und blühte beſonders nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Hawlins und Burney übergehen ihn in ihren Geſchichten ganz, was auffallen muß; Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon führt dagegen eine lange Reihe ſchätzenswerther Werke von ihm an, denen nach er wahrſcheinlich auch ein guter Guitarrevirtuos und Sänger war. Auch Blankenburg in ſeinen Zuſätzen zu Sulzers Theorie der ſchönen Künſte, Bd. 2 pag. 399, erwähnt ſeiner mit aller Achtung. Die theoretiſchen unter jenen Werken führen die Titel: „Rudiments of music with Psalmody." London 1763. 8"; „Thoughts on the Performers of Concert music", wovon ſich eine deutſche Ueberſetzung in Cramers Magazin der Muſik, Jahrg. 1, pag. 1213—1235 befindet, und „Instructions for the Guitarr." Die praktiſchen beſtehen meiſtens in Geſängen, einzelnen Liedern, Duetten, Quartetten ꝛc., welche in größeren Sammlungen zu London in ſeinem eigenen Verlage erſchienen.

Brenneſſel, Franz, einer der größten Harfeniſten ſeiner Zeit, war ſeit 1766 als ſolcher in der königlichen Capelle zu Berlin angeſtellt; componirte viel für ſein Inſtrument, doch iſt unſers Wiſſens nichts davon gedruckt worden. Um 1770 machte er eine Kunſtreiſe durch Deutſchland, Frankreich und Italien. Er ſtarb gegen 1790 zu Berlin.

Breſſon, Mademoiſelle, eine franzöſiſche Tonkünſtlerin, Virtuoſin auf dem Clavier und auch fertige Violinſpielerin, lebte zu Paris. In Deutſchland iſt ſie beſonders durch mehrere geſchmackvolle Compoſitionen für Clavier, auch Clavier und Violine und Clavier und Harfe, bekannt geworden. Dieſelben beſtehen in Variationen, Potpourri's, kleinen Sonaten ꝛc. im franzöſiſch-brillanten Style, und erſchienen größtentheils bei Ledue in Paris. Wir halten darunter vorzugsweiſe die Variationen über ein Thema von Mozart, und die über „Nel cor piu" ꝛc. ſchätzenswerth. Seit 1827 iſt nichts mehr von ihr erſchienen.

Breton, le, iſt der in mehreren Catalogen verwechſelte Name von Berton, ſ. daher dieſ. Art. Auch Gerber führt ihn in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexicon irrig unter Breton an und gibt ihm noch irriger den Zunamen Mahoni.

Brettgeige, einfache Geige, Taſchengeige, Sackvioline, Stockgeige, Spitzviolgeige u. ſ. f., war gegen die Mitte des 18 Jahrhunderts gebräuchlich, beſtand aus einem einzelnen Brette, das ganz in der Form der gewöhnlichen Violine geſchnitten und auch ſo wie die Decke derſelben gewölbt war. Sie wurde mit drei und mit vier Saiten bezogen. Lehrer der Muſik und Tanzmeiſter gebrauchten ſie gern um der Bequemlichkeit willen, da ſie gut in die Taſche zu ſtecken war. Sie beſtand wirklich nur aus einem Brette und lief nach oben etwas ſpitzer zu als die gewöhnliche Geige, war auch etwas kleiner.

Breuer, Bernhardt, geboren 1808 in Cöln, wo ſein Großvater (der Vater ſtarb bald nach der Geburt des Knaben) Muſikdirector und dabei der vorzüglichſte ausübende Künſtler auf dem Violoncell, wie der beſte Lehrer der muſikaliſchen Theorie war. Gleichzeitig mit dem wiſſenſchaftlichen Unterrichte, den er auf dem ſtädtiſchen Gymnaſium erhielt, ertheilte ihm der Großvater Unterricht in der Muſik und lehrte ihn ſein Lieblingsinſtrument, die Kniegeige, ſpielen. Im Jahre 1828, als Bernhardt das Gymnaſium durchlaufen und ſchon durch manches ſelbſtgeſetzte Muſikſtück Aufſehen gemacht hatte, ging er nach Berlin, ſich in der Kunſt höher auszubilden Ein Jahr lang genoß er den Unterricht ſeines Landsmannes Bernhard Klein, des Organiſten Bach, wie des Altmeiſters Zelter, war Mitglied der damals in höchſter Blüthe ſtehenden Singakademie und hörte und genoß überall das Vortreffliche in der Kunſt, welches Berlin in jedem Zweige derſelben in hohem Grade zu leiſten vermag. Nachdem Bernhard in Berlin ſein geſammtes Wiſſen noch einmal gründlich durchgegangen, kehrte er in den Schooß ſeiner Familie zurück und fand durch Unterrichtgeben, wie durch ſein Spiel im Cölner Orcheſter ſein reichliches Auskommen. Von eigentlichen Kunſtreiſen ward er durch Familienverhältniſſe abgehalten, brachte jedoch das Jahr 1839 in Paris zu, wo er das Kunſttreiben der Weltſtadt ſich anſah, unter Cherubini's Leitung manchen Kunſtzweig noch einmal durch-

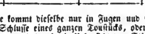
Digitized by Google

arbeitete, und durch den Umgang Ferdinand Paers, Halevy's und Anderer ſich weiter bildete; dann kehrte er in die alten Kreiſe wieder zurück, ſeinen Fleiß verdoppelnd, und in allen muſikaliſchen Bewegungen der Vaterſtadt thätig, daher er auch vielfach mit auf das Muſilleben des geſammten Rheinlandes von Einfluß war. Im Jahre 1839 brachte Bernhard ſeine erſte Oper: „Die Roſenmädchen“ auf die Bühne, welche in muſikaliſcher Hinſicht vielen Beifall erworben, nur wegen ihres unbedeutenden Textes bald in Vergeſſenheit kam. Mehr Glück machte er durch ſeine Compoſitionen für ſein Lieblingsinſtrument, deren mehrere bei Simrock in Bonn geſtochen wurden, unter andern eine Clavierſonate mit Violoncell, ſechs Duetten für Violoncell, drei Duetten für Violin und Violoncell, drei große Duetten für Violoncell, Variationen über ein Händel'ſches Thema für Violoncell mit Orcheſter. Daß Bernhard nicht bloß Componiſt für ſein Inſtrument iſt, hat er durch vier von ihm geſetzte Quartette, durch ein Trio für Pianoforte mit Violin und Violoncell bewieſen. Ebenfalls kreiſen, geſtochen, wie als Handſchrift von ihm, viele Lieder, ſowohl einſtimmige als mehrſtimmige, welche letztere er für die Cölner Liedertafel ſchrieb, dann ſchrieb er, nach Kleins Muſterwerken, mehrere Pſalmen für Männerchöre, drei Meſſen mit Orcheſterbegleitung, eine Todtenmeſſe, ein Tedeum, zwei Symphonien und fünf Ouvertüren nebſt zwei Pſalmen für Orcheſter, zwei Oratorien „Lazarus“ und „die Sendung des heiligen Geiſtes“, die meiſtens alle in Cöln mit Beifall zur Ausführung kamen. Um die Tonkunſt ſeiner Vaterſtadt machte er ſich das größte Verdienſt durch Schaffung und fortwährende Unterhaltung eines Muſterquartetts nach dem der Gebrüder Müller in Braunſchweig, das wöchentlich einmal ſich verſammelte und klaſſiſche Compoſitionen zur Ausführung brachte. 1840 verheirathete ſich Bernhard mit der Tochter des Violoncelliſten Knecht aus Aachen. Der Charakter ſeiner Compoſitionen iſt gewöhnlich ernſt, und alle zeichnen ſich durch eine in unſern Tagen ſeltene Gründlichkeit der Bearbeitung aus.

Breval, Jean Baptiſte, erſter Violoncelliſt an der komiſchen Oper und Lehrer des Violoncellſpiels in der zweiten Claſſe des Conſervatoriums zu Paris ſeit 1798, war früher, ſeit 1786, Violiniſt an der daſigen Königlichen Oper, und gehört als Componiſt zu den glücklichſten Vielſchreibern. Das Verdienſt bleibt immer dieſem fleißigen Manne, daß er die Inſtrumente niemals überladen hat, vielmehr mit genauer Kenntniß ihres eigenthümlichen Charakters ſie nur in dem Bereiche und Tonumfange, und zwar auf ſolche Weiſe ſich bewegen läßt, wie ſie darauf ihre eigene Natur ſelbſt beſchränkt hat.

Brevi, Giovanni Battiſta, berühmter italieniſcher, vornehmlich Kirchencomponiſt, aus dem Ende des 17. und dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, war Capellmeiſter an der Domkirche di S. Francesco, an der Jeſuitenkirche di S. Fidele und an der Kirche dei Carmine zu Mailand. Unter ſeinen Compoſitionen fanden beſonders die Motetten und Cantaten à voce sola außerordentlichen Beifall.

Brevis, sc. Nota — eine kurze Note, eine Note von zwei Schlägen. Man verſteht darunter die zweitactige Note oder diejenige, welche zwei volle Tacte gilt. Ihre Figur iſt ein Quadrat:



Heutzutage kommt dieſelbe nur in Fugen und Chorälen, auch am Schluſſe eines ganzen Tonſtücks, oder in Partituren vor, wo dadurch die Ueberſicht der Stimmen erleichtert werden kann.

Brewer, Thomas, ein engliſcher Violdigambiſt und Componiſt, blühte um's Jahr 1650 und war im Chriſthoſpitale zu London erzogen. Außer den wohlgeſetzten Phantaſien, deren er ſehr viele für ſein Inſtrument geſchrieben hat, befinden ſich auch in Hilton's Collection (1752) manche Canons und Catches von ſeiner Arbeit. Die allerbekannteſte ſeiner Compoſitionen iſt jedoch der noch jetzt beſonders in England ſehr beliebte Geſang: „Turn Amarillis to thy swain“ etc. Er wurde zuerſt öffentlich mitgetheilt in dem „Musical Companion“ vom Jahr 1673, wie Hawkins in ſeiner Geſchichte Bd. V. pag. 24 berichtet.

Brice, Madame Joſephine Victorine Aſpaſie, eine ſchätzenswerthe franzöſiſche Sängerin, war eine geborene Laverge aus Paris, wo ſie am 1. December 1805 geb. wurde, nannte ſich ſpäter aber Desquintaine, unter welchem Namen ſie auch das Conſervatorium in Paris frequentirte, wo ſie ihre Bildung zur Sängerin erhielt. Sie ſang zunächſt auf mehreren kleinen Pariſer Theatern, namentlich in der komiſchen Oper, trat dann auch in der großen Oper auf und machte endlich Reiſen in die Provinzen, ſang zu Marſeille und anderen Städten. 1832 kam ſie nach Straßburg und nahm ein mehrjähriges Engagement als erſte Sängerin bei der franzöſiſchen Bühne daſelbſt an, heirathete den nachmaligen Theaterunternehmer Brice und ſtarb kurz vorher, ehe jener einen Bankerott machte, am 16. Mai 1835, was der Bühne einen ſo großen Verluſt brachte, daß ſie für längere Zeit faſt ganz geſchloſſen werden mußte, da alle erſte Rollen in dem Beſitz der Madame Brice waren und nun nicht gleich eine Künſtlerin gefunden werden konnte, die ſie völlig zu erſetzen im Stande geweſen wäre. Dieſer Umſtand mag auch viel zu dem folgenden Falliment ihres Gatten beigetragen haben.

Bridi, J. A., aus Roveredo, ſ. italieniſche Muſik und Literatur.

Briegel, Wolfgang Carl. Dieſer würdige und fleißige Kirchencomponiſt wurde geb. 1626, war zuerſt Organiſt in Stettin, erhielt dann um 1650 den Ruf als Hofcantor nach Gotha, wo er zugleich die Herzogin im Singen und Clavierſpielen unterrichten mußte, und 1670 endlich den Ruf als Capellmeiſter nach Darmſtadt, wo er 1710 im 84. Jahre ſeines Lebens ſtarb.

Brillant (franz.) oder Brillante (ital.) — ſchimmernd, glänzend, funkelnd, lebhaft, aufgeweckt; eine Vortragsbezeichnung, die immer ein beſchleunigtes Tempo verlangt, ein ſtarkes Hervorheben der Accente, eine wo möglich kräftige Fülle der Töne, überraſchende Modulationen in kühnen Figuren an einander gereiht, die alle aber mit größtmöglichſter Präciſion und Delicateſſe ausgeführt ſeyn wollen. Ein brillanter Vortrag, ein brillantes Tonſtück — iſt der höchſte Grad moderner Bravour, vereinigt mit Ausdruck und ſtrengſter Genauigkeit. Das Uebrige liegt in dem Worte ſelbſt.

Brio (ital.) — Munterkeit, Lebhaftigkeit, Feuer, Reiz, Anmuth; con brio — mit ꝛc. ꝛc. daſſelbe was

Brioso (ital.) — munter, feurig, voll Geiſt und Leben. In der Muſik gebraucht, ſoll dadurch ein lebendiger, geiſtvoller, tief bedeutſamer Vortrag eines munter bewegten Tonſtückes angedeutet werden. Man findet den Ausdruck allein und auch zuſammen mit noch anderen als Ueberſchrift, z. B. Allegro con brio oder brioso; aber auch nur con brio oder brioso. Es hat viel Aehnliches mit brillante, nur das Tempo iſt noch etwas mehr ſchnell.

Britton, Thomas, ein würdiger Muſiker zu London, wurde geb. gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts bei Higham Ferres im Northampton'ſchen, lernte Anfangs zu London das Kohlenbrennerhandwerk, unterhielt eine Zeitlang auch einen eigenen Kohlenhandel, zeigte alsbald aber mehr Neigung für die Chemie und Muſik, welchen beiden er dann mit ſolcher Liebe und ſolchem Eifer ſich widmete, daß er nach wenigen Jahren ſchon die größten theoretiſchen und praktiſchen Kenntniſſe darin beſaß. Er componirte fleißig, ſtach ſeine Stücke ſelbſt in Kupfer, errichtete auf ſeine Koſten eine muſikaliſche Geſellſchaft, die nachgehends zuerſt die Idee eines beſtändigen Concerts in London veranlaßte, und ſuchte ſo

Digitized by Google

auf alle mögliche Art und Weiſe, durch Sammlungen guter Muſikalien und Inſtrumente, durch Veröffentlichung und Verbreitung derſelben ꝛc. auf die Verbeſſerung des allgemeinen Geſchmacks, ſo wie auf Erhebung der Kunſt ſelbſt, nach Kräften hinzuwirken. Er ſtarb im September 1714 in einem Alter von 60 Jahren; ein gewiſſer Goldſchmied, Namens Honeyman, der als Bauchredner bekannt war, kündigte ihm wenige Tage vorher den Tod an, mit dem Bemerken, daß er ſich noch länger am Leben erhalten könne, wenn er ſogleich niederfalle und ein Vaterunſer bete; B., der als Atheiſt in Verdacht ſtand, kniecte nieder und betete, ſtarb aber gleichwohl. Unter ſeinem Nachlaſſe ſollen ſich die koſtbarſten Muſikwerke und Inſtrumente befunden haben.

Brivio, Carlo Franceſco, merkwürdig als der Stifter der, ihrer Zeit hochangeſehenen, Singſchule zu Mailand, aus welcher ſo viele der trefflichſten dramatiſchen Sänger Italiens hervorgingen, wie z. B. Salimbeni, Appiani u. m. A., war ſelbſt ein ausgezeichnetee Sänger, als welcher er bis zum Jahr 1720 auf mehreren der größten Bühnen ſeines Vaterlandes geglänzt hatte. 1720 ſtiftete er jene Schule, und erhielt dadurch zugleich die Aufforderung, ſich auch als Componiſt,[1] wenigſtens in Vocalmuſik, zu verſuchen. Er that es mit Glück, und viele ſeiner Geſänge waren Lieblingsſachen der Italiener geworden.

Brixi, Franz Xaver, zuletzt Capellmeiſter an der Metropolitankirche zu Prag, wurde geb. daſelbſt 1732. Sein Vater, Simon B., ein ebenfalls ſehr ſchätzenswerther Muſiker, war Muſikdirector und Organiſt an der daſigen St. Martinskirche, ein Bruder von der Mutter der berühmten Benda, aus einer italieniſchen Familie abſtammend. Er ſtarb bei den barmherzigen Brüdern 1771. Von ſeinen Werken, ſo viel er deren auch ſchuf, iſt keines, wenigſtens größeres, gedruckt worden; dennoch haben ſie ſich durch häufige Abſchriften weit verbreitet. Er ſchrieb 52 große und 24 kleinere ſolenne Meſſen, ſehr viele Litaneien, Veſpern, Offertorien, Oratorien, auch Opern und Operetten. Letztere haben, in Berückſichtigung des Zeitgeſchmacks, den meiſten Werth. Schulgerecht und gründlich gearbeitet ſind alle; dabei leuchtet überall ſeine unerſchöpfliche Phantaſie und ſein ſeltener Reichthum an Erfindung, beſonders in angenehmen Melodien, unverkennbar hervor. Deshalb findet man auch jetzt noch in Böhmen manche Clavier- und Orgelſtücke von ihm, die viel geſpielt werden.

Brixi, Victorin, des vorigen Vaters Bruders Sohn, war Schulrector und Organiſt zu Podiebrad, ein Meiſter ſeiner Kunſt, wurde geboren 1717 zu Pilſen in Böhmen und ſtarb 1792 zu Podiebrad. Seine Compoſitionen, die in einer Menge vortrefflicher Meſſen und Litaneien und in vielen Sonaten u. dergl. für's Clavier beſtehen, ſind zum größten Theil im Manuſcript geblieben, gehören jedoch zu den beſſeren ihrer Zeit und werden noch jetzt in Böhmen häufig angetroffen.

Brizzi, Anton, Königl. Baieriſcher Hof- und Kammerſänger zu München. Iſt die eigentliche Blüthezeit und Glanzepoche deſſelben auch ſchon längſt vorübergezogen, ſo haben ſeine früheren ausgezeichneten Kunſtleiſtungen ſeinen Namen dennoch zu einer Berühmtheit gelangen laſſen, die ihm in der Geſchichte ſeiner Kunſt einen ehrenvollen Platz ſichert für alle Zeiten. Geboren zu Bologna (nicht Florenz, wie es an andern Orten heißt) 1774, war er ein Zeitgenoſſe Creſcentini's und Schüler des berühmten Tenoriſten Anaſtaſio Maſſo. Seine Stimme war Tenor, mit dem Klange eines hohen und ſtarken Bariton, umfangreich, überaus biegſam und dabei ſehr angenehm. Gleich fertig und groß in der techniſchen Ausführung als im ausdrucksvollen Vortrage, war er, auch im Aeußern mit allen zum dramatiſchen Künſtler nothwendigen Erforderniſſen von der Natur reichlich ausgeſtattet, vor drei Jahrzehnten eine der erſten Zierden der italieniſchen Oper. Sein würdiger Anſtand, ſeine graziöſe Action, das Feuer und die Kraft ſeines Geſanges, wodurch er zum Gegenſtande der allgemeinſten Bewunderung wurde, waren ein Muſter für jüngere Sänger. Nach ihm bildete ſich auch der hinlänglich bekannte Bader in Berlin. In Deutſchland trat er 1801 zum erſten Male auf in Wien, wo er bei der italieniſchen Oper auf einige Jahre engagirt war; von dort kam er nach München, wo er ſich auch ſpäter noch, und abwechſelnd in Tegernſee, aufhielt, von einer lebenslänglichen reichen Penſion lebend. Seine höchſten Triumphe feierte er jedesmal in der Titelrolle von Pär's „Achill", überhaupt aber, ſchon vermöge ſeiner ganzen Individualität, als Heros und Held. Als ſolchen hat nicht blos Italien, ſondern auch ganz Deutſchland und Frankreich ihn zu bewundern Gelegenheit gehabt. Die Tiefe, mit welcher er in den Geiſt einer jeden Rolle einzudringen wußte, die Leichtigkeit, mit welcher er denſelben auffaßte und nun die Wahrheit ſeiner künſtleriſchen Darſtellung, verbunden mit dem reinſten Seelenklange ſeiner ſüßtönenden und ſchulfertigen Stimme, — das war es, wodurch er einſt Alles hinriß und nie ohne den ſtürmiſcheſten Beifall die Bühne verließ, und was ihn als einen Sänger erſcheinen läßt, deſſen hohe Kunſt bis jetzt nur von ſehr Wenigen noch erreicht ward. Seit mehreren Jahren ſchon, Alters halber, von der Bühne und aus der Oeffentlichkeit gänzlich zurückgetreten, beſchäftigte er ſich hin und wieder mit der Erziehung und Bildung angehender Kunſtjünger, und, wie mehrere lebende Beiſpiele beweiſen, meiſtens mit dem erfreulichſten Erfolge. Seine eigene vielſeitige und gründliche muſikaliſche Bildung gewährte ihm dabei keine geringe Unterſtützung. Er ſtarb am 29. Auguſt 1837.

Brizzi, Lodovico, Bruder des vorhergehenden, zeichnete ſich ebenfalls früher als Sänger, nachher aber noch mehr als Geſanglehrer aus, und ward geboren zu Bologna 1765. 1818 habilitirte er ſich als Privatſinglehrer zu Bologna, ward dann bald darauf aber wirklicher Singmeiſter am dortigen muſikaliſchen Lyceum, als welcher er ſehr ſegensvoll wirkte, bis er muthmaßlich Ende der dreißiger Jahre ſtarb.

Broadwood. Die Clavierinſtrumentenfabrik dieſes Meiſters in London gilt ſeit mehreren Jahrzehnten ſchon für die beſte in ganz England. Sie verſendet ihre Fabrikate bis nach Amerika. Gegründet ward dieſe Fabrik zu Anfange des vorigen Jahrhunderts; ihre Flügel behielten von jeher einige Vorzüge vor den tafelförmigen Fortepiano's; doch ſtanden auch dieſe ſtets hoch im Preiſe, zu 80 bis 100 Guineen das Stück. Das Aeußere und Innere derſelben hat, ſo viel wir zu beobachten Gelegenheit hatten, in längerer Zeit keine Veränderung erhalten.

Brock, Othon van den, im Deutſchen gewöhnlicher geſchrieben Vandenbrock, ſ. daher dieſ. Art.

Brock, Ernſt, geboren in Karlsruhe am 17. Juni 1819, ein Schüler Kalkbrenners, gab an mehreren Orten mit Beifall Concerte, zeigte ſchönes Talent zur Compoſition und lebt zur Zeit in Hamburg als beliebter Muſiklehrer.

Brod, Heinrich, einer der ausgezeichnetſten Hoboen-Virtuoſen neuerer Zeit, auch tüchtiger Lehrer ſeines Inſtruments und Componiſt, ward geboren zu Paris am 4. Auguſt 1801, iſt, nach dieſer authentiſchen Angabe, alſo weder ein Irländer noch ein Normann von Geburt, wie es an vielen andern Orten heißt. Er zeigte von Kindheit an viel Luſt und Talent zur Muſik, und in ſeinem zehnten Jahre ſchon kam er als ein ſehr lernbegieriger Knabe in das Conſervatorium zu Paris. Später vervollkommnete er ſich im Hoboenſpiel beſonders noch unter des berühmten Vogts Leitung. Er machte raſche und glänzende Fortſchritte. Im Jahre 1819 erhielt er im Conſervatorium den erſten Hoboenpreis und trat nun aus der Reihe der Zöglinge, um eine Anſtellung bei der großen Oper anzunehmen, worauf er bald in die königl. Capelle aufgenommen wurde. Als Virtuos für ſich hatte er jetzt ſchon einen außerordentlich hohen Grad von Vollkommenheit erreicht: nicht, daß ſeine praktiſche Fertigkeit allein eine glänzende und äußerſt ſeltene geweſen wäre;

Digitized by Google

ſondern ſein Ton und Vortrag waren im wahren Sinne des Worts eben ſo ſchön als ausdrucksvoll, und er richtete, um neue und vielleicht dauerndere Verdienſte ſich zu erwerben, nunmehr ſeine Aufmerkſamkeit auch auf eine mögliche Verbeſſerung ſeines Inſtruments. Beſonders war ihm daran gelegen, den tieferen Tönen der Hoboe das denſelben eigenthümliche Rauhe zu benehmen, und er brachte zu dem Behufe eine Verlängerung an dem Inſtrumente an, die in ſo hohem Maße den erwünſchten Erfolg hatte, daß er jetzt ſelbſt das kleine a auf ſeiner Hoboe rein hervorzubringen im Stande war. In Verbindung mit dieſer Verbeſſerung ſtand eine Veränderung der Klappenlage. Gleiche Verbeſſerung nahm er mit dem engliſchen Horne und deſſen Analogen, dem ſeit dem 17. Jahrhunderte faſt ganz vergeſſenen Baryton, vor. Dann zeigte ſich Brod auch als Componiſt und Schriftſteller fruchtbar. Außer einer Oper, wozu er ſich den Text ſelbſt verfertigt hatte, die aber niemals Glück machen wollte, componirte er drei Pas redoublés und einen Marſch für Harmoniemuſik; drei Quintette für Flöte, Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott; Variationen für Hoboe mit Quartettbegleitung; eine große Phantaſie für Hoboe mit Orcheſter; ein Adagio und Balero für Hoboe und Orcheſter; eine zweite Phantaſie; ein Natturno cancertante über Motive aus der „Belagerung von Korinth" für Hoboe und Piano; eine Phantaſie über ein Thema aus „il Crociata" für Piano, Hoboe und Fagott; „la Savayarde" für Hoboe und Orcheſter, und ſchrieb eine Abhandlung über Akuſtik, ſo wie eine Hoboenſchule, die im Conſervatoire eingeführt wurde Jene Compoſitionen machten mehr oder weniger Glück, ſind aber immer ſehr gefällige und dankbare Concertſachen für ihr Inſtrument. Schon 1832 ward Brod zum Profeſſor der Hoboe am Conſervatorium und bald darauf, zur Belohnung ſeiner mannigfachen Verdienſte, zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Er ſtarb zu Paris am 6. April 1839. Reiſen als Virtuos hat er nur wenige gemacht, weßhalb auch der wohlverdiente Ruf, den er in ſeinem Vaterlande auf ſo glänzende Weiſe genoß, im Auslande weniger verbreitet iſt.

Broderie (franz.) — eigentlich Stickerkunſt, Stickerei, überhaupt aber alles Zierwerk, und daher bezeichnen denn die Franzoſen auch in der Muſik mit dieſem Ausdrucke die willkürlichen ſowohl als vorgeſchriebenen Verzierungen der Melodie, namentlich im Geſange. Broderies ſind hier alſo Tonverzierungen, was im Deutſchen Manieren heißt, ſ. dieſ. Art.

Broderip, Eigenthümer der Königl. Hofmuſikalienhandlung in London, und ſelbſt ein gebildeter Muſiker. Früher war die Firma der Handlung, die bereits nahe an 100 Jahre florirt, Broderip und Longman, jetzt heißt ſie B. und Wilkinſon, und zeichnet ſich nicht blos durch einen bedeutenden Selbſtverlag von kleineren und größeren Werken der vorzüglichſten in- und ausländiſchen Componiſten aus, ſondern auch durch ein äußerſt reiches Lager von Sortimentsartikeln aus allen möglichen in- und ausländiſchen Verlagshandlungen. Damit iſt zugleich eine große Inſtrumentenfabrik und Handlung verbunden, in der man ſtets alle möglichen Inſtrumente, welche derzeit in Gebrauch kommen, von der Orgel bis zur Stimmgabel herab, vorräthig findet. Von den Compoſitionen Broderips, die in ſeinem eigenen Verlage erſchienen, ſind mehrere ſchätzenswerthe Sonaten, Concerte und andere Sachen für's Pianoforte, auch Einiges für Orgel und Geſang, und endlich ſogar „Instructians for the Pianofarte, with progressive Lessons" bekannt geworden, denen nach er ſelbſt eine bedeutende Fertigkeit im Pianoforteſpiel beſitzen und einen tüchtigen Meiſter zum Lehrer gehabt haben muß. Von ſeinen näheren Lebensumſtänden iſt uns leider Nichts bekannt geworden.

Broes, Mademoiſelle, eine ausgezeichnete niederländiſche Virtuoſin auf dem Pianoforte und Componiſtin für ihr Inſtrument. Von ihren Compoſitionen ſind bis jetzt ein Rondo für das Pianoforte mit obligatem Violoncell, Mainz bei Schott; vier Parthien Variationen für das Clavier oder Pianoforte, einige Sonaten und mehrere andere kleine Sachen erſchienen.

Bronner, Georg, Organiſt an der heil. Geiſtkirche zu Hamburg und verdienſtvoller Componiſt, ſtarb 1724. Von ihm ſind die zu jener Zeit ſo äußerſt beliebten Opern „Narciſſus" und „Pocris." An dieſe ſchließen ſich dann aber auch, eben ſo werthvoll, noch die Opern: „Venus" (1694); „Philippus, Herzog von Mailand" (1701); „Berenice" (1702); der dritte Act zu der Oper „Victor"; und dann viele Cantaten und mehrere andere Sachen für Geſang, Clavier und Orgel. Das merkenswertheſte darunter iſt noch ſein „Choralbuch mit doppelten Generalbäſſen", das zuerſt 1715, 4°, und nachher in einer zweiten Auflage, 1720, 4°, unter dem Titel erſchien: „Hamburgiſches Muſikaliſch-Choralbuch, nach dem Hamburger Kirchengeſangbuche eingerichtet." Walther ſagt: jeder Choral darin ſey mit zwei Canti und einem Baſſo geſetzt. Der berühmte Organiſt Raupach war ein Schüler von B., und als Operncomponiſten ſtanden ihm Keiſer und Krieger beſonders zur Seite.

Broſchi, Carlo, genannt Farinelli, Ritter vom Calatrava Orden, einer der größten Sänger, die je in Europa gelebt haben, geb. zu Andria am 24. Januar 1705. Ein unglücklicher Fall war die Veranlaſſung, daß er ſich in ſeinem zarteſten Knabenalter ſchon der Operation unterwerfen mußte; um dieſes Mißgeſchick doch auf eine Weiſe zu nützen, ließ ihn ſein Vater von dem älteren Bruder, Richard B. (ſ. den folg. Art.) in Muſik und beſonders im Geſange unterrichten. Sein Talent zur Kunſt und daß ſich ſeine von Natur aus ſchon ſehr angenehme Stimme einſt auf's vortheilhafteſte ausbilden würde, gab ſich dabei bald kund; der Vater ſchickte ihn daher nach Neapel in die Schule des berühmten Porpora, der ſich die Erziehung und Bildung des talentvollen Knaben ſo ſehr angelegen ſeyn ließ, daß er ihn ſogar auf alle ſeine Reiſen mitnahm. In Neapel hatte B. Umgang mit den drei Söhnen eines angeſehenen Hauſes, die mit Vornamen Farina hießen; aus Scherz nannte man ihn daher Farinelli, welchen Namen er nachgehends dann ſein ganzes Leben hindurch, aus eigener Liebhaberei, als Künſtler beibehielt. In ſeinem 17. Jahre kam er nach Rom, wo er den erſten Grund zu ſeiner nachmaligen Größe legte. Daſelbſt lernte ihn Burney kennen, wie dieſer im erſten Bande ſeiner Reiſen mit möglichſter Ausführlichkeit erzählt. Von Rom ging Farinelli alsdann im Jahr 1727 nach Bologna, und bildete ſich hier noch weiter durch den Unterricht und das Beiſpiel des Bernacchi, der damals für den ausgezeichnetſten Sänger Italiens galt. 1728 beſuchte er Venedig, Verona und Wien, letzteren Ort dreimal. Ob es wahr iſt, daß hier Kaiſer Carl VI. einſt gegen ihn geäußert habe, er ſolle nun aufhören, die Zuhörer durch ſeinen Geſang blos in Erſtaunen zu ſetzen, vielmehr ſie auch zu rühren ſuchen, müſſen wir dahin geſtellt ſeyn laſſen; gewiß aber iſt, daß während ſeines letzten Aufenthalts in Wien eine merkliche Aenderung in ſeinem Geſange vorging: mit der ſeltenen Kunſtfertigkeit deſſelben verband ſich nämlich von da an auch eine wahre Schönheit, die nachher öfters von ſo wunderbarer Wirkung war. So rief z. B. einſt, als er 1734 auf dem Theater in London ſang, eine Lady, tief ergriffen, zu ihrer Loge heraus: ein Gott, ein Farinelli! Seine jährlichen Einkünfte in London ſchätzte man auf 5000 Pf. Sterl., außer den vielen und großen Geſchenken, welche er von den dortigen Reichen erhielt. Nur allein der Prinz von Wales überreichte ihm noch kurz vor ſeiner Abreiſe eine goldene, mit Diamanten beſetzte Doſe, worin ſich ein Paar Beinſchnallen mit Brillanten und 100 Guineen befanden. 1737 reiste er nach Spanien. Auf dem Wege dahin ſang er in Paris vor dem Könige von Frankreich und erhielt dafür von demſelben 500 Louisd'or, von der Königin das in Brillanten gefaßte Bildniß des Königs und von dem gegenwärtigen Adel 800 Louisd'or. In Madrid machte ſein Geſang den merkwürdigſten Eindruck auf den tief melancholiſchen König Philipp V. Die Königin näm-

Digitized by Google

lich ließ ein Coneert in einem an die Gemächer des Königs anſtoßenden Saale veranſtalten, worin Farinelli ſingen mußte. Mehrere Inſtrumentalſätze waren geſpielt, ohne daß der König nur im Geringſten darauf aufmerkſam geworden wäre; kaum aber hatte F. einige Taete von einer ſeiner Lieblingsarien geſungen, als der König ſich erhob und Zeichen der tiefſten Rührung von ſich gab. Nach dem Schluſſe ließ er den Sänger rufen, überhäufte ihn mit Liebkoſungen und ließ ſich auf deſſen Bitten, wie es die Königin gewünſcht hatte, den langen Bart abnehmen, ging in den Staatsrath und ward von dieſem Augenblicke an empfänglich für ärztliche Mittel, die früher ohne alle Wirkung bei ihm geblieben waren, ſo daß er bald wieder Theil an den Regierungsgeſchäften nehmen konnte und nahm. Farinelli ward natürlich in Folge deſſen der Liebling des Königl. Hauſes und erhielt augenblicklich das Deeret einer lebenslänglichen Anſtellung als Königl. Kammerſänger mit 2000 Carolin feſten jährlichen Gehalt, der dann noch durch häufige reiche Geſchenke um ein Bedeutendes vermehrt wurde. In den erſten zehn Jahren ſeines Aufenthaltes in Madrid mußte er dem Könige alle Abend vier Arien von Haſſe vorſingen. Unter den Geſchenken, welche er erhielt, befand ſich auch das in Diamanten gefaßte Bildniß des Königs, deſſen Werth man auf 2000 Carolin ſchätzte. Auch bei den nachfolgenden Königen, Ferdinand VI. und Carl III., ſtand Farinelli in höchſter Gnade. Erſterer gründete nach ſeinem Entwurfe eine Oper und eenannte ihn zum Director derſelben. 1761, zu alt, um ferner noch öffentlich zu ſingen, ging er, im Beſitze eines ungeheuren Vermögens, nach Bologna zurück, baute ſich in deſſen Nähe ein ſchönes Landhaus und lebte daſelbſt in literariſch-muſikaliſcher Muſe bis zum Jahre 1782, wo ihn der Tod am 15. September von dieſer Welt abrief. Neben ſeinem großen Ruhme als Künſtler war Broſchi, genannt Farinelli, ein ausgezeichnet rechtſchaffener Menſch von ſeltener Beſcheidenheit. Hiervon gibt beſonders ſein Betragen am ſpaniſchen Hofe die ſicherſten Beweiſe. Niemals z. B nahm er dort die Einladung der Großen an, an deren Tafel zu ſpeiſen; die große Gnade dreier Könige benutzte er nur zum Beſten Anderer und Hülfsbedürftiger, und vergaß nie, namentlich im Umgange mit Anderen, daß er nur Sänger und einſt ein armer Sänger war. Sein beſter Freund während ſeines letzten Aufenthalts in Bologna war der würdige Pater Martini, deſſen überlegene Kenntniſſe in der eigentlichen Kunſt der Muſik er anerkannte, und den er zuerſt zu der Abfaſſung der bekannten „Storia della Musica“ veranlaßte. Da Martini nicht die hiezu nöthigen literariſchen Hülfsmittel beſaß, ſo kaufte ihm Farinelli die vollſtändigſte muſikaliſche Bibliothek, die die koſtbarſten und ſeltenſten Werke enthielt, und erwarb ſich ſo, mittelbar wenigſtens, ein neues Verdienſt um die Kunſt. Er beſaß mehrere vortreffliche Clavierinſtrumente, die er, ſonderbar genug, nach den Namen der berühmteſten Maler und Muſiker benannte, ſo das eine davon Raphael, das andere Correggio, ein drittes Titian, ein viertes Guido ꝛc. ꝛc.; beſonders beſchäftigte er ſich jedoch in ſeinen letzten Lebensjahren mit der Viola d'amour, auf welcher er eine ausnehmende Fertigkeit hatte. Intereſſant iſt noch das Urtheil Martinelli's; derſelbe ſagt von ihm in den „Lettere familiare e critiche“: „F. hatte eine Stimme, die ſeiner gigantiſchen Figur (er war ein großer hagerer Mann) entſprach, indem ſie den gewöhnlichen Umfang beinahe um eine ganze Octave überſtieg und überall gleich rein und klingend war. Zudem beſaß er ſo viele theoretiſche Kenntniſſe, als man ſich möglicher Weiſe durch den Unterricht eines Porpora erwerben kann, und wandelte mit unerhörter Thätigkeit auf dem Pfade weiter, den Bernacchi mit ſo gutem Erfolg betreten hatte, bis er der Abgott der Italiener und endlich der ganzen muſikaliſchen Welt wurde.“ — Die zuverläſſigſten Nachrichten über das Leben F—s finden ſich in Hawlins Geſchichte, aus der dann Forkel in ſeiner Bibliothek, Bd. 2. p. 233, das Nothwendigſte mittheilt. Eine eigene ausführliche Biographie gab Sacchi zu Venedig heraus. Andere ſtehen auch im deutſchen Merkur 1788 Stück 8, und in Knigge's dramaturgiſchen Blättern Stück 7. Mehrere von den Briefen, welche er mit ſeinem älteſten und innigſten Freunde Metaſtaſio wechſelte, enthalten die erſten beiden Bände der Ayaliſchen Sammlung, Wien 1795. 8°.

Broſchi, Riccardo, älterer Bruder und erſter Lehrer des vorhergehenden, war zuletzt Capellmeiſter in Neapel und ein ſehr werth gehaltener Componiſt.

Brosmann (als Componiſt unter dem Namen Pater Damaſus bekannt), wurde geb. zu Fulnek, einem Städtchen in Mähren an der ſchleſiſchen Gränze im J. 1731. Mit 20 Jahren trat er in den Orden der frommen Schulen und erhielt den Namen Damaſus a S. Hieronymo. Er zeichnete ſich nebſt Muſik auch in den Wiſſenſchaften vortheilhaft aus und bekleidete durch viele Jahre das Amt eines Präfekten und Profeſſors der Philoſophie in Nikolsburg. Bekannt als großer Muſiker, rief ihn der damalige Erzbiſchof von Olmütz nach Kremſir und machte ihn zum Regens ſeines Seminariums. Die Zöglinge machten unter ſeiner Leitung ſolche Fortſchritte, daß ſie Aller Hoffnungen übertrafen. Von hier kam er 1775 als Rector nach Freiberg und in der Mitte Juni 1778 als Rector und Pfarrverweſer nach Weißwaſſer, wo er die Bekanntſchaft Dittersdorf's machte, der als Amtshauptmann in Johannesberg wohnte. Er verwaltete eifrig ſeine Geſchäfte, mußte aber von ſeinen Ordensbrüdern manchen bittern Kelch leeren, weil er wegen Schwäche der Bruſt nicht zum Predigen geeignet war. Aus dieſen Urſachen verlangte er von Weißwaſſer weg und wurde zu Ende Juli 1787 zurück nach Freiberg verſetzt als Vorſteher. Hier ſtarb er den 16. September 1798, nachdem er zuvor ſeine Ordensbrüder zur Eintracht ermahnt und ſie um Nachſicht ſeiner Fehler gebeten hatte. Er war 67 Jahr alt, 47 Piariſt und 23 Vorſteher geweſen. Er litt viel an Obſtructionen, eine Folge ſeines zu vielen Sitzens und nächtlichen Componirens. Im Sommer pflegte er im Garten in einer Laube dieſes Geſchäft zu vollbringen. Er ſchrieb mehr als 50 große und kleine Meſſen, Offertorien für alle Sonn- und Feſttage des ganzen Jahres, viele Litaneien, neun Reſponſorien zu den Metten in der Oſterwoche, eine Meſſe pro Sabatho Sancto in G, Stationes Theophoricæ mit Harmonie, mehrere Salve, Ave etc. und ſetzte die Tagzeiten des Zacharias in Muſik. Beſonders ausgezeichnet ſind jene Compoſitionen, die er Adventualia und Quadragesimalia nannte. Ferner ſchrieb er eine Anleitung zu allen Inſtrumenten in lateiniſcher Sprache nebſt Zeichnung der Inſtrumente, welche ſich in der Kloſterbibliothek zu Straßnitz befindet; eine Geſangſchule und „de directione Musices et de regulis Compositionis“ Seine Compoſitionen befinden ſich in den Kloſterbibliotheken zu Leipnitz, Kremſir, Altwaſſer (in Weißwaſſer gingen alle verloren), andere Piariſten-Klöſter mögen ebenfalls Mehreres von ihm beſitzen. Im Druck iſt, ſo viel bekannt, nichts von ihm erſchienen. Seine Melodien, an denen er reich war, ſind einfach, ernſt, feierlich, ſanft und elegiſch und machen auf den Zuhörer einen tiefen Eindruck. Dittersdorf nannte ihn ſeinen „Papa im Kirchenſtyle“ und ſagte von ihm: „es ſey ſchwer zu unterſcheiden, an poësia an musica præstaret Damasus.“ — Ausführlichere Nachrichten über ſeine Lebensverhältniſſe und Compoſitionen fehlen.

Broſſard, Sebaſtian de, ein gelehrter franzöſiſcher Tonkünſtler, Schriftſteller und Componiſt, wurde geb. um's Jahr 1660, war Anfangs Präbendarius und Capellmeiſter am Dome zu Straßburg, in der Folge aber Grand-Chaplain und Capellmeiſter zu Meaux, wo er am 30. Auguſt 1730 ſtarb.

B rotundum, ſ. B und Verſetzungszeichen.

Brown, Dr. John, ein kenntnißreicher und fleißiger muſikaliſcher Schriftſteller; außer ſeinen eigenen Werken beſonders auch durch die Abhandlungen Aviſons bekannt, wurde geb. zu Rothbury in Northumberland am 5. Nov.

Digitized by Google

1715, ſtudirte von 1732 an zu Cambridge Theologie und wurde als Beſitzer einer kleinen Pfründe in Wigton 1739 Magiſter. In der Revolution von 1745 zeichnete er ſich als Anhänger der Regierung aus, bald als Soldat, bald als Prediger gegen die Rebellen. Nach Beendigung derſelben wurde er Pfarrer in Morland, wo er dann zuerſt alle ſeine Muſezeit der Kunſt widmete. Er componirte Mehreres, namentlich das Oratorium „The cuee of Saul", an dem übrigens ebenfalls Aviſon großen Theil haben ſoll; ſchrieb mehrere theologiſche, pädagogiſche und muſikaliſche Abhandlungen, die die größte Aufmerkſamkeit auf ſich zogen und die Veranlaſſung gaben, daß er 1758 als Vicarius an S. Nicol in Newcaſtle und Königl. Capellan, und 1765 ſogar von der Kaiſerin von Rußland dorthin berufen wurde, um das ruſſiſche Schul- und Erziehungsweſen zu reformiren. Körperſchwäche nöthigte ihn, dieſe letzte Einladung abzulehnen, was, bei ſeiner übertriebenen Ruhmſucht, einen ſolch tiefen Eindruck auf ihn machte, daß er aus Verzweiflung darüber ſich Abends im Bette mit einem Barbiermeſſer den Hals abſchnitt. Dieß war am 23. September 1765. — Dieſer Dr. Brown darf nicht mit dem unbedeutenden Violinſpieler Abraham Brown, auch nicht mit den beiden Thomas Brown, und noch weniger mit dem Maler John Brown verwechſelt werden, von welchen allen Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon weitläufige Nachrichten mittheilt.

Bruck, Arnold von, ein Componiſt aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Brugger, Dr. J. D. C., wurde den 23. Octbr. 1796 zu Freiburg im Breisgau geboren und iſt der Sohn des ehemaligen Subkuſtos an der Münſterkirche daſelbſt. Seine Gymnaſial- und Univerſitätsſtudien, Philoſophie, Medicin und Theologie machte er in ſeiner Vaterſtadt mit vorzüglichem Erfolge. Schon im neunten Lebensjahre nahm er im Geſang und der Violine Unterricht bei dem damaligen Muſikdirector Weiland daſelbſt und bei einem guten Violinſpieler aus Baiern, Namens Moor. Er ward Geſangknabe an der dortigen Domkirche und machte ſpäter bedeutende Fortſchritte im Violinſpiel, beſonders nachdem er Spohr, A Boucher und Lafont gehört hatte. Neben ſeinen wiſſenſchaftlichen Studien vervollkommnete er ſich immer mehr in der Tonkunſt, deren Theorie er nach Albrechtsberger und vorzüglich nach Gottfried Weber ſtudirte und durch Analyſirung der Mozart'ſchen Opern ſich aneignete. Während ſeiner Univerſitätsjahre bildete er mit drei andern akademiſchen Freunden ein Geſangsquartett und ſpäter auch ein Streichquartett, wo man die herrlichen Quartette von Haydn, Mozart, Onslow, Beethoven ꝛc. ſpielte. Als Mitglied einer großen academiſchen Geſellſchaft übertrug man ihm die Leitung der Symphonien, Concerte, Cantaten ꝛc. Im Jahre 1819 componirte er, als Sprecher der deutſchen Burſchenſchaft, die patriotiſchen Geſänge für dieſelbe von Körner, Schiller, Seume, Arndt, Jakobi ꝛc, ſo wie auch die Chöre, welche die Akademiker bei dem feierlichen Empfange der von dem Landtage heimkehrenden Deputirten Rotteck und Duttlinger ſangen. Da er Profeſſor an dem großherzoglich badiſchen Gymnaſium in Freiburg wurde, übernahm er auf Anordnung des Miniſteriums die Leitung der Geſangſchule und gab zu dieſem Behufe eine praktiſche Geſanglehre mit 206 ein-, zwei-, drei- und vierſtimmigen Uebungen heraus. Dieſer folgten: Abendklänge, in ſechs Geſängen mit Pianoforte- oder Guitarrebegleitung; Blüthen aus J. H. Freiherrn von Weſſenbergs Dichtungen, wieder mit Begleitung des Piano; Muntere Laune in ſechs Geſängen mit Begleitung des Fortepiano oder Guitarre; Deutſchlands Sänger, oder Lieder der beſten deutſchen Dichter mit Begleitung des Pianoforte; Weitzmanns Gedichte für eine Singſtimme mit Begleitung wie die vorigen; mehrere Lieder für das Karlsruher Unterhaltungsblatt in den Jahren 1828 und 1829. — Im J. 1836 verfertigte er auf Anſuchen des Schulvorſtandes der Stadt Freiburg eine Anleitung zum Geſangunterricht in Volksſchulen, welche mit Beifall aufgenommen und eingeführt wurde. Nebſt dieſen componirte er eine deutſche Meſſe für vier Singſtimmen ohne Begleitung; mehrere Geſänge für vier Männerſtimmen zu Dichtungen von Schiller, Göthe, Tieck, Ernſt Schutze u. ſ. w.; eine Sammlung von Liedern für eine Singſtimme mit Pianoforte-Begleitung unter dem Namen Hercynia. Von Orlando di Laſſo bearbeitete er mehrere vierſtimmige Hymnen, um ihre Aufführung nach den Regeln des Rythmus zu erleichtern. Auf ſeinen Reiſen durch Oeſterreich, Norddeutſchland, Italien, Holland, Frankreich und England bildete er ſeinen Geſchmack für die höhere Tonkunſt, was auf ſeine Ausbildung den wohlthätigſten Einfluß übte.

Brugiere, ſ. Franzöſiſche Muſik, Panſeron und Romanze.

Brühl, Carl Friedrich Moritz Paul, Reichsgraf von, als Generalintendant der Königl. Schauſpiele, Muſeen und Muſik zu Berlin lange Zeit ein ſehr würdiger Mäcen und Beförderer der Kunſt, deſſen Andenken verdient, der Nachwelt hier aufbewahrt zu werden. Er ward geboren zu Pforten 1772. Sein Vater, Hans Moritz, zuletzt Preußiſcher Geſandter zu London, zeichnete ſich als Schriftſteller und Aſtronom aus; eine Frau von ſehr ausgezeichneter Bildung war ſeine Mutter, Johanne Chriſtiane Margarethe, eine geborne von Schleierweber aus Friedenau, die mit den geiſtreichſten Männern und Frauen ihrer Zeit, z. B. einem Wieland, Herder, Göthe, Bertuch, Stolberg u. A. in dem freundſchaftlichſten literariſchen Verkehr ſtand und ſelbſt als Schriftſtellerin ſich hervorthat. Es läßt ſich denken, daß unter ſolchen Umſtänden auch für des Sohnes wiſſenſchaftliche Ausbildung von elterlicher Seite Alles geſchah, und es regte ſich früh bei demſelben ein tiefer Sinn für Kunſt und Wiſſenſchaften, der bei der muſterhaften Erziehung, welche er genoß, nur eine ſehr würdige Richtung nehmen konnte. Im 18. Jahre ward er preußiſcher Jagdjunker, dann Kammerherr des Prinzen Heinrich von Preußen, deſſen Liebe zur Kunſt ganz geeignet war, die ſeinige wach zu erhalten und wo möglich noch zu ſteigern. Als Major im Generalſtabe machte er 1813 den Feldzug mit, begleitete den König von Preußen von da nach London und ward 1814 Intendant in Berlin. Welche große Verdienſte er ſich als ſolcher erwarb, wird von denen, die ſein Beſtreben zu ſchätzen wiſſen, gewiß niemals verkannt werden. Durch ihn wurden der Königl. Oper zu Berlin die größten Talente, wie das einer Milder, Seidlee, eines Bader, Fiſcher u. m. A. erworben und erhalten, dem Publikum die größten Meiſterwerke, wie eines Gluck, Mozart, Beethoven ꝛc., alter und neuer Zeit, in ſtets glänzender Ausſtattung vorgeführt. Und wenn er nichts weiter für die Kunſt gethan hätte, ſo darf die deutſche Muſikwelt zumal nie vergeſſen, daß er es war, der zuerſt C. M. v. Webers Talent zu ſchätzen verſtand, und dieſer Meiſter ſomit zunächſt nur ihm ſeinen nachmaligen großen Ruf verdankte. Der „Freiſchütz" entſtand einzig und allein auf Brühls Beſtellung, und „Euryanthe" und „Oberon" wurden durch ihn zuerſt in Deutſchland heimiſch. Nicht minder thätig war er viele Jahre hindurch als Mitglied der Singacademie zu Berlin, deren Unternehmungen er in jeder Hinſicht reichlichſt unterſtützte und eifrigſt betrieb. Jedem zum Beſſern ſtrebenden Künſtler, wenn ſolcher ſich ihm näherte, war er Freund, Rathgeber und Beſchützer. Er ſtarb am 9. Auguſt 1837, kurz darauf, als er die „Schöpfung" von Haydn zu wohlthätigen Zwecken hatte aufführen laſſen. Die Singacademie veranſtaltete ihm zu Ehren eine ſolenne muſikaliſche Todtenfeier, wie ſein Andenken es verdiente. Seine irdiſchen Ueberreſte ruhen auf dem Gottesacker ſeines Gutes zu Seifersdorff.

Bruhn, Nicol, Componiſt, zuletzt Organiſt in Huſum, geb. um 1666 zu Schwabſtädt im Schleswigſchen, wo ſein Vater, Paul Bruhn, Organiſt war. Er ſoll ein großer Meiſter auf ſeinem Inſtrumente geweſen ſeyn, der durch ein ausdrucksvolles und ſtets angemeſſenes Spiel, wie durch Gründlichkeit und Gefälligkeit ſeiner

Digitized by Google

Compoſitionen (meiſtens für die Orgel in Burtehude's Manier) viel zur Verbeſſerung des Geſchmacks beigetragen hat. Er ſtarb ſchon 1697.

Brumel, Anton, ein Schüler Ockenheims, blühete mit Josquin in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ſeiner Zeit hoch berühmt.

Brummeiſen iſt der Gemeinname der Aura oder Maultrommel, ſ. dieſe.

Brummhorn — die hie und da gebräuchliche Benennung der Orgelſtimme Krummhorn, ſ. dieſ.

Brun, Jean, Horniſt, wurde geboren zu Lyon am 6. April 1759, bildete ſich beſonders in Paris, von 1783 an, zu dem großen Meiſter auf dem Waldhorne, als welcher er nachgehends ſo weit berühmt war. 1786 wurde er als erſter Horniſt in dem Orcheſter der ſogenannt großen Oper zu Paris angeſtellt; 1792 emigrirte er nach England, erhielt dort aber alsbald den Ruf nach Berlin, um in der dortigen Königl. Hofcapelle den eben verſtorbenen Palſa zu erſetzen. 1805 trieb ihn das Heimweh wieder zurück nach Paris, doch nur um kurze Zeit dort noch einmal zu glänzen. Als leidenſchaftlicher Muſiker nämlich konnte ihn nichts tiefer ſchmerzen als das Mißglücken einer Kunſtvorſtellung, und als daher der erſte Horniſt Domnich ihm im Jahr 1806 ein Concert verdarb, ſo erſtickte er ſich mit Schwefeldampf. Auch iſt er der Erfinder eines Lacks, womit die innere Hornröhre überzogen werden kann, um alle darin befindlichen Ungleichheiten, welche die Anſprache und Reinheit der Töne erſchweren, auszuglätten; auch das dem Meſſing eigenthümliche Abfärben und Beſchmutzen der Hand beim ſogenannten Stopfen zu verhindern, und endlich beſonders um das Horn von dem ſich gewöhnlich darin erzeugenden gefährlichen Grünſpane rein zu erhalten. Die Erfahrung hat die Zweckmäßigkeit dieſes Lackes beſtätigt. Eine ausführliche Anzeige davon findet ſich in dem Intelligenzblatte zum 8. Jahrgange der Leipz. muſik. Zeitung, in welcher auch öfters die ehrenvollſten Nachrichten über Brun's öffentliche Kunſtleiſtungen von Paris und Berlin aus mitgetheilt worden ſind.

Brun, le. Alle hier unter dieſem Namen aufzuführende Künſtler finden ſich im Buchſtab L unter den Art. Lebrun, wie ſie gewöhnlich im Deutſchen geſchrieben werden.

Brunelli, Antonio, ein kunſtberühmter Mann, fleißiger Componiſt, zur Römiſchen Schule gehörig, war zuerſt Capellmeiſter an der Domkirche in Prato, nachher von S. Miniato in Florenz und endlich des Großherzogs daſelbſt, blühete zu Anfange des 17. Jahrhunderts.

Brunetti, Antonio, nach Gerber ein italieniſcher Componiſt aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, aus Piſa gebürtig, der mehrere Opern mit außerordentlichem Glücke auf's Theater gebracht haben ſoll.

Bruni, Barthelemy, ein Violinſpieler in Paris, wahrſcheinlich in den ſechsziger Jahren geboren, da er 1784 bereits verſchiedene Compoſitionen drucken ließ; wird als Virtuoſe mit Lolly verglichen; ſchrieb über 100 Violin-Duette, Trio's (auch für Clavier und andere Inſtrumente), Quartette, Rondo's, Etuden, Capriccio's und dergleichen, und gehört zu den angenehmen Operetten-Tonſetzern einer früheren Periode.

Brunmayer, Andreas, Organiſt an der St. Peterkirche zu Salzburg ſeit 1802, ein fleißiger und geſchmackvoller Componiſt, wurde geboren zu Lauffen im Salzburgiſchen. Seine vierſtimmigen Cantaten, von denen uns mehrere kleinere mit einfacher Begleitung von wenigen Blasinſtrumenten vorliegen, ſind wahre Meiſterwerke ihrer Art; und ſeine Lieder mit Clavierbegleitung, deren er eine große Menge, ein- und mehrſtimmige, componirt hat, waren vor einem Jahrzehend noch Liebtingsſtücke der Dilettanten, wie nicht weniger auch ſeine kleineren Sachen fürs Clavier, beſtehend in Sonaten, Variationen, Serenaden, Menuetten ꝛc. Von ſeinen Quintetten für Blasinſtrumente iſt uns niemals Etwas zu Geſicht gekommen, weshalb wir auch über deren Werth nicht zu urtheilen vermögen; doch ſprach ihnen C. M. von Weber, der überhaupt ein inniger Verehrer B–s war, viel Gründlichkeit und tief bedeutſame, charakteriſtiſche Behandlung der einzelnen Parthien zu, welches Zeugniß, aus dem Munde eines ſolchen Meiſters, nicht wenig ſagen will. Eben deshalb bedauern wir auch, über die noch näheren Lebensumſtände dieſes achtungswerthen Künſtlers keine ausführlicheren und beſtimmteren Nachrichten hier mittheilen zu können.

Brunner, Chriſtian Traugott, wurde am 12. Dec. 1793 zu Brünlos, einem Dorfe bei Stollberg, im ſächſiſchen Erzgebirge, geboren, wo er von dem dortigen Schulmeiſter den erſten Muſikunterricht im Clavierſpiel und Geſang empfing. Mehr noch, als im einſamen Dörfchen wurde aber die Liebe zur Muſik bei ihm angeregt und belebt, als er auf das Lyceum nach Chemnitz kam. Hier gab er ſich dieſer Kunſt neben den Wiſſenſchaften mit allem Eifer hin und fand zur Ausbildung ſeiner muſikaliſchen Anlagen und zur Bereicherung ſeiner theoretiſchen Kenntniſſe die willkommenſte Gelegenheit, indem ihm die Stelle des Chorpräfects übertragen wurde, welche er mehrere Jahre mit Vorliebe verwaltete. Im J. 1820 wurde er als Kirchner an der Hauptkirche zu St. Jacob in Chemnitz angeſtellt und in dieſem ſeinem amtlichen Berufe iſt ihm die Tonkunſt die treueſte Begleiterin durch's Leben. Er verwendet nicht nur ſeine Nebenſtunden auf den Unterricht im Pianoforteſpiel und Geſang, ſo wie auf die Leitung zweier Geſang-Vereine, 1) des im Jahre 1817 von Kunſtmann geſtifteten „Sing-Vereins“ und 2) des im Jahre 1833 geſtifteten „Bürger-Geſangvereins“ (Männerchor), ſondern componirt auch nebenbei Mancherlei, wovon namentlich ſeine inſtructiven Sachen ſich des entſchiedenen Beifalls der Lehrer und Schüler zu erfreuen haben, auch in der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung günſtig beurtheilt und empfohlen worden ſind.

Bruscamente (ital. Adverb. von dem in der Muſik ungebräuchlichen brusco) — rauh, hart, ſcharf, herb, ſtoßend, jedoch nicht widrig an Geſchmack, bezieht ſich immer nur auf den Vortrag, und verlangt eine gewiſſe Schärfe und bedeutſame Markirung der Accentnoten, die durch ein geringes Abſtoßen und etwas harte oder volle Articulation der Töne erzielt werden. Das Tempo leidet dabei durchaus keine Veränderung. Als Ueberſchrift zur Bezeichnung des Charakters eines ganzen Tonſtücks wird dieſer Ausdruck ſelten gebraucht, ſondern häufiger nur bei einzelnen Stellen oder Tönen im Verlaufe deſſelben.

Bruſt (auch Orgelbruſt) bezeichnet in der Orgelbauſprache die in der Fronte der unterſten Abtheilung einer Orgel, und zwar zwiſchen den Pedalcolonnen ſtehenden Manualpfeifen. Dieſer Ausdruck darf nicht mit Fronte oder Proſpect verwechſelt werden. Auch das Wort Brüſtung bedeutet hier etwas Anderes: ſo heißt nämlich jede ſchützende Wand oder Leiſte; z. B. Orgelchorbrüſtung — iſt die ohngefähr drei Fuß hohe Wand, welche das Orgelchor umgiebt, und gleichſam den Raum deſſelben wie ein eigenes für ſich beſtehendes Zimmer ab- oder einſchließt, gewöhnlich nur vor der Fronte oder dem Proſpecte der Orgel. — Bruſtpfeifen ſind demnach die in der Bruſt der Orgel ſtehenden Pfeifen.

Bruſtſtimme, ſiehe Regiſter der Stimme, und Stimme.

Bruſtwerk oder Bruſtpoſitiv iſt eine beſondere Abtheilung der Orgel, die dieſen Namen von der ganzen Anlage und Bauart der Orgel erhalten hat. Das B. ſteht nämlich als ein einzelnes für ſich beſtehendes Poſitiv (ſ. dieſ.) in der Fronte oder vor der Bruſt der Orgel, hat ſein eigenes Clavier und Pfeifenwerk, und kann demnach entweder als eine kleine Orgel, als ein Poſitiv für ſich allein geſpielt, oder aber auch vermittelſt einer Koppel mit dem Hauptwerke vereinigt werden. In Anſehung ſeines ganzen Baues, ſeiner Größe, Regiſterzahl und des Umfangs der einzelnen Stimmen ſteht es natürlich dem Hauptwerke bei Weitem nach, und erhält überdem meiſtens nur ſanfte und angenehme Stimmen, ein geringfüßiges Pfeifenwerk von gefälliger Menſur. Mehr darüber unter dem Art. Orgel.

Digitized by Google

Bryennius, Manuel, ein griechiſcher Tonkünſtler, lebte ums Jahr 1320 unter dem Paläologus, und ſchrieb drei Bücher von der Muſik. Die Schriften des Bryennius ſind ſehr ſelten aufzufinden, und daher iſt auch deren Inhalt ſo wenig bekannt.

Bryne, Albert, einer der vorzüglichſten Kirchencomponiſten, welche im 17. Jahrhunderte in England lebten; war ein Schüler von John Tomkin, deſſen Nachfolger er nachher auch, als Organiſt an der Paulskirche zu London, wurde; ſtarb um 1670, ganz gewiß wenigſtens zu den Zeiten Carls II. und wurde in der Weſtmünſter-Abtey begraben. In Clifford's Sammlung befinden ſich noch mehrere ſeiner Anthems; dieſe ſind aber auch Alles, was von ſeinen vielen und mehrentheils großen Werken bis auf unſere Zeit noch gekommen iſt.

Buechner, Johann, ſ. Büchner.

Buccina, auch Bucina und Bucinum — wörtlich: Hirtenhorn, auch die Muſchel des Triton, worauf er bläſt; ſo gebraucht es Ovid. Nach Cicero aber war es bei den alten Römern der Name der Kriegstrompete oder des Blasinſtruments, worauf die militäriſchen Signale gegeben, auch die vier Nachtwachen (vigiliæ) angekündigt wurden. Der Ton deſſelben war natürlich ſehr ſtark und weithinſchallend, wahrſcheinlich dem unſerer Poſaune ähnlich, daher es auch wie dieſe von Metall gefertigt ſeyn mußte. Ueberhaupt läßt ſich annehmen, daß es eine Art Poſaune war von beſonderer, meiſt halbkreisförmiger, koniſcher Geſtalt, ohne Züge aber oder Tonlöcher, mit einer im Durchmeſſer weiten Röhre und einem großen Schalltrichter, der zu ſeiner Verzierung oft die poſſierlichſten Figuren bildete. Vergl. Poſaune.

Buchholz, Johann Simon, einer der geſchickteſten, kunſtreichſten Orgelbauer neuerer Zeit, wurde geboren am 27. Sept. 1758 zu Schloß Wippach bei Erfurt und ſtarb am 24. Februar 1825. Er erbauete im Ganzen mehr denn 30 Orgeln, worunter 16 größere Werke mit 2 und 3 Manualen ſich befinden.

Büchner, 1) Johann, der ſich auch Buechner oder Buochner geſchrieben findet, war ein um die Mitte des 16. Jahrhunderts ſehr berühmter Muſiker, ein Schüler von Paul Hochhaimer, von deſſen Werken aber unſere Zeit keines mehr beſitzt. — 2) Johann Heinrich B., ein Componiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. — 3) Johann Chriſtoph B., verdienſtvoller fleißiger Kirchen-Componiſt, beſonders von Cantaten und geiſtl. Liedern, war Stadtcantor in Gotha, geb. 1736, geſt. am 23. December. 1804. — 4) Carl Conrad B., Clavier-Inſtrumentenmacher zu Sondershauſen, wurde geb. zu Hameln 1778.

Büchſe oder Hoſe heißt in der Orgelbauſprache der Fuß der kleinen metallenen Zungenſtimmenpfeifen, z. B. der Vox humana, wo das mit dem Schallbecher feſt verbundene Mundſtück, welches in einer Art von Kugel befeſtigt iſt, hineingeſteckt wird. Fälſchlich wird auch von unwiſſenden Orgelbauern und Schriftſtellern der zur Deckung einer Metallpfeife beſtimmte Deckel (Hut) Büchſe genannt.

Buckel, ſ. Beule.

Buel, auch Büel, Chriſtoph, von deſſen Lebensumſtänden ſich nirgends Ausführliches findet, war ungefähr ſeit 1610 oder 1615 Muſikdirector in Nürnberg, wo er zugleich das Amt eines Canzleiregiſtrators verwaltete. Aus eigener Anſicht kennen wir von dieſem deutſchen Contrapunktiſten eine ſechsſtimmige Motette (zwei Sopran, Alt, zwei Tenor und Baß) „Expurgate vetus fermentum," die ſo vortrefflich imitatoriſch und fugirt gearbeitet iſt, daß wir jedem Freund ächt contrapunctiſcher Führung rathen, auf alle Arbeiten dieſes Mannes, die nicht häufig ſind, ſorglich zu achten.

Bufet oder Buffet (franz.) heißt in der Kunſtſprache das Gehäuſe einer Orgel.

Buffa (ital.) — eine Poſſe in der Muſik überhaupt alles Komiſche; daher opera buffa — komiſche Oper; aria b. — komiſche Arie. Vergl. den Art. Komiſch.

Büffelhorn, ſ. Buglehorn.

Buffo (ital.), ſ. Buffone.

Buffone (ital.) oder Buffon (franz.) wird jeder Sänger genannt, welcher in der komiſchen Oper (opera buffa) oder im italieniſchen Intermezzo die komiſchen Charactere darſtellt. Das Wort iſt ohne Zweifel aus der niedrigen Latinität entlehnt, in welcher buffo derjenige hieß, welcher auf dem Theater die Narren und Schelme repräſentirte und das Gelächter der Zuſchauer auf alle Weiſe zu erregen ſuchte. Die älteren Lexicographen überſetzen buffo durch Stadt, Narr, Erz-Schelm, Witzmacher.

Bügelhorn, ſ. den folgenden Artikel.

Buglehorn. Der Name dieſes in neueren Zeiten, vorzüglich in England, wieder in Schwung gekommenen, aber auch bei uns, ſowohl in der Kriegs-, als der Conzert- und Theatermuſik üblichen Tonwerkzeuges, heißt, wörtlich überſetzt, ein Büffelhorn; bei den Engländern eigentlich ein Jagdhorn; bei uns wird es häufig mißbräuchlich Bügelhorn genannt, und, in Beziehung auf ſeinen militäriſchen Gebrauch, auch oft Flügelhorn, Signalhorn, Jägerhorn oder auch Halbmond, von ſeiner ehemals halbzirkel-, oder halbmondförmigen Geſtaltung. Seiner Weſenheit nach iſt es der Trompete am ähnlichſten und wird auch mit einem trompetenartigen Mundſtücke geblaſen; doch finden unter beiden Inſtrumenten noch weſentliche Unterſchiede ſtatt. Die Baßbuglehörner haben gewöhnlich neun Klappen und reichen von C bis eingeſtr. e und f. Die Klappenhörner ſtehen meiſtens in C und B, können aber vermittelſt eines Stifts, um ein Semitonium tiefer geſtimmt werden. Die mit Auszügen ſtimmen in Es, D, C und B; ſind aber etwas unbequemer zu tractiren.

Buhl, David, ein ſich in Paris aufhaltender deutſcher Componiſt, Virtuos auf der Trompete.

Bühler, Franz, Abbo, geb. am 12. April 1760 in Schneidheim bei Nördlingen. Sein Vater, Dorfſchulmeiſter, unterrichtete ihn ſelbſt. Nach abſolvirten Studien bei den Benedictinern zu Donauwerth ließ er ſich 1778 einkleiden unter dem Namen Gregor B.; wurde 1784 ausgeweiht; da ihm aber die ſtrenge Mönchs-Disciplin nicht ſonderlich behagte, ging er wieder aus dem Kloſter, wählte den Weltprieſter-Stand und bildete ſich, unter Roſetti's Leitung, zum gründlichen Tonſetzer. Vom Jahre 1794 an finden wir den Abbé Bühler privatiſirend zu Botzen in Tyrol, wo er als adjungirter Organiſt die Kirchen- und Concert-Direction führte; 1801 aber ward er als Domcapellmeiſter nach Augsburg berufen, und ſtarb hier am 4. Februar im 63. Jahre ſeines thätigen und verdienſtvollen Lebens.

Buina, Giuſeppe Maria, ein berühmter und außerordentlich thätiger italieniſcher Operncomponiſt, in dem die Kunſt ſich mit noch manchen anderen höchſt ſchätzenswerthen und ſelbſt gelehrten Kenntniſſen verband, lebte in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Bologna, wo er auch als Virtuos auf dem Claviere und der Violine in hohem Anſehn ſtand.

Bulgarelli, Mariann Benſi, genannt Romania, blühete in den Jahren von ohngefähr 1700—1730 als eine der vorzüglichſten italieniſchen Sängerinnen. Bis 1724 ſang ſie eine geraume Zeit auf dem Theater zu Venedig, von wo aus auch in mehreren Zeitſchriften, neben ihrem ausdrucksvollen ſchönen Geſange, ihre angemeſſene, graziöſe Action ſehr gerühmt ward. Im Jahr 1725 kam ſie unter dem Namen Giuſti, wahrſcheinlich ſo verheirathet, nach Deutſchland, ſang in der italieniſchen Oper zu Breslau, und ging von da 1726 nach Prag. 1728 ſcheint ſie wieder nach Italien zurückgekehrt zu ſeyn, und zwar bis nach Rom, wo ſie 1734 ſtarb. Sie war eine traute Freundin von Metaſtaſio, deren er noch in den Jahren 1758 und 1760 gegen Murr und Andere theilnehmend erwähnt. Nach Arteaga's Geſchichte der italieniſchen Oper Bd. 2. pag. 37 und 38 unterſtützte ſie jenen hehren Dichter freigebig mit ihren Reichthümern, als deſſen erſter und größter Wohlthäter, Gravina, geſtorben war, und er wirklich in Gefahr geweſen ſeyn ſoll, bei allen ſeinen viel geprieſenen großen Talenten den ſchrecklichſten Hungertod zu ſterben.

Digitized by Google

Bull, Joh n, Doctor der Muſik und erſter Profeſſor derſelben am Graham'ſchen Collegio zu London, gehört zu den merkwürdigſten und intereſſanteſten Meiſtern der Kunſt, welche die alte Geſchichte uns vorführt. Er wurde geb. 1563 in Sommetſerſhire, und ſtarb zu Lübeck 1622. Seine Verdienſte um die Kunſt beſtehen neben ſeiner für damalige Zeit eminenten Virtuoſität auf dem Claviere, in einer namhaften Verbeſſerung des Contrapuncts, der figurirten und canoniſchen Schreibart, die damals noch in dem Zuſtande völliger Kindheit ſich befanden, um weß Urſache willen denn auch Burney's Urtheil über Bull's Werke noch gar nicht ſehr hart erſcheint, wenn er die Vocalſachen darunter zwar fleißig und mühſam durcharbeitet, aber genielos nennt, und die übrigen für Orgel und Virginal für tauglicher hält zum theoretiſchen Studium als zum practiſchen Vortrage. „Zum Glücke,“ ſagt er, „wäre der Verluſt eines gebildeten (refined) Ohrs nicht groß, wenn ſie auch auf immer ungeſpielt und unentziffert blieben.“ Dr. Pepuſch hingegen, der ein fleißiger Sammler von Bull's Werken war und davon ein Verzeichniß von mehr denn 200 Nummern beſaß, zieht ſie den Compoſitionen von Couperin, Scarlatti u. A. bei Weitem vor. Durch den Druck iſt Weniges davon bekannt geworden.

Bull, Violinvirtuos, ſ. Ole-Bull.

Bullern wird geſagt, wenn eine große Orgelpfeife, was beſonders oft bei den Zungenſtimmen vorkommt, ſo anſpricht, daß keine Höhe oder Tiefe ihrer Anſprache beſtimmt werden kann.

Bulyovsky de Duliez, Michael, ein Ungariſcher Edelmann aus der Turoczer Geſpannſchaft, ſtudirte um 1670 zu Wittenberg und Straßburg, wurde dann Rector am Gymnaſium zu Durlach, dann Prorector zu Pforzheim, 1692 Rector zu Oehringen, 1696 Prorector und Profeſſor am Gymnaſium zu Stuttgart, und endlich Baden-Durlachiſcher Kirchenrath, Profeſſor der Philoſophie und Prorector zu Durlach, wo er um 1711 ſtarb. Neben ſeinen gelehrten theologiſchen, juridiſchen, philoſophiſchen und philologiſchen Kenntniſſen beſaß er auch eine große Fertigkeit im Clavier- und Orgelſpiele, und war überhaupt ein durchbildeter Muſiker, ſelbſt erfahren im practiſchen Inſtrumentenbaue. Von ſeinen zahlreichen Schriften gehören hieher: „De emendatione Organorum, oder kurze Vorſtellung von der Verbeſſerung des Orgelwerks. Lateiniſch und deutſch. Straßburg 1680,“ worin er eine neue verbeſſerte Temperatur ankündigte, für welche ihm 3000 fl. geboten wurden, er aber 5000 fl. forderte; und ferner: „Tastatura quinque formis Panarmonico-Metathetica, suis quibusdam virtutibus adumbrata, etc. (Gerber und Forkel führen den langen und weitſchweifigen Titel vollſtändig an). Durlach 1711. 4°.“ Dies war eigentlich aber nur eine Ankündigung eines von ihm erfundenen und neu erbauten Orgelwerks, das er dem Kaiſer Leopold überlieferte, und wofür ihn dieſer reich beſchenkte. Eine weitläufige Beſchreibung dieſer in der That ſehr wichtigen Erfindung ſteht im Journ. de Scav. 1712. Tom. LI. pag. 156—564.

Bümler, Georg Heinrich, Markgräflich Anſpachiſcher Capellmeiſter, geb. am 10. October 1669 und ſtarb am 26. Auguſt 1745. Von ſeinen Compoſitionen wurden beſonders die Kirchenmuſiken, deren er mehrere Jahrgänge gefertigt hat, wegen ihres Reichthums an angenehmer Melodie und fließenden harmoniſchen Wendungen ſehr werth geſchätzt. Auch ſoll er ein geſchickter Mechaniker und Optiker geweſen ſeyn, und in ſeinen Mußeſtunden ſehr viele ſchöne Ferngläſer und Sonnenuhren verfertigt, über die beſſere Einrichtung der letzteren ſogar eine beſondere Abhandlung herausgegeben haben. Eine ausführliche Biographie B—s hat Hiller in ſeine Sammlung aufgenommen.

Bund. In der Muſik wird dieſer Ausdruck in verſchiedenen Bedeutungen gemacht. — 1) Auf den Saiteninſtrumenten mit Hals und Griffbrett erfordert das Greifen der Töne eine ausnehmende Genauigkeit. Dieſe hat man in früheſten Zeiten ſchon dadurch zu erleichtern geſucht, daß man an den betreffenden Stellen des Griffbretts ein für allemal niedere Stege oder Wulſte anbrachte, auf welche man die Saite nur niederdrücken durfte, indem man den Finger nah hinter der Wulſt aufſetzte. Zu ſolchen Stegen oder Wulſten bediente man ſich früherhin gewöhnlicher Darmſaiten, welche man quer um den Hals herumband und deshalb Bunde oder Bünde nannte. Später glaubte man beſſer zu thun, ſtatt ſolcher Saitenbunde, beinerne, oder auch metallene Leiſtchen in das Griffbrett ſelbſt einzulaſſen. Urſprünglich hatten vermuthlich alle Inſtrumente der bezeichneten Art ſolche Bunde, alſo auch die Geigen und Baßgeigen, wie dies mehrere ſehr alte Abbildungen zeigen; heut zu Tage findet man ſie vornehmlich nur noch an Zithern und Guitarren, und zuweilen an einigen aus der Mode gekommenen Inſtrumenten, als: der Laute, Mandore, Viola di Gamba und dem Baryton, ſo wie auch an der in neuerer Zeit von Stauſer in Wien erfundenen Guitarre d'Amour. 2) In einem andern Sinne ſpricht man von Bünden in Beziehung auf beſaitete Taſteninſtrumente der Art, wo die ſogenannten Tangenten, während des Anſchlages der Taſte, an der angeſchlagenen Saite angedrückt bleiben und ihre Länge begränzen, ſomit auch ihre Tonhöhe beſtimmen, wie dies bei den ehemaligen ſogenannten Tangentenclavieren, Spinetten u. dgl. der Fall war. — 3) Endlich wird, wiewohl minder richtig, auch der in der Notenſchrift vorkommende Bindebogen (⌒ oder ◡) zuweilen Bund genannt. Vergl. hierüber Bogen.

Buonaccordo (deutſch: wohltönende Harmonie) war ein kleines, mit einer ſehr engen Claviatur verſehenes Spinett, worauf Kinder die Muſik erlernen konnten. Man hatte ſie in gewöhnlicher Clavierform, aber auch dreieckig der Bequemlichkeit und des Raumes wegen, ſo daß der hintere Theil in eine Ecke des Zimmers geſchoben werden konnte. Vergl. Spinett.

Buonamente, ſ. Bonometti.

Buononcini, Giovanni Maria, der Vater der beiden weltberühmten Virtuoſen gleichen Namens (ſ. die folgenden Art.), war ein gebildeter und fleißiger Componiſt, auch muſikaliſcher Schriftſteller des 17. Jahrhunderts, geb. zu Modena.

Buononcini, Marc Antonio, älteſter und als Künſtler berühmteſter Sohn des vorhergehenden, einer der geachtetſten Componiſten ſeiner Zeit, geb. um 1658, ob zu Bologna oder Modena? iſt nicht bekannt, eben ſo wenig das Jahr ſeines Todes.

Buononcini, Giovanni Battiſta, jüngerer Bruder des vorhergehenden, bei den Alten berühmt als Geſangscomponiſt und Violoncellvirtuoſe, wurde geb. zu Modena um 1660. Eine ausführliche Lebensbeſchreibung, von Gerber verfaßt, ſteht in der Leipz. Muſik. Zeitung, Jahrg. 1806, Nr. 25.

Buontempi, ſ. Bontempi.

Burck, Joachim von, ward geb. 1546, im Jahre 1569 (wahrſcheinlich) Cantor und Organiſt zu Mühlhauſen und ſtarb 1610.

Burckart, Gottſchalk, ein berühmter und kunſtreicher Orgelbauer, blühete um die Mitte des 16. Jahrhunderts und war aus den Niederlanden gebürtig. B. darf nicht verwechſelt werden mit

Burckhard, der ebenfalls zwar ein Meiſter in der Orgelbaukunſt war, aber ſchon im 15. Jahrhunderte zu Nürnberg lebte; ſtarb 1502.

Burckhöfer, J. G., Virtuos auf der Harfe und fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument, lebte bis zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Paris, war von Geburt aber ein Deutſcher.

Burdo, ſ. Bordun.

Burgmüller, Auguſt Friedrich, geb. zu Magdeburg um 1760, war 1786 Muſikdirector bei der Bellomoſchen Schauſpielergeſellſchaft in Weimar, wo er auch die Operette „das hätte ich nicht gedacht,“ und eine Muſik zu „Macbeth“ componirte. 1791 befand er ſich in gleicher Eigenſchaft bei der Großmanniſchen, 1795 bei der Koberwein-Hunniusſiſchen Geſellſchaft zu Mainz, und

Digitized by Google

ward ſpäter um 1806, ebenfalls als Muſikdirector zu Düſſeldorf angeſtellt. Das ſind alle Nachrichten, die wir mit Zuverläſſigkeit von ſeinem Leben mittheilen können; was ſonſt von ihm erzählt wird, als: daß er ſich, bevor er nach Düſſeldorf gekommen ſey, noch einige Zeit privatim in Mainz, nachher in Cöln ꝛc. aufgehalten habe, beruht auf Hörenſagen. Als Künſtler, und namentlich als Orcheſterdirector verdiente B. mit Recht die Achtung, die ihm aller Seits zu Theil wurde. Er war ein fertiger Clavier- und Violinſpieler, und hat auch mehrere ſchätzenswerthe Soloſachen für dieſe ſeine Inſtrumente geſetzt, die leider aber keiner weiteren Verbreitung ſich zu erfreuen hatten. Uebrigens war er beſonders mit dem Arrangement größerer und complicirterer Muſikwerke für kleinere Bühnen und Orcheſter, auch einzelne Inſtrumente, beſchäftigt, und ſeine Gewandtheit hierin, ein immerhin achtungswerthes Talent, wird von Allen, die ihn und ſeine Leiſtungen zu hören und zu beobachten Gelegenheit hatten, ſehr gerühmt. Er gehört auch zu den Stiftern des 1818 begründeten niederrheiniſchen Muſikfeſtes, welches alljährlich zu Düſſeldorf, Cöln, Elberfeld und ſeit 1825 auch zu Aachen um Pfingſten gefeiert wird und ſeinen Theilnehmern ſchon manchen großartigen Kunſtgenuß gewährt hat.

Burgmüller, Norbert, Sohn und Schüler des vorhergehenden, ein äußerſt talentreicher und geiſtig begabter Künſtler, der leider nur zu früh, noch ehe ſeine eminenten Kräfte ſich vollſtändig entwickeln konnten, dieſe Welt verlaſſen mußte, ward 1804 geb. und unterſtützte ſeinen Vater, bei herannahendem Alter deſſelben, in ſeinem Amte als Muſikdirector zu Düſſeldorf. Er war ein intimer Freund von dem unglücklichen, ſeltſamen, aber immerhin genialen Dichter Grabbe, mit dem er auch die eigenthümliche Lebensweiſe, die wunderbar hoch ſtrebenden Geiſtesflüge und jene kühne Verachtung aller ſcheinbaren Feſſeln der Form, wie aber auch die frühzeitig zerrüttete Geſundheit theilte. Er ſchrieb mehrere Ouverturen, Symphonien, Quartette, Concerte und Sonaten fürs Clavier, die aber mehrentheils erſt nach ſeinem Tode bekannt geworden ſind. Eine Symphonie von ihm ward 1838 zu Leipzig aufgeführt, und ein paar Sonaten (op. 8 u. 13, letztere eigentlich Rapsodie betitelt) druckte 1839 Hofmeiſter in Leipzig; andere kamen ſonſt zum Vorſchein, aber niemals zu ſpät, ſo wunderbar Manchem auch ihre Geſtalten erſcheinen mögen. Es ſind Tonbilder im wahrhaften Sinne des Worts, auf deren düſterem, wunderbar ſpukhaftem Hintergrunde ſich ſtarke, bald mehr bald weniger lebenskräftig ausgeprägte, kernhafte Figuren in vielfach wechſelnden, reichen Gruppirungen bewegen, nicht ſelten von einem eigenthümlich romantiſchen Nebel umzogen, den bald die Sonne, bald der Mond durchbrechen; und alle dieſe Gruppen poetiſcher Naturen, die als aus dem Haine Beethoven'ſcher Zaubereien hervorgegangen ſich verkünden, ſingen einen Geſang, der wie ein Mährchen Pſyche's klingt, das ſie dem Orkus bald und bald den Hesperiden erzählt von ihrer Sehnſucht und Luſt, mit welchen ſie den verlornen Amor ſucht. Es iſt Poeſie, wie ſie das Reich der Töne liebt, nur darum auch nicht gleich völlig zu erfaſſen. Es ſind Bildwerke, Gemälde, worin wir erſt mittelſt einer gewiſſen Abſtraction heimiſch werden, die daher aber Niemand zu copiren verſuchen möge, denn er würde in offenbare Carricatur fallen, da Genie's, wie das N. Burgmüllers, ſich nur ſelten finden und eigens erzogen ſeyn wollen. Grabbe ſchrieb die Oper „Cid" für ſeinen Freund, aber ſie ſcheint nicht vollendet worden zu ſeyn. Im Sommer 1836 machte er eine Reiſe nach Aachen, um durch das dortige Bad ſeine Geſundheit wo möglich wieder zu ſtärken; aber er ſtarb bald nach ſeiner Ankunft. Grabbe rief ihm öffentlich die Worte nach: „Norbert. Du haſt nicht Wort gehalten, Du wollteſt wiederkommen" ꝛc.

Buri, Ludwig Yſenburg von, der Dichter und Componiſt von den beiden Operetten „die Matroſen", und „der Kohlenbrenner", des muſikaliſchen Drama's „Amazili", Verfaſſer mehrerer äſthetiſcher und philoſophiſcher Abhandlungen, die auf Muſik beſonderen Bezug haben, als: „Ueber die Wirkung der Muſik auf's Herz", und Componiſt von mehreren ihrer Zeit beliebten Sachen für die Violine, die er ſelbſt ſehr fertig ſpielte, war bis 1787 Hauptmann zu Neuwied, in Gräflich Wiediſchen, nachher erſt Hauptmann und zuletzt Obriſtwachtmeiſter zu Dierdorf in Gräflich Wiederunkeliſchen Dienſten; ein vielgebildeter und gelehrter Mann, der auch in der Anführung eines Orcheſters eine ſeltene Gewandtheit beſaß. Jene Operetten wurden auf mehreren Theatern mit außerordentlichem Beifalle gegeben. Bekannter und auch berühmter unter den Muſikern war aber noch ſeine Frau, Ludomilla v. B., über die der Artikel Schetly das Merkenswertheſte mittheilt.

Burlando, ein ſelten vorkommender Ausdruck für burlesco.

Burlesco und Burlescamente, ſ. den folgenden Artikel.

Burlesk. Dieſer jetzt in die deutſche Sprache nicht mehr als der Kunſt allein angehörig aufgenommene Ausdruck ſtammt ab vom ital. burla — der Scherz, die Poſſe, burlesco und Adv. burlescamente alſo — ſcherzhaft, poſſierlich. Das Komiſche wählt lauter verkehrte Mittel zur Erlangung irgend eines vorgeſetzten Zweckes, und wendet dieſelben überdem noch auf ganz falſche Weiſe an; das Burleske läßt eine ſolche Verkehrtheit, ein ſolch' naturwidriges und oft ſinnloſes Verfahren nur noch greller erſcheinen. Dieſe kurze Begriffsentwicklung von Burlesk genüge hier.

Burlius, Wilhelm, ein alter Contrapunktiſt, aus Flandern gebürtig, blühte gegen Ende des 16. Jahrhunderts, um welche Zeit er ſich auch, nachdem er ſich in Italien, beſonders durch ſeine Kirchenmuſiken, einen großen Ruf erworben hatte, nach Conſtantinopel wandte, und dort in einem der erſten Jahre des 17. Jahrhunderts ſtarb.

Burman, Erich, Magiſter und Profeſſor der Aſtronomie, Muſikdirector am Dome und Secretär der Academie der Wiſſenſchaften zu Upſala, auch Mitglied der Academie der Wiſſenſchaften in London, wurde geb. zu Bygdeä in Weſtgothland am 23. September 1692 und ſtarb ſchon am 3. November 1729. Mattheſon (Ehrenpforte) glaubt, daß ganz Schweden einen großen Reformator ſeines Muſikweſens, noch vor Vollendung des begonnenen großen Werkes, in ihm verloren habe.

Burmann, Gottlob Wilhelm, eigentlich Bormann, als Dichter, Componiſt und Claviervirtuos von Ruf, wurde geb. 1737 zu Lauban in der Oberlauſitz und ſtarb am 5. Januar 1805.

Burmeiſter, Joachim, geboren zu Lüneburg um's Jahr 1560, war Magiſter und Schulcollege zu Roſtock, und gehörte unter die geiſtreichſten und fleißigſten muſikaliſchen Schriftſteller, auch beſten Componiſten ſeiner Zeit. Das Todesjahr dieſes alten berühmten Muſikgelehrten hat noch nicht mit Beſtimmtheit ermittelt werden können.

Burney, Charles, Organiſt zu London und Doctor der Muſik, geb. 1727 zu Worceſter, nach Anderen 1726 zu Shrewsbury.

Buroni, der falſche Name für Boroni, ſ. daher dieſen.

Burton, John, Claviervirtuos, ein Engländer, geb. um's Jahr 1730. Burney hält ihn für „den Erſten unter den engliſchen Claviervirtuoſen, der Licht und Schatten in ſeinen Vortrag zu bringen gewußt, überhaupt nicht zu den Nachahmern gehört, ſondern nur allein in Folge ſeines eigenen Genie's außerordentliche Aufmerkſamkeit erregt habe." Er ſtarb 1785 in London.

Bury, Bernard de, Oberaufſeher der Königl. Capelle zu Paris, ein ſeiner Zeit viel geſchätzter, auch ſehr fleißiger Kirchen- und Operncomponiſt, geb. zu Verſailles am 29. Auguſt 1727, geſt. um 1790.

Busby, Thomas, Gelehrter und Doctor der Muſik zu London, deſſen Arbeiten zum erſten Male 1786 veröffentlicht wurden.

Digitized by Google

Buſch, Gabriel Chriſtoph Benjamin. Das verdienſtvolle Werk, welches dieſer große Muſikfreund, am 19. October 1759 geboren und ſeit 1793 Pfarrer zu Arnſtadt im Fürſtenthume Schwarzburg-Sondershauſen, begann und durch ſechs Bände hindurchführte: „Verſuch eines Handbuchs der Erfindungen“ (Eiſenach 1790 bis 1795), worin auch der Muſik, und zwar ausführlich, gedacht wird, ſollte billig ein lauteres Anerkennen gefunden haben. Es hat noch im Anfange dieſes Jahrhunderts beſtanden und iſt jedes Jahr mit einem neuen Bande vermehrt worden. Eine Fortſetzung der Geſchichte ſpäterer Erfindungen im Bereiche der Tonkunſt müßte vom höchſten Nutzen ſeyn, und ſchon die Menge neuer, vorzüglich Blasinſtrumente, zeugt von ihrem Bedürfniß. Wie neugierig macht uns nicht ſchon eine bloße Anzeige von Inſtrumenten der Vorzeit und der Gegenwart; was würde uns die Geſchichte derſelben nützlich ſeyn, und zwar die der neueren Zeit und bis zu uns! — Jenes Werk von B. führt auch den Titel: „Ueberſicht der Fortſchritte und Wiſſenſchaften“ ꝛc.

Buſch, Peter, Pfarrer an der Kirche St. Crucis zu Hannover, geſt. am 20. Decbr. 1745, ſchrieb: Ausführliche Hiſtorie und Erklärung des Heldenliedes: „Eine feſte Burg iſt unſer Gott.“ Dieß geſchah am zweiten Evangeliſchen Jubelfeſte. Voran ging eine Beſchreibung des Heldenmuthes, wie auch der Liebe zur Sing- und Dichtkunſt Luthers. Ferner „Jubilæum cantionum ecclesiasticarum Lutheranarum, oder Evangeliſch-Lutheriſche Jubelfreude über die öffentliche Reformation der Kirchengeſänge von Dr. Martin Luther (1524) geſchehen, nebſt den wohlgegründeten Urſachen dieſer Freude.“ Die Jahrzahl dieſes Werkchens (1724) läßt jedoch vermuthen, daß es mit obigem Eins und Daſſelbe ſey, der Herr Verfaſſer aber eine Freude noch habe wollen laut werden laſſen, welche die Tonkunſt leider nicht mit ihm theilen kann. Und endlich gab der fromme Mann noch heraus: „Theologiſche und hiſtoriſche Betrachtung des Te Deum laudamus, nebſt einem Anhange der Hiſtorie des allgemeinen evangeliſchen Lobliedes: Nun lob' meine Seele den Herrn.“ Hannover 1735; — für die Geſchichte des Kirchengeſanges immer ſehr brauchbare Werke. Dieß iſt Alles, was wir von dieſem Buſch mittheilen können. Immer genug, einen guten Willen zu zeigen und eine heiße Anhänglichkeit an ſeine lutheriſche Religion.

Busnoe oder Busnois (der Vorname iſt nirgends genannt), ein um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühender franzöſiſcher Contrapunktiſt, der in Tinctor's Proportionale Musices, welches Werk in eben jener Zeit erſchien, als „einer der vortrefflichſten neueren Componiſten geſchildert,“ als ſolcher auch in Garzoni's Piazza universale p. 376 gerühmt wird, und von dem Schacht ſogar, nach dem Zeugniſſe des Adrian Petit, behauptet, daß er ein ausführliches Lehrbuch der Muſik geſchrieben habe, von dem aber weder ein Werk noch ſonſt eine zuverläſſige Nachricht bis auf uns gelangt iſt, und deſſen Namen wir alſo hier nur um ſeiner einſtmaligen Berühmtheit willen anführen.

Buſoni, Antonio, geboren zu Piacenza um 1660, blühte von 1690 bis ohngefähr 1700, in welcher Zeit er an dem Hoſe des Herzogs von Parma angeſtellt war, als einer der kunſtfertigſten und angenehmſten Sänger.

Büthner od. Bütner, wurde geb. 1616 zu Sonneburg in Thüringen, war Anfangs Organiſt und Cantor an der Salvatorskirche in einer der Vorſtädte Danzigs, und dann Muſikdirector und Cantor an der Catharinenkirche und Schule in Danzig ſelbſt, wo er 1679 ſtarb. Daß er viel componirt hat, überhaupt ſeiner Zeit als ein großer Künſtler geſchätzt wurde, beweiſt ſeine Grabſchrift, in der es unter Anderem heißt: „Famam Scientiæ Musicæ præclaræ studiique musici in exhausti etiam post Fata superstitem in ore Musas amantium, insuperque opera harmoniaca quam plurima et numeros innumeros in sacrum publicorum ornamentum sua solertia compositos Ecclesiæ huic reliquit“ etc. etc.

Büttinger, Carl Conrad, beſonders bekannt durch die Ueberſetzung von Aſioli's „Lehrbuch der Anfangsgründe der Muſik“ (Mainz bei Schott) wurde geboren zu Mainz um 1788 (ganz genau wiſſen wir das Jahr nicht anzugeben) und iſt ein fertiger Clavier- und Orgelſpieler, überhaupt aber, auch im Praktiſchen, ein umſichtiger und mehrſeitig gebildeter Tonkünſtler. Bewährt zeigte ſich B. als Componiſt, beſonders im Kirchenſtyle, für welchen er von jeher eine beſondere Neigung gehabt haben ſoll. Wir kennen einige vortreffliche dieſer Art von ihm, ſo z. B. eine große Meſſe, und das „Vater Unſer“ von Mahlmann als Melodrama mit Orcheſter und Chor, unſers Wiſſens freilich noch ungedruckt, die wirklich um des frommen Geiſtes willen, der ſie durchweht, ihrer ernſten, würdigen und an nicht wenigen Stellen auch tief ergreifenden Harmonien und wohlthuenden Melodien wegen wohl einer weiteren Verbreitung werth wären. Gedruckt kennen wir von ihm: „Polonaise pour Flûte“ in G (Offenbach bei André); ein Quintett für Flöte und Bogeninſtrumente (ebendaſelbſt); eine Phantaſie und Polonaiſe (op. 7), ein Adagio mit Variationen (op. 8), und andere Variationen (op. 9) für den Fagott, alle drei mit Quartettbegleitung bei Böhme in Hamburg erſchienen; ferner: Variationen für Guitarre und Violine (Mainz bei Schott); eine Sonate für die Guitarre allein (ebendaſelbſt); die Ballade „Treue“ von Meyer, für eine Altſtimme mit Pianofortebegleitung (Hamburg bei Cranz); dann mehrere Lieder mit Guitarre- und Flötebegleitung (Mainz bei Schott), und endlich einige vierſtimmige Geſänge. Alle ſind durchgehends gut und gefällig gearbeitet, mit vieler Kenntniß der betreffenden Inſtrumente und Stimmen; Fehler im Satze, welche wir hier und da fanden, halten wir für Druckverſehen, für deren weniger häufiges Vorkommen B. jedoch um ſo mehr (vielleicht durch ſorgfältig, rein und deutlich geſchriebene Manuſcripte) hätte ſorgen ſollen, als ſie zuweilen von der Art ſind, daß ſie bei Manchen in der That einen ihm nicht gleichgültigen Verdacht erregen könnten. So eben erfahren wir, daß B. bereits geſtorben, doch iſt uns Jahr und Tag des Todes nicht bekannt.

Büttner, Erhard, ein beliebter und fleißiger Kirchencomponiſt und muſikaliſcher Schriftſteller aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, war Cantor zu Coburg, geb. zu Römhild. Eine an ſeiner Frau begangene Untreue nahm er ſich ſo ſehr zu Herzen, daß er völlig melancholiſch wurde und in dieſem Zuſtande endlich ſich ſogar entleibte. Dieß war am 19. Januar 1625. Außer dieſem B. lebte im 17. Jahrhunderte, um 1680, auch noch ein anderer aber weniger berühmter Künſtler dieſes Namens, Jacob Büttner, Lauteniſt und auch Componiſt für ſein Inſtrument, wie einige 1684 zu Nürnberg geſtochene Werkchen beweiſen.

Buttſtedt, 1) Johann Heinrich, geb. in Bindersleben bei Erfurt am 25. April 1666, war ſowohl in der Compoſition als im Orgel- und Clavierſpiele ein Schüler von dem damals berühmten Johann Pachelbel, und nachher ſelbſt ein vielgebildeter Meiſter ſeiner Kunſt, von 1684 an zuerſt Organiſt an der Regler-, nachher ſeit 1687 Organiſt an der Kaufmanns-, und endlich dann von 1691 an Organiſt an der Haupt- oder ſogenannten Predigerkirche zu Erfurt, wo er am 1. December 1727 ſtarb. 2) Franz Vollrath, Großſohn des vorhergehenden, zu Erfurt 1735 geboren. Um's Jahr 1756 machte er einige erfolgreiche Reiſen durch Deutſchland; gegen 1760 ward er Organiſt in Weikersheim im Fürſtenthume Hohenlohe, und nachher, um 1780, erhielt er den Ruf als Muſikdirector und Organiſt nach Rothenburg, wo er 1814 ſtarb. Sowohl in Betreff ſeiner theoretiſchen Kenntniſſe als ſeiner praktiſchen Fertigkeit galt er für einen der achtungswertheſten Tonkünſtler ſeiner Zeit.

Buus oder Buys, Jacob, welchen Vornamen er aber ſeines ſpäteren lebenslänglichen Aufenthalts in Italien wegen in Giacomo verwandelte, war aus den Niederlanden gebürtig, von 1540 an aber Organiſt und Componiſt an S. Marco zu Venedig. Früher hatte er

Digitized by Google

ſich eine Zeit lang in Frankreich aufgehalten und durch mehrere ſeiner Compoſitionen hier einen berühmten Namen erworben; Laborde nennt ihn deßhalb **Jacques de Buys**, irrt ſich aber, wenn er ihn auch in Frankreich geboren werden läßt. Von B–s großer Kunſt zeugt wohl am beſten ſeine obgedachte Stellung, in welche nur in ſehr ſeltenen Fällen auch die ausgezeichnetſten ausländiſchen Tonkünſtler eingeſetzt wurden.

Buxea tibia (wörtlich: eine Flöte von Buchsbaum, buchsbaumähnliche Flöte oder Pfeife), ein Blasinſtrument des graueſten Alterthums, von deſſen Beſchaffenheit ſich keine beſtimmten und ausführlichen Nachrichten mehr ausfindig machen laſſen.

Buxtehude, Dietrich, Organiſt an der Marienkirche, der Hauptkirche in Lübeck, in der letzten Hälfte des 17. und zu Anfange des 18. Jahrhunderts. Er war ein Sohn des Organiſten Johann Buxtehude an der Olaikirche zu Helſingör in Dänemark, und hat wahrſcheinlich bei ſeinem Vater den Grund zu jener außerordentlichen Größe in ſeiner Kunſt gelegt, in welcher er ſpäter allgemein bewundert wurde. Im Jahre 1669 erhielt er obige Stelle in Lübeck, wo er auch ſein thätiges und ruhmvolles Leben am 9. Mai 1707 beſchloß. Er war einer der größten Fugenſpieler aller Zeiten und Völker.

Buzzoleni, Giovanni, berühmter italieniſcher Sänger, Tenoriſt, blühte beſonders um's Jahr 1700.

Bythner — findet man in einigen Verzeichniſſen auch ſtatt **Büthner**.

C.

C iſt 1) Name eines Tones unſeres Tonſyſtems, und zwar des erſten in der Reihe der natürlichen Töne, der zugleich die Grenzpunkte der einzelnen Octaven bildet, indem eine jede Octav, die große, kleine, eingeſtrichene, zweigeſtrichene ꝛc. mit dieſem Tone beginnt. In der Guidoniſchen Solmiſation war C Grundton, Anfangston eines der drei Herachorde, und als ſolcher führte es den Namen ut. Da dieſer Ton aber in dem Herachord von G den Namen fa, und in dem von F den Namen sol erhielt, ſo wurde er häufig mit dem vollſtändigen Namen c sol fa ut belegt. 2) Iſt C Grundton der diatoniſchen Tonleiter und Tonart von C, entweder C dur oder C moll (ſ. dieſe). Das C als Schriftzeichen, eigentlich ein Halbkreis, dient uns übrigens auch zum Taktzeichen, und zwar zum Zeichen des Vierviertel- oder ganzen, auch vollen, und durchſtrichen (₵) zum Zeichen des Allabreve-Taktes. Das Nähere darüber in dem Art. **Taktzeichen**.

Cabaletta iſt im italieniſchen Arienſtyle ein kurzer graziöſer Satz, welcher ſich beſonders durch ſangbare Melodie auszeichnet; er kommt in der Arienform gewöhnlich zweimal vor, und wird das erſte Mal ohne Verzierungen, das zweite Mal aber variirt vorgetragen; Tempo und Ausdruck hängt vom ſubjectiven Gefühle des Sängers ab, weshalb die Cabaletta gewöhnlich mit ad libitum, a piacer oder colla parte vom Componiſten bezeichnet iſt. Die Cabaletta ſpielt ſeit Einführung des Rondo, dem ſie ihren Urſprung verdankt, faſt in allen Stücken der Oper, vorzüglich aber in der Arie, unter mancherlei Geſtalt, eine bedeutende Rolle.

Cabezone, Antonio, ein ſpaniſcher Componiſt aus dem 16. Jahrhunderte, war Capell- und Cammermuſicus des Königs Philipp II. von Spanien, geboren zu Madrid 1511 und geſtorben daſelbſt am 26. März 1566, im 56. Jahre ſeines Lebens.

Cabinet-Piano, auch **Giraffe-Piano** genannt, ſ. **Fortepiano** oder **Pianoforte**.

Cabiscola hieß in der römiſchen Kirche zur Zeit des Mittelalters der Vorſänger oder derjenige, der den Geſang zu dirigiren hatte. Es war dieß immer der in jeder Hinſicht geſchickteſte und kunſtfertigſte unter den Chorſängern.

Caccini, Giulio, öfter noch Giulio Romano genannt, weil er aus Rom gebürtig war. Das Jahr ſeiner Geburt und ſeines Todes findet ſich nicht genau angezeigt, jedoch können wir das erſte mit ziemlicher Zuverläſſigkeit aus einer ſeiner Vorreden errathen, wo er 1615 ſagt, daß er in die 37 Jahre in Florenz gelebt habe. Da er nun als ein ſehr junger, jedoch als ausübender Muſiker ſchon bedeutend gebildeter Mann nach Florenz kam, iſt anzunehmen, daß er um 1558 oder 1560 geboren wurde. Caccini war ein guter Sänger, ein vom Glücke begünſtigter Mann, weltklug und beliebt, aber ein mittelmäßiger Componiſt. Seine Tochter **Franziska**, von ihm im Singen unterrichtet, blühte als Sängerin 1640, ſoll ſich auch als Dichterin und Componiſtin gezeigt haben.

Cäcilia. Die Katholiken verehren mehrere Heilige dieſes Namens; die eine davon, die zugleich auch die berühmteſte geworden iſt, ſoll die Erfinderin der Orgel geweſen ſeyn, und wurde zur Schutzpatronin der Tonkunſt erhoben. Deshalb hat denn auch nur deren Geſchichte für den Muſiker Intereſſe. Sie lebte in der erſten Hälfte des 3. Jahrhunderts zu Rom und ſtarb 230 den Märtyrertod. Gewöhnlich findet man ſie vor einer Orgel ſitzend und ſpielend abgebildet. Ehedem wurden in Paris und anderen großen Städten an dem jährlichen Namenstage der Cäcilia große Muſikaufführungen veranſtaltet, die man **Cäcilienfeſte** nannte; neuerer Zeit finden dergleichen nicht mehr oder doch weniger regelmäßig ſtatt; dagegen haben ſich allerhand muſikaliſche Inſtitute: literariſche und rein artiſtiſche, Singvereine ꝛc. ꝛc. gebildet, die ſich nach ihrer heiligen Schutzpatronin benennen. Vergl. noch Leipz. muſik. Zeitung Jahrgang 6, Nr. 7, den Aufſatz von Fr. Rochlitz.

Cäcilienfeſt, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Cadence — franzöſiſcher Name der **Cadenz** oder des Tonſchluſſes.

Cadence rompue (franz.) — **Trugſchluß**, ſ. dieſ. Artikel, **Cadenz** und **Tonſchluß**.

Cadenz, Tonfall oder Tonſchluß. Cadenzen werden von Mattheſon in ſeinem „vollkommenen Capellmeiſter" S. 141 **Ruheſtellen**, **Abſätze**, von den Alten Clausulæ genannt. Preindl im erſten Theile ſeiner Wiener Tonſchule S. 149 erklärt ſie mit den Wörtern **Tonſchlüſſe**, **Schlußfälle**, und ſetzt hinzu: dieſe Formel, welche das Gefühl der Ruhe erzeugen ſoll, wird nicht allein am Schluſſe eines Tonſtückes, ſondern auch bei einzelnen Perioden deſſelben gebraucht. Alle harmoniſchen Cadenzen (Schlußfälle, Tonfälle, Abſchnittsformeln) ſind von dreierlei Art: 1) **ganze Schlußfälle**, 2) **halbe Schlußfälle** und 3) **Trugcadenzen**. 1) Die ganzen Cadenzen oder völligen Schlußfälle erhalten auch den Namen der vollkommeneren, was ſie in ihrer Art allerdings auch ſind, weil ſie einen Tonſatz völlig abſchließen, ſo daß nichts weiter erwartet wird, da der Grundaccord nach den zweckdienlichſten Einleitungsaccorden **vollkommen** beruhigend erfolgte. Dieſe vollkommene oder Hauptcadenz hat nicht allein am Schluſſe eines Tonſtückes ſtatt, wo ſie auch Finalcadenz heißt, ſondern auch in Zwiſchenſätzen eines ganzen Tonſtücks, wo irgend eine Nebentonart ihren Zwiſchengeſang völlig abſchließt. Sie beſteht in ihrer vollſtändigen Abrundung aus drei Accorden; a) dem vortonirenden, der im Niederſchlage, zu Anfange des Taktes erklingt, b) dem nächſt verwandten Dominantenaccorde, der in den Aufſchlag des Taktes fällt, und c) aus dem toniſchen Schlußaccorde, der den eigentlichen Ruhepunkt eines Tonſtücks gibt. 2) Die **Halbcadenz**, der halbe Schlußfall, auch die **unvollkommene** genannt, ſchließt eben nur eine halbvollendete Tonreihe, nicht die ganze ab, iſt dem Colon und Semicolon gleich, ſo daß wohl ein bedeutender Abſchnitt, aber auch eine nothwendige Fortſetzung der Tonreihe fühlbar iſt. Sie kehrt die Schlußcadenz um und fällt aus der Tonica in die Quinte, in die Dominante meiſt, aber auch in die Unterquinte. Sie kann gleichfalls mannigfach verziert werden. 3) Die **Trugcadenz**, Trugſchluß, oder italieniſch cadenza d'inganno, oder inganno allein, auch Cadenza sfuggita, lateiniſch clausula falsa, franzöſiſch cadence rompue, was zweideutig iſt, wie Vieles

Digitized by Google

in dieſer Sprache. Hier wird die Vorbereitung zum ordentlichen Schluſſe gemacht, allein anſtatt des regelrecht und gewöhnlich folgenden Schlußaccordes tritt ein unerwarteter, fremder ein, ſo daß das Gehör getäuſcht wird. Je umſtändlicher die Vorbereitung zum gewöhnlichen Schluſſe gemacht worden iſt, deſto mehe befremdet der unerwartete Fortſchritt, der ſo vielfach ſeyn kann, daß Reicha (traité de haute composition musicale) 129 Trugſchlüſſe aufzählt. Es gibt nun noch eine verzierte oder Bravour-Cadenz, die auf dem ordentlichen vollkommenen Tonſchlußfalle der beſchriebenen harmoniſchen Cadenz angebracht wird. Sie kam zwiſchen 1710—1716 auf und wurde Modecadenz genannt, erſunden zum Vortheil der Virtuoſen in großen Arien und Concertſätzen, damit ſie alle ihre Fertigkeiten auskramen können. Sie iſt alſo nicht die Cadenz ſelbſt, ſondern nur die beliebte Verzierung derſelben, gleichſam wie Complimente beim Abſchiednehmen, ſetzt Mattheſon hinzu. Weil nun auf dem Dominantenaccorde der eigentlichen Cadenz, nach der freien Phantaſie des Spielers, ein Triller das Ende ſeiner Verzierung anzeigt, worauf gewöhnlich das Orcheſter wieder eintritt, ſo haben ſich die Franzoſen gewöhnt oder genauer verwöhnt, einen jeden Triller oder dergl., wenn er auch nicht zu einer Cadenz gehört, ganz im Allgemeinen Cadence zu nennen, um ein vieldeutiges Wort mehr zu haben.

Cadenza — italieniſcher Name der Cadenz oder des Tonſchluſſes.

Cadenza d'inganno (ital.) — Trugſchluß, ſ. dieſ., Cadenz und Tonſchluß.

Cadmus war ein Phönicier, der aus Aegyptiſch-Lybien, wo ſich einſt mehrere ſeiner Stammgenoſſen niedergelaſſen und ihre Spache unverändert erhalten hatten, über Creta, Calliſte, Thaſus, Samothracien, Thracien und Delphi zu den Pelasgern in Böotien kam und nicht wenig zur Cultur dieſer Wilden beitrug. Auch in der Urgeſchichte der griechiſchen Muſik iſt ſein Name von Wichtigkeit. Ausführlichere Nachrichten über Cadmus gibt Kreutzer in ſeiner Symb. II. an mehreren Stellen, und Herodot V., 58, erzählt noch, daß er auch der Ueberbringer der Buchſtaben nach Griechenland geweſen ſey.

Cadwaladr, ein altbrittiſcher König, der in der Geſchichte der brittiſchen Muſik als ein hoher Gönner und ſehr thätigee Beförderer derſelben genannt wird. Alles Uebrige von ſeiner Perſon iſt für den Muſiker von wenigem Intereſſe.

Caffarelli, ſ. Majorano.

Caffaro oder Caſaro, Pasquale, Capellmeiſter am Königl. Conſervatorio della Pieta zu Neapel im 18. Jahrhunderte, nach F. S. Kandler geb. 1708 zu San Pietro in Galatina, in der neapolitaniſchen Provinz Lecce. Er wurde als Zögling in das oben genannte Conſervatorium aufgenommen, wo der berühmte L. Leo ſein Lehrer war, und begann ſeine muſikaliſche Laufbahn nach dem Austritte aus demſelben mit verſchiedenen großen Opern, welche in mehreren Hauptſtädten Italiens mit Beifall aufgenommen wurden. Später, um 1750, wurde er als Profeſſor und Nachfolgee des Abos angeſtellt, bildete als ſolchee mehrere ausgezeichnete Schüler, und ſtarb, nach Kandler, im Jahre 1787, den Tag gibt derſelbe nicht an. Er war aber nicht allein ein vortrefflicher Lehrer der Tonkunſt, ſondern auch ein ausgezeichneter Componiſt.

Caffro, Joſeph, erſter Oboiſt in der Königl. Capelle zu Neapel, zugleich Virtuos auf dem engliſchen Horne, geb. um 1776, hat ſich von 1793 an auch durch mehrere, in Paris, Rotterdam und Berlin erſchienene, Compoſitionen für ſeine Inſtrumente, mit und ohne Orcheſterbegleitung, vortheilhaft bekannt gemacht. Von ſeinen Compoſitionen ſind uns zwei Oboeconcerte mit kleiner Orcheſterbegleitung und ein 1795 zu Rotterdam und 1797 zu Berlin bei Hummel geſtochenes Potpourri für Clavier mit Violine oder Flöte als ſehr ſchätzenswerthe Erſtlinge ſeiner Kunſt bekannt.

Caimo, Giuſeppe, ein berühmter italieniſcher Componiſt, blühte beſonders gegen Ende des 16. Jahrhunderts und lebte zu Mailand.

Cajon, Mr., um 1770 Muſikmeiſter zu Paris, hatte ſich früher als Sopraniſt in dem Concert ſpirit. daſelbſt ausgezeichnet, und gab 1772 heraus: „Elémens de Musique", ein recht brauchbares Werk, das ſich nach Laborde's Urtheil vor den meiſten andern Schriften der Art und Zeit auszeichnet. Es enthält mehrere vortreffliche ein- und zweiſtimmige Geſänge zur Uebung. Von den beſonderen Lebensumſtänden dieſes verdienten Mannes iſt nichts weiter bekannt geworden.

Calamaulos, ſ. den folgenden Art.

Calamus (lat.) — das Rohr; Cal. pastoralis — das Hirtenrohr, ſo hieß bei den alten Römern eines ihrer erſten Blasinſtrumente, weil es aus Rohr verfertigt und beſonders von den Hirten, die es auch erfunden haben ſollen, viel geblaſen wurde. Bei den Griechen hieß dies Inſtrument Calamaulos. Es hatte einige Tonlöcher und war wahrſcheinlich eine der erſten Arten der Schalmeien (ſ. dieſ.), oder dem griechiſchen Monaulos ſehe ähnlich.

Calando, Part. von dem ital. Zeitworte calare — abnehmen, niederlaſſen, ſich vermindern, iſt in der Muſik eine Vortragsbezeichnung, durch welche ein ſtufenweiſes Abnehmen und Vermindern der Stärke und Kraft der Töne angedeutet werden ſoll. Von decrescendo und diminuendo unterſcheidet es ſich noch dadurch, daß damit zugleich auch ein geringes Zögern im Tempo verbunden iſt, jedoch nicht in dem Maße, wie beim ritardando, ſondern nur ſo weit, wie es gleichſam in der Natur der nach und nach immer ſchwächeren Intonation und Articulation der Töne bedingt zu ſeyn ſcheint. Aus der Bedeutung des Worts geht von ſelbſt hervor, daß dieſer Ausdruck nur bei einzelnen Stellen und niemals als Ueberſchrift eines ganzen Tonſtückes vorkommen kann, auch nur ſo lange fort gilt, als dies vom Componiſten ſelbſt, durch Ausdehnung der Schrift oder auf ſonſtige Weiſe, beſtimmt iſt. Uebrigens gehört die Ausführung des calando auch zu den ſogenannten willkürlichen Manieren, und iſt ſomit rein Sache des Gefühls und guten Geſchmacks.

Calandrone heißt in Italien ein Blasinſtrument, deſſen ſich dort die Landleute theils zum Vortrage ſelbſtſtändiger, natürlich aber rein melodiſcher und höchſt einfacher Tonſtücke, theils auch zue melodiſchen Begleitung ihrer Volkslieder ꝛc. ꝛc. bedienen.

Calascione (ital.) od. Colascione iſt der Name eines, beſonders bei den Landleuten und überhaupt der niedrigen Volksklaſſe in Unteritalien viel gebräuchlichen, Saiteninſtruments in der Form einer kleinen Laute, aber mit längerem Halſe und Griffbrette, auf welchem, wie bei der Laute und unſerer Guitarre, Bunde oder Griffe von feinen, ſchmalen Elfenbein- oder Meſſingleiſtchen eingelegt ſind. Es iſt nur mit zwei Darmſaiten bezogen, deren Stimmung eine reine Quinte gegen einander ausmacht, und die von Einigen mit einem Plectrum aus elaſtiſcher Baumrinde (alſo wie die Saiten unſerer Zither), von Anderen aber auch mit den bloßen Fingern (wie die Saiten der Guitarre) geriſſen und auf dieſe Weiſe zum Klange gebracht werden.

Caláta (von dem ital. calare), wörtlich eigentlich: der Abhang, das Hinabſteigen; dann iſt in Italien aber auch ein gewiſſer Tanz unter dieſem Namen bekannt, durch deſſen Melodien das Auf- und Niedertanzen der Reihen durch entſprechende Tonleitern und Läufe maleriſch ausgedrückt und nachgeahmt wird. Das Tempo deſſelben iſt raſch, lebhaft und etwas eilend, und die Taktart gewöhnlich $^2/_4$, ſeltener $^3/_8$ Takt.

Calcant (von dem lateiniſchen Verbo calcare — treten) wird gemeiniglich der Balgtreter oder derjenige genannt, welcher durch das Niedertreten der Balgclaves die Orgelbälge in Thätigkeit ſetzt. Weil die Balgclaves von ſtarkem Holze und meiſtens wirkliche Balken ſind, ſo heißt in einigen Gegenden der Calcant oder Balge-

Digitized by Google

treter auch **Balkentreter**, jedoch niemals in der Kunſt- oder Schriftſprache.

Calcantenglocke und — wie man auch wohl findet — **Calcantenwecker** iſt daſſelbe was Balgglocke, ſ. Klingelzug.

Calcaturclavis — daſſelbe was Balgclavis.

Calcott, J. W., Baccalaureus der Muſik, Organiſt an der St. Paulskirche, im Coventgarden-Theaterorcheſter und in dem Aſylum zu London, ein auch mit der deutſchen Literatur ſehr vertrauter Tongelehrter und heftiger Gegner des Kirnbergeriſchen Syſtems. Schon in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ward er, wie aus guten Quellen Gerber verſichert, in England unter die vorzüglichſten Meiſter ſeiner Kunſt gezählt.

Caldara, Antonio, vom Jahre 1714 bis 1763 Hofvicecapellmeiſter in Wien und Kaiſer Carls VI. Lehrmeiſter, muß, da er ein faſt neunzigjähriges Greiſenalter erreichte, um 1674 geboren ſeyn. Venedig war ſeine Vaterſtadt; dort erhielt er auch ſeine muſikaliſche Ausbildung; fing bereits als neunzehnjähriger Jüngling an, für die Bühne zu ſchreiben, und zwar mit ſo glücklichem Erfolge, daß ſein Name bald in ganz Italien für einen der gefeiertſten galt und ihm ſogar den ehrenvollen Ruf an den glänzenden Kaiſerhof erwarb. Seit ſeinem Aufenthalte daſelbſt findet ſich, bei genauer Peüfung, auch eine weſentliche Veränderung in ſeiner Setzweiſe. Als er noch die Kirchen ſeines Geburtslandes mit Meiſterwerken beſchenkte, war ſein Styl im höchſten Grade einfach und ſchmucklos; alle Stücke meiſt nur alla capella, für vier, fünf, ſechs oder acht Realſtimmen berechnet, einzig auf rein conſonirende Harmonien gebaut; allerdings kunſtreich verſchlungen und ſtreng contrapunktiſch durchgeführt, doch immer kindlich fromm, wüedig eehaben, andächtig, und ganz im Geiſte Paleſtrina's, ſeines unerreichbaren Vorbildes. Nunmehr aber, vertraut geworden mit der kräftigen deutſchen Schreibart, benützte er auch die ihm zu Gebote ſtehenden Inſtrumentalmittel, und von jener Periode angefangen erſcheinen ſeine Partituren, für die damalige Zeit wenigſtens, ungemein reich figurirt. Im ganzen langen Leben ununterbrochen thätig, componirte C. nicht minder eine große Anzahl von Opern, die Gerber in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon namhaft macht. Ueber C—s Kirchenarbeiten insbeſondere hat ein competenter, mit dem Geiſte derſelben innig befreundeter Kunſtrichter nachſtehendes Urtheil gefällt: „Alle tragen das Gepräge eines außerordentlichen Genies Man erkennt aus der beſonderen Farbengebung, dem leichten Melodienſchwunge, der Anwendung der mannigfaltigſten Combinationen, den Verſchlingungen canoniſcher Sätze in allen Stimmen ſogleich den ausgezeichneten Charakter dieſes Meiſters. Vorzüglich beherrſcht er in Fugen ſeinen Satz. Das einfachſte Thema gibt ihm hinreichenden Stoff, die Fuge in den verſchiedenſten, ſinnreichſten Nachahmungen, Rückungen, Engführungen und ſchön harmoniſchen Gängen durchzuarbeiten. Sein Styl iſt kühn und feurig, und beſitzt den ſeltenen Vorzug, den italieniſchen, fließenden, einſchmeichelnden Geſang mit rigoroſer, deutſcher Gründlichkeit zu vereinen. Es müßte wirklich im ganzen weiten Reiche der Tonkunſt gar nichts Bleibendes, gar nichts feſt Beſtehendes mehr geben — es müßte alles Welle und kein Meer ſeyn, wenn Werke, wie dieſe, zu gelten und bewundert zu werden aufhören ſollten.“

Calegari, Antonio, aus Padua gebürtig, wird bis 1789 in dem Indice de' Spettac. teatr. als Operncomponiſt aufgeführt. Auch war er als Violoncellſpieler beliebt, wo er in öffentlichen Concerten ſich hören ließ. Kriegsunruhen verſcheuchten auch ihn, wie damals Viele, aus ſeinem Vaterlande; er wendete ſich nach Paris, wo es ihm aber nicht gelingen wollte, mit ſeinen muſikaliſchen Kenntniſſen und Fertigkeiten die Aufmerkſamkeit des Publikums auf ſich zu ziehen. In ſeiner Vaterſtadt an der Kirche del Santo als Capellmeiſter angeſtellt, welchen Poſten er bis an ſeinen Tod behauptete und zwar ehrenvoll, ſtarb er am 22. Juli 1828. — Noch wird eines andern Calegari unter dem Beinamen des jüngern gedacht, welcher ſich ſeit 1811 als komiſcher Operncomponiſt in Italien beliebt machte. Es läßt ſich nicht mit Beſtimmtheit ſagen, ob er des Anton Sohn oder ſonſt ein Anverwandter von demſelben geweſen iſt. Auch von ſeinen übrigen Schickſalen iſt nichts bekannt. Noch ein paar ältere ſind zu erwähnen:

Calegari, Cornelia, Tochter des Bartholomeo, geboren zu Bergamo 1644. Sehr jung zeichnete ſie ſich als Sängerin und Clavierſpielerin aus, nicht minder als bewunderte Componiſtin. Sie ſchrieb Pſalmen, Motetten, auch für eine Stimme, Madrigalen, Canzonetten und Meſſen.

Calegari, Franceſco Antonio, Pater, geb. zu Padua, war Franziskanermönch und berühmter Componiſt. 1702 unterzeichnete er ſich in der Cenſur über das Tevo Musico Testore, als Magister Musices am Dom zu Venedig, ſpäter in ſeinem dem vierten Bande der Pſalmen des Marcello 1724 vorausgeſchickten Briefe Maestro di Capella del Santo, alſo Capellmeiſter in Padua.

Calichon — ein jetzt völlig veraltetes Saiteninſtrument ganz in der Form einer kleinen Laute, welches mit fünf einfachen Saiten bezogen war, die in G, c, f, a und eingeſtrichen d ſtimmten, und auch auf eine ziemlich gleiche Weiſe wie die Laute geſpielt wurde.

Caligula, Cajus Cäſar Auguſtus Germanicus, römiſcher Kaiſer, Sohn des Germanicus und der Agrippina, geb. 12 nach Chr. im Lager und unter den Legionen auferzogen, wo er auch von den Soldaten zuerſt den Beinamen Caligula erhielt. Schon im vierten Jahre ſeiner Regierung und im 29. ſeines Lebens, am 24. Januar des Jahres 41, ward er das Opfer einer Verſchwörung. Ein vorzüglicher Sänger ſoll er geweſen ſeyn, deſſen leidenſchaftliche Vorliebe für die Tonkunſt oft keine Grenzen kannte. Sueton nennt ihn deshalb in ſeiner Geſchichte auch nur ſchlechtweg den Sänger, ſo wie Friedrich der Große unter ſeinen Feinden einſt nur ſpottweiſe der Flötenſpieler hieß.

Call, Leonhard von, machte ſich 1802 von Wien aus anfangs durch Flötenduette und Flötentrios, Serenaden für Guitarre allein, für Guitarre und Flöte, auch Variationen für dieſe Inſtrumente, auch mit Violinbegleitung, und durch Duette für Oboe und Fagott bekannt. Am ſchnellſten wurden ſeine Geſänge und Lieder, als Duette für Tenor und Sopran mit Guitarre, Geſänge für Sopran, Tenor und Baß mit Clavierbegleitung und ganz beſonders durch viele Hefte drei- und vierſtimmiger Männergeſänge ohne Begleitung verbreitet, und faſt überall in Deutſchland geſungen. Kann man auch bei weitem den meiſten eine ſehr ſtarke Familienähnlichkeit, eine ziemlich gleichföemige Manier der Bewegung, auch eine gewiſſe Leichtfertigkeit nicht abſprechen, ſo ſind doch auch wiederum alle ſo unterhaltend, für eine gemiſchte fröhliche Geſellſchaft, namentlich beim Mahl und beim Becher, ſo zweckmäßig, gefällig, leicht, munter und volksmäßig, ohne zu tief in's Triviale zu verſinken (Ausnahmen gibt es freilich), daß es ſich ſehr wohl begreifen läßt, warum ſie an allen Orten und Enden ungemein ſchnell zu allgemeinen Lieblingen ſich erhoben. Er ſchrieb gegen 100 Hefte. Dennoch gebührt dem populären Künſtler Dank und Nachruhm. Auch als Menſch, Freund und Staatsbürger, nicht weniger als liebender Vater wird er von Allen gerühmt, die ihn kannten. Er ſtarb im Jahr 1815 zu Wien. — Auch wird noch eines öſterreichiſchen Obriſten, Namens v. Call, gedacht, der ſich in Zürich 1814 auf eine ſeltene Weiſe als großer Bravour-Kunſtpfeifer mit dem bloßen Munde auszeichnete. Nicht nur die Geſchwindpaſſagen, ſondern auch lange Kettentriller durch ganze und halbe Töne pfiff er völlig rein und rund. Dies Alles trieb er jedoch nur in Privatgeſellſchaften, nicht öffentlich.

Callegari iſt ein oft vorkommender Druckfehler für Calegari.

Callnicos nannten die alten Griechen den bekannten, mit Geſang begleiteten, Siegestanz, der dem Hercules zu Ehren veranſtaltet wurde. Wie jener Tanz, und

Digitized by Google

noch mehr: wie der denſelben begleitende Geſang beſchaffen war, worin er beſtand, läßt ſich nicht mehr ermitteln.

Calliope, eine von den neun Muſen, des Jupiter und der Mnemoſyne Tochter. Sie wurde als Vorſteherin des Heldengedichtes verehrt und von den alten Dichtern und Muſikern, oft auch überhaupt als die Beſchützerin des Liedes und insbeſondere der Kriegslieder beſungen. Ihr Attribut, durch welches ſie ſich von den übrigen Muſen unterſcheidet, iſt eine Papierrolle, die ſie in den Händen hält, und gemeiniglich ſo, als hätte ſie dieſelbe ſo eben erſt zuſammengerollt. Orpheus wird für ihren Sohn ausgegeben.

Callissoncini — ein großes Calascione, ein Calascione mit einem ſehr langen Halſe, ſ. Calascione.

Calliwoda, ſchreibt ſich gewöhnlicher Kalliwoda.

Calmet, Auguſtin, Benedictiner-Mönch von der Congregation des heil. Vannus und zugleich ein ſehr gelehrter Muſiker, der ſich beſonders um die Geſchichte der hebräiſchen Muſik viele Verdienſte erworben hat, war geb. zu Mesnil la Horgne bei Commercy im Bisthume Toul am 26. Febr. 1672 und ſtarb am 20. October 1757 zu Paris. Er iſt der Verfaſſer von vielen ſchätzenswerthen Werken.

Calmus (der Vorname iſt nie bekannt geworden) war Virtuoſe auf dem Violoncell und bewährter Componiſt für ſein Inſtrument. Reiſen, welche er durch die nördlichen Gegenden Deutſchlands machte und auf denen er überall den verdienten Beifall ärndtete, brachten ihm 1800 den Ruf als erſter Violoncelliſt in die Capelle zu Dresden, wo er dann leider ſchon im Januar 1809 ſtarb.

Calori, Signora, eine zu ihrer Zeit vielgerühmte italieniſche Sängerin, geb. in Mailand um 1736. Sie ſcheint gegen 1790 geſtorben zu ſeyn.

Calviaire od. Calviere, Guillaume Antoine, ſeit 1738 erſter Königl. Organiſt zu Verſailles, wahrhafter Meiſter ſeiner Kunſt, geb. zu Paris 1695, ſtarb zu Verſailles am 18. April 1755.

Calviſius, Sethus. Dieſer ausgezeichnete Gelehrte, Chronolog und Tonkünſtler wurde geboren am 21. Februar 1556 zu Gorſchleben unweit Sachſenberg in Thüringen, ſtarb in Leipzig am 24. November 1615 (nicht 1617, wie es an andern Orten heißt). Nach den vielen gründlichen, auch in vortrefflichſtem Latein abgefaßten, theoretiſchen und praktiſchen muſikaliſchen Werken zu urtheilen, welche er der Nachwelt hinterlaſſen hat, ſollte man glauben, die Muſik ſey ſein einzigſtes oder doch hauptſächtichſtes Studium geweſen; allein nicht weniger thätig war er auch auf dem Gebiete der Chronologie und Aſtrologie, die damals noch in hohem Anſehen ſtand.

Cambert, Mr., um die Mitte des 17. Jahrhunderts Organiſt an der Honoriuskirche zu Paris und Concertmeiſter der Königin Mutter, Anna von Oeſterreich, in der Geſchichte der franzöſiſchen Muſik höchſt merkwürdig als der erſte franzöſiſche Operncomponiſt. Zwar waren vor ihm ſchon ſogenannte Sinngedichte und kleinere dramatiſche Dichtungen unter Begleitung irgend einer Muſik und von franzöſiſchen Meiſtern componirt, auf den Theatern zu Paris aufgeführt worden; allein ein eigentlich muſikaliſches Drama, woraus ſpäter die Oper in der Geſtalt hervorging, in welcher wir mit Frankreich ſie jetzt beſitzen, kannte die franzöſiſche Kunſt noch nicht, und nichts war daher wohl natürlicher, als daß das Schäferſpiel, welches C. 1659 zuerſt in Paris zur Aufführung brachte, die außerordentlichſte Theilnahme fand, und noch mehr ſeine „Ariadne", ein zweites Schäferſpiel, das er 1661 veröffentlichte. Die Offenheit und Biederkeit ſeines Charakters, aller Intrigue fremd, gaben ihm nicht Mittel und Wege, den Cabalen zu widerſtehen, die allſeitig gegen ihn geſpielt wurden, und die Bitterkeit, mit welcher man ihn verfolgte, zerrüttete ſeine Geſundheitszuſtände ſo ſehr, daß er, noch ehe der Kampf mit ſeinen Gegnern vollendet war, ſchon 1677, im 60. Jahre ſeines thätigen und ruhmvollen Lebens, zu London ſtarb.

Cambiagio, Giuſeppe, einer der berühmteſten Buffoſänger Italiens zu jetziger Zeit, iſt auch zugleich Operndichter und bisweilen Impreſſar, d. h. Theaterunternehmer. Er ward 1806 zu Mailand geboren.

Cambini, Giuſeppe, wie er gewöhnlich genannt wird, vielleicht mit Giovanni zu verwechſeln, da man auf mehreren Ausgaben ſeiner Werke auch Jean findet. Er war aus Lucca gebürtig. Sein Geburtsjahr iſt nicht genau aufgezeichnet worden; man kann es jedoch zwiſchen 1745 und 1750 ſetzen. 1770 war Cambini in Paris, machte ſich bald als großer Violinſpieler berühmt und wurde darauf unter die Mitglieder der königl. Academie der Muſik aufgenommen. Hier componirte er nun ſeit 1770 oder 1771 eine Menge Inſtrumentalwerke, auch zwei Opern („les Romans" 1776 und „Rose d'amour" 1778). Im Jahre 1783 waren bereits 35 Werke gedruckt. Gerber gibt in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon gegen 5 Dutzend große concertirende Sinfonien an; 12 Dutzend concertirende Violinquatuors und ſehr viele Trio's, Duetten ꝛc., worunter die für Violine die beſten, aber auch die ſchwierigſten, die für Clavier die ſchlechteſten genannt werden. Seit 1804 ſcheinen ihn größere Talente, ſowohl praktiſche als theoretiſche, verdrängt zu haben, oder er trat, das herannahende Alter fühlend, freiwillig zurück. Man ſchwieg ſeit dieſer Zeit von ihm gänzlich; ſein Spiel und ſeine ſehr zahlreichen Compoſitionen wurden vergeſſen, ſo daß auch nicht einmal ſein Todesjahr angegeben werden kann.

Cambio, Periſſone, ein Componiſt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts

Camene, ſ. Camöne.

Cameradſchaft, ſ. Kameradſchaft.

Camerloher, Placidus von, nannte ſich gewöhnlich Don Placido de C., auch Cammerlocher, ſtarb als Rath und Capellmeiſter des Fürſtbiſchofs von Freiſingen im Jahre 1776. In der Zeit von ohngefähr 1730 bis 1750 war er Kammermuſikus und Domherr in München, als welcher er ſich durch mehrere zu Amſterdam geſtochene Sinfonien für Orcheſter und die Oper „Melissa tradita" rühmlichſt bekannt machte. Beſonders beliebt waren aber damals ſchon ſeine in Muſik geſetzten Meditationen.

Camidge, ein noch vor wenigen Jahren in London ſehr beliebter und auch achtungswerther Tonkünſtler, Claviervirtuos und ſehr thätiger Componiſt für ſein Inſtrument, der ſich mitunter jedoch auch als Operncomponiſt nicht ohne Glück verſucht hat.

Cammerlocher, ſ. Camerloher.

Cammermuſik, ſ. Kammermuſik.

Cammermuſikus, ſ. Kammermuſikus und Titulatur.

Cammerſänger, ſ. Kammerſänger.

Cammerton, ſ. Kammerton.

Campagnoli, Bartolomeo, geb. am 10. Septbr. 1751 in Cento bei Bologna, erhielt nach ſeinem eigenhändigen, italieniſch geſchriebenen Berichte den erſten Unterricht auf der Violine von dall'Ocha, einem Schüler Lolli's, und wurde von ſeinem Vater, einem Kaufmanne, 1763 zur weiteren Ausbildung nach Modena geſchickt, daſelbſt den Unterricht des Don Paolo Guaſtarobba, eines Schülers Tartini's, zu genießen, wo ihm zugleich Compoſition beigebracht wurde. Nach ſeiner Rückkehr in ſeine Vaterſtadt, 1766, wurde er im dortigen Orcheſter angeſtellt. 1768 hatte er das Glück, dem durch Cento reiſenden Lamotto ſo ſehr zu gefallen, daß dieſer den jungen Virtuoſen mit nach Venedig und Padua nahm. 1770 begab er ſich zum erſten Male nach Rom, wo ſein Spiel mit großem Beifalle aufgenommen wurde. In Faenza hielt ihn der Capellmeiſter Paolo Alberghi, ein großer Meiſter auf der Violine, ſechs Monate auf. Von hier reiſte er nach Florenz, um den berühmten Nardini zu hören, der ihn ſo ſehr feſſelte, daß er ſich in ſeine Lehre begab und fünf Jahre dort zubrachte, während welcher Zeit er im Orcheſter die zweite Violine leitete und viele Schüler erhielt. 1775 unternahm er ſeine zweite Reiſe nach Rom, wurde dort im Theater Argentina als Führer

Digitized by Google

der zweiten Violine angeſtellt und gab viele Concerte mit Beifall. Hier erhielt er vom Fürſtbiſchofe von Freiſingen den Ruf als Capellmeiſter, dem er dann 1776 zwar folgte, aber nur auf zwei Jahre, da ihn ſeine Neigung zu reiſen 1778 in Geſellſchaft des berühmten Fagottiſten **Reinert** nach Polen trieb. In Grodno verweilten ſie drei Monate, eben ſo lange in Warſchau, und reiſten dann über Breslau und Dresden zurück. Hier nahm ihn der Herzog von Curland, Carl, als Kammermuſiker und Muſikdirektor in ſeine Dienſte. 1783 beurlaubte er ſich von Dresden aus zu einer Kunſtreiſe nach Stralſund und Stockholm, in welcher Hauptſtadt er ſich drei Monate aufhielt und zum Mitgliede der Königl. Schwediſchen Academie ernannt wurde, wie er auch ſchon früher in die Academie degli Erotoſinfonie zu Faenza aufgenommen worden war. Auf der Rückreiſe ließ er ſich in Gothenburg, Copenhagen, Schleswig, Hamburg, Ludwigsluſt und Potsdam hören. Nicht lange hatte er wieder in Dresden ſein Amt verwaltet, als es ihn zog, ſein Vaterland wiederzuſehen. 1784 ging er über Leipzig, Weimar, Nürnberg, Baireuth, Anſpach, Regensburg, München, Salzburg und Insbruck nach Verona, überall Concerte gebend, desgleichen in Mantua, Venedig, Florenz, Cento, Bologna, Parma und Mailand. 1786 verlebte er einige Monate in Prag, ſetzte ſeine Reiſe fort über Berlin, Hamburg, Hannover, Braunſchweig, Caſſel, Göttingen, Frankfurt, Mainz, Mannheim und Coblenz, worauf er in Dresden blieb bis 1788, wo er abermals eine Kunſtreiſe nach Italien antrat. Nach Beendigung derſelben blieb er bis zum Tode des Herzogs Carl in deſſen Dienſten in Dresden. Von hier aus wurde er 1797 als Concertmeiſter nach Leipzig berufen, wo er als Vorgeiger in den daſigen Abonnementsconcerten und in den Hauptkirchen ſein Amt rühmlich verwaltete. Da er Paris noch nicht geſehen hatte, ſo reiſte er im Jahre 1801 dahin. Dort hatte er die Freude, ſeinen Freund Cherubini wieder zu ſehen und Kreutzers große Meiſterſchaft zu bewundern. Als Violinvirtuos ließ ſich C. zwar öfter in eigenen Compoſitionen hören, daß er aber nur allein dieſe eigenen Werke vorgetragen habe, ſtimmt nicht mit der Wahrheit überein. Auch mit den glänzendſten Concerten der damaligen Zeit von Rode und Kreutzer erfreute er das Publikum durch lebhaften, netten und zierlichen Vortrag; Concerte des damals öfter und gern gehörten Viotti wurden von ihm nicht ſelten und zwar, nach den Nachrichten der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung, meiſterhaft geſpielt. Noch in ſeinem Alter ſpielte er das A Dur-Concert von Kreutzer, ſo fern es auch ſeinem eigenthümlichen Style zuſagte, mit wahrem Jugendfeuer und eben ſo großer Innigkeit als präciſer Gewandtheit. Neben und in ſeiner Lebhaftigkeit wurde ſeine Anmuth und ſeine Zierlichkeit hochgeſchätzt. Der Ton ſelbſt war rein und ſchön, auch in Doppelgriffen, die zu jener Zeit ſelten voller und runder gehört wurden. Alle Erzeugniſſe ſeiner Compoſition wurden inſtructiv, angenehm, verſtändig und mit dem Zeitgeſchmacke möglichſt fortgehend gefunden. Er war überall gern geſehen, unter Anderm auch ſeiner poſſirlichen deutſchen Sprache wegen, die er, ſo lange er auch in Deutſchland war, nie recht erlernen konnte. Sollte das Orcheſter ein Stück wiederholen, rief er ihm zu: „Ein ander Mal.“ Kam eine ungewiß geſchriebene Note vor, drückte er ſich ſo aus: „Dieſer Not, ſie ſtehen in der Verzweiflung.“ Im Sommer 1816 unternahm C. mit ſeinen beiden Töchtern eine Reiſe nach Italien, um ihrer Ausbildung willen. Nach ihrer Rückkehr, 1818, machten beide Sängerinnen einen Verſuch auf dem Theater zu Frankfurt a. M., der ſo beifällig ausfiel, daß ſie dort angeſtellt wurden. Herr C. legte daher ſein Amt in Leipzig völlig nieder, um mit ſeinen Töchtern zu leben. 1820 kamen die Schweſtern in gleicher Anſtellung nach Hannover und wurden im folgenden Jahre ſehr gerühmt; **Albertina** beſonders als Königin der Nacht, Donna Anna ꝛc., und **Gianetta**, deren Spiel ſich ſehr vervollkommnet hatte, als Myrrha, Suſanna, Donna Elvira und in ähnlichen Rollen. 1816 ward letztere als erſte Sängerin am Hoftheater zu Neuſtrelitz angeſtellt, wo ſie allgemein gefiel. Erſtere verſuchte ſich als Sargines, machte aber ſo wenig Glück, daß ſie gar nicht wieder auftrat. Doch genoß die Familie der allgemeinſten und ausgezeichnetſten Achtung. Der Vater ſtarb am 6. November 1827. Die Töchter ließen ihm ein Denkmal von Gußeiſen ſetzen und zogen 1829, nach Ablauf ihres Contracts, nach Berlin, um in Zukunft durch Unterricht in der Muſik ſich ihren Unterhalt zu verdienen. So ſchloß ſich denn ihre ſo ſchön begonnene und vielverſprechende öffentliche Künſtlerlaufbahn ſehr frühe.

Campanett, ſ. Glockenſpiel.

Campaniſt, Glockenſpieler, Carilloneur, ſ. Carillon.

Campeſius oder Campiſi, Domenico, Dominikanermönch aus Raphalbut in Sicilien, trat um 1612 zu Palermo in den Orden, und wurde als Componiſt ſowohl hier als zu Rom, wo er ſich nachher um's Jahr 1629 aufhielt, hoch geehrt.

Campi, Madame Antonia, Kaiſerl. Oeſterreichiſche Kammer- und Hofopernſängerin in Wien. Sie war aus Polen gebürtig, kam um's Jahr 1785 als erſte Sängerin zu der italieniſchen Operngeſellſchaft des Guardaſoni, welche damals abwechſelnd in Prag und Leipzig ſpielte, und heirathete hier bald darauf den bei dieſer Geſellſchaft befindlichen italieniſchen Baßſänger Campi; ihr Familienname aber iſt bis jetzt nicht bekannt geworden. Im Jahre 1787 ſchrieb der unvergeßliche Mozart in Prag eigens für ſie die Parthie der Donna Anna in der Oper „Don Juan“, welche auch ihrer ausgezeichnet ſchönen, milden und weichen Stimme vollkommen angemeſſen war, und in welcher ſanften und ſentimentalen Rolle ſie ſich überall glänzenden und dauernden Beifall erwarb. Sie ſtarb in München am 30. September 1821 und wurde am 3. October in öffentlicher Feier ehrenvoll zur Erde beſtattet, wobei ſich Chöre der Münchner Muſikvereine verſammelt hatten, um einen vom Capellmeiſter Stunz componirten Trauergeſang anzuſtimmen. Der Schmerz des tief gebeugten anweſenden Gatten, der ſchnelle unerwartete Glückswechſel ergriff alle Herzen. Ein feierliches Todtenamt in der Cathedralkirche ſchloß dieſe Auftritte der Trauer. — Der Umfang der Stimme der Madame Campi war in deren Blüthezeit ſehr bedeutend, von klein g bis ins dreigeſtrichene f, mithin beinahe drei Octaven. Ihre Stimme hatte nicht allein eine außerordentliche Kraft, ſondern war auch äußerſt biegſam, und nicht minder erfreute ſie durch Deutlichkeit, Beſtimmtheit und Reinheit des Vortrags; aber auch ihr Geſang mit halber Stimme war ſehr ſchön. Ihr Triller war überraſchend und unübertrefflich, kühn, richtig abgemeſſen und ſehr gleichförmig, was ſie öfters durch ſtaunenswerthe Durchführung ziemlich langer Trillerketten bewies. Ihr Tragen des Tones vom leiſeſten Piano bis zum ſtärkſten Forte war herzergreifend, und die Sicherheit, womit ſie ſich öfters vom tiefſten Tone bis zum höchſten hinaufſchwang, möchte wohl jetzt nur noch wenigen Sängerinnen eigen ſeyn, wie ſie auch überhaupt die größten Schwierigkeiten im Geſange mit ſeltener Fertigkeit überwand. Das ſchöne Staccato, die vollkommenen Coloraturen und das kunſtgemäß ausgebildete Portamento wurden überall bewundert. Ihr vibrirender Ton bewies ihre große Uebung in der diatoniſchen Tonleiter, die chromatiſchen Scalen führte ſie mit großer Präciſion aus, und mit vollem Rechte mußte man ihr die drei Punkte der alten Singſchule: formare, fermare und finire zugeſtehen.

Campioli, einer der berühmteſten Caſtralen (Altiſt), die je in Deutſchland gelebt haben. Er war in Deutſchland, aber von italieniſchen Eltern geboren um's Jahr 1700; ſeine Schule machte er jedoch in Italien.

Campion, François, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Paris und war ſeiner Zeit berühmt ſowohl als Virtuos als auch als Lehrer im Lauten- oder Guitarreſpiele. Sein Geburts- und Sterbejahr hat ſich nicht ausfindig machen laſſen.

Digitized by Google

Campioni, Carlo Antonio, war ſeit 1764 Capellmeiſter des Großherzogs von Florenz; vorher lebte er in Livorno und ließ von da aus in London die nachmals ſo ſehr beliebten Violintrio's ſtechen, daß ſie in Holland und Deutſchland die thätigſten Nachdrucker und Abſchreiber fanden. Ueberhaupt fallen alle ſeine Inſtrumental-Compoſitionen für die Kammer in die Zeit vor 1764; als Capellmeiſter in Florenz arbeitete er ausſchließlich für die Kirche und mit dem beſten Erfolge. Er ſtarb gegen 1793 in Florenz.

Campra, Andre. Dieſer von den Franzoſen beſonders, als ihr Landsmann, einſt ſo ſehr und allgemein bewunderte Künſtler und hauptſächlich Componiſt wurde geboren am 2. December 1660 zu Aix in der Provence. Er war Capellmeiſter und Muſikmeiſter an der Kirche Notre-Dame zu Paris, wo er 1738, noch nicht volle 79 Jahre alt, ſtarb, nachdem er aber 1700 ſchon ſein Amt niedergelegt und ſich ſeit dem blos mit Operncompoſition beſchäftigt hatte.

Camus, erſter Flötiſt in der Königl. Capelle und Mitglied der Königl. Academie der Muſik zu Paris, ein fertiger Künſtler auf ſeinem Inſtrumente, nächſt Tulon, Berbiguier und Drouet vielleicht einer der größten Flötiſten in ganz Frankreich. Im Ganzen ſind ohngefähr 30 bis 36 Werke von ihm erſchienen.

Canarie (franz.) oder Canario (ital.) iſt der Name eines Tonſtücks, das von den canariſchen Inſeln zu uns gekommen ſeyn und von daher auch ſeinen Namen erhalten haben ſoll. Es iſt eine Art Gique, von welcher es ſich nur durch ein noch geſchwinderes Tempo unterſcheidet; ſteht im $^{3}/_{8}$ oder $^{6}/_{16}$ ſeltener im $^{12}/_{8}$ Tacte.

Canario, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Cancelle, heißt in der Orgelbauſprache das ſchmale Fach in der Windlade der Orgel, durch welches der Wind jeder einzelnen Pfeife zugeführt wird.

Candeille, P. J., war ein gegen Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts in Frankreich ſehr beliebter Operncomponiſt, lebte zu Paris als Mitglied der daſigen Königl. Academie der Muſik. Er war geb. zu Paris um 1740 und ſtarb daſelbſt 1806.

Candeille, Emilie, Tochter des Vorhergehenden, ausgezeichnet als Schauſpielerin, Sängerin, Dichterin und Virtuoſin auf der Harfe und dem Claviere, wurde geb. zu Paris 1766, und war eine Schülerin von ihrem Vater, der aus beſonderer Liebe zur Kunſt ſich die vielſeitige artiſtiſche Bildung des jungen Mädchens ſehr angelegen ſeyn ließ. Um 1788 verheirathete ſie ſich mit dem nicht unbekannten Schauſpieler Simons, und war ſeit dieſer Zeit unter dem Namen Candeille-Simons, den ſie nachgehends für immer beibehielt, als Kammerſängerin bei der Königl. Oper zu Paris angeſtellt, wo ſie ſich ſchon damals durch die Herausgabe mehrerer gut gearbeiteter Claviertrio's mit Begleitung einer Violine auch als Componiſtin vortheilhaft bekannt gemacht hatte. Am beliebteſten ſind und waren übrigens von jeher ihre Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe, für welche ſie daher auch wohl am leichteſten zum Druck bereitwillige Verleger gefunden haben mag. Seit mehr den 20 Jahren iſt keine Compoſition von ihr als neu angekündigt worden, auch ſchweigen ſeit dieſer Zeit alle öffentlichen Nachrichten über ſie, woher wir ſchließen, daß ſie ſchon ſo lange nicht mehr am Leben iſt.

Cang-hi, Kaiſer von China, ſtarb am 20. December 1722, im 60. Jahre ſeiner Regierung, wird für einen ſehr thätigen Beförderer der Tonkunſt in ſeinen Landen ausgegeben. Er ſoll eine Academie der Muſik geſtiftet haben, zu deren Mitgliedern nur die geſchickteſten Künſtler ernannt wurden und über welche einer ſeiner eigenen Söhne die Oberaufſicht führte.

Canis, Cornelius, ein gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts berühmter Contrapunctiſt, aus den Niederlanden gebürtig, und, wie Guicciardini in ſeiner Beſchreibung der Niederlande berichtet, geſtorben 1554.

Cannabich, Chriſtian, geboren in Mannheim um 1742, erhielt ſeinen erſten Unterricht im Violinſpiel und in der Compoſition von Joſeph Stamitz, reiſte darauf nach Italien, wo er als Violinvirtuos viel galt, und ſetzte dort den Unterricht in der Compoſition unter Jomelli eifrigſt fort. In ſeiner Vaterſtadt war er ſchon 1756 als erſter Violiniſt angeſtellt worden und erhielt 1765 als Concertmeiſter die Anführung der italieniſchen Oper zu München mit einem Gehalte von 1500 fl. Hier zeichnete er ſich nicht allein als einer der vorzüglichſten Soloſpieler Deutſchlands aus, ſondern auch als ſehr beliebter Componiſt. Er ſchrieb mehrere Opern, von denen „Azakia“ in Mannheim 1778 geſtochen wurde. „La croisée,“ komiſche Oper in zwei Aufzügen, wurde 1788 zu Paris aufgeführt; „Elektra“ 1792 zu München und ebendaſelbſt die Operette „Angelika.“ Noch größeres Aufſehen machten ſeine Inſtrumental-Compoſitionen, ſo daß mehrere ſeiner Sinfonien und andere Arbeiten zu Paris und London durch den Stich verbreitet wurden. Ueberaus hoch ſchätzte man vor Allem ſeine Ballete. Eins derſelben: „Cortez und Thelaire,“ gelangte 1794 in Berlin zur Aufführung, und „la descente d'Hercule aux enfers“ war beſonders beliebt. Gerber, der es in Caſſel hörte, findet ein Quintett für Blasinſtrumente, wie Herkules die eliſäiſchen Felder betritt, himmliſch ſchön. Auch als Lehrer war er ausgezeichnet, ſo daß ſeine Tochter in früher Jugend ſchon für eine geſchickte Claviervirtuoſin angeſehen wurde, die bald darauf auch als Sängerin glänzte, ſich aber 1800 in Prag an den Advocaten Devechy vermählte und der Künſtlerlaufbahn entſagte. Das Bildniß des geachteten Mannes, der ſich 1796, wahrſcheinlich der Kriegsunruhen wegen, in Wien aufhielt, war früher ſchon 1779 geſtochen worden. Und dennoch ruhen jetzt alle ſeine Werke mit ihm im Grabe. Wir entſinnen uns nicht, irgend etwas von ſeinen Werken öffentlich gehört zu haben. Er ſtarb 1797. Sein Sohn —

Cannabich, Carl, geb. 1769 zu Mannheim, war vom Vater im Muſikaliſchen unterrichtet und zu einem tüchtigen Violinſpieler herangebildet worden, ſo daß er des Vaters Stelle verwaltete und zu deſſen Nachfolger erwählt wurde. 1798 dirigirte er auf Bewilligung ſeines Hofes das Opernorcheſter zu Frankfurt a. M. und vermählte ſich hier mit der daſigen beliebten Theaterſängerin, Dem. Woraleck, deren Vater als Schauſpieler und Componiſt geachtet wurde. 1800 rief man ihn nach München zurück, wo auch ſeine Gattin als Theaterſängerin angeſtellt wurde. Von hier aus machte er nur noch eine größere Kunſtreiſe nach Paris. Cannabich verdankte das Meiſte ſeines Violinſpiels dem berühmten Eck. Als Componiſt zeigte er ſich in Variationen, Duetten, Trios, Concerten, Ouverturen, Sinfonien, Liedern und Geſängen, ein- und mehrſtimmigen, wovon überhaupt zehn Werke in München geſtochen worden ſind, die ſich jedoch nicht ſehr verbreitet haben. Er ſtarb ſchon am 3. März 1806.

Canniciari, D. Pompeo. Gerber hält dieſen alten Meiſter für einen Contrapunctiſten des 17. Jahrhunderts, von deſſen Arbeiten nur noch eine einzige 16ſtimmige oder 4chörige Meſſe vom Jahre 1679 übrig geblieben ſey, welche ſich in Zelters Sammlung befunden habe. Er hatte dieſe Nachricht von Chiadni erhalten. Baini aber in ſeinem, von Kandler überſetzten und 1834 herausgegebenen, Werke über Paleſtrina berichtiget dieſelbe dahin, daß C. Capellano Moretti und aus dem Römiſchen gebürtig geweſen, 1709 als Capellmeiſter an die Liberianiſche Hauptkirche zu Rom (S. Maria Maggiore) gekommen, und in dieſem Amte am 29. Dec. 1744 geſtorben ſey.

Canobio, Carlo, Violinvirtuos, blühete zu Ende des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit er (um 1790) als Orcheſterdirector bei der Oper zu Petersburg angeſtellt war. Von Petersburg ſoll er 1796 nach Italien, ſeinem Vaterlande, zurückgekehrt, und hier einige Jahre darauf geſtorben ſeyn.

Canon, ſ. Kanon.

Canon apertus (lat.) — ein offener, ein in Partitur gebrachter Kanon. S. dieſ.

Canone al sospiro (ital.) — wörtlich: ein Kanon in oder nach einem Athem. Man verſteht darunter

Digitized by Google

einen ſolchen Canon, in welchem die einzelnen Stimmen, eine nach der anderen, nur um eine Viertelspauſe, alſo nur um einen Athemzug, ſpäter angeſangen. S. Kanon.

Canon enigmaticus (lat.) — ein Räthſelcanon, ſ. dieſ. und Kanon.

Canones heißen in der Muſik eigentlich die Cancellen in einer Waſſerorgel, dann iſt es aber überhaupt auch der lateiniſche Name für alle Orgelregiſter.

Canone sciolto (ital.) — ein nicht ſtreng nach den Regeln gearbeiteter Kanon, ſ. dieſ.

Canon finitus (lat.) — ein beendigter Kanon, ein Kanon mit Ende, d. h. mit einem Anhange, vermittelſt deſſen alle Stimmen mit einander ſchließen können. S. Kanon.

Canonicus hieß in der alten römiſch-katholiſchen Kirche, nach der vom Papſt Gregor angeordneten Geſangsweiſe des Chorals, der Vorſänger, weil dieſer die Singweiſe, die Regel (canon) oder Melodie des Geſanges genau kennen mußte; alſo was in der proteſtantiſchen Kirche jetzt der Cantor iſt. Später wurde daraus der Name der Domherren, wornach denn die Vorſänger natürlich keine canonici mehr waren.

Canonik iſt die mathematiſche Klanglehre, Eintheilungslehre der Klänge nach ihrem äußern Maaß und Verhältniß, oder die Wiſſenſchaft genau gegen einander beſtimmter Tongeößen. Sie iſt ſo alt, als die Tonkunſt ſelbſt. In neueren Zeiten hat Chladni ſehr viel dafür gethan. Einen ins Kurze gezogenen Unterricht über das Weſentlichſte (nach Chladni) lieferte A. F. Häſer in dem Aufſatze: „Ueber wiſſenſchaftliche Begründung der Muſik durch Akuſtik.“ Man lieſt denſelben in der Leipziger allgemeinen muſik. Zeitung 1829 Nr. 4 ꝛc. Prof. Weber, Opelt, Kaufmann und Mehrere haben Tüchtiges geleiſtet. Heinrich Scheiblers Tonmeſſer gehört auch hieher. Die Alten bedienten ſich zur Beſtimmung der Intervallenverhältniſſe eines Inſtrumentes, Canon, Helicon auch Chordotonon genannt, dann des Monochords.

Canoniker — ein Componiſt in der canoniſchen Schreibart, oder überhaupt ein Verehrer und Anhänger des canoniſchen Styls.

Canon infinitus oder **perpetuus** (lat.) — wörtlich: ein unbeendigter Canon, ein Canon ohne Ende, die eigentliche Kreisfuge.

Canoniſch heißt in der Muſik Alles, was den Regeln und Grundſätzen der Canonik (ſ. d.) entſpricht, oder in dem Style oder der Schreib- und Setzart eines Kanons (ſ. d.) abgefaßt iſt. Daher auch der Ausdruck kanoniſche Nachahmung nichts Anderes als eine, der Manier des Kanons entſprechende, nachahmende Tonſetzweiſe bedeutet.

Canon musicalis iſt der lateiniſche Name für Windlade.

Canon per augmentationem (lat.) — ein Kanon in Vergrößerung, d. i. ein ſolcher, in welchem die Geltung der Noten vergrößert oder vermehrt iſt. S. Kanon.

Canon per diminutionem (lat.) — ein Kanon in der Verkleinerung, d. i. ein ſolcher, in welchem die Geltung der Noten verkleinert oder verringert wird. S. Kanon.

Canon perpetuus, daſſelbe was Canon infinitus.

Canon per tonos (lat.) — wörtlich: ein Kanon durch alle Töne oder Tonarten. Es iſt dies der ſogenannte Zirkelkanon, in welchem jede Stimme bei jeder Wiederholung des Satzes denſelben um ein gewiſſes Intervall höher oder tiefer anfängt, und ſo nach und nach alle zwölf Tonarten durchläuft, bis ſie endlich wieder auf die erſte Grundtonart zurückkommt.

Canon polymorphus ein vielgeſtaltiger Kanon, der verſchiedener Auflöſungen fähig, d. h. ſo beſchaffen iſt, daß er ſowohl in verſchiedenen Intervallen — bald mit dieſer, bald mit jener Note — als auch in verſchiedenen Arten der Bewegung — bald mit Vierteln, bald mit Achteln ꝛc. — nachgeahmt werden kann. S. Kanon.

Cantabile (ſangbar) kommt in mehrfacher Bedeutung vor. Im Allgemeinen bezeichnet man ſowohl in der Inſtrumental- als Vocalmuſik diejenigen Stellen durch cantabile, welche ſich vor anderen figurirten Sätzen durch faßliche, leichte und fließende Melodie auszeichnen. Im Geſange nennt man vorzugsweiſe diejenigen Melodien cantabel, welche der gebildeten menſchlichen Stimme vollkommen angemeſſen ſind und faſt lediglich in der Mittellage der Töne ſich bewegen. Die äußerſten Töne einer jeden Stimme beſitzen, eben weil ſie Extreme ſind, einen eigenthümlichen timbre, den Character größerer Kraftanſtrengung und leidenſchaftlichen Ausdrucks, welcher dem cantabeln Geſange fremd iſt; deshalb deutet auch cantabile als Ueberſchrift von Geſangsſtücken auf einen mehr langſamen, als ſchnellen Vortrag; am zweckmäßigſten kann hier der Schwell-, Orgel- und Glockenton, das Portamento ꝛc. vom Sänger wirkungsvoll angewendet werden. Die cantabele Melodie nennt man auch im Allgemeinen Cantilene.

Cantare il Magio heißt bei den Italienern das ſogenannte Maiſingen; ſ. Maggiolate.

Cantate, Geſangſtück, iſt ein ſo unbeſtimmter Allgemeinausdruck, daß ſich aus ihm ſelbſt wenig oder gar nichts beſtimmen läßt, was die Gattung von andern Geſangſtücken klar unterſcheidet. Die Erklärungen dieſer Geſangſtücke ſind daher auch wirklich ſo verſchieden ausgefallen, daß ſie ſich nicht ſelten geradezu widerſprechen. So heißt es z. B. in dem großen lexicaliſchen Werke, herausgekommen bei Zedler in Halle: „Die Cantate iſt ein langes Muſikſtück, deſſen Text italieniſch iſt“ ꝛc. Dagegen heißt es in Sulzers Theorie der ſchönen Künſte: „die Cantate iſt ein kleines muſikaliſches Stück von rührendem Inhalte“ ꝛc. Gottfried Weber ſagt: „In der Muſik wird der Name Cantate zur Bezeichnung eines jeden für ſich allein beſtehenden, etwas ausgeführteren Geſangſtückes gebraucht, ſofern ihm nicht ſonſt ein näher bezeichnender Name zukommt. Schon dieſe Begriffsbeſtimmung, welche ſich durchaus nicht ſchärfer und genauer geben läßt, zeigt, daß der Begriff an ſich ſelbſt nicht haarſcharf beſtimmt iſt.“ — Wenn er nun noch hinzufügt: „der Name Cantate dient nur zur Bezeichnung ſolcher Tonſtücke, welche keinen andern ſpezieller bezeichnenden Namen haben, wie z. B. Motette, Te Deum, Veni sancte spiritus und dgl.:“ ſo ergäbe ſich daraus, daß dieſe Benennung im Grunde eben nichts weiter als ein Nothbehelf ſey für Geſangſtücke, die ſich unter keine beſtimmte Art bringen laſſen wollen. — Etwas Wahres liegt allerdings in dieſen letzten Behauptungen; man hat daher neuerdings geſchrieben, die Cantate gehöre poetiſch, ihres verſchiedenartigen Characters und der verſchiedenen Form wegen, zu dem Willkührlichen, und ſey alſo keine eigenthümliche Gedichtsgattung; allein im Muſikaliſchen ſey die Gattung allerdings eigenthümlich. — Indeſſen hat man ſich doch nicht völlig mit jenen Ausſprüchen beruhigt und mancherlei Unterſuchungen unternommen, wozu G. W. Fink einen kleinen Beitrag in der Leipz. allgem. muſik. Zeitung 1827 in Nr. 37 ꝛc. unter dem Titel geliefert hat: Ueber Cantate und Oratorium im Allgemeinen. Alle etwas tiefer eingehenden Darſteller ſind mit Recht darin mit einander übereingekommen, daß ſie das Grundweſen der Cantate in das vorherrſchend Lyriſche ſetzen, was auch von den Neueſten als unbeſtritten ſtets beibehalten worden iſt. Dabei hat man freilich ſogleich bemerkt, daß dieſes Lyriſche, als das Grundweſen der Cantate und des Oratoriums, nicht ſo allein für ſich ſtehen, auch nicht ein einziges Hauptgefühl für ſich, wie das Lied und die Ode, in Anſpruch nehmen könne; vielmehr müſſe dies mit einem Erzählenden, das jedoch kurz ſeyn müſſe, um dem Lyriſchen die Oberhand zu laſſen, mit einem Betrachtenden, das mehr gefühlvoll als belehrend ſeyn ſolle, mit einem drama-ähnlichen Inhalte ſich verbinden. Ueber dies Alles hoffen wir ausführlicher unter Oratorium zu ſprechen. Wer auch der Erſte geweſen ſeyn mag, der das Wort Cantata einführte, ſo ergiebt ſich doch — und das wird das Vorzüglichſte und Wichtigſte ſeyn

Digitized by Google

— überall ſo viel, daß die Compoſitionsgattung, namentlich der Kammercantate, mit der Veränderung der Oper ſtets Hand in Hand ging. Ueberall bringt ſie in jeder Zeit eine gleiche Art dramatiſcher Recitation und dramatiſcher Melodieführung, von deren Formen ſie ſich immer nur wenig unterſchied. Dieſe Angaben beſtätigt vorzüglich R. G. Kieſewetter in ſeiner Geſchichte des Urſprungs und der Entwickelung unſerer heutigen Muſik (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1834). Vorzüglich wurden nach Cariſſimi's Zeit die weltlichen Cantaten in Italien ſehr beliebt, ſo daß ſie auch die lange beliebten Madrigalen nach und nach zurückdrängten; immer aber gingen ſie mit der Oper ungefähr gleichen Schritt. Selbſt die geiſtliche Cantate nahm etwas von der Opernmuſik in ſich auf, nämlich das Concertirende. Anfangs waren die geiſtlichen Cantaten kaum etwas Anderes als concertirende Motetten, die durch einen ſeitdem lebhafteren Gebrauch begleitender Inſtrumente immer weiter von der alten Form ſich entfernten. In Italien war der Inhalt der geiſtlichen Cantaten meiſt zur Ehre eines Heiligen. Die profanen, die noch früher dageweſen zu ſeyn ſcheinen, werden nicht blos in Concertſälen, ſondern in Italien auch auf dem Theater vorgeſtellt und ſind oft mythologiſchen oder allegoriſchen Inhalts, welches Letztere ſie leicht froſtig macht. Die kleineren Hauscantaten ſind meiſt erotiſcher Natur, oft nur mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe. Uebrigens giebt es ſo viele Cantatencomponiſten, daß die wichtigſten unter dem Namen ihrer Verfaſſer aufgeſucht werden mögen.

Cantatille oder lat. Cantatilla und ital. Cantatina, iſt eine kleine Cantate, ein kurzes lyriſches Gedicht, welches in die Form verſchiedener kürzerer Singſätze eingekleidet und mit Inſtrumentalmuſik begleitet wird. Von der eigentlichen Cantate unterſcheidet ſich die Cantatille nicht ſowohl durch ihren kleineren Umfang, als — und zwar hauptſächlich — dadurch, daß in ihr die Arien und Geſangſtücke überhaupt, in kürzeren und weniger ausgeführten Formen erſcheinen als in der größeren Cantate. Sonſt haben Beide mit einander viel Aehnlichkeit.

Cantatorium heißt in der katholiſchen Kirche das Kirchenbuch, aus welchem der Cantor oder Vorſänger die Reſponſorien abſingt.

Cantatrice (ital. und franz.) — ein neu gebildeter, jetzt immer mehr und mehr, in allen Sprachen faſt, gebräuchlicher Ausdruck, womit die größte Kunſtvollkommenheit einer Sängerin, eine vollkommen kunſtfertige und ausgebildete Sängerin bezeichnet werden ſoll.

Canthal, A., erſter Flötiſt am Stadttheater zu Hamburg, ein achtungswerther Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, der mit einer außerordentlichen Fertigkeit im Spiele auch viel Ausdruck und Präciſion im Vortrage verbindet. Der Sage nach ſoll er auch ſchon mehrere ſchätzenswerthe Sachen für die Flöte und das Clavier geſchrieben haben; uns iſt davon nur die „nächtliche Heerſchau“ bekannt, die gewiß ſchon manchen Liebhaber gefunden haben wird.

Cantica mixta oder **neutralia** wurden vor Alters ſolche Kirchenmelodien genannt, die den Umfang der authentiſchen oder plagaliſchen Tonart, in welcher ſie geſetzt waren, überſchritten.

Canticum (lat.) oder Cantique (franz.) — ein Lobgeſang, eine Hymne (ſ. dieſ.); daher canticum canticorum — das Lied der Lieder, das hohe Lied Salomonis.

Cantilena. Vergl. den Artikel cantabile. Die älteren Italiener nannten vorzugsweiſe alle weltlichen Lieder Cantilene, und noch gegenwärtig verſteht man häufig darunter nur ein fröhliches, heiteres Lied. Auch eine kleine Cantate, eine Cantatille, bezeichnet man wohl mit dem Worte Cantilene, wenn dieſelbe nur für eine einzige Singſtimme, mit Begleitung eines oder mehrerer Inſtrumente, geſetzt, alſo nur ein kurzer cantabler, ein für ſich beſtehender und in ſich abgeſchloſſener Tonſatz iſt. — Cantilena Rolandi, welchen Ausdruck man noch hie und da hört, heißt zu deutſch: Rolandslied. Es war dies ein zu Zeiten Carls des Großen berühmt gewordener Geſang, der damals bei allen kriegeriſchen Nationen ſehr beliebt war, gewöhnlich von dem Kriegsheere vor der Schlacht angeſtimmt wurde und auf den Muth der Soldaten einen mächtigen Einfluß gehabt haben ſoll.

Cantillation (von dem lat. cantillatio, und dieſes von cantillare, zuſammengeſetzt aus cantus und ferre — Geſang vortragen, ſingen) iſt zunächſt jeder ſingende Vortrag, der Vortrag eines Sängers; dann verſteht man darunter ins Beſondere aber das ſingende Ableſen der Collecten, Antiphonien, Reſponſorien und anderer geiſtlichen Texte von Seiten des Predigers vor dem Altare, alſo den Vortrag des ſogenannten liturgiſchen Geſanges.

Canto (ital.) oder Cantus (lat.) — wörtlich eigentlich: der Geſang überhaupt, und daher z. B. die Ausdrücke: canto armonico (ital.) — ein harmoniſcher oder mehrſtimmiger Geſang; canto figurato — ein figurirter Geſang (nach de Muris Behauptung von Franco erfunden und von ihm ſelbſt weiter ausgebildet), und dgl. m.; als muſikaliſches Kunſtwort aber bezeichnet es hauptſächlich den Discant als einzelne Stimme, weil derſelbe beim vollſtimmigen Geſange den Hauptgeſang führt. Canto primo, secondo, und abgekürzt C. I, C. II oder C. Imo, C. IIdo — erſter, zweiter Discant, erſte, zweite Discantſtimme. Demnach iſt denn auch Canto ripieno (ſ. ripieno) derjenige Discant, oder diejenige Discantſtimme, welche nur zum Ausfüllen der Geſangsharmonie dient, kein Solo hat und daher nur beim Tutti einfällt. Vergl. Discant und Sopran.

Cantone, Serafini, ein Componiſt aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts, geb. zu Mailand, wo er auch ſein ganzes Leben als Mönch und Organiſt im daſigen Simplicianerkloſter zubrachte und vollendete.

Cantor — ein aus der lateiniſchen auch in die deutſche Sprache übergegangener Ausdruck, der urſprünglich Sänger überhaupt bedeutet (von cantare — ſingen), ohne irgend einen anderen ſondernden Nebenbegriff damit zu verbinden. Im Italieniſchen heißt derſelbe, in ſolcher allgemeinen Bedeutung, Cantatore, und im Franzöſiſchen Chanteur. Die Gewohnheit aber hat es mit ſich gebracht, daß man darunter vorzugsweiſe nur den Vorſänger einer Kirchengemeinde oder denjenigen Lehrer an öffentlichen Schulen verſteht, der den Geſang-Unterricht zu ertheilen und daher auch die öffentlichen Singchöre ꝛc. zu leiten hat.

Cantorat — das Amt eines Cantors, ſ. den vorhergehenden Art.; wo der Cantor eine eigene Amtswohnung hat, wird auch wohl dieſe ſo genannt.

Cantù, Giovanni. Dieſer treffliche Sänger, vor 25 Jahren noch die Zierde der italieniſchen Oper zu Dresden, bei welcher er als erſter Tenoriſt angeſtellt war, und der Liebling des muſikaliſchen Publicums, das ihm ſo manchen herrlichen Kunſtgenuß verdankte, wurde geboren zu Mailand 1798, und ſtarb zu Dresden am 9. Mai 1822, im kaum angetretenen 24. Jahre ſeines Lebens. Perſonen, die ihm näher ſtanden, rühmen auch die Liebenswürdigkeit ſeines Characters, und wollen es beſonders werthgeſchätzt wiſſen, daß er ſich durch eine ſeltene Beſcheidenheit und Uneigennützigkeit die Achtung und Liebe aller ſeiner Bekannten im höchſten Grade ſtets zu erwerben gewußt habe. Die lebhafte Theilnahme, welche zuerſt ſeine Krankheit und nachher ſein Tod in Dresden überall fand, beſtätigt dies Urtheil.

Cantus Ambrosianus (lat.), ſiehe Ambroſianiſcher Geſang.

Cantus domesticus (lat.) — wörtlich: häuslicher Geſang; iſt der gewöhnlich ſymphoniſch genannte Geſang. Erſt gegen 1030 fing man an, denſelben in häuslichen Zirkeln zu verzieren, unter Begleitung der Tonica und Quinte, und nannte ihn um dieſes Umſtandes willen cantus domesticus.

Cantus durus. Bezeichnung der Durtonart.

Cantus firmus, ital. canto fermo, feſter Geſang, franz. plain chant, d. i. gleicher Geſang. Es war der ſchlichte, ſich in einerlei Tonfängen fortbewegende, alt-

Digitized by Google

chriſtliche Choralgeſang, der im unisono tactlos geſungen wurde. Jetzt heißt cantus firmus der ſchlichte Choralgeſang, die einfache Choralmelodie, die oft einem Vorſpiele auf der Orgel oder ſonſt einer Compoſition zum Grunde gelegt wird, ſo daß dieſe feſte Melodie nach den Geſetzen des Contrapuncts von anderen bewegbaren Stimmen (im canto figurato, ſ. dieſ.) umſpielt und verziert wird.

Cantus Gregorianus (lat.), ſiehe Gregorianiſcher Geſang.

Cantus mollis (lat.), oder

Cantus b mollis, Bezeichnung der Molltonart.

Cantus naturalis (lat.) nannte man vor Zeiten die Melodie, bei welcher der Ton c mit ut bezeichnet wurde, d. h. bei welcher ſich die Tonfolge in dem Herachorde des Tones c aufhielt.

Canun, ein türkiſchrs Inſtrument, auch jetzt noch gebräuchlich, in der Form eines mit Darmſaiten bezogenen Hackebretts; wird auch eben ſo geſpielt. Die Frauenzimmer, im Serail nämlich, von welchen dies Inſtrument beſonders ſehr geliebt wird, haben kleine Fingerhüte von Schildkrot, deren Spitzen vorn mit Cocosnußſchale belegt ſind, und ſchlagen damit auf die Saiten, auf welche Weiſe die Geübteren unter ihnen oft eine recht artige, harmoniſch und melodiſch wohl geordnete, Muſik hervorbringen ſollen.

Canus, ein altrömiſcher Flötenvirtuos, von dem Horaz, auch Plinius und andrre altrömiſche Schriftſteller viel Rühmliches erzählen.

Canzi, Catharina, Königl. Würtembergiſche erſte Hof- und Kammerſängerin, wurde im Jahre 1805 in Baden bei Wien von deutſchen (nicht italieniſchen, wie es an mehreren andern Orten heißt) Eltern geboren, und ſchon ſeit ihrem eilften Jahre in dem Hauſe ihres Pflegvaters, des K. K. Oeſtrrrrichiſchen Majors, Baron von Zinnieq in Wien, einem großen Muſikfreunde und rühmlichſt bekannten Dilettanten, für den Geſang ausgebildet. Nach einer gründlichen Anleitung für Muſik und Sprachkenntniß nahm ſie der K. K. Hofcapellmeiſter Salieri 1819 als Schülerin auf, und 1821 ſang ſie zum erſtenmale öffentlich in zwei Hofconcerten, in welchen ihr der Kaiſer von Oeſterreich jedesmal ſeine Allrrhöchſte Zufriedenheit ſelbſt bezeigte, die durch Empfehlungsbriefe zur bevorſtehenden Reiſe nach Italien an ſeine Brüder, Herzog von Modena, Großherzog von Florenz, ſo wie an die Großherzogin von Parma, bekräftigt wurde. Die jugendliche Sängerin betrat noch in demſelben Jahre das K. K. Hoftheater an der Wien, und debutirte im „Barbier von Sevilla,“ „Moſes in Egypten“ und in der „diebiſchen Elſter,“ nach denen noch neun Darſtellungen folgten. Eine Reiſe durch Deutſchland in der Begleitung ihres Pflegvaters verſchaffte ihr Gelegenheit, Gaſtdarſtellungen auf den Theatern zu Brün, Prag, Berlin, Caſſel, Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M., Darmſtadt, Stuttgart, mit dem ungetheiltrſten außerordentlichſten Beifalle zu geben, worauf ſie dann ihre Reiſe nach Mailand antrat, um ſich hier bei dei dem erſten Meiſter des Conſervatoriums, Signor Banderoli, im Jahre 1822, in der italieniſchen Schule völlig auszubilden. Nach dem erſten halben Jahre wurde ſie für La Scala auf eine ganze Saiſon engagirt, und nach Ablauf derſelben für zwei Saiſons nach Florenz, neben Mad. Piſaroni und Herrn La Blache und Gally. In den darauf folgenden Jahren ſang ſie auf den Theatern zu Turin, Parma, Modena und Bologna; jedes dieſer Theater ließ eine Oper eigens für ſie componiren und in Bologna erfreute ſie ſich der ſeltenen Auszeichnung, von dem Conſervatorium dieſer Stadt als Ehrenmitglied aufgenommen zu werden, worüber das ausgefertigte Diplom, als ſie zum letztenmale ſang, von einer Deputation mit einem Kranze und Gedicht begleitet, ihr auf der Bühne überreicht wurde. Im Jahre 1825 nach Deutſchland zurückkehrend nahm ſie ein zweijähriges Engagement in Leipzig mit einem jährlichen Reiſe-Urlaub an, den ſie für London und Paris benutzte. In London ſang ſie in ſieben Concerten, da zu jener Zeit das italieniſche Theater für Opern geſchloſſen war, und in Paris ſang ſie neben der Paſta in der italieniſchen Oper 13 Mal mit dem allgemeinſten Beifalle. Im Jahre 1827 kam ſie nach Stuttgart und wurde hier nach wenigen Auftritten ſogleich auf längere Zeit engagirt. 1830 verheirathete ſie ſich mit dem Königlichen Hofſchauſpieler und Regiſſeur Wallbach, ſeit welcher Zeit ſie den Namen Wallbach-Canzi führt.

Canzone. In der Muſik bedeutet dieſes italieniſche Wort zunächſt einen Geſang oder eine Melodie ohne allen Unterſchied, dann insbeſondere aber, und dies am gewöhnlichſten, eine Melodie mit und ohne Text und von kurzer Ausführung. So nennt man z. B. ſolche Melodien Canzonen, über welche Variationen in irgend einer beliebigen Form geſetzt ſind. Vor Alters bezeichnete man mit dieſem Ausdrucke ſolche kleine Singſtücke von vier oder mehr Stimmen, die ſich nur zum Vortrage in kleinen Privat-Zirkeln eigneten; jetzt gebraucht man denſelben einzig nur in jener oben bezeichneten allgemeinen Bedeutung. Die einzelnen Theile, Strophen u. ſ. w. der Canzonen werden von Einigen auch Ballata, Contra-Ballata, Volta, Rivolta ꝛc. genannt. Eine gute Compoſition der Canzonen verlangt immer von dem Tonſetzer viel poetiſches Talent und einen fein gebildeten Geſchmack; Theorie und Praxis müſſen mit all' ihrem Regelſyſteme hier weit zurückbleiben. — Canzone a ballo war in früheren Zeiten (vor dem 16. Jahrhunderte) eine italieniſche Dichtart, die urſprünglich die Beſtimmung hatte, zum Tanze geſungen zu werden. Dieſelbe hieß auch Ballata.

Canzonetta (ital.) iſt eine Canzone in kleinerer Form; grwöhnlich auch ein kleines Lied mit dem Ausdrucke zärtlicher Empfindung.

Capella — der italieniſche Name für Capelle; alla Capella ſ. d. Art. — dem wir noch zufügen, daß man in dem alten Kirchenſtyle darunter auch den Fortgang der Singſtimmen ohne Inſtrumentalmuſik verſtand, weil urſprünglich alle Kirchenmuſik in reiner Vocalmuſik beſtand, und keine Inſtrumente dabei gebräuchlich waren.

Capellart iſt daſſelbe was Capellſtyl.

Capelle, ſ. Kapelle und Orcheſter.

Capellenton, daſſelbe was Kammerton, ſ. dieſ.

Capeller, J. N., ſ. Kapeller, wie er ſich gewöhnlich ſchreibt.

Capelletti, Thereſa Poggi, eine berühmte italieniſche Sängerin, geb. wahrſchrinlich zu Mailand ums Jahr 1764. 1796 kam ſie nach Deutſchland, und begründete auch hier auf den größten Bühnen den Ruf, der ihr ſchon lange vorangegangen war. Beſonders zeichnete ſie ſich in dem Winter von 1798 bis 1799 auf dem Hoftheater zu Dresden, ſowohl als Actrice, wie auch als Sängerin rühmlichſt aus. Dennoch aber blieb ſie nur bis zum Jahre 1800 in Dresden, indem ſie hierauf einigen anderen Einladungen auf deutſche Bühnen nachkam, und alsdann 1802 nach Italien zurückkrhrte. Von hier aus iſt ſpäter nur noch einmal eine zuverläſſige Kunde von ihr nach Deutſchland gekommen, nämlich daß ſie 1806 wieder zu Mailand gelebt aber nicht mehr öffentlich geſungen habe. Ob ſie dort auch, oder wo anders ihr mit Ruhm gekröntes Leben beendigte, und wann? das kann demnach alſo nicht mit Beſtimmtheit angegeben werden.

Capelli, Giovanni Maria, berühmt als der letzt lebende Componiſt in dem ſogenannten goldenen Zeitalter der italieniſchrn Singmuſik, war Geiſtlicher an drm Hofe zu Parma, geb. daſrlbſt 1700 und geſt. ſchon 1728.

Capelli. So nannte ſich aus beſonderer Liebhaberei der Herr von Apell auf mehreren ſeiner größeren Compoſitionen (ſ. Apell), wornach denn alle Nachrichten, welche hie und da von einem zweiten Componiſten Namens Capelli mitgrtheilt werden, zu berichtigen ſind.

Capelliſt, daſſelbe was Kapell-Muſikus.

Capellmeiſter, ſ. Kapellmeiſter.

Capellmuſikus heißt ein bei einer Kapelle angeſtellter Muſiker.

Capellſänger iſt ein jeder bei einer Kapelle angeſtellte Sänger, in ſofern die Chorſänger auch zur Kapelle

gehören, und daher vorzugsweiſe der Sänger in einer ſolchen Kapelle, die nicht zugleich mit einem Theater verbunden iſt, wie z. B. die Kapellen an Kirchen und an kleinen Höfen, Stadt-Kapelle u. ſ. w.

Capellſtyl, ſ. Styl.

Capistrum (lat.). Die älteſten Flöten wurden vermittelſt eines Mundſtücks geblaſen und waren daher wohl ſchwer zum Anſprechen zu bringen, was nothwendig ein Aufblaſen der Backen des Spielers verurſachte. Da nun bekanntlich die älteſten Griechen eine ſchöne Geſichtsbildung ſehr liebten, und deshalb, weil durch das derartige Flöteblaſen das Geſicht ſehr verzerrt wurde, als dieſes unter dem Volke mehr Theilnahme fand, einſt ſogar auch das Verbot erſchien. Blasinſtrumente (Flöten) von der Jugend üben zu laſſen, ſo erfand Maeſyas, ein altgriechiſcher Flötenſpieler, eine lederne Binde, welche vermittelſt mehrerer Riemen ſo um das Geſicht und den Kopf gelegt wurde, daß ſie die Backen beim Blaſen zuſammenhielt und daher jenes Erweitern derſelben und überhaupt das Verzerren des Geſichtes dabei verhinderte. Die Griechen nannten dieſe Binde Phorbion, die alten Römer Capistrum.

Capitoliniſche Spiele waren Feſte der Römer, welche der Kaiſer Domitian alle fünf Jahre zu halten verordnet hatte, und bei denen muſikaliſche Productionen der ausgezeichnetſten Künſtler ein Hauptgegenſtand des Wettſtreites waren.

Capo (ital.) — der Kopf, und daher der Anfang; da Capo, abgek. d. c. oder D. C. — vom Anfange, ſteht am Schluſſe eines Teuſtücks, wenn nach demſelben nochmals von vorn oder von Anfang an geſpielt werden ſoll, und zwar bis dahin, wo der Componiſt Fine, d. h. Ende, geſetzt hat, weil dieſer Theil erſt den eigentlichen Schluß des ganzen Tonſtücks bildet, den man aber, um Raum zu erſparen, nicht noch einmal niederſchreiben oder abdrucken wollte. Man findet daher auch wohl da Capo al Fine, d. h. vom Anfange bis zum Ende, oder bis dahin, wo Fine ſteht.

Capo dastro, oder richtiger Capo tasto, deutſch auch wohl Capotaſter, ſ. den Artikel Guitarre.

Caporale, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts berühmter Violoncell-Virtuos, der übrigens mehr ausnehmende Fertigkeit auf ſeinem Inſtrumente beſaß, als eigentliche gründliche muſikaliſche Kenntniſſe. Er war ein Italiener von Geburt, lebte aber von 1735 an (Gerber ſagt irrig 1780) in London. Er ſtarb 1756.

Capponi, Giovanni, bekannt durch den ſogenannten „Triumph des Neptuns,“ wozu er die Muſik geſetzt hatte, lebte, wie Gerber berichtet, gegen Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts als Componiſt in Dienſten des Herzogs von Savoyen. Doch hat ſich von allen übrigen Compoſitionen, deren zuverläſſigen Nachrichten zufolge dieſer Meiſter ſehr viele herausgegeben haben ſoll, für unſere Zeit nichts erhalten, weshalb auch wir außer Stande ſind, irgend ein Urtheil über deren Werth oder Unwerth zu fällen.

Capriccietto, ſ. den folgenden Artikel.

Capriccio oder Caprice — iſt der Name eines Tonſtücks, das eigentlich nur, und ſo wie es jetzt meiſtens geboten wird, eine Anhäufung der ſchwierigſten Sätze und Paſſagen zur letzten Uebung der rein techniſchen Fertigkeit enthält; alſo eigentlich nur ein Schulſtück oder eine Etude, einerlei für welches Inſtrument. — Ein Capriccio von kleinerem Umfange, ſowohl in ſeinem Ganzen als in ſeinen einzelnen Theilen und Abſätzen, und ſeinem Innern und Aeußern nach, nennt man Capricietto.

Capriccioso — launig, eigenſinnig; wird als Vortragsbezeichnung ſowohl über ganzen Tonſtücken als bei einzelnen Stellen gebraucht, und zeigt an, daß dieſelben etwas Humoriſtiſches, Bizarres oder Fremdartiges in ihrer Behandlung haben, alſo mit einer gewiſſen eigenſinnigen Schärfe der Accentuation, einer beſondern Bravour, in welcher ſich ein hohes Maaß von techniſcher Fertigkeit entwickelt, und überhaupt in einer Fülle des Klanges und gewiſſen Spitzfindigkeit vorgetragen ſeyn wollen. Im Uebrigen vergleiche man den vorhergehenden Artikel.

Caprice, ſ. Capriccio.

Capricietto ſchreiben einige Componiſten falſch ſtatt Capricciotto.

Capricornus, Samuel. Dieſer berühmte Künſtler hieß eigentlich Bockshorn, welcher Name aber ſeinem Ohre ſo unäſthetiſch klang, daß er ihn in den lateiniſchen Capricornus überſetzte. Er war geb. 1629 und einer der ausgezeichnetſten Componiſten ſeiner Zeit. Er ſtarb in Stuttgart 1670.

Capuana, Mario, ein Componiſt um die Mitte des 17. Jahrhunderts, war Doctor der Muſik und Capellmeiſter ſowohl des Senats als auch am Dome zu Noto in Sicilien.

Capuzzi, Antonio, erſter Violiniſt im Orcheſter der Kirche di Santa Maria maggiore in Bergamo, wurde im Jahre 1755 in Venedig geboren und machte ſich ſchon frühzeitig als Virtuos auf der Violine und Componiſt für ſein Inſtrument bemerkbar. Er ſtarb im Frühlinge 1818, 63 Jahre alt in Bergamo.

Caractères de Musique nennen die Franzoſen alle in der Muſik vorkommenden Zeichen.

Caraffa oder Carafa, Michael, Ritter und Capellmeiſter zu Neapel, auch geb. daſelbſt 1787, und gebildet in dem dortigen Muſik-Conſervatorio. Seine erſte Oper „Gabriele“ ſchrieb er 1818; ihr folgten dann „Le solitaire“ (der Einſiedler), „Maſaniello“ und „il Paria.“ Sie ſind ſämmtlich in Roſſiniſchem Style gehalten, ohne jedoch deſſen ganze Characterfülle zu erreichen. Später ſchrieb er theilweiſe in anderem Style: das Veilchen und die Braut zu Lammermoor ꝛc. Unter den ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſiken von C. zeichnen ſich hauptſächlich ſeine Clavierſachen, und unter dieſen beſonders wieder die in Deutſchland gedruckten, vortheilhaft aus. Von ſeinen Werken für Orcheſtermuſik iſt uns zu wenig bekannt, als daß wir uns ein Urtheil darüber erlauben können. Sie befinden ſich zum größten Theil noch im Manuſcript; Ohrenzeugen rühmen ihren melodiſchen Character, und wir dürfen gern daran glauben, da einzelne Sätze daraus, wie aus jenen genannten Opern, den in neueſter Zeit beliebteſten und thätigſten Claviercomponiſten nicht ſelten Veranlaſſung gaben, ſie ihren melodiſchen Halbdichtungen (Variationen, Rondo's u. ſ. w.) als Thema's zum Grund zu legen, wo ſie dann ein Hauptmotiv zu deren regeren Theilnahme wurden.

Caramella, Honorius Domenicus, ein Geiſtlicher und viel gerühmter Componiſt zu Palermo in Sicilien, geboren daſelbſt am 15. Februar 1623, lebte in ſeinen ſpäteren Jahren aber zu Rom, und ſtarb daſelbſt am 10. Februar 1661.

Carara, Madame, Sängerin, war geb. zu Mailand um 1760, und begründete dort auch ihren nachmaligen großen Künſtlerruf.

Caravoglia, Madame Maria Carracci, eine geborene Baleoni, wurde als eine der ausgezeichnetſten italieniſchen Sängerinnen von Ch. Bach nach London berufen, um daſelbſt in ſeinen Concerten zu glänzen. Nach einem zweijährigen Aufenthalte in London, von wo aus ihr Name eine weite Berühmtheit erlangt hatte, ging ſie nach Deutſchland; 1784 befand ſie ſich an dem Theater zu Prag; 1787 ging ſie wieder nach Italien zurück; 1788 ſang ſie als Prima Donna auf dem Theater zu Florenz und 1790 zu Vicenza. Sie ſtarb 1802 zu Mailand, ihrem Geburtsorte. Sie war die Gemahlin eines gegen Ende des vorigen Jahrhunderts rühmlichſt bekannten Fagottiſten, der ſich aber Caravoglio nannte, nach dem Tode ſeiner Frau von Mailand nach London ging, und hier nach einigen glücklichen Jahren ſein Leben beendigte.

Carbonel, Nicolas, Muſiklehrer in Paris, Virtuos auf dem Pianoforte und Componiſt für ſein Inſtrument, wurde im Jahre 1773 daſelbſt geboren und ließ ſich ſchon 1787, als Knabe von 14 Jahren, in einer mehrſtimmigen Ode von ſeiner Compoſition mit Beifall als Sänger

Digitized by Google

hören, was ſeit dem wiederholt im daſigen Concert ſpirituel der Fall war. Später widmete er ſich indeß hauptſächlich dem Pianofortespiele und dem Unterrichte auf dieſem Inſtrumente, wobei er jedoch auch ſeine Compoſitionen öffentlich herausgab. — Ob C. jetzt noch am Leben iſt, wiſſen wir nicht genau; bezweifeln es aber, da ſchon ſeit mehreren Jahren nichts Neues mehr von ihm erſchien und auch keine Nachrichten von ſeinem Wirken zu uns gelangten.

Carbonelli, Steffano, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts berühmter Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, ein Schüler des bekannten Corelli zu Rom, der aber 1719 vom Herzoge von Rutland bewogen wurde, ſeinen ferneren Aufenthalt in Italien mit dem in England zu vertauſchen. Er ſtarb, nachdem er ſich durch eine reiche Heirath ein groſſes Vermögen erworben, als Weinhändler 1772. Mehrere originelle Züge ſeines achtungswerthen Characters theilt Hawkins im 5. Bde. ſeiner Geſchichte pag. 360 ausführlich mit.

Carcani, Giuſeppe, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter an den Incurabili zu Venedig, war geboren zu Crema im Venetianiſchen, und hatte die Ehre, als der groſſe Haſſe die Capellmeiſterſtelle an genanntem Conſervatorio verließ, um ſich nach Dresden zu begeben, von ſelbigem zu ſeinem Nachfolger vorgeſchlagen zu werden, welche ſehr günſtige Empfehlung dann wohl von keinem andern, als dem beſten Erfolge ſeyn konnte. Wann er ſtarb, hat ſich nicht genau ermitteln laſſen; Einige ſagen 1763, Andere dagegen 1758.

Carcaſſi, Matteo, Guitarrevirtuos und zugleich auch einer der bewährteſten und fleiſſigſten Componiſten für ſein Inſtrument in der neueſten Zeit, der nicht, wie viele Andere, mit blos oberflächlichen Producten dieſer Gattung das Publicum belaſtet; welches allein die 36 bis 40 Solowerke, die bereits in der Muſikalienhandlung von Schott und Söhne in Mainz erſchienen ſind, auf's hinlänglichſte bezeugen. Er iſt in Italien geboren, wo er ſich auch wohl derzeit wieder aufhält; um 1824 machte er eine Reiſe durch Deutſchland, und noch 1827 (wenn wir nicht irren) erſchienen in mehreren öffentlichen Zeitſchriften ſehr ruhmredige Nachrichten von Concerten, welche er hier an verſchiedenen Orten gegeben hatte.

Cardane, A., ein Contrapunctiſt des 16. Jahrhunderts, entweder ein Franzoſe oder Niederländer von Geburt.

Cardon, blühete als Violoncelliſt bis etwa 1788 an der Oper zu Paris und machte ſich durch mehrere Trios u. dgl. für Saiteninſtrumente bekannt, die jedoch auſſer Frankreich ſehr wenig geſpielt wurden. — Seit 1785 trat ein jüngerer, entweder der Sohn oder doch ein naher Verwandter jenes, als Componiſt in die Reihen und errang ſich durch ſeine Compoſitionen für die Harfe nicht geringen Antheil. Deſſen Sonaten, Duos, Trios, Quatuors und Concerte für Harfe mit Begleitung der Streichinſtrumente belaufen ſich auf 24 Hefte, unter denen auch „Méthodes de Musique" und „de Harpe" ſich befinden. Seit 1790, wo der Krieg vorherrſchte, ſchwieg auch dieſer Maitre de Harpe und wird 1800 nur als Violoncelliſt an der Opera com. genannt. — 1821 lebte zu Brüſſel ein Flötiſt dieſes Namens, der ſich nicht weiter hervorgethan hat. Alles Uebrige von dieſer Künſtlerfamilie hat die Nacht verſchlungen, wie Vieles.

Cardoſa, Fr. Imanuel, ein Carmeliter-Mönch, wie es an einigen Orten heißt geb. zu Beja in Portugal, war einer der fruchtbarſten portugieſiſchen Kirchencomponiſten im Anfange des 17. Jahrhunderts. Er ſtarb 1650 in ſeinem 81. Jahre. — Ein anderer, zu eben jener Zeit (etwas früher) blühender portugieſiſcher Componiſt, Namens Manuel Cardoſo, war Capellan des Königs Johann III., Muſikmeiſter in deſſen Capelle und geboren zu Liſſabon.

Careſtini, Giovanni, genannt Cuſanini nach ſeinem Pflegevater Cuſani, der ihn ſeiner herrlichen Stimme und vortrefflichen muſikaliſchen Talente wegen als einen zwölfjährigen armen Knaben zu Mailand zu ſich nahm und reich unterſtützte, wurde geb. zu Monto Filatrana in der Mark Ancona, und hat, durch Bernacchi's gründliche Schule zu einem der kunſtfertigſten und ſchönſten Sänger gebildet, als ſolcher (Caſtrat) auch beinahe 40 Jahre lang die italieniſchen Bühnen geziert. In Deutſchland iſt er bekannt als der Lieblingsſänger des kunſtverſtändigen Königs, Friedrichs des Groſſen. 1758 verließ er das Theater auf immer, begab ſich in ſein Vaterland zurück zur Ruhe und ſtarb hier kurze Zeit darauf.

Carey, Henry, der Dichter und Componiſt des bekannten engliſchen Volksliedes „God save the King," welches urſprünglich zu einer Cantate auf das Geburtsfeſt Georgs II. beſtimmt war und daher eigentlich anfing: „God save great George, our King" etc.; war ein unehelicher Sohn von George Savile, Markis von Halifax, und geb. zu London um 1696. Er war der erſte Gründer der in London beſtehenden Penſionsanſtalt für alt gewordene und bedürftige Künſtler, deren Wittwen und Waiſen. Von Mangel und Verfolgungen aller Art bedrängt, nahm er ſich 1744 in einem Anfalle von Verzweiflung ſelbſt das Leben. Dies das traurige Ende eines vielverdienten Dichters und Componiſten.

Carillon heißt zunächſt in der Orgelbauſprache das Glockenſpiel, welches ſich noch jetzt in manchen älteren Orgeln befindet. Dann iſt es der Name eines beſonders in den Niederlanden gebräuchlichen, wirklich geſtimmten, tragbaren Glockenſpiels. Drittens verſteht man darunter eine Art Glockenſpiel mit Tangenten, welche an die Glocken ſchlagen und wie ein Clavier, aber mit dem Fuſſe geſpielt werden; 4) ein der Harmonika ähnliches Inſtrument, das aus porcellanenen Bechern und Schalen zuſammengeſetzt iſt, vier volle Octaven enthält, und mit ſechs Zoll langen hölzernen, mit Scharlach überzogenen Stäbchen geſchlagen wird; und endlich 5) auch ein kleines Tonſtück, welches beſonders dazu geſetzt iſt, auf einem ſolchen der genannten Inſtrumente, oder auch nur auf einer beliebigen Anzahl von Glocken, die nach der Tonleiter geſtimmt ſind, vorgetragen zu werden. In Orcheſtern wird das C. als Inſtrument faſt nie angewandt, höchſtens in komiſcher, ſelten ſelbſt in türkiſcher Muſik; doch hat Pixis in einer ſeiner neueſten Clavier-Compoſitionen (Rondo brillant) Gebrauch davon gemacht. Den Spieler eines C—s nennt man Carilloneur oder Campaniſt, zu deutſch eigentlich Glockenſpieler.

Carillonneur, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Cario, Joh. Heinr., Rathsmuſikus und Thürmer an St. Catharina zu Hamburg, war einer der größten Virtuoſen auf der Trompete, die je gelebt haben; geb. zu Eckernförde im Holſteiniſchen um 1738, kam aber in ſeinem vierten Jahre ſchon nach Hamburg, wo er ſich unter Telemann, Bach und Schwenke in ſeiner Kunſt bildete, und endlich auch 1806 ſein Leben vollendete. — Sein Sohn, Joh. Peter Heinrich Cario, iſt Organiſt an der engliſchen Kirche zu Hamburg, an welcher ehedem Kreyſing, ein würdiger Schüler von Sebaſtian Bach, angeſtellt war.

Cariſſimi, Giacomo, iſt entweder zu Venedig oder nach Piccini zu Padua gegen 1600 geb. Die genauen Angaben fehlen; nirgend lieſt man etwas Beſtimmtes aus ſeinem Leben. 1635 war er ſchon berühmt; 1649 wurde er Capellmeiſter an der päpſt. Capelle und dem Collegium zu Rom. Er war ſpäter Capellmeiſter an der Kirche St. Apollinare in Rom. Hier erhob ſich ſein Ruhm ſo, daß er immer im wahren Sinne des Wortes von 1640 bis gegen 1680 Epoche machte, was um ſo mehr zu bewundern iſt, da er nie eine Oper ſchrieb. Offenbar iſt er Verbeſſerer des Recitativs (nicht Erfinder), das er dem natürlichen Redeaccente näher brachte, ſo wie er überhaupt das Melodiſche aller Geſangsweiſen flieſſender machte. Auch wirkte er dadurch auſſerordentlich viel, daß er den ſchwerfälligen Bäſſen mehr Leben und Bewegung gab, indem er ihnen manche Figuren zutheilte, die man bisher dem Grundführer nicht zugemuthet hatte. Auf dieſe Weiſe verbeſſerte er auch namentlich die Kammercantate, für deren Erfinder er gleichfalls ausgegeben wird. Je mehr ſich dieſelbe an und für ſich dem Orgelſtyle

Digitized by Google

näher, deſto größeren Einfluß mußte er auch auf die Oper ſelbſt ausüben. Dieſe natürlich friſche Cantatenform machte ſich bald ſo beliebt, daß ſie immer beliebter wurde und nach und nach dem herrſchenden Madrigale Eintrag that. Zu dieſen Cantaten wendete er auch die begleitenden Inſtrumente in Ritornellen und Zwiſchenſpielen mehr concertirend an. Ja er ſoll der Erſte geweſen ſeyn, welcher zu ſeinen Motetten Inſtrumente ſetzte und dieſe Begleitung in die Kirchen einführte. Unter ſeinen Oratorien werden beſonders „Jephta“ und „Salomons Urtheil“ gerühmt. Auch durch ſehr ausgezeichnete Schüler verpflichtete er ſich die Welt. Die berühmteſten waren: Baſſani, Buononcini, Ceſti und der ältere Scarlatti. Er ſoll über 90 Jahre alt geworden ſeyn und iſt nicht nur in den größten Ehren, ſondern auch im Reichthume geſtorben.

Carl, Henriette, eigentlich Bertha, welchen Namen ſie aber während ihres längern Aufenthals in Italien, einer unangenehmen Synonimität wegen, gegen ihren zweiten Vornamen Henriette vertauſchte, wurde geboren zu Berlin (nach ihrer eigenen Angabe) am 12. Juli 1811 (a. a. Orten wird das zu merklich frühere Jahr 1802, 1803 und auch 1805 als ihr Geburtsjahr angegeben), und im dortigen Louiſenſtifte erzogen. Von Grund aus bildete die C. ſich an Ort und Stelle unter der Leitung einer Paſta, Bianchi, Ronconi u. A. in der ächt italieniſchen Schule zu einer Meiſterſchaft aus, mit welcher ſie nachgehends nicht blos auf den italieniſchen Bühnen des Auslandes, ſondern auch in Deutſchland viel Aufſehen machte.

Carl V., röm. Kaiſer, geboren zu Gent 1500 und geſtorben 1558, war ein großer Kenner und Verehrer der Muſik, worin das Zeugniß aller Geſchichtſchreiber übereinſtimmt, und trug beſonders viel zur Verbeſſerung der Kirchenmuſik in ſeinen Staaten bei.

Carl VI., der 1711 zum römiſchen Kaiſer erwählt wurde und 1740 ſtarb, beſaß eine für jene Zeit eminente Fertigkeit auf dem Claviere, auch viele theoretiſche Kenntniſſe und hat ſich ſelbſt als Componiſt von vielen Clavierſachen, beſonders aber von vielen Canons, die er ſehr liebte, rühmlichſt bekannt gemacht.

Carl Eugen, Herzog von Würtemberg um die muſikaliſche Kunſt beſonders verdient durch die Stiftung der bekannten hohen Carls-Academie in Stuttgart, in welcher ſo mancher ausgezeichnete Sänger, Virtuos und Componiſt ſeine Bildung erhalten hat. Er wurde geboren den 11. Februar 1728, war ein vortrefflicher Clavierſpieler, eine Reihe von Jahren der einzige europäiſche Fürſt, der die Oper in dem höchſten Grade der Vollkommenheit zu erhalten ſuchte, und von jeher anerkannt als der feinſte und geſchmackvollſte Kenner des Schönen überhaupt. Was das übrige Leben des Herzogs anbetrifft, ſo ſind ſo viele Biographien deſſelben erſchienen, daß wir um ſo mehr hier uns nicht darauf einzulaſſen brauchen, und auf jene verweiſen können.

Carl der Große, geb. 742, war, nach dem Tode ſeines Vaters Pipin, 768, mit ſeinem Bruder Carlmann zur Regierung der Franken gekommen, die er ſeit 771 allein verwaltete. Was Carls unermüdlicher Eifer für Erhöhung der Wiſſenſchaft und Kunſt im Allgemeinen that, iſt keinem einigermaßen Gebildeten unbekannt. Wie ſehr er dem Geſange huldigte, ergibt ſich ſchon aus ſeiner mit Vorliebe gepflegten Idee, die Volksgeſänge aller deutſcher Barden ſammeln zu laſſen, welches Geſchäft der Kaiſer dem dazu hochbefähigten Eginhard anvertraute. Noch mehr erhellt das aus ſeinen Einrichtungen, die er überall zum Beſten der Kunſt und namentlich des Geſangs traf. Für Unterrichtsanſtalten ſorgte er nicht blos an ſeinem Hofe, ſondern im ganzen Lande. Aus Italien und Griechenland ließ er geſchickte Männer kommen, die einträgliche Bisthümer erhielten, damit ſie den Schulen überall aufhelfen ſollten. In allen Hauptſchulen wurde auch für den Geſang geſorgt, für welchen er auch eigene Schulen anlegte.

Carmagnole. Es iſt noch nicht entſchieden, ob dieſer franzöſiſche, mit Tanz begleitete Revolutionsgeſang, der zur Zeit des Velo erſchien, und dazu diente, den Pöbel zur Wuth aufzureizen, von der Stadt oder, wie Manche behaupten, von einem Pariſer wüthigen Weibe gleiches Namens herrührte, welches letztere, lächerlich genug, für den Fall des Untergangs der Freiheit Paris zu verbrennen gedroht haben ſoll. Deſto bekannter aber ſind die bis an's Mährchenhafte grenzenden, außerordentlichen Wirkungen dieſes Geſanges bei verſchiedenen Gelegenheiten; doch ſcheint er die Zeit der Blutſcenen der vorletzten Revolution nicht überlebt zu haben, und es laſſen ſich daher auch jetzt keine zuverläſſigen Nachrichten mehr über ſeine eigentliche Beſchaffenheit geben, wenigſtens was ſeine Melodie und Singweiſe betrifft.

Carmen sæculare. Eine ziemlich ausführliche Beſchreibung der ſehr ſelten gewordenen Compoſition dieſes Horaziſchen Gedichtes von Philidor befindet ſich in der Zeitſchrift Caecilia, Band V, pag 45 ff. Außer Philidor verſuchte aber auch der Abt Vogler, jenes Carmen vollſtändig in Muſik zu ſetzen, und daß die Compoſition nicht bekannter geworden iſt, darf ihr nicht zum Nachtheil zugerechnet werden.

Carnicer, Don Ramon, Capellmeiſter der Königl. Theater in Madrid und der einzige ergiebige und daher berühmteſte Operncomponiſt Spaniens, der auch, obgleich nur für ſeine vaterländiſche Bühne ſchaffend, dennoch unzweifelhaft einen europäiſchen Ruf einmal erlangen würde, ſobald er nur alle die Kräfte, welche die Natur, das Talent und die Wiſſenſchaft ihm gegeben haben, zuſammenraffen und in concentrirterer Weiſe, als bis jetzt, auf einen Gegenſtand in der Kunſt, für eine Richtung derſelben verwenden wollte. Carnicer ward 1789 zu Tarrega in Catalonien geboren.

Carnyx war bei den alten Griechen eine Art Trompete, die einen hohen und durchdringenden Ton hatte. Sie wird auch die galliſche oder celtiſche Trompete genannt.

Caroli, Angelo, ital. Componiſt, lebte zu Bologna und blühte beſonders zu Anfange des vorigen Jahrhunderts. Man gibt ihm Schuld, daß er zuerſt die Veranlaſſung zu dem jetzt in Italien ſo ſehr beliebten reichen und geräuſchvollen Accompagnement gegeben habe.

Carpani, Gaetano, ein Componiſt des vorigen Jahrhunderts aus der römiſchen Schule und Capellmeiſter an der Kirche del Geſu und an der Jeſuitenkirche zu Rom.

Carpentier, ſ. Charpentier.

Carpentras od. Carpentraſſo, von ſeiner Vaterſtadt Carpentras in Frankreich ſo genannt; ſein eigentlicher Name war Elziario Genet. Er war anfangs Sänger in der päpſtlichen Capelle zu Rom, Leo X. aber ehrte und liebte ihn vorzüglich und ernannte ihn daher zum aſſiſtirenden Biſchofe beim päpſtlichen Stuhle, und im Jahre 1518 zum Capellmeiſter der päpſtlichen Capelle, d. h. zum Vorſteher des Sängercollegiums. Derzeit lebt auch in Paris ein vortrefflicher Guitarrvirtuos Namens Carpentras.

Carradori-Allan, erſte Sängerin am Theater zu Mailand, wurde 1803 daſelbſt von deutſchen Eltern geboren, und heißt eigentlich Munk, hat aber, wahrſcheinlich um im Auslande gleich durch ihren Namen für eine geborne Italienerin zu gelten, den Namen Corradori von ihrem Lehrer in Mailand angenommen, und ſich ſpäterhin mit einem Engländer Namens Allan verheirathet. Seit dieſer Verheirathung hat ſie zu London ihren dauernden Aufenthalt, immer aber nennt ſie ſich noch erſte Sängerin am Mailänder Theater. Mit dem größten Erfolge ſang ſie im Anfange des Jahres 1833 in der italieniſchen Oper zu Paris.

Carraro, Marietta, Sängerin, mit einer ſeltenen Altſtimme und zugleich einem ausgezeichneten dramatiſchen Talente, ward in Brescia ſelbſt oder doch in der nächſten Umgegend 1798 geboren. 1824 kam ſie mit einer Operngeſellſchaft nach Wien; 1827 war ſie in Dresden; von dort wandte ſie ſich nach Petersburg und engagirte ſich endlich bei der italieniſchen Oper, welche

zu Odeſſa ſpielte, wo ſie indeſſen in Folge des ungewohnten Clima's erkrankte und bereits 1834 ſtarb.

Carré, Louis, Mitglied der Academie der Wiſſenſchaften zu Paris, geb. zu Cloſontine bei Nangis am 26. Juli 1633 und geſt. zu Paris am 11. April 1711. Beſonders zog die Muſik ſeine Aufmerkſamkeit auf ſich, nicht ſowohl aber als eigentliche Kunſt, als vielmehr als ein für lehrreiche mathematiſche Unterſuchungen ſehr ergiebiger Gegenſtand, und ſo entſtanden die höchſt merkenswerthen Werke über die Theorie der Töne und der mannigfaltigen Klangwerkzeuge, womit er die Literatur der Akuſtik bereicherte.

Carreira, Antonio, Capellmeiſter der Könige Sebaſtian und Heinrich von Portugal, ſtarb zu Liſſabon 1599, und war ein fruchtbarer Kirchencomponiſt.

Carrey iſt ein häufig vorkommender Druck- und Schreibfehler für Carey, ſ. dieſ.

Cartell. Mit dieſem Namen bezeichneten die Alten oft den erſten Entwurf eines Tonſtücks, oder die Partitur, weil carta im Lateiniſchen ein Stück Papier heißt, auf welches etwas Vollſtändiges, ein ganzer Vortrag gleichſam, geſchrieben iſt, und in der Partitur eines Tonſtücks daſſelbe doch nur vollſtändig enthalten iſt. Eigentlich bedeutet das Wort ein Blatt Pergament, worauf man das Geſchriebene, nach gemachtem Gebrauch, wieder auslöſchen kann. Die übrigen Bedeutungen des Worts, als Vertrag u. ſ. w. gehören nicht hieher.

Cartellieri, Vater des folgenden Caſimir Anton C., war in Italien geboren, um 1783 aber erſter Tenoriſt und Kammerſänger des Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz, und ging 1790 nach Königsberg, wo er auch ſein Leben nicht lange darauf geendet zu haben ſcheint. — Seine Gattin, Eliſabeth C., geb. zu Riga 1756, war mit ihm zugleich Kammerſängerin an dem Hofe zu Strelitz. Dieſelbe betrat als ſolche zum erſten Male das Theater 1783; 1785 ließ ſie ſich von ihm ſcheiden und heirathete nachgehends einen Schauſpieler Namens Böhm zu Berlin, unter welchem Namen (Madame Eliſabeth Böhm) ſie von 1788 an am Berliner Nationaltheater, der Anmuth, Reinheit und des außerordentlichen Umfangs ihrer Stimme wegen, ſehr bewundert wurde. Sie ſtarb gegen 1797.

Cartellieri, Caſimir Anton, geboren zu Danzig den 27. September 1772. 1791 trat der zum ausgebildeten Muſiker herangereifte Jüngling in die Dienſte des Grafen Oborsky als Componiſt und Muſikdirector, hielt ſich abwechſelnd auch in Berlin auf, ging nach Wien, um bei Salieri den Theaterſtyl zu ſtudiren, und fand 1796 in dem gaſtlichen Hauſe des kunſtliebenden Fürſten Joſeph von Lobkowitz mit der ehrenvollen Capellmeiſterswürde eine freundliche Aufnahme, welche erſt mit ſeinem Tode, am 2. September 1807, endigte. — Ein Sohn dieſes letztverſtorbenen C. ſteht ebenfalls in Dienſten des gegenwärtig regierenden Fürſten Ferdinand von Lobkowitz, und bekleidet zugleich das Kirchen-Capellmeiſteramt bei Maria-Loretto auf dem Hradſchin zu Prag.

Carter, ein engliſcher Tonkünſtler, ſtarb zu London 1805. Schon ſeit 1780 erwarb er ſich durch mehrere gut gearbeitete Clavierſonaten ein Anſehen.

Carteſius oder Cartes, René de, der bekannte große Philoſoph, der ſich auch in der muſikaliſchen Literatur einen berühmten Namen erworben hat, wurde geboren zu la Haye in Touraine am 31. März 1596 und ſtarb am 10. Februar 1650.

Cartier, J. B., Violinvirtuos, im Orcheſter der großen Oper zu Paris angeſtellt, hat Vieles componirt, beſonders für ſein Inſtrument, wovon in Deutſchland aber, ſo wie auch von ſeiner Perſon, bis jetzt nur ſehr wenig bekannt geworden iſt.

Carulli, Ferdinando, Virtuos auf der Guitarre und beliebter, ſo wie auch äußerſt fruchtbarer Componiſt für ſein Inſtrument zu Paris, iſt aber aus Neapel gebürtig und ſtarb zu Paris im Juni 1841. — Ob der ebenfalls zu Paris lebende junge Claviervirtuos, auch als Componiſt für ſein Inſtrument nicht unbekannte Guſtav Carulli ein Sohn oder doch Verwandter von dem obigen Ferdinand iſt, können wir nicht ſagen, ſo wahrſcheinlich es auch ſcheint.

Caruſo, Luigi, ein vor ungefähr 15—20 Jahren noch in Italien ſehr beliebter und fruchtbarer Operncomponiſt, wurde geb. zu Neapel um 1756. Daß er ſich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts eine Zeit lang in Frankreich, namentlich zu Paris, alsdann wieder zu Neapel aufgehalten habe und hier auch in einem der erſten Jahre des jetzigen Jahrhunderts geſtorben ſey, iſt eine bloße Vermuthung, deren Wahrheit wir nicht verbürgen können.

Cäſar, Johann Melchior. Dieſer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ſehr berühmte Contrapunktiſt war gebürtig aus Elſaß-Zabern, und von 1683 an zuerſt Hofcapellmeiſter des Biſchofs von Bamberg und Würzburg, alsdann ſeit 1687 Capellmeiſter am Dome zu Augsburg, wo er 1694 ſtarb.

Caſati, 1) Francesco, blühte um's Jahr 1600 als ein vortrefflicher Organiſt und Componiſt zu Mailand. — 2) Gaspare C., ein Componiſt aus Venedig, blühte um's Jahr 1650, und war ſeiner Zeit, beſonders als Singcomponiſt, ſehr geſchätzt. — 3) Girolamo C., in der Mitte des 16. Jahrhunderts Capellmeiſter zu Mantua und Componiſt von vielen ein- und mehrſtimmigen geiſtlichen Geſängen, Meſſen, Magnificaten, Litaneien, Vesperpſalmen u. ſ. w. mit Violinbegleitung, von denen allen aber jetzt nichts mehr exiſtirt. — 4) Theodoro C., ein Componiſt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, lebte zu Mailand.

Caſella, merkwürdig als der erſte Madrigalen-Componiſt, von dem ſich in der Geſchichte der Muſik einige Kunde findet, lebte um 1280 zu Florenz und war ein vertrauter Freund des berühmten Dante.

Caſentini, Marſilio, war aus Lucca gebürtig und blühte zu Anfange des 17. Jahrhunderts als Capellmeiſter zu Gemona und beliebter Kirchencomponiſt.

Caſini, Dr. Giovanni Maria, war, wie Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina zur Berichtigung dieſes Artikels in Gerbers neuem Tonkünſtler-Lexikon meldet, ein Prieſter, aus dem Toskaniſchen gebürtig, und kam ſchon mit den Vorkenntniſſen des Contrapunktes ausgerüſtet nach Rom, wo er unter Matteo Simonelli weiter ſtudirte. Später begab er ſich zu Bernardo Pasquini, unter welchem er ſich im Orgelſpiele beſonders ausbildete, und in Folge deſſen als Organiſt bei der Chieſa maggiore zu Florenz angeſtellt wurde. C. war jedoch auch als eifriger Theoretiker bekannt.

Caſparini, Eugenius, unbeſtritten der größte Meiſter ſeiner Zeit in der Orgelbaukunſt. Er war im Jahre 1624 zu Sorau in der Niederlauſitz geboren und erlernte dieſe Kunſt zuerſt von ſeinem Vater. Seine Wißbegierde trieb ihn aber ſchon im 17. Jahre aus dem väterlichen Hauſe, von wo er zuerſt nach Baiern in Arbeit kam. Nachdem er ſich hier drei Jahre lang aufgehalten hatte, trat er 1644, im 20. Jahre, eine große Reiſe nach Italien an, in welchem Lande er, größtentheils in Padua, an 50 Jahre ruhmvoll zubrachte. Endlich erhielt er den Ruf als Kaiſerlicher Hof-Orgelbauer nach Wien, wo er, nachdem er alle daſigen Werke wieder in guten Stand gebracht hatte, ein Poſitiv von ſechs Stimmen, deſſen Pfeifen durchaus von Papier waren, als ein Andenken ſeiner Kunſt für die kaiſerliche Kunſtkammer verfertigte. Am 12. September 1706 ſtarb er zu Neuenwieſe bei Görlitz, 82 Jahre alt. Noch iſt von Caſparini zu merken, daß er in den von ihm erbauten Orgeln eine von ihm erfundene ſogenannte Invetriatur anzubringen pflegte, welche in einem Lack oder Firniß beſtand, der nicht nur die feinſten Ritzen im Holze ausfüllte und verſtopfte, ſondern auch die Würmer in Zukunft davon abhielt. Mit dieſer Invetriatur überſtrich er inwendig und auswendig alle ſeine Windladen und hölzernen Pfeifen.

Caſparini, Adamo Oratio, Sohn des Vorhergehenden, ein nicht minder als ſein Vater berühmter

Digitized by Google

Orgelbauer, wurde während deſſen Aufenthalts in Italien geboren und ſtarb um 1745. Seinen Sohn **Johann Gottlob C.**, der 1712 in Breslau geboren wurde, erzog er ebenfalls in der Orgelbaukunſt und mit Glück, doch hat derſelbe des Vaters und des Großvaters Berühmtheit nie erreicht.

Caſſaten-Gehen, ſ. den folgenden Artikel.

Cassatio (lat.) oder Cassazione (ital.) eine Art Notturno oder Serenade, doch durchaus nicht von einem ſolch' beſtimmten Charakter, wie dieſe Art Tonſtücke. Weil man dergleichen abendliche öffentliche Muſikaufführungen gern zu dem Zwecke irgend einer Ehrenbezeigung oder noch mehr unter den Fenſtern junger Frauenzimmer veranſtaltet, alſo ſie gleichſam als Ständchen betrachtet, ſo iſt davon die bekannte Redensart Caſſaten-Gehen entſtanden, welche ſo viel heißt, als auf verliebte Abentheuer ausgehen, oder Gelegenheit ſuchen, Zuſammenkünfte mit den Geliebten oder Verliebten anzuſpinnen.

Caſſiodorus, Magnus Aurelius. Dieſer gelehrte Römer, unter der Oſtgothen-Herrſchaft, der die Erhaltung wiſſenſchaftlicher Kenntniſſe ſo ſehr beförderte, gehört auch zu den alten muſikaliſchen Schriftſtellern; da er aber mehr Staatsmann als Muſiker war, berühren wir ſeine Geſchichte nur kurz. Er war 480 n. Chr. Geb. (Andere wollen 470) zu Squilaci (Aquiliacum) geboren und ſtarb 577.

Caſtagnetten (ſpan. Castagnuelas, und franz. Castagnettes), eigentlich Daumklappern, ſind Klapper-Inſtrumente. Ihren Namen mögen ſie von dem Kaſtanienholze erhalten haben, aus welchem ſie die Spanier zubereiten, oder auch wohl wegen ihrer meiſtens braunen Farbe. Geſpielt werden ſie mit den Fingern beider Hände, indem beide Theile mit einem Bande an den Daumen (daher im Deutſchen Daumklappern) befeſtigt ſind, und die übrigen Finger ſodann ſchnell nach einander darauf abglitſchen, ſo daß dadurch eine Art Triller entſteht, der den Rythmus des Geſanges oder des Tanzes, wozu ſie gebraucht werden, ſehr fühlbar macht und demſelben einen ſehr munteren Charakter verleiht. Die Spanier und mehrentheils auch die ſüdländiſchen Franzoſen tanzen faſt nie anders, als mit Caſtagnetten.

Caſtel, Louis Bertrand, ein gelehrter Jeſuit, wurde geb. zu Montpellier am 11. Novbr. 1688, kam 1720 in das Pariſer Convent und beſchäftigte ſich hauptſächlich mit der Geometrie. Er iſt der Erfinder des ſogenannten Farbenclaviers (clavecin oculaire). Merkwürdig ſind von ihm auch die „Lettres d'un Académicien de Bordeaux sur le fond de la Musique“, welche er 1754 gegen Rouſſeau herausgab, und wodurch er den Rameau auf die Ideen ſeiner Theorie gebracht haben ſoll. Er ſtarb am 11. Januar 1757. — Sein Sohn ſoll ein vortrefflicher Violinſpieler geweſen ſeyn, und wahrſcheinlich auch gehören dieſem die gefälligen Violin-Duo's und Trio's an, welche 1780 zu Paris gedruckt erſchienen.

Caſtellacci, Luigi, Guitarrevirtuos und fleißiger, auch ſehr ſinnreicher Componiſt für ſein Inſtrument, ohne jedoch die Gründlichkeit eines Call und die Genialität eines Carulli zu erreichen. Er wurde in Italien geboren, hielt ſich die größte Zeit ſeines Lebens aber auf Reiſen auf. Um 1825 war er in Deutſchland. Sein jetziger Aufenthaltsort iſt uns nicht bekannt.

Caſtelli, Ignaz Franz, verdient ſowohl als fleißiger und theilweiſe ſehr glücklicher Opernbuchdichter, wie auch als Herausgeber der bei T. Haslinger in Wien unter dem Titel „Allgemeiner muſikaliſcher Anzeiger“ erſcheinenden und bereits bis zum elften Jahrgange gediehenen muſikaliſchen Zeitung hier eine Stelle. Er ward am 6. März 1781 zu Wien geboren. Welches außerordentliche Glück er als humoriſtiſcher Dichter machte, iſt weltbekannt, und es kann davon hier nicht weiter die Rede ſeyn. Lange Zeit war er der Repräſentant der öſterreichiſchen Poeſie und des ächten Wiener Humors. Seine Travestien, Luſtſpiele, Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen und Opern, die ſich meiſt auf allen deutſchen Bühnen Eingang verſchafften, betragen jetzt an 170. Welchen unerhörten Beifall z. B. ſeine „Schweizerfamilie“ mit Weigl's Compoſition hatte, weiß Jeder, der ſich um dramatiſche Kunſt und Muſik bekümmert. In Folge derſelben ward er 1811 zum Hoftheaterdichter am Kärnthnerthor-Bühne mit 1500 fl. Gehalt angeſtellt, und 1817 erhielt er die mittlere goldene Verdienſtmedaille mit Oehr und Band zur Auszeichnung und Belohnung. Viele Muſikvereine, als die in Steiermark, Kärnthen, Tyrol, Krain ꝛc., ernannten ihn zu ihrem Mitgliede. Bei der Geſellſchaft der Muſikfreunde des K. K. öſterreichiſchen Kaiſerſtaates iſt er Mitglied des Repräſentantenkörpers. Stellung, Schriften, Theaterſtücke und Oeconomie brachten ihm ein ſchönes Vermögen, und er lebt jetzt abwechſelnd in Wien und auf ſeiner mit der ihm eigenen Laune reich ausgeſtatteten Beſitzung zu Hütteldorf. Seine Schriften, auch nur die von ihm gedichteten Opern alle hier aufzuzählen, kann nicht unſere Aufgabe ſeyn. In allen ſpielt der reine Humor und ächte Witz die Hauptrolle, und ſie ſind denn auch die Hauptfarbe und der Hauptcharakter, womit er die zu Anfang genannte muſikaliſche Zeitſchrift redigirt. Auf ein tieferes muſikaliſches Wiſſen macht er darin nie Anſpruch; aber die Formen in ihrer eigentlichſten Geſtalt aufzufaſſen und auf eine eben ſo geiſtreiche als witzige Weiſe dem Leſer vorzuführen, darin iſt er Meiſter, und ſelbſt die Kraftausdrücke, deren er ſich bisweilen dabei bedient, ſind — richtig verſtanden — ſchlagend und charakteriſtiſch zeichnend. Seine Verſification iſt der muſikaliſchen Compoſition ſehr zugänglich. — In neueſter Zeit wurde von mehreren Regenten in ehrender Anerkennung ſeiner vielfachen Verdienſte ſeine Bruſt mit Orden geſchmückt.

Caſtendorfer, Stephan, einer der älteſten Orgelbauer, aus Breslau gebürtig, und einer der erſten, welche von der Erfindung des Pedals Gebrauch machten. Bei dem Bau unterſtützten ihn ſeine Söhne Caſpar, Melchior und Michael, die nicht weniger berühmte Meiſter in der Orgelbaukunſt geweſen ſeyn ſollen.

Caſtil-Blaze, Franz Heinrich Joſeph, iſt den 1. December 1784 zu Cavaillon geboren. Beſtimmt zum Stande der Advokaten, machte er in ſeiner Jugend die nöthigen juriſtiſchen Studien, was ihn jedoch nicht hinderte, die Muſik zu betreiben, von welcher die erſten Stunden ihm von ſeinem Vater gegeben wurden. Angekommen in Paris 1799, um die Curſe der Schule der Rechte zu verfolgen, verſäumte er ſie manchmal, um die des Conſervatoriums zu beſuchen. Nachdem er die Solfeggien beendigt hatte, erhielt er von Perne Unterricht in der Harmonie, und er bereitete ſich vor, ſeine muſikaliſche Erziehung zu vervollſtändigen, als er ſeinem Hange entſagen mußte, um ſich ausſchließlich mit ſeinem beſtimmten Stande zu beſchäftigen. Unterdeſſen ſpielte er mehrere Inſtrumente und componirte viele Romanzen und andere flüchtige Piecen, welche er herausgab, als er plötzlich den Entſchluß faßte, der Gerichtsſtube (welcher er ſchon ſeit längerer Zeit als Advocat, Unterpräfekt an verſchiedenen Orten ꝛc. angehörte) zu entſagen, kurz Allem endlich, was ihm Hinderniſſe bringen könnte in ſeinem Hange zur Muſik. Vertrauend der Zukunft, ſchlug er abermals den Weg nach Paris ein, mit ſeiner Frau und ſeinen Kindern. Zwei Entwürfe führten ihn in die Stadt der Künſte: er wollte Don Juan von Mozart aufführen und einige andere Opern, welche er überſetzt und arrangirt hatte für die franzöſiſche Bühne, und ein Buch herausgeben, die Hoffnung ſeiner berühmten Zukunft. Dieſes Buch erſchien unter dem Titel: „Von der Oper in Frankreich (Paris 1820, 2 Bde. 8°.) Mann von Geiſt, Schriftſteller voll von Dichtergeiſt, griff Caſtil-Blaze mit Kraft in dieſer Arbeit gewiſſe Vorurtheile, welche ſich in Frankreich den Fortſchritten der dramatiſchen Muſik widerſetzten, an. Er beſchrieb die Mängel der überlieferten Opern, die Fehler der innerlichen Verwaltung des Theaters, die ſchlechte Vertheilung der Rollen, die falſche und eigenmächtige Eintheilung der Stimmen, alle Urſachen endlich, welche der Aufführung der

Digitized by Google

guten Muſik hinderlich ſind. Endlich ſchonte er nicht die Erzeugniſſe, welche ihm mehr dem Vaudevillegenre als dem der wahren Oper anzugehören ſchienen. Fügen wir hinzu, daß die Hitze ſeines Eifers ihn mit ſich riß bis zur Ungerechtigkeit gegen die franzöſiſchen Componiſten, die zwar als ſchwache Harmoniker ſich doch Verdienſte erworben hatten durch das Natürliche der Melodien und der dramatiſchen Wahrheit in ihren Arbeiten. Im Jahre 1821 gab dieſer muſikaliſche Literator ein Dictionnaire der modernen Muſik heraus (Paris, 2 Bde. 8°). Dieſe Arbeit war gebildet durch die Wiedervereinigung der Materialien, welche der Schriftſteller für ſein Buch „die Oper in Frankreich“ geſammelt hatte. Jedoch die Schnelligkeit, welche in ſeiner Redaction erſichtlich war, zeigte manche Nachläſſigkeiten in mehreren wichtigen Artikeln. Sie waren in einem neugedruckten Blatte corrigirt, welches die Arbeit unter einem andern Titel, gleichſam wie eine zweite Auflage (Paris 1825, 2 Bde. 8°), brachte. Seit mehreren Jahren redigirt er den muſikaliſchen Theil der Revue von Paris. Im Jahre 1832 ließ er zwei Werke drucken; der Titel des einen iſt: „Muſik-Kapelle der Könige von Frankreich“ (Paris, Paulin, 1 Bd. 12°), und das andere: „Der Tanz und die Ballette ſeit Bacchus bis auf Fräulein Taglioni (Paris, Paulin, 1 Bd. 12°). Die Ueberſetzungen der Hochzeit des Figaro, des Don Juan, der Zauberflöte und der geheimen Heirath waren von Caſtil-Blaze gemacht worden, ehe er ſich in Paris niederließ; er gab ſie in dieſer Stadt heraus 1820 und in den folgenden Jahren. Die glücklichen Erfolge der Muſik von Roſſini in dieſem Zeitpunkte beſtimmten ihn, mit ſeinen Arbeiten im Ueberſetzen fortzufahren. Er ſelbſt componirte einige Stücke; von den bekannteſten ſind „die verliebten Narren“ und „der Wald von Sénart.“ Er brachte mehrere deutſche Opern (von ihm für die franzöſiſche Bühne eigenthümlich, jedoch mit Bühnenkenntniß bearbeitet) zur Aufführung, von welchen C. M. v. Webers Freiſchütz die meiſte Wirkung machte unter dem Titel: „Robin der Wäldler.“ Der Ruf dieſer Oper war nicht geringer als in Deutſchland. Die Ueberſetzung der Euryanthe machte Caſtil-Blaze auch, und ſtellte ſie der Oper 1831 vor, doch ſie war weniger glücklich; damals wurde auch die Ueberſetzung des Don Juan durch ihn und ſeinen Sohn verbeſſert. Caſtil-Blaze hat ſich als Componiſt durch einige Stücke bekannt gemacht, durch religiöſe Geſänge, Violinquartette, Trio's für Fagott und eine Sammlung von zwölf Romanzen, unter welchen man den Geſang der Thermopylen bemerkt und den hübſchen Geſang des Königs René. Dieſer jedenfalls intereſſante Mann hatte in Frankreich großen Einfluß, jedoch hört man von ihm ſeit lange in Deutſchland nur wenig mehr, was der Vermuthung Raum gibt, daß er ſich von dem Kunſtleben gänzlich zurückgezogen haben muß.

Caſtorion (wörtlich: Bibergeil), hieß in der Muſik bei den alten Griechen eine Kriegsmelodie oder ein militäriſches Muſikſtück, welches kurz vor dem Angriffe des Feindes auf Blasinſtrumenten geſpielt wurde, um den Muth der Soldaten anzufeuern.

Caſtrat, ital. Castrato — ein künſtlicher Sopran, den man ehedem im Deutſchen auch wohl Hämmling nannte. Die Singſtimme der Knaben iſt der weiblichen Singſtimme im Klange ſehr ähnlich und an Umfang ziemlich gleich; in den Zeiten der Mutation aber, der Epoche der eintretenden Mannbarkeit, geht ſie in die ſogenannte Viriliſtimme über, wird ohngefähr um eine Octave tiefer, Baß oder Tenor. Da nun die Zeit und der ganze Act dieſer Stimmveränderung der Knaben, ihrer Mutation, mit dem ihrer Mannbarwerdung zuſammentrifft, dieſe aber nach den Geſetzen der Natur durch die Caſtration unmöglich gemacht werden kann, ſo iſt auch wohl nichts natürlicher, als daß eben dadurch jenes Mutiren der Stimme verhindert, der urſprüngliche Stimmumfang erhalten und ſo eine Männergeſtalt mit weiblicher Singſtimme (Alt oder Sopran) gleichſam erkünſtelt werden kann.

Caſtro, Johannes von, gegen Ende des 16. Jahrhunderts Capellmeiſter des Herzogs Johann Wilhelm von Jülich, wurde geboren zu Lüttich, ſtarb in den erſten Jahren des 17. Jahrhunderts zu Jülich und war einer der fruchtbarſten Componiſten ſeiner Zeit.

Caſtrovillari, Pater Daniele di, ein Franziskanermönch und berühmter alter italieniſcher Operncomponiſt, lebte zu Venedig und blühte beſonders um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Caſtrucci, Gebrüder, beide Violinvirtuoſen; der vorzüglichſte darunter war der ältere, Pietro C., geboren zu Rom gegen 1670, war ein Schüler des berühmten Corelli. Er ſtarb gegen 1750, nachdem er zuvor auch mehrere Sonaten für Violine und Clavier herausgegeben hatte, denen die Vorzüge vor vielen andern derartigen Compoſitionen nicht abgeſprochen werden konnten. Der jüngere, Proſpero C., war Concertmeiſter im Caſtletavern, ſtand jedoch als Künſtler ſeinem älteren Bruder nach. Er hat, wie Hawkins in ſeiner Geſchichte berichtet, mehrere Solo's für die Violine herausgegeben, und ſtarb zu London um 1760.

Cäſur, wörtlich: der Schnitt oder Einſchnitt. Es iſt entſchieden, daß das Wort Cäſur aus der Poeſie in die Muſik überging, und es muß daher auch hier nur in der Bedeutung gebraucht werden, in welcher es dort üblich iſt, alſo als ein blos rhythmiſcher Ruhepunkt, und insbeſondere als der rhythmiſche Endpunkt ſowohl der kleineren als größeren melodiſchen Theile, oder als derjenige Punkt des muſikaliſchen Metrums, wo ein melodiſcher Fuß oder vielmehr ein melodiſcher Rhythmus endet, welches man in der Poeſie Wortfuß oder Wortrhythmus nennt. Als eine rhythmiſche Figur, deren Ausdruck ein melodiſcher Fuß oder Theil iſt, tritt die Cäſur ſelbſtſtändig in das Taktmetrum ein, und droht hier gleichſam dieſes zu unterbrechen, wird aber durch die organiſche Gewalt des fortſchreitenden Metrums beherrſcht. Daraus folgt nun, daß ſie immer auf den guten Takttheil fällt. Daß ſie, als ein ſolch rhythmiſches Ende oder rhythmiſches Glied der Melodie, zugleich auch auf die Schlußnote eines ſolchen melodiſchen Theils falle, iſt eben daher nicht immer nöthig, denn auch in der Poeſie kann die Cäſur oft mitten auf ein mehrſylbiges Wort fallen, woraus wieder unzweideutig hervorgeht, daß, ſo wie in der Poeſie weder eine interpunktiſche noch logiſche Beſchaffenheit des Verſes, ſondern blos ein rhythmiſcher Ruhepunkt, nach welchem die Wiederkehr einer ähnlichen Anzahl von Füßen beginnt, mit dem Worte Cäſur bezeichnet wird, ſo auch in der Muſik dabei durchaus an keinen eigentlichen, für ſich beſtehenden melodiſchen Theil, ſondern blos an ein rhythmiſches Ende in der Melodie oder in einem Satze zu denken iſt.

Catabasis (wörtlich: das Hinabgehen) nannten die Griechen diejenige Tonfolge, welche aus lauter abwärts ſteigenden Tönen beſtand, alſo eine abwärts fortſchreitende Tonleiter, die jedoch nicht in ſtrengſter Folge der einzelnen Töne zu geſchehen brauchte, d. h. es durften auch wohl ein oder mehrere Töne überſprungen werden.

Catachorevsis (von καταχορεύω — worüber Freudenſprünge machen und verſpotten) hieß bei den alten Griechen ein Theil desjenigen Liedes, womit ſich die Sänger in den Pythiſchen Spielen hören ließen, ehe es nämlich entſchieden war, wer den Preis gewonnen hatte.

Catalani, Angelica, unſtreitig die großartigſte Sängerin dieſes Jahrhunderts, iſt im Jahre 1784 zu Sinigaglia im Kirchenſtaate geboren; ſie verheirathete ſich ſpäter mit einem ehemaligen franzöſiſchen Capitän, Herrn v. Valabrègue, welcher, als ſie ihn kennen lernte, bei der franzöſiſchen Geſandtſchaft in Liſſabon angeſtellt war. Indeſſen behielt ſie für die Oeffentlichkeit nach wie vor den Namen Catalani, und wird auch unter dieſem allein in der Kunſtgeſchichte genannt werden. So manches ſich gegen ſie als Sängerin ſagen läßt, ſo iſt ſie doch in ihren Geſammteigenſchaften eine erſtaunenswürdige Erſcheinung, die alle Völker Europa's zur Begeiſterung und Bewunderung hingeriſſen hat. Sie wurde als Penſionärin in dem Kloſter der heiligen Lucia un-

Digitized by Google

weit Rom erzogen. Da die Geſangsbildung dort als ein weſentlicher Theil auch der religiöſen Erziehung betrieben wird, ſo nahm Angelira Catalani an dieſer ebenfalls Antheil und ſang ſchon als kleines Mädchen im Chor mit. Aber ſchon damals übertönte ihre Stimme alle übrigen ſo, daß man gar nicht glauben wollte, es ſey eine Penſionärin, die mit ſo vollem Wohllaut die Kirche erfülle, ſondern vermuthete, es müſſe eine der jüngeren Nonnen ſeyn. Von nah und fern ſtrömten daher bei den Feiertagsmeſſen die Neugierigen in die Kirche, um den wunderbaren Geſang zu hören und das Kind zu ſehen, welches dieſe außerordentliche Wirkung hervorbrachte. Dadurch entſtanden, wegen des erregten Gedränges, häufig Unordnungen an der Kloſterpforte und in der Kirche ſelbſt, ſo daß endlich durch eine höhere geiſtliche Behörde es dem Kloſter unterſagt wurde, die kleine Angelira noch ferner mitſingen zu laſſen. Die Sängerin erzählte mit anmuthiger Laune ſelbſt viele Anecdoten aus jener erſten Jugendzeit ihres Ruhmes. Im 15. Jahre ihres Alters betrat ſie zum erſten Male die Bühne und zwar zu Venedig mit einem, ſelbſt in dem leicht begeiſterten Italien, faſt unerhörten Erfolge. — Bei den wunderwürdigen Mitteln, mit welchen unſere Künſtlerin begabt war, konnte es nicht fehlen, daß ihr Ruf ſich auf's ſchnellſte durch ganz Italien verbreitete. Sie ſang raſch hinter einander auf allen großen Theatern dieſes Landes; zu Mailand, Florenz, Trieſt, Rom und Neapel, und ihr Ruhm erfüllte bald ihr ganzes ſchönes Vaterland von den Alpen bis zur Südſpitze Calabriens. Damals verwandte der Hof zu Liſſabon ſehr viel auf die Unterhaltung einer großen italieniſchen Oper. Der Ruf der Catalani hatte ſich ſchon über's Meer verbreitet, und ſie erhielt daher im Jahre 1801 eine ſehr vortheilhafte Einladung von der dortigen Bühne, die bereits den berühmten Creſcentini (was Ausdruck und Vortrag anbelangt unſtreitig der größeſte Sänger ſeiner Zeit) und die vortreffliche Gafforini zu ihren Mitgliedern zählte. Bei dem Eifer, welchen die Catalani zu ihrem Talente fügte, konnte eine ſolche künſtleriſche Gemeinſchaft nur vortheilhaft für ihre Ausbildung ſeyn, und beſonders mußte ſie durch Creſcentini's Kunſt des Vortrags und des dramatiſchen Ausdrucks gewinnen. Fünf Jahre blieb ſie in Liſſabon, und dieſe ganze Zeit war eine Reihe der glänzendſten Triumphe. Im Jahre 1806 ging ſie über Madrid und Paris nach London. Ein beiſpielloſer Ruf eilte ihr voran, ſo daß, ſo wie ſie in einer Stadt ankam, alles ſich drängte, um nur Zutritt zu ihren Concerten zu gewinnen. Der Eindruck, den ſie hier machte, iſt ganz unbeſchreiblich, denn er ging über Alles, was man bisher von einer künſtleriſchen Wirkung des Augenblicks erlebt hatte, hinaus. Von dem Könige und den Perſonen des Hofes an, von den Lords, die nur von Politik entzündet in beiden Häuſern ihre gewaltigen Reden erſchallen ließen, von den Seehelden, die an der Spitze der Flotten ſtanden, bis zu der unterſten Hefe des John Bull und John Theer hinab, riß die wunderbare Sängerin alles mit gleichem Sturm der Begeiſterung fort. Ja noch mehr; in dieſen kriegsbewegten Tagen wurde die Catalani förmlich zu einer politiſchen Macht, denn man gebrauchte ſie, um bei unglücklichen Ereigniſſen den ſinkenden Muth durch vaterländiſche Anregungen neu zu beleben. Vor allem mächtig war ſie nämlich durch den großartigen Vortrag von Volksliedern, wie „God save the king“ und „Rule Britania“, wobei ſie nicht nur durch die Gewalt ihrer Stimme, die mächtig wie mit Adlerſchwingen ſelbſt über den begeiſterten Chor einer engliſchen Volksmaſſe und über die Fülle eines ganzen Orcheſters emporſchwebte, ſondern auch durch ihre edle Körperlichkeit unterſtützt wurde. Denn gleich einer Königin, einer Juno, ſtand ſie majeſtätiſch aufgerichtet vor den ſtaunenden Hörern da, und wenn ſie bei den Worten „Send him victorious, happy and glorious“ beide Hände erhob und zu dem Herrſcher empordeutete, dann brach der Beifallsſturm ſo gewaltig aus, daß das ganze Haus erbebte und die Herzen von einem patriotiſchen Hochgefühl entzündet wurden, welches ſich kühn über jeden Unfall des Augenblicks erhob. So oft daher die Nachricht von einem Siege Napoleons oder einem ähnlichen Ereigniß eingetroffen war, was in London allgemeine Beſtürzung und Niedergeſchlagenheit hervorbrachte, ſo ſandte der Premierminiſter zum Theaterdirector und beſtimmte dieſen, ihm die Catalani, welche mit ihm einen Contract geſchloſſen hatte, zu überlaſſen. Dann wurde angekündigt, Madame Catalani werde in Druryplane um 7 Uhr, in Coventgarden um 8 Uhr ꝛc. „Rule Britania“ und „God save the King“ ſingen. Sofort füllten ſich die Schauſpielhäuſer Londons bis auf den letzten Platz, und die Catalani wurde von einem zum andern gefahren, und ſang den Britten überall neuen Muth und neue Begeiſterung in's Herz. Nach einem achtjährigen Aufenthalte in London, während deſſen ſie ſich ungeheure Summen Geldes erworben hatte, ging ſie wieder nach Paris, wo ſie eine Zeitlang die Leitung der italieniſchen Oper übernahm. Es gibt eine Unzahl von Anecdoten über den Stolz und die unwürdige Habſucht dieſer Sängerin, ferner über die Art und Weiſe, wie ſie ihren Gatten tyranniſire, ihm täglich eine gewiſſe Summe Geldes wie ein Taſchengeld auszahle, u. dergl. m. Von allem dieſen iſt auch nicht eine Sylbe wahr. Wenn man ſie des Neides auf andere Sängerinnen angeklagt hat, ſo iſt dieß eben eine ſolche Verläumdung. Denn erſtlich überragte ſie dieſelben ſo an Talent und Erfolgen, daß, ſo lange ſie ſang, ſich neben ihr keine Andere zu erhalten vermochte; und zweitens ſprach ſie von allen bedeutenderen Talenten ihrer Zeit und auch von denjenigen, die emporſtiegen, als ſie ſelbſt ſchon zu ſinken begann, mit größter Achtung und Wärme. Dieſe Winke über den wahren perſönlichen Charakter der großen Künſtlerin mögen genügen, die völlig falſchen und verkehrten Vorſtellungen derer, die leider nur zu ſehr in die öffentliche Meinung übergegangen ſind, zu berichtigen. Während der hundert Tage verließ ſie Paris und reiſte indeſſen in Belgien. Nach dieſer Zeit kehrte ſie zwar noch einmal nach der Hauptſtadt Frankreichs zurück und übernahm abermals die Leitung des italieniſchen Theaters, allein nur auf kürzere Zeit, indem ſie ſich mit den ihr vorgeſetzten Behörden, muthmaßlich durch die Schuld Valabrégue's, nicht vereinigen konnte. Im Jahre 1816 trat ſie eine Kunſtreiſe durch das nunmehr des Friedens genießende Europa an. Sie beſuchte alle Hauptſtädte Deutſchlands und ging nach Dänemark, Schweden und Italien. Ein franzöſiſcher Schriftſteller berechnet die Summen, welche die Sängerin durch Concerte den Armen zugewandt hat, auf mehr als zwei Millionen Franken; eine Gabe, die ihr zwar leicht geworden, aber dennoch gewiß Dank verdient, wenigſtens ſie vor den plumpen Verläumdungen ihres Charakters hätte ſchützen ſollen. Im Jahre 1818 erneuerte ſie die Kunſtreiſe durch Europa. Hier hatte ſie aber ſchon bedeutend von der Macht ihrer Stimme verloren und ſchwächte den Eindruck, den ihr erſtes Erſcheinen gemacht hatte; doch war daran auch eine temporäre Kränklichkeit ſchuld, indem ſie zu jener Zeit an einem hartnäckigen Halsübel litt, welches erſt in Berlin durch eine Operation des berühmten Gemſi gehoben worden ſeyn ſoll. Wenigſtens iſt ſo viel gewiß, daß ſie vier Jahre ſpäter (1822) noch ganz mit dem alten Erfolge zu London ſang, wo ſie ſich doch in ihrer glänzendſten Zeit aufgehalten hatte, und daß ſie inzwiſchen auch eine Reiſe nach Polen und Rußland unternahm, welche ihr Gold und Ruhm in gleichem Maße eintrug. Im Jahre 1826 unternahm ſie die letzte Reiſe durch Europa und traf im Sommer 1827 in Berlin ein, wo ſich damals gerade die bedeutendſten Sängerinnen Deutſchlands, die Schechner und die Sonntag, beiſammen fanden. Es läßt ſich nicht läugnen, daß man der Sängerin zu dieſer Zeit ſchon das Alter anhörte; deſſenungeachtet erſchien ſie friſcher als im Jahre 1818, und die Macht ihrer wunderwürdigen Mittel war noch ſo groß, daß ſie ſich in ihrer Weiſe und im italieniſchen Geſange ohne Scheu neben der Schechner, welche als

Digitized by Google

deutſche Sängerin damals nie zuvor erlebte Triumphe feierte, behaupten konnte. Indeſſen nahm ſie auf dieſer Reiſe, wie ſie ſelbſt ſagte, von dem Publikum Abſchied, indem ſie zugleich noch einmal alle die Freunde aufſuchen wollte, die ſie ſich bei ihren früheren Reiſen erworben hatte. Im Jahre 1828 kehrte ſie von dieſer letzten Ausflucht zurück und iſt unſers Wiſſens ſeitdem nicht mehr öffentlich aufgetreten, ausgenommen einmal in Nancy, wo ſie bei einer gewiſſen Gelegenheit für die Armen geſungen hat. Seitdem lebt ſie theils zu Paris, theils auf ihrem Gute bei Florenz, woſelbſt ſie auch eine Geſangsſchule geſtiftet hat, in der ſie jungen Mädchen unentgeldlichen Unterricht ertheilt.

Catapleon (von *κατάπλεος* — angefüllt, voll) iſt der Name eines Geſanges, welchen die alten Griechen bei ihren Waffentänzen anſtimmten.

Cate, Auguſt ten, Verdienſtmitglied des holländiſchen Vereins zur Beförderung der Tonkunſt, iſt ein ſehr angeſehener Privatmann in Amſterdam. Ueber ſeine näheren Lebensverhältniſſe konnten wir ungeachtet aller deßhalb angewandten Mühe keine verläſſige Auskunft erhalten, und dennoch verdient der Mann als tüchtiger Componiſt und überhaupt vielgebildeter Muſiker hier genannt zu werden. Er ſcheint in der Compoſitionskunſt Autodidact zu ſeyn und neben dem Studium theoretiſcher Werke hauptſächlich nur nach guten Muſtern ſich gebildet zu haben, unter welch letzteren denn ſicher Spohr genannt werden muß, indem Anklänge an deſſen Genius unverkennbar in ſeinen Compoſitionen ſich vorfinden. Zu dieſen gehören vornehmlich zwei Opern mit holländiſchem Text, die bei ihren Aufführungen jedesmal den unzweideutigſten und allgemeinſten Beifall erhalten. Cate geſteht ſelbſt, daß Spohr ſein Ideal in der neueren Muſik ſey, und ſo liegt der Grund jener Nachbildung um ſo näher, als ſie ihn nur auf den rechten Weg zur wahren Kunſt führen konnte. Er iſt erglüht für dieſelbe und gehört ſo zu den kräftigſten Stützen der heutigen holländiſchen Muſik.

Catel, Carl Simon, geboren zu Aigle (Ala) im Waadtlande (pays de Vaud) im Juni 1773, geſtorben zu Paris am 29. Nov. 1830, im 58. Jahre ſeines Alters Schon in früher Jugend hatte er das Glück, nach Paris zu kommen, wo er ſich ungehindert ſeiner leidenſchaftlichen Neigung zur Tonkunſt hingeben und Nahrung für ſie finden konnte. Die gute Empfehlung an Sacchini verhalf ihm ſehr bald zur Erfüllung ſeiner Wünſche. Dieſer ihm wohlwollende Mann verſchaffte ihm nämlich die Aufnahme in die Königliche Schule des Geſanges und der Declamation, welche Hr. de la Ferté (intendant des menus-plaisirs) 1784 gegründet hatte. Hier ſtudirte er das Pianoforteſpiel unter Anleitung des Herrn Gobert und noch mehr Goſſec, welcher letzte ihn bald ſo ausgezeichnet lieb gewann, daß er ihm auch Unterricht in der Harmonie und in der Compoſition ertheilte. In beiden hatte er in kurzer Zeit ſolche Fortſchritte gemacht, daß er als ein ſehr geſchickter Begleiter anerkannt und ſeit 1787 bereits als Accompagnateur und adjungirter Profeſſor an derſelben Schule angeſtellt wurde. 1790 ernannte ihn ſchon die Verwaltung der Oper zum Accompagnateur dieſer bedeutenden Anſtalt, welchem Poſten er auch mit Ehre bis 1802 vorſtand, von welcher Zeit an ihn wichtigere Geſchäfte von jenen Obliegenheiten abhielten. Im J. 1790 war nämlich durch die Bemühung des Herrn Sarrette der Muſikchor der Nationalgarde gebildet worden und ſeit dieſer Zeit hatte derſelbe Mann auch das Conſervatorium zu Stande gebracht, deſſen Vorſteher er wurde. Als ſolcher und Catel's perſönlicher Freund ſetzte er ihn dem Goſſec als Hülfsprofeſſor an die Seite. Dadurch ſahe ſich Catel verpflichtet, eine Menge Märſche und andere militäriſche Muſik zu ſchreiben, welche faſt von allen franzöſiſchen Regimentern während der Revolutionskriege geſpielt wurden. Sein erſtes großes Werk mit vollem Orcheſter war ein „De Profundis“, 1792 aufgeführt bei Gelegenheit des Leichenbegängniſſes, das die Pariſer Nationalgarde ihrem tapfern Major Gouvion zu Ehren feierte. Die Nothwendigkeit, an Nationalfeſten Muſik zu Gehör zu bringen, und die Unzulänglichkeit der Streichinſtrumente für ſolche Aufführungen beſtimmten den Componiſten, Harmonien für Blasinſtrumente und Chöre mit großem Orcheſter ohne Streichinſtrumente zu ſetzen. Der erſte Verſuch wurde in den Tuillerien am 11. Meſſidor im 2. Jahre der Republik (alſo am 30. Juni 1793) gemacht mit der „Hymne an den Sieg“ auf die Schlacht von Fleurus, wozu Lebrun das Gedicht verfertigt hatte. Im dritten Jahre der Republik, der Zeit der Einrichtung des Conſervatoriums der Muſik, wurde er zum Profeſſor der Harmonielehre ernannt. Kaum war dieſe Anſtalt feſtgeſtellt, als die geſchickteſten Profeſſoren ihr beſonderes Augenmerk auf Elementarwerke richteten, welcher Zweig der Literatur, wie alle anderen in Frankreich, in einem beklagenswerthen Zuſtande ſich befand. Die Herren Cherubini, Mehul, Goſſec, Catel und andere ausgezeichnete Muſiker beſchloſſen, dem Mangel abzuhelfen und gaben jene Sammlung methodiſcher Abhandlungen für alle Zweige der Elementarunterweiſung in der Muſik heraus, welche noch jetzt von den Franzoſen als das ſchönſte Denkmal des Ruhmes des Conſervatoriums angeſehen werden. Da Rameau's Theorie der Harmonie auch in Frankreich, wo man ſie am längſten geduldet hatte, nicht mehr ausreichen wollte, unternahm es Catel, die Harmonielehre zu den einfachen Uebereinſtimmungen der Anwendung der Intervalle zurückzuführen. Indem er die Accorde in natürliche und künſtliche eintheilte, rechnete er alle diejenigen unter die natürlichen, die das Ohr ohne Verbreitung erlaubt; die künſtlichen betrachtete er als aus den erſten hervorgehende mittelſt der Aufhaltung einer oder mehrerer Conſonanzen. Dieſe Theorie möchten mehrere franzöſiſche Schriftſteller gern für ſo neu ausgeben, daß ſie dem Herrn Catel die Ehre der Erfindung beimeſſen wollen, allein die Behauptung hat keinen Grund. Längſt ſchon hatte man ſich dieſer Theorie, welche nur eine weitere Entwickelung der gewöhnlichen Accompanement-Methode war, in der italieniſchen Schule bedient; ferner hatten Kirnberger in ſeinen „Grundſätzen des Generalbaſſes als erſte Linien der Compoſition“ (Berlin 1781) und Türk in ſeiner „Anweiſung zum Generalbaßſpielen“ (Halle 1791) bereits vor dem Herrn Catel dieſe Theorie aufgeſtellt, von deren Daſeyn Catel ſchon durch ſeinen früheren Umgang mit Sacchini unterrichtet ſeyn mußte. Auch haben weder die Mitglieder des Conſervatoriums, nach deren Gutachten das Werk zum Gebrauche in der Anſtalt aufgenommen wurde, noch und am wenigſten der Verfaſſer dieſes Grundriſſes der Harmonie von einer Erfindung etwas geſprochen. Das Werk wurde im zehnten Jahre der Republik unter dem Titel „Traité d'harmonie“ zu Paris gedruckt, bald darauf franzöſiſch und deutſch, gleichfalls in Folio, zu Leipzig bei Peters (Bureau de musique). Der Grundriß, nach dem man faſt 20 Jahre lang in Frankreich unterrichtete, hat jetzt Verbeſſerungen erfahren, die unter uns durch Kirnberger und Türk gleichfalls längſt bekannt waren. — Als 1810 am Conſervatorium eine vierte Aufſeherſtelle errichtet wurde, ernannte man Catel zum Inſpector. Bei der Aenderung, welche die Verwaltung 1814 erfuhr, beſtimmte ihn ſeine Freundſchaft für Herrn Sarette ſich zurückzuziehen, ſeit welcher Zeit er alle ihm angetragenen Aemter ausſchlug, mit Ausnahme ſeiner Ernennung zum Mitgliede des Inſtitutes 1815. Im Jahre 1824 wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Als dramatiſcher Componiſt nimmt er eine der ehrenvollſten Stellen unter den franzöſiſchen Künſtlern ein. Seine Werke zeichnen ſich hauptſächlich durch anmuthigen Geſang und reinen Styl aus. Für die Oper gab er folgendes: „Sémiramis“ in drei Acten (1802); „les Bayadères in drei Acten (1810); „Zirphile et fleur de Myrthe“ in zwei Acten (1818); „Alexander chez Apelles,“ Ballet in zwei Acten; die komiſche Oper „l'Auberge de Bagnières“ in drei Acten; „les Artistes par occasion“ in einem Acte: les Aubergistes de qualité“ in drei Acten; „le Premier en date“ in einem Acte; „Walloce“ in drei Acten und „l'Officier enlevé“ in einem Acte. Nur wurden nicht alle dieſe Opern in Paris ſo beifällig aufgenommen,

Digitized by Google

wie ſie es verdient hätten, da die Bildung für ſolche Gaben noch nicht ſo weit entwickelt war. Seine übrigen Compoſitionen beſtehen in Sinfonien (Harmonieſätzen), Ouverturen, Märſchen, Hymnen, Liedern zum Beſten der Nationalfeſte für Blasinſtrumente. Dann ſchrieb er ſechs Quintette für zwei Violinen, zwei Bratſchen und Baß; drei Quartette für Flöte, Clarinette, Horn und Fagott; ſechs leichte Pianoforte-Sonaten — ſämmtlich in Paris gedruckt. Auch hatte er einen großen Antheil an den „Solfèges du Conservatoire“ (2. Aufl. 1815). — Höchſt achtungswerth machten ihn ſeine Redlichkeit, ununterbrochene aufrichtige Freundſchaft für Herrn Sarrette, der ihn anfangs unterſtützt hatte, ſeine warme Vaterlandsliebe und ſein unermüdliches Wohlwollen gegen alle junge Muſiker, die ihn um Rath und Schutz erſuchten. Man beklagte daher ſeinen Verluſt in Paris allgemein, ſo daß ihm nicht nur von allen Pariſer Muſikern, ſondern auch von vielen Gelehrten und Bürgern aller Klaſſen die letzte Ehre erwieſen wurde. An ſeine Stelle kam Paer.

Catena di drilli (ital.), eine Trillerkette.

Catley, Anna, eine vorzügliche Sängerin, wurde geb. in London um 1730. 1770 noch ſang ſie auf dem Königl. Theater daſelbſt mit außerordentlichem Beifalle. Sie ſtarb zu London, welches ſie nie verlaſſen zu haben ſcheint, am 15. Oct. 1789 als die Gemahlin des Generals Laſſelles.

Catrufo, G., der Componiſt von den Opern „la Bataille de Denain,“ „Félicie ou la Fille romanesque,“ „les Procès“ (komiſch) und „l'Intrigue au Château,“ welche alle bei Paccini gedruckt worden ſind, lebte vor wenigen Jahren noch daſelbſt als einer der beliebteſten Tonkünſtler, Claviervirtuoſen und Geſangslehrer; war aber kein Franzoſe von Geburt, ſondern ein Italiener, wahrſcheinlich aus Mailand.

Caudella, Ph., ein im Anfang des laufenden Jahrhunderts in Wien lebender, und bezüglich ſeiner vielſeitigen Kenntniſſe allgemein geſchätzter Muſiklehrer.

Caurroy, François Euſtache du, ſeiner außerordentlichen Kunſtkenntniſſe und Fertigkeit wegen von den Franzoſen gewöhnlich Prince des Professeurs de Musique genannt, war Capellmeiſter Carls IX., Heinrich III. und Heinrich IV., Canonicus an der Heiligen-Capelle zu Paris und Prior in St. Aibul de Provins, wurde geb. 1549 zu Gerberoy bei Beauvais, und ſtarb 1609 zu Paris.

Cavaccio, Giovanni, geboren zu Bergamo 1556, machte ſich vorzüglich als Sänger berühmt, zuerſt in München, dann in Rom und Venedig. Bergamo war alſo ſchon damals durch ſchöne Tenorſtimmen ausgezeichnet. 1581 wurde er als Domcapellmeiſter in ſeiner Vaterſtadt angeſtellt, welches Amt er mit Ehren verwaltete bis 1604, wo er an die Kirche Maria maggiore verſetzt wurde. Er ſtarb als Capellmeiſter dieſer Kirche am 11. Auguſt 1626. — Ein anderer Cavaccio, Jacobo, Zeitgenoſſe jenes, war Benedictiner-Mönch zu Padua, gleichfalls als guter Sänger ausgezeichnet, mehr noch als Gelehrter und Maler. Er ſtarb 1612 in einem Alter von 45 Jahren.

Cavaceppi, Giovanni, berühmter italieniſcher Buffo, ward 1803 zu Loretto geboren. 1830 ſchon hatte er ſich den Ruf eines der ausgezeichnetſten Buffoniſten ſeines Vaterlandes erworben. Er feierte zu Neapel und Rom große Triumphe; auch ſang er zu Venedig, Florenz, Mailand und Bergamo, zuletzt in Ancona. Hier befiel ihn zu Anfang des Jahrs 1838, wahrſcheinlich in Folge übergroßer Anſtrengung, da er ein leidenſchaftlicher Dramatiker war, eine Lungenentzündung, und er unterlag derſelben am 29. Januar genannten Jahrs.

Cavaliero, Emilio del, ein berühmter Componiſt des 16. Jahrhunderts, ein beſonderer Beförderer der Kunſt, wurde geb. zu Rom und kam 1570 als Capellmeiſter nach Florenz an die Stelle des Alfonſo della Viola, wo er in einem der erſten Jahre des 17. Jahrhunderts ſtarb.

Cavalletta, ſ. Cabaletta.

Cavalli, Francesco, war Capellmeiſter an der Marcuskirche zu Venedig, und einer der fruchtbarſten und geſchätzteſten unter den alten italieniſchen Operncomponiſten, wurde geb. zu Venedig 1610, und ſtarb daſelbſt gegen 1674.

Cavallo, Fortunatus, geb. 1738 im Bisthume Augsburg, erhielt ſeinen erſten Unterricht in der Muſik im daſigen Seminar, ſtudirte darauf die Compoſition zuerſt beim Capellmeiſter Giulini, und dann beim Capellmeiſter Riepel in Regensburg, wornach er, nach dem Tode des Joſeph Michl, 1770 als Capellmeiſter am Dome zu Regensburg angeſtellt wurde. Er ſtarb 1801. Der größte Theil ſeiner hinterlaſſenen Werke, welche beſonders in vielen vortrefflich gearbeiteten Meſſen, Veſpern und Litaneyen beſtanden, iſt 1809 bei dem großen Brande in Regensburg verloren gegangen. — Sein Sohn und Nachfolger Wenzel C., wurde geb. zu Regensburg 1781, und bildete ſich unter der Leitung des erſten Violiniſten und Componiſten am Taxiſchen Hofe, Anton Joſeph Liber, zu dem ausgezeichneten Tonkünſtler, welchen wir noch jetzt in ihm ſchätzen. Neben ſeinen gründlichen, theoretiſchen Kenntniſſen und ſeiner Anſicht in der Kunſt der Compoſition, iſt er auch ein fertiger und geſchmackvoller Violinſpieler, als welcher er ſich in mehreren öffentlichen Concerten bewährte. Er ſchrieb hauptſächlich viele Meſſen, die namentlich in den katholiſchen Kirchen häufig zur Aufführung kommen. Schon 1805 und 1806 hörte man mehrere dergleichen von ihm, die aber ebenfalls bei dem genannten Brande ein Raub der Flammen geworden ſeyn ſollen. Alles, was die muſikaliſche Literatur jetzt noch von ihm beſitzt, iſt daher nach dem Jahre 1809 von ihm componirt worden.

Cavalquet (franz.) oder le Marche, iſt ein Feldſtück der Trompeter, welches zum Zeichen des Marſches der Cavallerie geblaſen wird.

Cavata (ital.) iſt daſſelbe was Cavatina, ſ. den folgenden Artikel.

Cavatina, ſ. Arie.

Cazzati, Mauritio, ein fruchtbarer Componiſt, aus Mantua gebürtig, blühete beſonders ums Jahr 1660 als Obercapellmeiſter an der Petroniuskirche zu Bologna, und hatte im Jahre 1678 ſchon ſein 65. Werk drucken laſſen.

C barré nennen die Franzoſen das große durchſtrichene lateiniſche C, womit der Allabrevetact bezeichnet wird.

C-Dur — der Name der erſten 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems oder der ſogenannten erſten Haupttonart.

Ce, iſt eine der ſogenannten belgiſchen Sylben zur Vocediſation, ſ. dieſ. und Belgiſch.

Ceccarelli da Mevania, Odoardo, ein berühmter Sänger, Tenoriſt, aus dem 17. Jahrhunderte, wurde 1628 in die Päpſtliche Capelle zu Rom aufgenommen, und ſtarb daſelbſt um 1650. Er ſoll zugleich ein einſichtsvoller Componiſt, überhaupt ein gelehrter Mann geweſen ſeyn, deſſen hauptſächlichſte Bemühung darauf gerichtet war, die damals gänzlich vernachläſſigte Interpunction und Accentuation der in Muſik geſetzten lateiniſchen Texte theils durch beſtimmte Regeln, welche er ſammelte, theils durch eigene, hiernach geordnete, Compoſitionen wieder in Aufnahme zu bringen und zu verbeſſern, was auf den Zuſtand des damals im Sinken begriffenen Kirchengeſanges von vortheilhafteſtem Einfluſſe war. — Ein anderer Ceccarelli, Francesco, ebenfalls Sänger, hat ſich in neuerer Zeit einen Namen erworben. Derſelbe wurde 1752 zu Foligno geboren, kam in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nach Dresden, und ſtarb daſelbſt 1814 als Kammerſänger.

Cecchi, Domenico, nach ſeinem Geburtsorte gewöhnlich genannt Cortona, blühete um 1700 als einer der größten Sänger und zugleich Schauſpieler, die bis zu ſeinen Zeiten je auf der Bühne erſchienen waren. Dafür aber ward er auch überall außerordentlich honorirt. Im Beſitze großer Reichthümer kehrte er ohngefähr 1702 aus Deutſchland wieder nach Italien zurück, wo er zwar 1706 noch ſang, kurz darauf aber geſtorben, wenigſtens vom Theater zurückgetreten ſeyn muß.

Digitized by Google

Celeſtino, Eligio, Violinvirtuos, wurde geb. zu Rom 1739. 1780 kam er nach Ludwigsluſt, und ward daſelbſt im gleich darauf folgenden Jahre als Concertmeiſter der Großherzoglich Meklenburg-Schwerin'ſchen Capelle angeſtellt. Er ſtarb zu Ludwigsluſt am 24. Jan. 1812, noch nicht volle 73 Jahre alt, und bis wenige Tage zuvor noch vollkommen thätig in ſeinem Amte.

Celevſtis (von κελεύω — antreiben, ermuntern; κελευστής — der antreibt, beſonders auf dem Schiffe, der den Ruderern den Tact zum Rudern angibt) nannten die alten Griechen, dieſer urſprünglichen Bedeutung des Worts nach, 1) einen Geſang, den die Schiffer beim Rudern zu ſingen pflegten, theils um vollkommen tactmäßig und daher wirkſamer zu rudern, theils um ſich zu dem ſchweren Geſchäfte aufzumuntern; und dann 2) auch einen unter ihnen national gewordenen Schiffertanz, von welchem aber die Geſchichte weiter nichts erzählt, als daß er auf Flöten vorgetragen wurde und rein melodiſch war.

Celten — Celtiſche Muſik, ſ. Kelten — Keltiſche Muſik.

Cembal d'amour — ein in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts von Gottfried Silbermann in Freiberg erfundenes Taſteninſtrument, welches in Form und Spielart dem gewöhnlichen Claviere vollkommen gleich iſt, ausgenommen, daß es einen noch einmal ſo langen Körper hat, weil ſeine Saiten ziemlich noch einmal ſo lang als die auf dem gewöhnlichen Claviere ſind. Der Orgelbauer Hänel in Meißen verbeſſerte das Inſtrument, indem er ihm einen ſogenannten Cöleſtinzug zufügte. In dieſer letzteren verbeſſerten Art findet man, ſonderbarer Weiſe, das Inſtrument faſt gar nicht mehr, während es in jener erſten urſprünglichen, einfacheren Form beſonders in Böhmen noch manchmal angetroffen wird.

Cembalo iſt der italieniſche Name des Clavecin, ſ. dieſ., Pianoforte und Flügel.

Cembalo angelico — italieniſcher Name für Claviecembal.

Cembalo omnicordo (ital.), auch Proteus genannt, war ein um 1650 von Franz Rigetti von Florenz erfundenes clavierähnliches Inſtrument, das aber bald nach ſeinem Erſcheinen wieder außer Gebrauch kam und für unſere Zeit daher unbekannt geblieben iſt. Dem Namen nach war es ein viel- oder allſaitiges Clavier.

Centone (ital.), eigentlich Cento (lat.), aber in der Muſik iſt mehr jener ital. Ausdruck, Pasticcio, oder das franz. Centon gebräuchlich, heißt wörtlich: Flickwerk, Stoppelwerk, und bezeichnet daher in der Kunſtſprache eines aus mehreren anderen abſichtlich zuſammengeſetztes und nur mit wenigen eigenen Verbindungs-Stellen durchwebtes Inſtrumental-Tonſtück, eine Art Quodlibet in großartigem Style, denn nur Ouverturen u. dgl., auch ganze Opern und Oratorien können Centonen ſeyn, nicht aber die kleinen Unterhaltungsſtücke für einzelne Inſtrumente oder Stimmen, die man gewöhnlicher Potpourri's oder Quodlibets nennt. Die Vaudevilles bilden eine edle Gattung der Centonen. Das Zuſammenſtellen oder Componiren der Centonen nennt man ſcherzweiſe centoniſiren, ital. centanizare, und franz. centaniser.

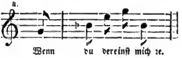
Cepède, Ger. Stephan Comte de la, Aufſeher des großen botaniſchen und des Naturalien-Cabinets zu Paris, Mitglied vieler gelehrten Geſellſchaften und Verfaſſer des für den Aeſthetiker ſehr wichtigen Werks „la poétique de la musique," welches 1785 in 4 Bde. zu Paris erſchien, wurde geboren daſelbſt um's Jahr 1755, und iſt nicht blos als muſikaliſcher Schriftſteller, ſondern auch als Componiſt für mehrere einzelne Inſtrumente nicht unbekannt.

Cepheſias, ein altgriechiſcher Flötenſpieler.

Cepion, ein altgriechiſcher Cithariſt, ein Schüler von Terpander, merkwürdig beſonders als derjenige, welcher der Cither diejenige Form gab, die ſie ſeitdem in Griechenland behalten hat, lebte um 600 Jahre vor Chr. Geb.

Cercar della nota (ital.) iſt ein in der Geſangskunſt üblicher Ausdruck, welcher einen Nachſchlag von der vorhergehenden Note auf die folgende oder die Vorausnahme des nachfolgenden Tones auf die Sylbe des vorhergehenden bezeichnet: wörtlich heißt er eigentlich: das Befühlen oder Berühren der Note, weil in jenem Nachſchlage die erſte Note die folgende gleichſam berührt oder im Voraus zu ſich herüberzieht. So iſt es z. B. ein Cercar della nota oder ein derartiger Nachſchlag, wenn der folgende Satz a vorgetragen wird, wie er in b geſchrieben iſt:

a.



b.

Cereſini, Giovanni, war ein im Anfange des 17. Jahrhunderts berühmter Componiſt aus Ceſena gebürtig.

Cerone, Dominico Pietro, Königl. Capellmeiſter zu Neapel, wurde geb. zu Bergamo um's Jahr 1560, und verlebte einen großen Theil ſeiner Jugendzeit in Spanien.

Certon, P., welcher von Burney über alle franzöſiſche Componiſten des 16. Jahrhunders erhoben wird, war um die Mitte jenes Jahrhunderts Capellmeiſter an der Heiligen-Capelle zu Paris und wirklich auch ein ſehr gründlicher Contrapunctiſt.

Cervetto, 1) James, Violoncell-Virtuos, wurde geb. in Italien 1682, und kam 1738 nach London, wo er, als 101jähriger Greis und zugleich ſehr reicher Mann 1783 ſein Leben beſchloß. Er war zugleich Lehrer ſeines Sohnes — 2) James C., der ſeiner Zeit, nächſt Mara, für den größten Violoncell-Virtuoſen in ganz England galt. Er wurde geb. zu London 1746. 1763 erſchien er zuerſt öffentlich als Virtuos, und geſtützt auf das von ſeinem Vater geerbte, bedeutende Vermögen von 20,000 Pf. Sterling, unternahm er gleich damals eine große Reiſe durch faſt ganz Europa, von welcher er erſt 1770 wieder nach London zurückkehrte. In dem darauf folgenden Jahre ward er zum Mitglied des Concerts der Königin ernannt, und 1780 zum erſten Violoncelliſten bei dem großen Concert des Lord Abingdon. Von der Zeit an verließ er London nie wieder. Seine letzten Lebensjahre widmete er zu ſeinem Vergnügen der Compoſition, in der er jedoch nichts ſo außerordentliches leiſtete, als man, in Betracht ſeiner Virtuoſität, glaubte erwarten zu dürfen. Er ſtarb zu London 1837 am 5. Februar, ſeinen Kindern, die er durchaus nicht für die Kunſt erzogen hatte, ebenfalls ein bedeutendes Vermögen hinterlaſſend.

Ces iſt das um einen halben Ton erniedrigte c.

Ces-Dur, welches 7 b Vorzeichnung haben würde, iſt eben ſo wenig als Ces Moll, mit 10 b Vorzeichnung, eine characteriſtiſche Tonart, ſondern höchſtens nur bei Modulationen gebräuchlich, wo ihr Accord oder Dreiklang im ſogenannten Durchgehen die nöthige harmoniſche Verwandtſchaft zwiſchen zwei anderen harmoniſchen Accorden hervorbringen kann.

Ces-Moll, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Ceſti, Padre Marc'Antonio. Er wurde geboren zu Arezzo um 1624, machte ſeine Schule unter Cariſſimi, ſchloß ein enges Freundſchaftsbündniß mit Salvator Roſa, wurde darauf gegen 1646 Capellmeiſter zu Florenz, als welcher er im Jahre 1658 nach Rom kam, wo er ſeit dem 1. Januar 1660 als Sänger in der Päpſtlichen Capelle wirkte, und gegen 1675 ſtarb. Zur weiteren Verbreitung und Aufnahme der Oper in Italien hat er viel gewirkt. Ceſti war ein fleißiger und viel erfahrner Componiſt. Einige haben ſich zwar unterfangen, ihn einen

Plagiator zu ſchelten, allein dagegen trilt Baini, der ſehr viele vortreffliche Muſiken von ihm beſitzt, als ſein wärmſter Vertheidiger auf, indem er verſichert, daß in den vielen Bänden von Madrigalen-Sammlungen, worunter auch mehrere Cantaten und ſogenannte Arien von C. ſich befinden, nicht ein einziges Stück enthalten ſey, das einen ſolchen harten Vorwurf rechtlich begründe.

C fa ut bezeichnet in der alten Guidoniſchen Solmiſation das kleine c, weil in den Singübungen, je nachdem das Hexachord anfieng, auf dieſem Tone bald die Sylbe fa, bald die Sylbe ut geſungen werden mußte.

Chabanon, Mr. de, Mitglied der franzöſiſchen Academie, geb. auf St. Domingo 1730, und geſt. in Paris, wohin er 1760 gelangte, den 10. Juli 1792. Was dieſem ſinnreichen muſikaliſchen Schriftſteller, Aeſthetiker und Componiſten, der ſich auch als Violinvirtuos rühmlichſt auszeichnete, an Genie vielleicht fehlen mochte, das wußte er durch Fleiß zu erſetzen. Seine beſten und auch meiſten Schriften ſind gerade die muſikaliſchen.

Chaconne, ſ. Ciaconne.

Chalil — ein althebräiſches Blasinſtrument, welches Luther nach den Septuaginta durch Pfeife oder Flöte überſetzt. Es war dies Inſtrument aus Rohr verfertigt, und hatte einen angenehmen, ſanften Ton.

Chalon. Unter dieſem Namen führt Gerber im alten und neuen Lexicon drei Muſiker an; Carl, Clavieriſt und Violiniſt zu Amſterdam, der 1762 ungefähr ſechs Clavierſonaten und eine Symphonie (keine große) herausgab. — Seit 1780 wird eines Chalon ohne Vornamen, als Violiniſt, an der großen Oper zu Paris gedacht, welcher 1800 noch lebte. — Vom neuen Jahrhunderte an machte ſich F. Chalon, wahrſcheinlich der Hoboiſt des Orcheſters „théâtre lyrique" durch arrangirte Opernarien u. dgl. für Flöten und Clarinetten bekannt. Auch durch eine „Méthode de Flageolet" und „Méthode pour le Cor anglais et 22 Duos" machte er ſich nützlich. Seit 1802 mangeln auch von dieſem Manne die Nachrichten.

Chalumeau — die Schallmey, ſ. dieſ. Dann iſt es auch ein techniſcher Kunſtausdruck, der beſonders in Tonſtücken für Clarinette und Baſſethorn vorkommt, und andeutet, daß die ſo bezeichneten Stellen um eine Octave tiefer vorgetragen werden ſollen.

Chalybſonans nannte ein Herr Dieß aus Emmerich das von ihm — wie er ſagt — neu erfundene, aber nur dem Chladniſchen Euphon ziemlich treu nachgebildete Clavierinſtrument.

Chamade heißt beim Militär dasjenige Zeichen, welches mit der Trompete oder gewöhnlicher noch mit der Trommel gegeben wird, wenn dem Feinde ein belagerter Ort übergeben werden ſoll, worauf dann alle ſonſtigen Feindſeligkeiten eingeſtellt zu werden pflegen.

Champein, wurde 1753 zu Marſeille von griechiſchen Eltern geboren und widmete ſich mit großem Eifer der Kunſt. Als Knabe ſchon ſetzte er mehrere vortreffliche Sachen für Clavier und andere einzelne Inſtrumente. Dies bewog die Eltern, ihn nach Paris zu ſchicken, und hier die Muſik förmlich ſtudiren zu laſſen. Bald darauf erſchienen von ihm Opern und der außerordentliche Beifall, welchen dieſe Jugendwerke bei dem Pariſer Publicum fanden, munterte ihn zu noch größerer Thätigkeit auf. Er ſchrieb viele einzelne Partbien für das italieniſche Theater zu Paris; dann noch 14 Opern. Im Jahre 1798 aber wand er ſich von der Muſik ganz ab, und nahm eine Anſtellung in der Regierungs-Canzlei an, in welcher er dann die übrige Zeit ſeines Lebens in größter Ruhe zubrachte; wenigſtens iſt von 1800 an durchaus nichts mehr von ihm bekannt geworden. In Deutſchland iſt von allen ſeinen Opern, die in Frankreich ſich einer großen Theilnahme zu erfreuen hatten, nur die „Mélomanie" in einer Ueberſetzung von Schmieder bekannt geworden.

Champion, 1) Thomas, war ein zu Anfange des 17. Jahrhunderts ſehr berühmter Organiſt zu Paris, in welchem die Franzoſen zugleich auch den größten Contrapunctiſten damaliger Zeit ſchätzten. Sein Sohn und Schüler — 2) Jacques Ch., der ihm an Anſehen vollkommen gleich kam, war Capellmeiſter des Königs Ludwig XIII. und Ritter des St. Michelordens. Sein zweiter Sohn — 3) Chambonières, welchen Namen derſelbe zum Unterſchiede von ſeinem eben erwähnten, ältern Brudee annahm, galt ſeiner Zeit für den kunſtfertigſten Clavierſpieler und den geſchmackvollſten Componiſten für ſein Inſtrument. Derſelbe ſtarb zu Paris 1670, viele Werke hinterlaſſend, von denen aber unſerer Zeit nur ſehr wenige und dermalen nicht mehr anwendbare aufbewahrt worden ſind.

Chancy, Mr. de, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts Königl. franzöſiſcher Capellmeiſter und fleißiger Componiſt.

Chanson (franz.), zu deutſch — Geſang oder Lied, ſ. daher dieſ. Dies chanson der Franzoſen unterſcheidet ſich aber noch etwas von dem Liede der Deutſchen ſowohl im Character, als in der äußern Form. So wie die deutſchen Lieder, ſo zerfallen auch die feanzöſiſchen Chanſons in verſchiedene Arten und Gattungen, deren characteriſtiſcher Unterſchied theils durch den Inhalt, und in Beziehung hierauf, theils durch die äußere Form und Compoſitionsart beſtimmt wird. Man hat chansons de table (Tafellieder, Trinklieder), in welchen ſich Fröhlichkeit und Witz auf das Anmuthigſte wechſelſeitig durchdringen, und deren Schlußvers (Refrain) meiſtens im Chore wiederholt wird; chansons à danser (Tanzlieder), welche ſo geſetzt ſind, daß darnach getanzt werden kann (ſolche chansons ſchrieb beſonders Lully ſehr viele); chansons oder chants guerriers oder patriotiques (Kriegs- oder patriotiſche Lieder); chansons oder chants religieux (Religionslieder) u. ſ. w. Vergleiche Lied.

Chansonnette — eine kleine Chanson, ein Liedchen.

Chant — der franzöſiſche Name für Geſang. Ch. en ison oder ch. égal — iſotoniſcher oder gleichtönender Geſang, eine nur durch zwei Töne geführte, alſo ein einziges Intervall bildende Pſalmodie, die in den Kirchen einiger Mönchsorden Regel iſt.

Chanterelle nennen die Franzoſen die ſogenannte Quinte oder e-Saite auf der Violine; dann überhaupt auch jede feine und klare Saite auf der Laute, Harfe u. dgl. Inſtrumenten, welche mit Darmſaiten bezogen ſind.

Chanterres, ſ. Meneſtrels.

Chanteur heißt bei den Franzoſen der Sänger überhaupt, und Chanteuse die Sängerin.

Chantre, ſ. Cantor.

Chapeau chinois nennen die Franzoſen das Bügelhorn oder den Halbmond, ſ. Bugleborn.

Chapelle iſt der franzöſiſche Name für Capelle, ſiehe dieſes.

Chapelle. Mr. de la Chapelle ſchrieb 1736 zu Paris in drei Büchern fol.: „Les vrais principes de la Musique" etc. — Ein jüngerer A. Chapelle, Violiniſt am italieniſchen Theater zu Paris, wurde ſeit 1780 genannt und zeigte ſich von 1786 an auch als Componiſt, nicht allein in Duetten für Violinen, ſondern auch in Arbeiten für das Theater; zog ſich ſpäter von theatraliſchen Compoſitionen zurück und ſchrieb nur noch zum Nutzen der Schüler für die Violine bis etwa 1798. Weitere Nachrichten fehlen.

Charakter (von χαρασσειν — einſchneiden, prägen) iſt eigentlich das Gepräge irgend eines Dinges, oder die Geſtalt, unter welcher ſich daſſelbe der Wahrnehmung darbietet; dann verſteht man darunter insbeſondere jedoch auch diejenigen Eigenſchaften einer Sache, wodurch dieſelbe ſich von allen anderen ihrer Art unterſcheidet. Reden wir von dem Character einer Muſik, ſo iſt darunter zunächſt das Gepräge, die weſenhafte Geſtalt, oder, da die muſikaliſche Kunſt immer nur ein inneres Geiſtiges zur Anſchauung bringt, die geiſtige Beſchaffenheit desjenigen zu verſtehen, was in derſelben ausgedrückt werden ſoll, ob Freude oder Leid, Erhabenes oder Tiefes, Scherz oder Ernſt u. ſ. w. Doch ſind unſere heutigen Aeſthetiker nicht dabei ſtehen geblieben, ſie beziehen den Character eines Tonſtücks auch auf deſſen äußere Form oder die

Digitized by Google

Art und Weiſe, wie es das auszudrückende Eine wirklich zum erkennbaren Ausdrucke bringt, und wodurch ſich dasſelbe demnach von jedem andern muſikaliſchen Kunſtproducte unterſcheidet. Tactart, Tempo, Rhythmus, Tonart, Melodie, Modulation, der Styl überhaupt, mit einem Worte: die ganze äußere Geſtalt iſt bei ſolchem Verſtande neben der zu Grunde liegenden Empfindung in dem einen Worte **Charakter des Tonſtücks** begriffen, in ſofern nämlich der Ton das einzige Darſtellungsmittel der muſikaliſchen Kunſt iſt, und dieſer gewiſſermaßen eine Figur im Raume und in der Zeit bildet, die je nach der eigenthümlichen Beſchaffenheit des auszudrückenden Gegenſtandes, alſo der Empfindung und Leidenſchaft, ſich anders geſtalten kann und wirklich auch anders geſtaltet. Der Componiſt muß daher, ſo wie jeder Dichter, alle ſeine Aufmerkſamkeit auf die richtige Haltung und Zeichnung der auszudrückenden Charaktere oder überhaupt des Charakters ſeines vorliegenden Tonſtücks richten. Unter den Schriften, welche ſich hauptſächlich über den Charakter in Kunſtwerken verbreiten, bezeichnen wir als beſonders leſenswerth: Fernow's „römiſche Studien," Thl. 1 Abhandlung 3; — in Sulzer's Theorie der ſchönen Künſte den Artikel Charakter, und Cailhava, im 2. Bde. ſeiner „art de la comédie" Cap. 22—42.

Charakteriſtiſch iſt Alles, was ſich durch beſtimmte Merkmale von anderen Gegenſtänden unterſcheidet. In der Muſik ſpricht man beſonders von einem charakteriſtiſchen Tone oder der Nota characteristica. Dem Sinne der Sache gemäß iſt darunter ein jeder Ton einer Tonleiter zu verſtehen, durch welchen dieſe ſich von einer andern gegebenen unterſcheidet. So iſt z. B. in C-Dur der Ton fis der charakteriſtiſche Ton, weil durch dieſen ſich die Tonart G-Dur von C-Dur unterſcheidet, und umgekehrt iſt in C-Dur f die charakteriſtiſche Note. In F-Dur iſt, gegenüber von C-Dur, der Ton b der charakteriſtiſche. Geht man bei der Vergleichung der Dur-Tonarten mit Dur-Tonarten dieſelben in aufſteigender Quintenfolge durch, ſo iſt immer die ſiebente Tonſtufe, oder das Subsemitonium modi, der charakteriſtiſche Ton, welcher die vorhandene Tonart von der vorhergehenden unterſcheidet; und geht man umgekehrt dieſelben in abſteigender Quintenfolge oder aufſteigender Quartenfolge durch, ſo iſt allemal der vierte Ton einer Leiter, oder die quarta toni, derjenige, welcher ſie von der vorhergehenden auszeichnet. Bei der Vergleichung der Dur-Tonarten mit Molltonarten erſcheinen wieder ganz andere Töne als die charakteriſtiſchen, und wieder andere bei der Vergleichung der Moll-Tonarten mit Moll-Tonarten. Gegenüber von C-Dur z. B. iſt nämlich in A-Moll der Ton gis als Leitton der charakteriſtiſche; gegenüber von C-Dur in C-Moll der Ton Es und As; gegenüber von C-Dur in E-Moll der Ton fis und dis u. ſ. w. In A-Moll und E-Moll ſind in aufſteigender Folge die Töne fis, g und dis und in abſteigender Folge die Töne f, gis und d die charakteriſtiſchen; in A-Moll und D-Moll ſind es die Töne g, b und cis, und reſp. gis, h und c u. ſ. w. Es können alſo unter den verſchiedenen Beziehungen bald dieſe, bald jene Töne einer Tonleiter als charakteriſtiſche Noten erſcheinen, und es läßt ſich eine beſtimmte Stufe irgend einer Tonleiter gar nicht dafür angeben. Nichts deſto weniger aber pflegen die meiſten Theoriſten nur die ſiebente Stufe einer jeden Tonleiter oder den ſogenannten Leitton mit dem Namen Nota characteristica zu belegen. Weitläufiger noch handelt über dieſen Gegenſtand Gottfried Weber in ſeiner Theorie der Tonſetzkunſt, 2. Aufl., §. 133—140 und §. 164, 165 und 187; auch in einem beſonderen Aufſatze in der „Cäcilia," Band 5, pag. 179—186.

Chardinn, L., Professeur de l'Académie royale et compositeur, wie er auf ſeinem Bildniſſe genannt wird, blühte beſonders in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als ein in ganz Frankreich ſehr werthgeſchätzter Componiſt, war geb. zu Paris, und ſtarb daſelbſt auch zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts.

Charge (der Angriff) heißt dasjenige kleine militäriſche Muſikſtück (Feldſtück), welches von den Feldtrompetern geblaſen wird, wenn die Cavallerie den Feind angreifen ſoll.

Charke, Richard, Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, lebte in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu London, und ſtand daſelbſt auch als Tanzmeiſter und Schauſpieler in Anſehen, doch widmete er ſich beſonders der Muſik und um 1735 war er erſter Violiniſt im Orcheſter des Drurylane-Theater. Seine unordentliche Lebensart und unglückliche Verheirathung mit der nicht minder talentvollen Schauſpielerin Charlotte Cibbers (Beide gaben 1755 ihre unglückliche Eheſtandsgeſchichte in den Druck) brachten ihn ſo tief in Schulden, daß er 1736 London verlaſſen und in Jamaika ſeinen Unterhalt ſuchen mußte, wo er dann auch wenige Jahre darauf ſtarb.

Charlotte, Herzogin von Sachſen-Hildburghauſen, geborne Prinzeſſin von Mecklenburg-Strelitz, ſtarb am 14. Mai 1818 zu Hildburghauſen im 48. Jahre ihres Lebens. Sie war nicht blos Dilettantin oder Freundin der Muſik, ſondern als ausgezeichnete Sängerin eine wirklich ſchätzenswerthe Künſtlerin. In ihren früheren Jahren fand ſie viel Vergnügen daran, in den Hofconcerten Arien, Duette u. ſ. w. zu ſingen, wobei ihr gewöhnlich der Herzog ſelbſt mit der Violine accompagnirte. Ihren größten Triumph ſoll ſie in Grauns „Tod Jeſu" gefeiert haben. Die letzte Muſik, in welcher ſie vor dem Publikum, das, ſo weit es der Anſtand erlaubte, jederzeit in den Hofconcerten zugelaſſen wurde, ſang, war Rombergs „Glocke." Sie ſpielte auch ziemlich fertig Clavier, wobei ihr der rühmlichſt bekannte, und von ihr ſelbſt ſehr werthgehaltene Hermſtedt mit ſeinem herrlichen Spiele auf der Clarinette häufig zu accompagniren pflegte. Die Muſiker Hildburghauſens verloren an ihr eine hohe und freigebige Gönnerin.

Charpentier, Marc Antoine, der plus savant musicien de son temps, wie ihn Laborde nennt, wurde geboren zu Paris 1634, und machte ſeine Studien unter Cariſſimi's beſonderer Leitung in Rom. Nach ſeiner Zurückkunft von da nach Paris ernannte ihn der Herzog von Orleans zu ſeinem Intendanten der Muſik und ſeinem Lehrer in der Compoſition, worauf er dann zuerſt Capellmeiſter an der Heiligen-Capelle zu Paris und endlich Capellmeiſter an dem Jeſuiten-Collegio daſelbſt wurde. Er ſtarb 1702 im 68. Jahre ſeines Lebens.

Charpentier, Beauvarlet, der Sohn des Vorhergehenden, wurde geb. zu Paris um 1740, und erwarb ſich beſonders als Orgelſpieler und fleißiger Componiſt für Orgel, Clavier und Geſang einen berühmten Namen. Er war Organiſt an der Königl. Abtei St. Victor zu Paris. Das Jahr ſeines Todes, welches in das zweite Decennium des jetzigen Jahrhunderts zu fallen ſcheint, kann nicht mit Gewißheit angegeben werden. — Sein Sohn und Schüler, deſſen Vorname uns nicht bekannt iſt, hat ebenfalls als Orgelvirtuos ſich einen Namen erworben. Er iſt Organiſt an der St. Paulskirche zu Paris. Während der vorletzten Revolution erſchienen viele Hymnen von ſeiner Compoſition, die ihres volksthümlichen und kriegeriſchen Inhalts und Characters wegen häufig geſungen wurden.

Chasosra, daſſelbe was Chatzolzeroth.

Chasse (franz.) — die Jagd. Mit dieſem Ausdrucke findet man Muſikſtücke bezeichnet, in denen die Eigenthümlichkeiten einer Jagd durch Töne ausgedrückt oder vielmehr geſchildert werden ſollen.

Chaſſé de Ponceau, Claude Louis Dominique, einer der berühmteſten Barytoniſten des Pariſer Operntheaters, war aus einer adeligen Familie zu Rennes 1698 geboren und ſtarb zu Paris am 26. October 1786. Roſſeau ertheilt ihm in ſeinem Dictionnaire de musique ein glänzendes Lob.

Chaſtellux, Chevalier Beauvoir de, wurde geboren 1734 zu Paris, erhielt 1775 eine Stelle in der daſigen Academie der Künſte und Wiſſenſchaften, und ſtarb am 25. October 1788, nachdem er die muſikaliſche

Digitized by Google

Literatue mil mehreren ſehr intereſſanlen Werken beſchenkt hatte.

Chatzotzeroth, nach den Stammkanten eigenllich Chatzootzerah geſchrieben, auch Asosra oder Chasosra, iſt der Name eines Blasinſtruments der allen Hebräer, welches Luther durch Trompete und Poſaune überſetzt.

Chaulieu, Charles, einer der in Frankreich beliebteſten unter den jetzt lebenden Claviercomponiſten, auch achtungswerther Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, lebl zu Paris, wo er geboren iſt; ſein Alter aber können wir nicht genau angeben; Männer, denen ſeine Perſon nicht fremd iſt, ſchildeen ihn uns als einen noch jungen Künſtler.

Chaumel, oder Comelli, Mdlle., erſte Altiſtin an der Königl. Oper zu Neapel, wo ſie für eine der kunſtfertigſten und angenehmſten Altſängerinnen jetziger Zeit gehalten wurde, ſpäter Gattin des berühmlen Cobini in Paris, mit dem ſie von dort aus Kunſtreiſen machte und mit dem glänzendſten Beifalle auftrat.

Chaves, Joze Dias Pereira, ſtarb am 18. Febr. 1824 in einem Alter von 74 Jahren zu Liſſabon. Die Portugieſiſchen Muſiker ehren in dieſem Manne den eifrigſten und verſtändigſten Beförderer ihrer Kunſt.

Chefdeville, merkwürdig als der größte Meiſter auf der Muſette, welcher je in Frankreich gelebt hat, und mit deſſen Ableben auch das früher ſo ſehr beliebte Inſtrument nach und nach ganz in Vergeſſenheit gekommen iſt, war bis 1748 Oboiſt in dem Orcheſter der großen Oper zu Paris. In genanntem Jahre ward er Alters und Schwächlichkeit halber penſionirt, unter dem Vorbehall jedoch, daß er im erforderlichen Falle die Muſette noch ferner ſpielte. Dies geſchah, aber nur für kurze Zeit; der Tod rief ihn bald darauf ab von dieſer Welt.

Chein, Louis, ein zu Ende des 17. Jahrhunderts ſehr beliebter Meſſen-Componiſt, war in jener Zeit Prieſter und Capellan an der heil. Capelle zu Paris.

Chelard, Andreas Hyppolit, Königl. Bayeriſcher Capellmeiſter, geboren zu Paris am 1. Febr. 1789, wurde im dortigen Conſervatorium gebildel, erhiekt in der Compoſition Unterricht von Goſſee und anderen vorzüglichen Theoretikeen, und ſtudirte beſonders mit groſſem Fleiße die Werke der älteren Muſik, welche ihm die Bibliothek des Inſtituts darbot. Im Jahre 1811 erhielt er den groſſen Preis des Inſtituts und durch denſelben die Erlaubniß und die Mittel zu ſeiner höheren Ausbildung durch Reiſen. Er ging noch im nämlichen Jahre nach Rom, wo er unter Baini's mehrjähriger beſonderer Leitung Paleſtrina's Werke, und unter Zingarelli den Kirchenſtyl überhaupt mit vorherrſchender Liebe ſtudirte. Von Rom wendete er ſich nach Neapel, wo Paiſiello ſich mit großer Güte ſeiner annahm. und 1814 die erfolgreiche Darſtellung ſeines erſten dramatiſchen Werks, der komiſchen Oper „la Casa da vendere“, bewirkte. Ende Octobers 1816 kehrte er nach Paris zurück, wo er auf mehrere Jahre hindurch ſich mit Ertheilung von Unterricht, im Geſange und der Compoſition, und mit Vorbereitung mehrerer ſeiner ſeither an's Licht getretenen größeren Werke beſchäftigte, viele ausgezeichnete Schüler bildete, und endlich 1827 ſeine tragiſche Oper „Macbeth“ auf dem groſſen Operntheater zur Darſtellung brachte. Hatten manche von den einmal accreditirten Componiſten der groſſen Oper ſchon vorher vermuthet, daß Chelard dem Monopol, welches ſie mit dem Repertoir dieſer Anſtalt trieben, ein gefährlicher Nebenbuhler werden könnte, ſo mußte der große und bleibende Eindruck, den „Macbeth“ hervorbrachte, dieſe Vermuthung bis zur Gewißheit ſteigern, und es wurde nichts verſäumt, was ein den Geld- und Ruhmes-Intereſſen einiger muſikaliſchen Machthaber ſo gefährliches Werk ſo bald als möglich vom Repertoir verſchwinden machen, und zugleich die Zulaſſung irgend eines neuen deſſelben Componiſten die nächſte Zukunft verhindern konnte. Gegen ſolche gewaltige Hinderniſſe vermochte Ch. nicht anzukämpfen, und er beſchloß daher, ſein Glück in Deutſchland zu verſuchen, als dem Lande, deſſen großen Componiſten, Händel, Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven, er ſeine höchſte Verehrung und das gründlichſte Studium gewidmet hatte, und welches er ſich vielleicht in dee Ferne in Beziehung auf Geſchmacksrichtung, Unpartheilichkeil im Urtheile und Bereitwilligkeit zur Unterſtützung wahren Talents wohl auch ein wenig anders gedacht haben mag, als er es dann in der Nähe kennen gelernt haben wird. Dem damaligen Hoftheater-Intendanten zu München, Baron von Poißl, als einen vielgebildeten Tonſetzer und kunſtliebenden Mnnne empfohlen, überſandle er die Partitur ſeines „Macbeth,“ reiſte dann ſelbſt nach München, war bei der Ueberſetzung des Werkes in's Deutſche ſelbſt gegenwärtig, änderte auf den Rath aufrichtig wohlwollender Freunde Manches, componirte für das damals dort vorhandene ſo ausgezeichnete Geſangsperſonale ſo manches Neue, leitete die mit der größten Liebe betriebenen Proben ſelbſt und hatte die Freude, das treffliche Werk im Juni 1828 in einer wirklich ganz ausgezeichneten Darſtellung in Scene gehen, und eine enthuſiaſtiſche Aufnahme finden zu ſehen, die ſich zu erklären man aber auch den Aufführungen dieſer Oper auf dem Hoftheater zu München in den erſten Jahren ihres Erſcheinens beigewohnt haben muß. Von Sr. Majeſtät dem Könige von Bayern mit dem Titel und Rang eines Hofcapellmeiſters beſchenkt, reiſte Ch. darauf nach Paris zurück, verweilte dort auf's Neue zwei Jahre, ſchrieb ſeine mit großem Beifalle aufgenommene Messe Royale, brachte eine Operette „la table et le logement“ auf die Bühne der komiſchen Oper, vollendete mehrere ſeiner früher begonnenen theoretiſchen Werke, ſtiftete die großen, jetzt noch unter Onslow's Direction fortbeſtehenden Concerte des Athénée Musical, und begann die Compoſition ſeiner Oper „Mitternacht.“ Als 1830 die politiſchen Begebenheiten neuerdings alle Gemüther von der Kunſt abwendeten, und Ch. ſich überhaupt die Ueberzeugung verſchafft hatte, daß ſeine Gegner noch immer die gleiche Machl und den nämlichen Willen, ihm hindernd in den Weg zu treten, beſäßen, faßte er den Entſchluß, ſich ganz in Deutſchland niederzulaſſen, begab ſich im Herbſte jenes Jahres wiederum nach München, und ließ im folgenden Jahre ſeine bis dahin in Paris zurückgebliebene Familie ebenfalls nachkommen. Hier vollendete er ſeine Oper „Mitternacht“, welche im Juni 1831 zur Darſtellung kam, in Beziehung auf ſehr viele wirklich ſchöne Muſikſtücke auch gerechte Anerkennung fand, aber bei weitem nichl ſo wie „Macbeth“ gefiel, weil weder das Talent des Componiſten noch der Darſtellenden, noch die höchſt ſorgfältig geordnete Scenerie die auffallenden Mängel des Buches zu decken im Stande geweſen waren; nur nach einer völlig glücklichen Umarbeitung dürfte das Werk von dauerndem Intereſſe ſeyn! — Im Februar 1832 brachte Ch. eine Umarbeitung ſeiner oben erwähnten Operette „table et logement“ unter dem Titel „der Student“ auf die Bühne, die eine recht gute Aufnahme fand, daneben eine große Meſſe in der Cathedralkirche und ſpäter in einem Concert ſpirituel, dann mehrere wirkungsreiche große Chöre und andere im Kammerſtyl gehaltene Muſikſtücke in verſchiedenen Concerten zur Aufführung, über welche alle aber außerhalb München wenig mehr bekannt geworden iſt. als einige ſtreitige Kritiken in der Leipz. allgem. muſikal. Zeitung. Im Sommer des Jahres 1832 erhielt Ch. den Ruf als Capellmeiſter und Director der deutſchen Oper nach London, welchem Poſten er auch zwei Jahre hindurch am Kings-, Druryplane- und Coventgarden-Theater ehrenvoll vorſtand, und dort ſeine Opern „Macbeth“ und „der Student“, erſtere in deutſcher Sprache mit Mad. Schröder-Devrient und den Herren Pellegrini und Haitzinger, und letztere in engliſcher Sprache mit Mad. Malibran, zur Darſtellung brachte, auch volle Anerkennung fand. Das Falliment des letzten Unternehmers, der unbegreiflicher Weiſe eine italieniſche, franzöſiſche und deutſche Oper neben einander halten und ſelbe, eine zum Nachtheile der andern, gleichzeitig wirken laſſen wollte, brachte jedoch Ch. wie viele andere achtungswerthe Künſtler, die zu viel auf brittiſche Solidität gebaut hatten, in bedeu-

Digitized by Google

tenden Nachtheil, und führte ihn, eher als er geglaubt hatte, wieder nach München zurück, wo er einige Zeit nachher ſeine neueſte groſse Oper „die Hermannsſchlacht“, wozu ihm der geheime Secretär Weichſeldaumer den Text geliefert hatte, componirte, ohne daſs dieſelbe jedoch bis jetzt, ſo viel Vorzügliches auch Kenner davon erwarteten, irgendwo zur Darſtellung gekommen wäre. (?) Im Allgemeinen kann man annehmen, daſs Chelards vorzügliches Talent bei allen vorurtheilsfreien wirklichen Kennern die ihm gebührende Anerkennung findet, und er höchſtens einige partheiſüchtige Fanatiker anderer Genre's und einige ſich für groſse Kritiker haltende Krittler in ganzer Strenge gegen ſich habe. Gegenwärtig iſt er wirklicher Hofcapellmeiſter in Weimar.

Chellerie, Fortunato, wurde geboren 1688 zu Parma, wo ſein Vater, ein geborner Deutſcher Namens Keller, zwar als Tonkünſtler und Componiſt lebte, aber keinen erheblichen Gebrauch von ſeiner Kunſt machte. Er war ſeiner Zeit als Operncomponiſt ſehr berühmt, machte viele und groſse Reiſen und ſtarb 1757 als Hofcapellmeiſter zu Caſſel.

Chelys. Die Chelys iſt die ſogenannte Leyer des Merkurius, alſo hinſichtlich ihrer Form nach ſehr verſchieden von der nachmaligen eigentlichen Lyra und Zither der alten Griechen. Es war die Lyra in ihrer Urgeſtalt, die erſte Art derſelben, überhaupt das erſte Saiteninſtrument, welches die Griechen kannten. Im Deutſchen heiſst die Ch. ihrer Geſtalt wegen auch wohl Kugelharfe des Merkur, weil ſie, wie Homer und Lucian erzählt, wie eine Harfe und nicht wie eine Zither geſpielt wurde.

Cheron, 1) André, war Muſikmeiſter bei der Pariſer Oper ſeit 1734 und lange Zeit auch Orcheſterdirector; um 1752 aber ſpielte er die Orgel. Kurz darauf ward er penſionirt und ſcheint 1764 geſtorben zu ſeyn. Er hat viele Motetten componirt, die ſehr gerühmt werden. — Ein anderer Cheron, deſſen Vornamen wir nicht wiſſen, ſtand ſeit 1780 als erſter Baſſiſt bei der groſsen Oper zu Paris. Er war daſelbſt 1755 geboren; gegen 1790 nahm ſeine Stimme bedeutend ab, und um 1800 ward ſein Geſang als ein ſehr mittelmäſsiger geſchildert, weshalb man ihn denn nach und nach auch in den öffentlichen Nachrichten ganz überging.

Cherubini, Maria Ludwig Carl Zenobius Salvator, Director des Conſervatoriums in Paris, Ritter des St. Michaelordens und Mitglied des Nationalinſtituts, wurde am 8. Septbr. 1760 in Florenz geboren, und ſtudirte die Compoſition zuerſt bei Barthol. Felici und deſſen Sohn Alexander, ſo wie bei P. Bizzarri und Coſ. Caſtrucci. Schon in ſeinem 13. Jahre trat er in ſeiner Vaterſtadt mit einer Meſſe und einem Intermezzo als Componiſt auf und ſetzte ſpäter Mehreres für die Kirche und für die Bühne, was Sarti's Aufmerkſamkeit auf ſich zog, den er daher zu ſeinem ferneren Lehrer in der Compoſition wählte. Zwei Jahre lang verweilte er bei demſelben in Bologna, während welcher Zeit er ſchon anfing, regelmäſsig für die Bühne zu arbeiten. — Cherubini verdankt vorzüglich ſeine Bildung und ſein ganzes Lebensglück dem damaligen Groſsherzog von Toscana, nachherigen Kaiſer Leopold II. Dieſer hochſinnige und wahre Mäcen aller Künſte und Wiſſenſchaften erkannte zuerſt das herrliche, vielverſprechende Talent des ſchüchternen Kunſtjüngers, unterſtützte und ſchickte ihn auf ſeine Koſten, mit wahrhaſt fürſtlicher Groſsmuth, in die Schule Sarti's. Bei ſolch gewichtiger Protection und einem Talente wie das ſeine, konnte es denn nicht fehlen, daſs Ch. bald zu den auserwählten unter des Meiſters Zöglingen gehörte, und er erwarb ſich deſſen Zuneigung in einem ſo hohen Grade, daſs er ihm ſogar in ſeinen eigenen Werken manches blos mit Contour-Zügen Angelegte zur Ausführung und Vollendung übertrug. Unter des geliebten Mentors väterlich wachſamer Aegide debutirte Luigi 1780 in Aleſſandria mit ſeiner Erſtlingsoper „Quinto Fabio“, welche ſolchen Beifall fand, daſs ſie auch in Rom 1783 auf Verlangen in die Scene geſetzt werden muſste und dem jungen, vielverſprechenden Maestro gleich einen Namen erwarb, der mehrere ehrenvolle Aufträge von Seiten verſchiedener Impreſſen nach ſich zog. Dieſen zufolge ſchrieb demnach Ch. 1783 für Livorno ſeinen „Adriano in Siria“, für Florenz „Armida“ und „Messenzio“; 1783 in Rom und Venedig „La sposa di tre, e marito di nessuno“; 1784 für Mantua „Alessandro nell' indie“ und „I viaggiatori felici.“ Ermuthigt ſowohl durch den glücklichen Erfolg ſeiner Kunſtleiſtungen, als angefeuert von Sarti's wohlgemeintem Rath, wagte Ch. jetzt ſeinen erſten Ausflug, und zwar gleich einen ziemlich entfernten, nämlich nach England, deſſen Hauptſtadt gerade damals eine ganz ausgewählte Sängergeſellſchaft in ihren Mauern vereinte. Im Verlaufe der Jahre 1785 und 1786 vollendete er die Opern „La finta principessa“ und — nebſt verſchiedenen Einlagen in das komiſche Singſpiel „Il Marchese Tulipano“ — zum Debut des unvergleichlichen, bald nachher durch ganz Europa berühmt gewordenen Marcheſini (oder Marcheſi, wie er ſich ſelbſt im vorgerückten Alter umtaufte), die ſeriöſe „Giulio Sabino.“ Unmittelbar darauf ſchiffte er, begleitet von dem nicht minder hoch gefeierten Tenoriſten Babbini, nach Frankreich über, woſelbſt der Zukunft Entwicklungs-Moment ſeiner harrte. Bis zur Stunde war er den eingeflöſsten Principien treu geblieben, daſs Melodie das Hauptpoſtulat, der harmoniſche Theil aber dieſer ſtreng ſubordinirt ſeyn müſſe, und in dieſem Geiſte, nach Sarti's Vorbilde, hatte er bisher gearbeitet. Hier nun ſollte es ihm plötzlich wie Schuppen von den Augen fallen, hier ſollte der noch als Embryo im Verborgenen ſchlummernde Keim des hehren Genies zur vollen Reife gedeihen. In Paris hörte Cherubini zum erſten Male Joſeph Haydn's phantaſiereiche Symphonien, und zwar mit möglichſt denkbarer Vollendung ausgeführt; die notoriſch bekannten Thatſachen, daſs den reizbaren Italiener, als nie geahnte Wunder der Harmonie ſich ihm erſchloſſen, faſt eine Ohnmacht anwandelte; daſs der Ueberbeſcheidene ſogar ſein Meiſterwerk, „den Waſſerträger“, Haydn zu widmen verweigerte, weil er es nicht würdig genug dazu erfand; daſs endlich der ſehnliche Wunſch, dieſem mit kindlicher Ehrfurcht verehrten Meiſter perſönlich ſeine unbegränzte Hochachtung bezeigen zu können, ihn vorzugsweiſe ſpäter zu einer Reiſe nach Wien beſtimmte, ſind factiſch erwieſen und bedürfen keiner Wiederholung. Der einmal auf einen zündbaren Stoff gefallene Funken ward in der Folge durch die Bekanntſchaft mit Mozarts polyphoniſchen Gigantenſchöpfungen zur lichterlohen Flamme, und ſelbſt Ch. geſteht freimüthig, wie es auch ſeine Partituren beſtätigen, daſs er Alles, was er iſt, einzig nur durch den mächtigen Impuls jener Tonheroen geworden, welchen er aber auch, indem er alle Hinderniſſe überwand, um die Franzoſen mit der „Schöpfung“ und dem Requiem zu befreunden, den ſchönſten Tribut der Dankbarkeit entrichtete. Zur chronologiſchen Reihenfolge zurückkehrend, müſſen wir „Demophoon“ als erſte Oper nennen, welche Cherubini 1788 in Paris auf die Bühne brachte; während eines kurzen Aufenthaltes in ſeinem Mutterlande gab er zu Brescia die „Didone abbandonata“ und in Turin die „Ifigenia in Aulide.“ Nach mehreren einzelnen Geſangſtücken zu verſchiedenen Opern, worunter jene in Cimaroſa's „L'Italiana in Londra“ und das reizende Quartett Cara, da voi dipende“, ſeiner eigenen reproducirten Oper „I viaggiatori felici“ eingeſchaltet, allbeliebt wurden, erſchien endlich 1791 auf dem Théâtre Feydeau die herrliche „Lodoiska“, welche durch ihre Ideenfülle, durch harmoniſchen Reichthum und überraſchende Inſtrumentalpracht anfänglich Erſtaunen, alsdann Bewunderung erregte. Die neue Bahn war geebnet, die Verwandlung vor ſich gegangen, die Puppe abgeſtreift, und eine in ſchimmernden Irisfarben blendend ſtrahlende Phalene hatte ſich entfaltet. Mindere Wirkung brachte hervor: „Elisa, ou le voyage du mont Bernard“, 1794, hauptſächlich wegen des etwas einförmigen Textbuches; denn die Compoſition iſt meiſterhaft,

Digitized by Google

namentlich die Ouverture ſammt Introduction und das erſte Finale. 1796 „Il Parrucchiere“, wahrſcheinlich ein älteres Intermezzo, durch den geſchickten Buffo caotante Bianchi auch nach Deutſchland verpflanzt; 1797 „Medée“, doch wohl das großartigſte allrr ſeiner Werke, conſequent in allen ſeinrn Theilen und rein für ſich abgeſchloſſen; man muß es nur hören, oft hören und wiederholt durchſtudiren, um einen Begriff von dieſer coloſſalen Arbeit zu erhalten. 1798 „L'hôtellerie portugaise“; 1799 „La Puoition“ und „La Prisonnière“, komiſche Operetten, die letztgenannte in Geſellſchaft mit Boieldieu. 1800 „Les deux Journées“ — da, wo die Sache ſelbſt ſo unzweideutig ſpricht, wird das Wort entbehrlich: „die zwei unvergeßlichen Tage“; „Graf Armand“; „der Waſſerträger“; „die Tage der Gefahr“, oder wie die Synonyma alle heißen mögen — ſie ſind auch allen Kunſtfreunden unvergeßlich geworden; der Eindruck dieſer Muſik, von welcher ſich mit Wahrheit ſagen läßt: „jedem Ohre klingend, keiner Zunge fremd“, war unbeſchrriblich und wird es auch bleiben in allen Zeiten. Gegen den Schluß deſſelben Jahres gemeinſchaftlich mit Mehul: „Epicure“: 1803 „Anacreon“, im großen Opernhauſe; 1804 für das Kaiſerliche Theater „Achille à Scyros“, Ballet. Bei dieſer Compoſition ſoll der Meiſter mancherlei Kämpfe mit den Tänzern zu beſtehen gehabt haben, weil er nicht nachgiebig ihren Launen fröhnte; dennoch beharrte er feſt darauf, wie er es für recht und gut fand, und das Reſultat beſtätigte, daß am Ende doch immer die Wahrheit obſiegt. Im Jahre 1805 ward Ch. von dem damaligen K. K. Hoftheater-Director, Freiherrn von Braun, zur Compoſition der „Faniska“ nach Wien eingeladen, welche Oper auch mit enthuſiaſtiſchem Jubelbeifall in die Scene ging. Dort führte er zugleich ſeine früheren, auf dem Repertoire ſich befindenden Werke perſönlich an und bereicherte dieſelben durch intereſſante Zuſätze; nämlich die „Lodoiska“ mit einer großen Arie für die Titelrolle, desgleichen für „Floresky“, und zwei neuen, meiſterhaft gearbeiteten und höchſt charakteriſtiſchen Entreacts; „Graf Armand“ aber erhielt in der Ouverture einen verlängerten, raſcher bewegten Schluß-Coda und im zweiten Acte, als Ergänzung der ohne Cadenz urſprünglich abbrechenden Scene, worin die verkleidete Conſtanze bezüglich der differirenden Perſonalbeſchreibung verhaftet werden ſoll, ein die reinſte Melodie athmendes Quartett mit Soldatenchor (in B-Dur) und einer ungemein reizenden, für Weinmüllers Individualität wohlberechneten Baß-Cantilene. Während Napoleons Aufenthalt im kaiſerlichen Luſtſchloſſe Schönbrunn wurde ihm die Direction der Hofconcerte übertragen, und öfters mußte er alla camera Crescentini's ſeelenvollen Geſang am Clavier begleiten, für welchen er 1810 ſeinen „Pigmalione“ ſchrieb, nachdem ihn, bald nach ſeiner Rückkehr, in Paris eine langwierige, lebensgefährliche Krankheit heimgeſucht hatte, in deren Verlaufe mehrere, zum Glück nur irrige Berichte dem Auslande bereits ſchon ſeinen erfolgten Tod verkündeten. Rührend war ſein Abſchied von Joſeph Haydn; lächelnd unter Freudenthränen umarmte ihn der jugendlich heitere Greis und verehrte dem „lieben Sohn“ als freundliche Erinnerungsgabe das Manuſcript einer ſeiner jüngſten Symphonien. Wieder geneſen brachte Ch. vorerſt die Operetten „Le Crescendo“ und „Les courses de Newmarket“, 1813 aber „Les Abencerages“ auf die Bühne: im nächſtfolgenden, für ganz Europa ſo ereignißvollen Jahre wurde er, Berton, Boieldieu, Kreutzer und Paer officiell beauftragt, den zeitgemäßen „Bajard à Mezieres“ im forçirten Eilmarſche zu componiren. Bald nach der Reſtauration ging Ch. auf Anregung der philharmoniſchen Geſellſchaft zum zweiten Male nach London, um für dieſelbe, wie einſt Haydn vor zwei Decennien, Originalwerke zu verfaſſen. Solche waren: eine Ouverture, eine Paſtoralcantate und eine Symphonie, welche indeſſen bis zur Stunde dem Continente noch fremd geblieben ſind. Zur Zeit des Kaiſerreiches bekleidete Ch. den Poſten eines der fünf Inſpectoren am Muſik-Conſervatorium; Ludwig XVIII. ernannte ihn 1816 zu ſeinem Hofcapellmeiſter und Oberintendanten, 1822 auch zum Director des Conſervatoriums, welche Kunſtanſtalt nunmehr durch ſeinen belebenden Einfluß im neu verjüngten Glanze florirt. Früher ſchon hatte er ſich faſt gänzlich von der Bühne entfernt, dagegen aber, vermöge ſeiner Stellung, um ſo fleißiger — wovon gleich die Rede ſeyn ſoll — für die Kirche gearbeitet, auch an theoretiſch-praktiſchen Lehrbüchern, wie z. B. Baillot's Methode de Violon et Violoncello, und an der großen Geſangſchule, im Verein mit Mengozzi, Garat, Goſſec und Mehul, thätigen Antheil genommen. Nur zur Oper „Blanche de Provence“, gleich jenen oben bei Bayard namhaft gemachten Collegen, lieferte er 1821 einige Beiträge, und verſtummte alsdann, bis — kaum mehr erwartet — 1833 ſein hehrer Genius nochmals auftauchte im „Ali Baba“, der auch ſein theatraliſcher Schwanengeſang blieb. Zwar ſoll dieſem Werke die Partitur einer älteren, nie zur Darſtellung gebrachten Oper, Namens „Koukuurgi“, zu Grunde liegen; doch ward Manches darin retouchirt und Vieles ganz neu dazu erfunden, und wie es nun einmal iſt, durchweht daſſelbe ein jugendlich blühender Geiſt, der im ſchneidenden Contraſte mit dem ehrwürdigen Silberhaupte des damals 74jährigen Schöpfers ſteht. Nichtsdeſtoweniger, bei all dem gerechten Lobe aus dem Munde unparteiiſcher Kunſtkenner, möchte man doch behaupten, daß Ali Baba, mindeſtens für Frankreich und ſeinen durch den Reformer Roſſini umgewandelten Zeitgeſchmack, dennoch wohl einige Luſtren zu ſpät gekommen iſt. — Steht nun Ch. im Opernfache ruhmbekränzt als Epochenbegründer da, ſo nimmt er als Kirchencomponiſt nicht minder die Oberſtelle unter ſeinen Zeitgenoſſen ein. Eben ſowohl durch den Druck als durch öffentliche Productionen ſind zur Publicität gelangt: vier große Meſſen, Nr. 1 in F-Dur, dreiſtimmig (1809); Nr. 2 in D-Moll, ein Rieſenwerk in jeder Hinſicht; Nr. 3 in A-Dur (1825), zur Krönung Karls X., gleichfalls ohne Altſtimme; Nr. 4 in C: eine fünfte ſoll noch des Meiſters Schreibpult verſchließen; ferner: mehrere Hefte Motetten zu Graduals und Offertorien; ein Ave Maria, Lauda Sion, Ecce panis, Regina cœli, Tantum ergo, Salutaris hostias und Pater noster: ein ſolennes Requiem in C-Moll (1810), bei Mehuls Todtenfeier 1818 in Saint Denis aufgeführt; eine große Litanei in Es, für den verſtorbenen Fürſten Nicolaus Eſterhazy Galantha componirt, der auch die Original-Handſchrift davon beſaß und den Künſtler mit einem Brillantringe honorirte, der an Werth auf 4000 Thaler geſchätzt wurde. Auch verbreitete ſich ſchon vor geraumer Zeit ein wiewohl unverbürgtes Gerücht von der Exiſtenz der handſchriftlichen Hymne Te Deum Laudamus, ſo wie eines zweiten Requiems, zu den Funeralien für Ludwig XVIII. Außer den ſämmtlichen hier angeführten Bühnen- und Kirchenwerken finden ſich noch nachfolgende in Gerbers Lexikon und andern Orten verzeichnet: Ode pour l'anniversaire du 10 Août 1792: Trauercantate auf den Tod des Generals Hoche, bei welcher 1797 er nach des Kaiſers in futuro Willen mit Paiſiello um die feſtgeſetzte Prämie von 1000 Zechinen concurriren mußte; wem ſolche zugeſprochen wurde, iſt nie publik geworden; wer ſie aber unbezweifelt verdient hätte, könnte man mit gutem Gewiſſen beſchwören, ſelbſt ohne jemals eine Note davon geſehen oder gehört zu haben. Bonaparte's critiſirende Gloſſe über die vielen Noten, ſo wie des Meiſters lakoniſche Replik, daß dennoch keine einzige überflüſſig ſey, ſind allbekannte Anecdoten. Romances d'Estelle de Florian, avec accomp. de Piano ou Harpe; 6 italian Duetts for two Voices; la Cintura d'Armida, Worte von Taſſo; Canoni à tre voci; Duetti à due voci; 3 Romances; Chant sur la mort de Joseph Haydn; Sonate pour deux Orgues; Feſtgeſang zur Wiedereinſetzung der Bourbon'ſchen Dynaſtie. Daß Cherubini, der gelehrte, tief eindringende und der Wahrheit Alles aufopfernde Tonmeiſter, beſonders in ſeiner zweiten Vaterſtadt nicht immer verſtanden wurde und deren ſybaritiſchen Bewohnern es ſelten nur recht

Digitized by Google

zu Danke machen konnle, wird leichl erklärbar: denn die Menge will nur möglichſt bequem hören, ohne Weiteres dabei zu denken, als „das klingt ganz allerliebſt!“ Dennoch fehlte es nie an jenen Auszeichnungen, welche das ächte Genie unwillkürlich ſich ſelbſt ertrotzt. Schon am 22. Septbr. 1798 wurde ſein Name, nebſt jenen dreier Collegen, dem damaligen Directorium von dem Präſidenten Baudin vorgelegt, und als ſolche, die ſich um die Nationalehre beſonders verdient gemacht, durch Herolde öffentlich proclamirt; ſeine „Lodoiska“ ergriff die Verſammlung mit ſolcher Allgewalt, daß ſie ſich nach jedem Acte von den Sitzen erhob, um dem Verfaſſer jubelnd zu huldigen; die Académie des Sciences et Arts erwählte ihn zum Mitgliede; ſeine Bruſt ſchmückte das Ritter-Ordenskreuz der Légion d'honneur; „Les deux journées“ erregten am Abende der erſten Vorſtellung einen beiſpielloſen Enthuſiasmus, in welchen alle Kunſtgenoſſen frohlockend und lobpreiſend mit einſtimmten, und der ſpäter aus nahen und fernen Landen tauſendfältig wiederhallte; der Capellmeiſter Perotti, welcher 1812 in Venedig eine Abhandlung über Italiens Muſikzuſtand herausgab, reiht ſeinen gefeierten Landsmann unter die Sterne erſter Größe, und vor mehreren Jahren hielt der Duc de Choiseul zu Ehren ſeines nationaliſirten Mitbürgers eine energiſche, mit rauſchendem Applaus aufgenommene Lobrede. Von dem überaus glänzenden Erfolg der „Faniska“ in Wien und von Ch.'s damaliger, ſeinen hohen Verdienſten entſprechenden Stellung iſt bereits oben die Rede geweſen. Gegen ſeine Kirchencompoſitionen hat ſich mitunter, namentlich in dem gar ſo gerne bemängelnden Deutſchland, hier und da eine mißbilligende Stimme erhoben. Splitterrichter fanden den Styl allzu profan und den Inſtrumental-Prunk prädominirend zum Nachtheil der Melodie. Wahr bleibt, daß Ch. nie ganz den phantaſiereichen Theatercomponiſten verläugnen kann, daß die più stretto's in ſeinen feurigen Sätzen, wie Gloria und Credo, unverkennbar an die Chiuſa eines Opernfinals mahnen, daß die Anwendung des Tamtam im Dies irae ſeines Requiems etwas ſtark nach Knalleffect riecht; allein, wenn er von allen ihm zu Gebote ſtehenden Orcheſtermitteln jenen Gebrauch macht, zu welchem ihn ſein unerſchöpfliches Erfindungs- und Combinationsvermögen faſt gewaltſam hinreißt, ſo liegt ſolches in der charakteriſirenden Individualität begründet und beweiſt höchſtens, daß ſeine Vorgänger eben ſowohl ähnlicher Hülfsquellen als der Herrſchermacht über dieſelben entbehrten. Angenommen ſelbſt, daß ein Superplus von Opulenz mild getadelt zu werden verdiene, ſo hat ja auch die Sonne Flecken, und doch verſchwinden dieſe im Strahlenglanze der unendlichen Herrlichkeit! Wer nur einmal im Leben durch das erſchütternde Crucifixus der zweiten Mefſe zerknirſcht und im Staub niedergedrückt, vom kindlich frommen Kyrie und Dona in Andacht verſenkt, durch das himmliſche Quoniam und Benedictus in ſelige Regionen auf Engelsfittigen emporgehoben ſich fühlte, der wage den unmächtigen Verſuch, zuerſt einen Stein zu erheben. Von Ch.'s Perſönlichkeit entwirſt ein Kunſtfreund, der bei ihm in Paris eine zuvorkommend freundliche Aufnahme gefunden, folgende Schilderung, bei welcher man ſich jedoch um 40 Jahre zurückdenken muß: „Der Schöpfer ſo vieler unvergänglicher Meiſterwerke iſt von mittlerer Statur; ſchmächtig und zart, doch ſehr ebenmäßig gebaut; der Teint bräunlich, das Profil regelmäßig oval und die ſüdliche Abſtammung verrathend; die Augen ſind lebhaft, von dunkler Farbe, gleich dem füllreichen Haarwuchs, der die ſanft erhobene Stirne bedeckt, glänzend wie Ebenholz. Ein ſchmaler Backenbart zieht ſich die etwas hohlen, beinahe farbloſen Wangen herab; ſein Blick iſt ſcharf; der Fuß ungemein klein und niedlich; in den Zügen und Mienen ſpiegelt ſich Gutmüthigkeit und herzliches Wohlwollen, aber auch tiefer, ſogar düſterer Ernſt, mit einem faſt melancholiſchen Anſtrich. Er ſpricht meiſt nur halblaut, italieniſch und franzöſiſch gleich fertig, und weiß ſich in beiden Idiomen mit Eleganz auszudrücken. Er kleidet ſich einfach, aber nett und geſchmackvoll; ſein ganzes Benehmen iſt anſpruchslos und beſcheiden, vom feinſten Weltton und im Umgange mit höheren Zirkeln gebildet, obwohl er meiſt zurückgezogen, nur der Kunſt und ſeiner Familie lebt. Er arbeitet am liebſten beim Kerzenlicht, läßt ſich ſelbſt am Tage alle Fenſter dicht verhängen und umwindet ſogar den Kopf mit einem Tuche, damit auch nicht das leiſeſte Geräuſch auf den Ideenfluß ſtörend einwirke. Seine Direction am Piano iſt ruhig, beſonnen und aufmerkſam; die linke Hand ruht faſt immer müßig im Schooße und kömmt blos bei dem Recitative in Activität; die Rechte markirt feſt und beſtimmt die Tacttheile und erhebt ſich nur behufs der größeren Chormaſſen; ein unmerklicher Wink verſtändigt die Sänger und zügelt das Ganze. Bei den Proben hält er, ohne eigenſinnige Quälerei, ſtreng auf Ordnung und Genauigkeit; freudig wird auch ſeinem Willen gehorcht, denn Alles liebt den Liebenswürdigen, der, tolerant und human, Niemanden kränkt und keinen höheren Stolz kennt, als Andern nützlich zu werden.“ So mögen denn auch von Andern und nicht von uns die Angriffe gedeutet und erklärt werden, denen bei alle dem Cherubini von Seiten Spontini's ſich ausgeſetzt ſehen mußte, als letzterer im Frühjahre 1839 in Paris war und, an Paers Stelle, zum Mitglied der Königl. Academie oder vielmehr des Inſtituts von Frankreich erwählt, in einer Abhandlung, welche er zum Eintritt in daſſelbe in jener vorlas, der bitterſten Aeußerungen über die Oberleitung des Conſervatoirs ſich nicht erwehren konnte, damit indeß auch einen Kampf für ſeinen Theil hervorrief, der, in die Oeffentlichkeit gelangt, bei der Heftigkeit und äußerſten Gewandtheit ſeiner kühnen Gegner, durchaus nicht vollkommen ſiegreich von ihm durchgeführt werden konnte. Hier ſey noch bemerkt, daß 1835 Cherubini ein Lehrbuch des Contrapunkts herausgab, von dem, zum Beweiſe ſeiner vielen Anhänger und Verehrer in Frankreich, gleich am erſten Tage ſeines Erſcheinens an die 800 Exemplare verkauft wurden, und von dem man bald darauf auch eine deutſche Ueberſetzung beſorgen ließ. Als großes Verdienſt muß ihm ſein Anſchluß an die klaſſiſch deutſche Schule angerechnet werden, um ſo mehr, als er, ein geborner Italiener, ſich ſo lange ſchon als Franzoſe einbürgerte. Stets war er bemüht, deutſche Muſikwerke, namentlich von Mozart, Beethoven und Haydn, mit dem größten Glanze in Paris zur Aufführung zu bringen. Die unübertreffliche Präciſion im Vortrage, wodurch das Orcheſter des Pariſer Conſervatoriums glänzt und das faſt Unglaubliche leiſtet, iſt mehrentheils ſein Werk, der Erfolg ſeiner eigenen Präciſion, der nachſichtsloſen Strenge und ernſten Genauigkeit, mit welcher er ſelbſt als Director zu Werke ging. — Meiſterlich gelungen ſind von ſeinen kleineren Werken „Achille à Scyros“ (ein großes Ballet), und der „Chant sur la mort de Jos. Haydn“ — ein Nachruf dem Hochverehrten, wie ihn herzlicher kaum das fromme Kind, aus dem Innerſten ſeiner Seele hervortönend, tief trauernd dem verklärten Vater in jene himmliſchen Gefilde ſehnſuchtsvollſt nachſenden kann. Dieſer große Mann ſtarb am 16. März 1842 zu Paris, verehrt, bewundert und betrauert von der ganzen muſikaliſchen Welt. Wie ausgezeichnet die ihm gewordenen letzten Ehren geweſen; auf welche Weiſe ſein Andenken geehrt wird, bedarf wohl keiner beſonderen Schilderung für unſere Zeit, da alle Zeitblätter darüber ausführlich berichteten, hier auch der Raum nicht geſtattet, mit größerer Ausdehnung zu verfahren. Bemerkt ſey nur noch, daß bereits im Jahre 1810 zu Erfurt eine ausführliche Biographie Ch.'s erſchienen iſt, welche wohl auch einen Nachtrag, von jener Zeit bis zu ſeinem Tode, bekommen wird.

Chevalet heißt bei den Franzoſen der **Steg** (ſ. dieſ.) auf den Geigeninſtrumenten. Vergl. auch **Geige**.

Chevalier (der Vorname iſt nicht bekannt geworden), in den Jahren 1796 und 1797 Schauſpieler an dem franzöſiſchen Theater zu Hamburg, war auch ein beliebter dramatiſcher Componiſt, als welcher er mehrere

Digitized by Google

kleine Operetten, Intermezzi und Singſpiele auf's Theater brachte. Oſtern 1798 folgte er ſeiner Frau nach Petersburg. Dieſe nämlich, Madame Chevalier, war erſte Sängerin an genanntem Theater, von den vorzüglichſten Meiſtern in Paris, wo ſie früher auch in der italieniſchen Oper mit Beifall geſungen hatte, zu einer vielſeitig gebildeten Künſtlerin erzogen, und daher in Hamburg der Gegenſtand der allgemeinſten Bewunderung.

Cheveſſaille, Violinvirtuos, im Orcheſter der großen Oper zu Paris angeſtellt, hat auch mehrere ſchätzenswerthe Sachen componirt.

Chiarellus, Andreas, Lauteniſt, wurde geb. zu Meſſina in Sicilien um 1675. Als Virtuos auf der Arciliuto erregte er große Bewunderung. Die Compoſition ſtudirte er für ſich; konnte aber ſeine große Thätigkeit in derſelben entwickeln, da er ſchon 1699, im 24. Jahre ſeines Lebens, ſtarb.

Chiavacci, Vincenzo, beſonders merkenswerth als der Gründer der Opera buffa in Warſchau, welcher er auch von 1801 an als Director vorſtand, wurde geb. zu Rom 1760, ging 1800 nach Warſchau, wo er dann auch gegen 1815 ſein Leben beendigt zu haben ſcheint.

Child, William, Doctor der Muſik zu Orford, wurde geb. zu Briſtol 1606 und ſtarb 1697. Neben anderen wohlthätigen Vermächtniſſen iſt auf ſeinem Grabſteine auch rühmlichſt erwähnt, daß er eine lange Zeit den Chor der Capelle zu Windſor auf ſeine eigene Koſten erhalten habe. Seine Werke beſtehen in vielen Kirchenſachen, namentlich in dreiſtimmigen Pſalmen, in welchen er den italieniſchen Styl nachzuahmen ſuchte, in Catches, Canons, Anthems und anderen geiſtlichen Compoſitionen, von denen mehrere ſich in den noch vorhandenen größeren Sammlungen, beſonders denen von Hilton, befinden.

China — Chineſiſche Muſik. Die Chineſen unſerer Tage beklagen den Verfall ihrer Muſik. Aber ſie behaupten nicht blos, ſie beweiſen den früheren und höheren Zuſtand; ihr Muſikſyſtem liegt in zahlreichen Schriften vollſtändig entwickelt vor uns*) und ihrer Muſikſtücke iſt eine hinlängliche Anzahl aufgezeichnet. Für die Kunſtgeſchichte iſt dieſes Volk entweder das älteſte, das eine Tonkunſt gehabt, oder doch jedenfalls der zuverläſſige Zeuge vom älteſten Zuſtande der Muſik, der bei ihm, und vielleicht auch in Indien, ſtattgefunden. — Nicht der Muſikgeſchichte, ſondern allenfalls der Völkerkunde über den Orient und namentlich China kann eine nähere Auskunft über das dermalige Muſikweſen in China intereſſant erſcheinen. Man findet ſie in mehreren Reiſebeſchreibungen, namentlich in den über die britiſche Geſandtſchaftsreiſe unter Macartney erſchienenen Nachrichten. Im Privatleben wie bei dem Heere, in den Tempeln wie bei den Schauſpielen und Staats- oder Hofceremonien hat die Muſik der Chineſen ſich Raum und Geltung verſchafft, und die Reiſenden wiſſen viel zu erzählen von den Arien in ihren Tragödien, den Glockenſpielen auf ihren Militärpoſten und der pomphaften Langweiligkeit ihrer religiöſen Ceremonialmuſik, wiewohl Mancher die letztere in der ſanften langſamen Bewegung ihrer Singſtimmen nicht ohne rührende Feierlichkeit befunden haben will. Wer eine nähere Beſchreibung (mit beigefügten Noten) von einer feierlichen Aufführung leſen möchte, unter welcher der Kaiſer ſelbſt, umgeben von allen hohen Beamten, dem Chor der Sänger, Spieler und Pantomimen (16 Tänzerinnen), zu den Geiſtern ſeiner göttlichen Vorfahren betet, findet ſie in Amiots Schrift. Der beſchränkte Raum geſtattet es nicht, den intereſſanten Artikel des Hauptwerks von A. B. Marr hier aufzunehmen; es möge darum nur darauf hingewieſen ſeyn. Außerdem ſey noch bemerkt, daß man über chineſiſche Muſik in G. W. Fincks Werk: „Erſte Wanderung der älteſten Tonkunſt" Ausführlicheres findet.

Chiroplaſt, ſ. Handbildner.

*) Amiot (Memoires concernant l'histoire des Chinois, Tom. VI. Paris 1780), der uns zuerſt befriedigende Nachrichten über chineſiſche Muſik mitgetheilt hat, führt allein 69 theoretiſche Werke an.

Chitarra iſt der der italieniſche Name für Guitarre (ſ. dieſes); Chitarra col' arco — Bogen-Guitarre, ſ. Guitarre d'Amour.

Chladni, Ernſt Florenz Friedrich, geboren am 30. Nov. 1756 zu Wittenberg, wo ſein Vater, E. M. Chladenius, Profeſſor der Rechte war, erhielt ſeine gelehrte Bildung zuerſt auf der Fürſtenſchule zu Grimma und dann auf den Univerſitäten zu Wittenberg und Leipzig, von welcher letzteren er 1781 zum Doctor der Philoſophie und 1782 zum Doctor der Rechte ernannt wurde. Nach dem Tode ſeines Vatern bekleidete er kurze Zeit deſſen Stelle, verließ darauf aber bald die Rechtswiſſenſchaft gänzlich und widmete ſich vorzugsweiſe dem Studium der Naturwiſſenſchaften, das ihn bis dahin ſchon in allen ſeinen Mußeſtunden eifrigſt beſchäftigt hatte. Inniger Freund der Muſik, in der er freilich erſt in ſeinem 19. Jahre, und da noch gegen den Willen des Vaters, den erſten Unterricht empfangen hatte, war ſie es denn auch, die bei ſeinen phyſikaliſchen Unterſuchungen ſeine größte Aufmerkſamkeit auf ſich zog; und die bald gemachte Bemerkung, das unter allen Zweigen der Phyſik die Theorie des Klanges die am allerwenigſten ausgebildete ſey, ließ ihn wahrhaft entbrennen von Begierde, einem ſolchen empfindlichen Mangel wo möglich abzuhelfen. Die umfaſſendſte Kenntniß der Mathematik und Phyſik, beſonders in Beziehung auf Tonkunſt, ſetzten ihn in den Stand, für Theorie und Ausübung derſelben ganz neue Bahnen zu brechen. Was die Akuſtik heut zu Tage lehrt und beweiſt, — mehr oder weniger iſt es ſein Werk, ſeine Erfindung; er iſt der eigentliche Begründer dieſer Wiſſenſchaft, und wie weit ſich dieſelbe auch ausbilden mag, ſeiner muß ſtets mit Ehren gedacht werden; vor ihm war noch Niemand dageweſen, der mit einer ſolchen Faßlichkeit und gründlichen Gewißheit zu dem Hörbaren gewiſſermaßen auch das Sichtbare der Töne hinzugethan hätte, und ſchwerlich wird auch jemals Einer nach ihm kommen, der mit noch mehr gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſen und mit einer noch wärmeren Kunſtliebe ſich des mühſamen Geſchäfts unterzöge, jene bereits geſchaffene Sichtbarkeit unter noch leichter bemerkbaren Kennzeichen anſchaulich zu machen. Zu der außerordentlichen Thätigkeit, mit welcher er ſeine Forſchungen gleich von vorn herein betrieb, ſoll (wenigſtens Anfangs) die fehlgeſchlagene Hoffnung, in Wittenberg eine Anſtellung als Profeſſor der Phyſik zu erhalten, ſchuld geweſen ſeyn; mag es auch, woran wir übrigens noch zweifeln, ſo ſchmälert das ſein großes Verdienſt noch keineswegs; eine Anregung von Außen bedarf jedes große Werk, und hat es auch, ob nun nothwendig oder nicht, bis jetzt immer erhalten. Die unabläſſig angeſtellten Beobachtungen über die Schwingungsarten und Tonverhältniſſe derjenigen elaſtiſchen Körper, bei welchen es nicht auf krumme Linien, wie bei Saiten und Stäben, ſondern auf Schwingungen ganzer Flächen ankommt, und deren Reſultate er zuerſt in ſeiner „Theorie des Klanges" (Leipzig 1787) öffentlich mittheilte, führten ihn auf die Idee des Euphon (ſ. dieſ.), nur wollte ihm die innere Einrichtung eines ſolchen Inſtruments noch gar nicht klar werden. Nach einem 1½ jährigen fruchtloſen Nachdenken endlich erſchien ihm dieſelbe im Traume, als er einſtmals (am 2. Juni 1789), durch vieles Gehen ermüdet, in ſeinem Ruheſeſſel eingeſchlafen war. Wie ein electriſcher Schlag ſchreckte ihn das Traumbild auf, wachend hielt er es feſt, und am 8. März 1790 ſchon war es realiſirt. Der Euphon machte allgemeines Aufſehen; in vielen der geleſenſten Zeitſchriften erſchienen Anzeigen davon. Ueber den Streit, welcher ſich darüber zwiſchen Chladni und Dr. Quandt in London (1799) entſpann, findet man das Wiſſenswertheſte in dieſes Letzteren Artikel. 1791 machte Ch. die erſte Reiſe mit ſeinem neuen Inſtrumente nach Dresden, wo er von ſeinem Fürſten eine goldene Doſe erhielt. 1792 ging er damit nach Berlin, wo er auch ſeine zweite theoretiſche Abhandlung „Ueber die Längentöne einer Saite" (Berl. muſik. Monatsſchrift im Auguſt-Hefte 1792) abfaßte; 1793 nach Hamburg und Copenhagen und wieder zurück nach Berlin.

Unterſuchungen über die ſogenannten Boliden oder feurige Meteore (ſeine Schriften darüber gehören nicht hieher) brachten hierauf einen kleinen Stillſtand in ſein muſikaliſches Forſchen. Doch trat er 1795 ſchon wieder die zweite Reiſe mit ſeinem Euphon, auf welcher er auch ſein drittes Werk „Ueber die Longitudinal-Schwingungen der Saiten und Stücke“ (Erfurt 1796) ſchrieb, durch Thüringen an; kam zum drittenmale nach Berlin, gab 1797 dort ſeine „Beiträge zur Beförderung eines beſſeren Vortrags der Klanglehre“ (in den Schriften der Berliner Geſellſchaft naturf. Freunde) und die „Beiträge zu Gerber's Tonkünſtler-Lexikon“ (im zweiten Stück von Koch's Journal der Tonk.) heraus, und ging hierauf wiederum im März deſſelben Jahrs über Hamburg nach Copenhagen. Im Juni von hier nach Wittemberg zurückgekehrt reiſte er im September von da über Dresden und Prag nach Wien. 1798 verweilte er in Wittenberg, mit der Abfaſſung mehrerer wichtiger akuſtiſcher Abhandlungen und dem Baue eines neuen verbeſſerten Euphon beſchäftigt. Im Winter 1799 hielt er in Berlin öffentliche Vorleſungen über die Theorie des Klanges, und erfand den berühmten Clavicylinder (ſ. dieſ.), der beziehungsweiſe allen ſeinen Beſtrebungen die letzte Krone aufgeſetzt, und zunächſt auch die Veranlaſſung zu ſeinen zehnjährigen großen Reiſen durch Deutſchland, Rußland, Italien, Frankreich, Holland und Dänemark gegeben hat. Einzelnheiten von demſelben zu erzählen wäre zu weitläuftig; wo er war (und er war ziemlich überall) hielt er ſich um eines wiſſenſchaftlichen Zweckes willen gewöhnlich ſo lange als möglich und nöthig war auf, und deshalb auch ſtets zu wiſſenſchaftlich gebildeten Männern, denen er ſich in jedem Augenblicke zeigte, wie er war: in einem leidenſchaftsloſen und doch ſehr regſamen Weſen, einer ſtets zufriedenen heiteren Stimmung, mit einer anziehenden Gleich- und Gutmüthigkeit, — als ein gelehrter, tief denkender Mann. An den meiſten Orten hielt er öffentliche Vorleſungen über phyſikaliſche, und beſonders akuſtiſche und muſikaliſche Gegenſtände. So 1808 in Paris, wo ſelbſt der große Kaiſer ſeinen Experimenten, die er vor dem National-Inſtitute öffentlich vorzeigen mußte, mit Theilnahme anwohnte, und ihn dafür mit 6000 Francs beſchenkte. Daneben lieferte er fortwährend in verſchiedene Zeitſchriften Beiträge akuſtiſchen Inhalts. Namentlich hat ſeine vieljährige Theilnahme als Mitarbeiter an der Leipz. allgemeinen muſik. Zeitung deren nicht wenige ins Leben gerufen, worunter beſonders merkenswerth iſt der Aufſatz „Ueber die wahre Urſache des Con- und Diſſonirens“ (L. A. M. Z. Jahrg. 3, pag 337 und 353). Die vorzüglichſte aller ſeiner Schriften, und ein in ſeiner Art claſſiſches Werk, aber iſt ſeine „Akuſtik“ (Leipz. 1802. 4°. mit Kupf.), von welcher er dann 1810 auf beſonderen Befehl des Kaiſers Napoleon eine franzöſiſche Ueberſetzung unter dem Titel „Traité d'Acoustique“ veranſtaltete. Daran ſchließen ſich ſeine „Neuen Beiträge zur Akuſtik“ (Leipzig 1817) und „Beiträge zur practiſchen Akuſtik und zur Lehre vom Inſtrumentenbau“ (ebend. 1822), auf welche hin er, wie auch ſchon früher geſchehen war, namentlich von der Göttinger Societät der Wiſſenſchaften, von vielen gelehrten Geſellſchaften und Academien zu ihrem Mitgliede ernannt wurde. 1812 kehrte er in ſeine Vaterſtadt zurück, blieb daſelbſt erſt einige Zeit in Ruhe, wie erwähnt fortwährend mit immer neuen Verſuchen und ſchriftſtelleriſchen Arbeiten beſchäftigt, und ſetzte dann von Neuem wieder ſeine gelehrte Wanderungen fort, bis ihn endlich auf einer derſelben der Tod in ſeine ewige Heimath abrief, ſo freundlich jedoch als nur je einen Menſchen. Es war in Breslau, in der Nacht vom 3. auf den 4. April 1827. Dort hatte er, wie überall, der Freunde viele; in ihrem Kreiſe lebte er am Vorabend noch heiter und vergnügt; zu Hauſe angekommen, ſpricht er noch freundlich mit ſeiner Wirthin und geht dann wohlgemuth auf ſein Zimmer: — am andern Morgen findet man ihn halbausgekleidet ſitzen, wie gewöhnlich mit ruhig zufriedener Miene, aber kalt und todt — einen müden Wanderer, der, am Ziele angekommen, ſich zum Ausruhen angeſchickt hatte und darüber eingeſchlafen war. Sein gedrängter, überaus feſter, durch viele Reiſen, ſtets gleichmäßige Thätigkeit und ſtrenge Lebensordnung noch mehr geſtärkter Körper hatte ihn nie krank werden, und nicht einmal im 71. Jahre ſeines Lebens die Schwächen und Beſchwerden eines hohen Alters empfinden laſſen. Freilich hätte das auch für ihn, der da, ohne alle Familienverbindung, ſo ganz allein ſtand, läſtiger ſeyn müſſen als für viele Andere. Seine letzte Arbeit war ein Beitrag zur Leipz. muſik. Zeitung. „Ueber eine neue ſehr lehrreiche Abhandlung des Herrn Dr. W. Weber in Halle, die Geſetze der Zungenpfeifen betreffend“ (ſ. gen. Zeit. Jahrg. 1827. pag. 281). Die Achtung, wenn auch verdient, mit welcher Ch. in dieſem Aufſatze, wie ſchon öfters vorher, von den Beſtrebungen der Gebrüder Weber (jetzt in Göttingen) ſpricht, macht ſeinem Charakter alle Ehre.

Cholil ſprechen viele Hebräer das Chalil (ſ. dieſ.) aus, und daher findet man dieſes auch häufig ſo geſchrieben.

Chollet, einer der vorzüglichſten Tenoriſten Frankreichs, iſt bei der großen Oper zu Paris angeſtellt, daſelbſt auch geboren und mag jetzt ohngefähr 33 bis 36 Jahre alt ſeyn. Man rühmt an ihm eine gute Stimme und vortreffliche Schule, ſpricht ihm aber allen eigentlichen Styl im Geſange ab, an deſſen Stelle er nichts als eine mechaniſche angelernte Manier beſitze, die beſonders da von unangenehmen Eindrucke ſey, wo ſie, (was nicht ſelten vorkomme) mit ſeiner eigenen Individualität im Widerſpruch ſtehe. Wir haben Chollet nie gehört, da er Frankreich noch niemals verließ, und können daher nicht ſagen, wie weit dieſes Urtheil Anderer Grund hat.

Chopin, Friedrich Franz, ward geboren 1810 zu Zelazowawola bei Warſchau und darf für denjenigen unbeſtritten angeſehen werden, der einen ſolchen Umſchwung in die Kunſt des Pianofortespiels brachte, durch welchen allein dieſe ſo bald und ſo ſiegreich bis zu ihrem jetzigen Grade der Vollendung gelangen konnte. Den erſten Unterricht empfing er durch einen alten Böhmen, Namens Zywni, der einige Jahre lang ſein Lehrer auf dem Pianoforte war. Später ſtudirte er unter Elsner, dem Director des Warſchauer Conſervatoriums, die Compoſition, und alles techniſche Wiſſen verdankt er allein dieſem Meiſter. Uebrigens gehört Ch. zu den ſeltenen Menſchen, die ſich ſelbſt von innen heraus antreiben und ihre Kräfte zur Entfaltung drängen. Was ihm von außen kam, wußte er geſchickt zu verarbeiten; jeder Künſtler, den er hörte, war gewiſſermaßen ſein Lehrer, weil er das Empfangene ſchnell ſelbſterzeugend zu ſeinem eigenen Gut zu machen wußte. So bildete ſich Ch. ganz für ſich allein aus, ohne irgend einem größeren Meiſter entſchieden zu folgen. Er reiſte öfters nach Deutſchland und Böhmen, um die in Berlin, Dresden, Leipzig und Prag lebenden Künſtler zu hören und ſich ihre Leiſtungen als Vorbild zu ſtellen. Sich ſelbſt ließ er aber bis dahin in den Städten nicht öffentlich hören. Erſt im Jahre 1831, wo die Revolution ihn aus ſeinem Vaterland vertrieb, beſchloß er, ſeine äußere Exiſtenz durch die Kunſt zu ſuchen. Er ſpielte zu Wien und München mit großer Anerkennung und ging dann nach Paris. Hier brachte er dadurch, daß er ganz eigenthümliche, neue Wege gegangen war, um ſo mehr eine lebhafte Senſation hervor, als man ſich an einer gewiſſen Art des Clavierſpiels, die wohl die regelmäßige genannt werden könnte, gegenüber von welcher die ſeinige dann die unregelmäßige hieße, ganz überſättigt hatte. Es war faſt nicht mehr möglich, weder in der Execution noch in der Compoſition Beſſeres, Neueres und Ergreifenderes zu leiſten, als Hummel, Kalkbrenner, Moſcheles u. A. geleiſtet hatten, wenn man keine andere als die von dieſen und ſolchen Meiſtern eingeſchlagene und eröffnete Bahn verfolgen wollte. Chopin wollte aber ergreifen und fühlte einen innern Drang nach Neuheit und Originatität, und ſo kam es, daß er es ſich gewiſſermaßen zum Grundſatz machte, in ſeiner Kunſt alle Anklänge an das Spiel und die Compoſition jener Meiſter

geſliſſentlichſt zu vermeiden. Er wollte beſondere Effecte, ſo mußte er auch beſondere Mittel wählen. So entſtand ſeine anfangs ſo ſehr befremdende eigenthümliche Art zu ſpielen wie zu componiren; ſo die ſchon ſo oft bewunderte, aber leicht erklärliche Thatſache, daß man in ſeinen Werken ſelten eine Paſſage antrifft, welche auf ähnliche Weiſe auch ſchon Andere vor ihm geſetzt haben. Immer ſucht er irgend eine Abweichung davon, welche nun oft ſo pikant iſt und wird, daß ſie ihn wirklich auf ganz neue fruchtbare Entdeckungen führt, zuweilen jedoch den offenbaren Stempel des Haſchens nach Originalität, des Bemühens, nur anders zu ſeyn als ſeine Vorgänger, an ſich trägt und ſo gar leicht in eine bloße Affectirerei, ja ſelbſt Caricatur ausartet. Beſonders iſt dies der Fall, wo Chopin eine ganz neue Art von Schwierigkeiten abſichtlich zu geſtalten ſucht, als durch ungewöhnlich weite Griffe, beſchwerliche Handlagen, gegen alle Regel verſtoßende Applicaturen u. dergl. mehr. Seine Werke ſind in der That dadurch ſo ſchwer geworden, daß ſie anfangs gar keinen Eingang finden konnten, da ſelbſt Männer von gediegenem Urtheil ſich davon zurückgeſtoßen fühlten. Doch dadurch, daß er ſelbſt alle dieſe Schwierigkeiten im Spiel mit unglaublicher Beharrlichkeit überwand und in der That reizende Effecte durch dieſe neuen Wendungen erreichte, fühlten ſich andere, beſonders jüngere Virtuoſen aufgefordert, ihm nachzukommen, und er griff durch. Seine Compoſitionen und ſein Spiel wurden zuerſt in Paris, dann in Deutſchland und zuletzt in ganz Europa berühmt und beliebt, beſonders als man ſich durch mehrere Nachahmer in Wahrheit überzeugt hatte, daß das, was man für unmöglich gehalten, doch zu erreichen, und wie der Anfang der neuen Bahn nur durch ſeine Fremdartigkeit ſo mühſelig geworden ſey. Inzwiſchen bleiben Chopins Werke doch immer das Schwierigſte, was, ſelbſt in der neueſten Zeit, wo er in Liszt, Henſelt, Thalberg, Clara Wick-Schumann und Anderen ſchon mächtige und ſiegreiche Nachfolger gefunden hat, die über ſeine Gränzen ſelbſt bisweilen noch hinausgehen, für das Fortepiano geſchrieben worden iſt. Kann jemals geſagt und behauptet werden, Beharrlichkeit führt zum Ziele, ſo war und iſt es hier der Fall. Selbſt die ſchärfſten Gegner Ch.'s haben ihm zuletzt Anerkennung und durch dieſe neue Gerechtigkeit widerfahren laſſen müſſen. Chopins Spiel iſt, jene Ueberwindung eigenthümlicher, neuer und großer Schwierigkeiten abgerechnet, ſelbſt nach Kalkbrenners Urtheil, den er doch in Paris gewiſſermaßen vom Throne geſtürzt hat, außerordentlich zart, tief durchgefühlt und bis in die kleinſten und feinſten Nuancirungen aufs Vollkommenſte ausgebildet. Er iſt der Meiſter aller Spieler für das Zimmer und den geſelligen Salon; für größere Concertſäle fehlt es ihm an Ton, an Kraft. Merkwürdig iſt, daß er bei den vielen durch die Spannung beſonders ſchweren Paſſagen und begleitenden Figuren, die er geſetzt hat, doch nur ſehr kleine Hände beſitzt, wodurch ſich für ihn die Mühe verdoppelt. Von ſeinen Compoſitionen ſind noch zu nennen zwei Hefte Etuden, welche den Inbegriff ſeines ganzen Spiels geben, zwei Concerte (E-Moll und F-Moll), drei Notturno's und eine Anzahl Maſurka's ꝛc.

Chor. Im Allgemeinen bedeutet Chor (griech. χορός, lat. Chorus, ital. Coro, und franz. Choeur) eine Vereinigung mehrerer Perſonen oder auch Sachen zu gemeinſamen Zwecken, vorzüglich zu muſikaliſchen, wenn auch nicht ausſchließlich. In dieſer Hinſicht verſtehen wir 1) darunter eine *Vereinigung von Perſonen zum gemeinſchaftlichen Vortrage eines Muſikſtücks*, ſowohl Inſtrumentalſtücks als auch Geſangſtücks. Ein Muſikchor iſt demnach zunächſt eine *Geſellſchaft von Blasinſtrumentiſten* (z. B. Militair-Muſikchor). Je nachdem ſich ein ſolches Muſikchor vorzugsweiſe der *Holz-* oder der *Blechinſtrumente* bedient, unterſcheiden wir *Hoboiſtenchöre* und *Trompeterchöre*, auch *Horniſtenchöre*. Die zweite Benennung erhält ein ſolches Muſikchor, wenn die Prinzipalinſtrumente Trompeten, und die letzte, wenn dieſelben Hörner ſind. Auch die Inſtrumentaliſten unſerer Orcheſter pflegen nach den Inſtrumenten, welche meiſtentheils gemeinſchaftlich zu wirken pflegen, eingetheilt zu werden in das *Chor der Streichinſtrumente* und das der *Blasinſtrumente*; dieſes wiederum in das der *Holzinſtrumente* und das der *Blechinſtrumente*. Die Vereinigung von Sängern zum gemeinſchaftlichen Vortrage eines Geſangſtücks heißt *Sängerchor*. Sind in einem ſolchen Sängerchore alle Stimmengattungen (Discant, Alt, Tenor und Baß) vereinigt, ſo wird er ein *vollſtändiger Chor* genannt; beſteht derſelbe aber blos aus Männerſtimmen, ſo heißt er *Männerchor*. Die Oberſtimmen in einem vollſtändigen Chore (Discant und Alt) werden von Knaben oder Frauen übernommen (früher auch von *Caſtraten*). Die Ausführung des Tenors und des Baſſes, Unterſtimmen genannt, verbleibt den Männern. Jede einzelne dieſer Stimmengattungen kann wieder in Unterabtheilungen zerfallen, je nachdem dies zur Ausführung eines mehrſtimmigen Chorgeſanges erforderlich iſt. So z. B. der Sopran in den erſten und zweiten, der Alt in den erſten und zweiten ꝛc. Ueber den Umfang dieſer Stimmengattungen ſind die einzelnen Artikel *Alt*, *Baß*, *Discant* und *Tenor*, auch *Umfang* nachzuſehen. — Die Vertheilung der Chorſänger in die einzelnen Stimmenabtheilungen nennt man die *Beſetzung* einer Stimme. — 2) verſteht man, und zwar am gewöhnlichſten, unter *Chor* metonymiſch *das Muſikſtück ſelbſt*, welches beſtimmt iſt, von einem Vereine von Sängern, von einem Chore im eigentlichen Sinne des Worts, vorgetragen zu werden. — 3) verſteht man unter *Chor* bei einigen Saiteninſtrumenten auch den Inbegriff derjenigen, in ein und dieſelbe Tonhöhe geſtimmten und unmittelbar neben einander liegenden *Saiten*, welche zur Hervorbringung ein und deſſelben Tones gleichzeitig zur Vibration gebracht werden. Man nennt ſolche Inſtrumente *zwei-*, *drei-* oder *mehrchörig*, je nachdem *zwei*, *drei* oder mehr Saiten zur Hervorbringung ein und deſſelben Tones beſtimmt ſind. — 4) werden die zu einer Taſte gehörenden Pfeifen der Orgelmixturen ein *Pfeifenchor* genannt. Ein ſolcher Chor iſt in der Regel drei- oder vierfach; man findet daher auch die Regiſter der Mixturen mit „drei- und vierfach“ bezeichnet (ſ. Fach). In einem weiteren Sinne könnte man aber auch ſämmtliche zu ein und derſelben Taſte gehörenden Pfeifen aller Orgelregiſter ein *Pfeifenchor* nennen. — Endlich 5) bezeichnet man mit dem Namen *Chor* nicht ſelten auch das zum *Chorſingen beſtimmte Local*, namentlich z. B. in der Kirche den Raum nächſt dem Hochaltare, wo die ſogenannten Chorherren ſitzen oder ehedem ſaßen, und nächſt der Orgel, wo die Kirchenmuſik aufgeführt und im Chor geſungen wird, woher der Name *Orgelchor*.

Choral. Trotz den zuverläſſigſten Zeugniſſen wird noch immer in manchen neuen Schriften behauptet, Hilarius, Biſchof zu Poitiers, habe den Choral um 350 erfunden; ſelbſt den heil. Ambroſius, Biſchof zu Mailand, machen Einige zum Erfinder des abendländiſchen Chorals um 380. Man weiß ſchon aus vielfachen Beiſpielen, was es mit dergleichen Erfindungen für ein Bewandtniß hat. Auch im Geſange, wie in anderen Dingen, entlehnte er das Beſte von den Griechen. Ziemlich allgemein wird ihm, nicht allein dem Texte ſondern auch der Melodie nach, das Lied zugeſchrieben, das Luther überſetzte: „Nun komm der Heiden Heiland“ ꝛc. Die Melodie läßt ſich jedoch nicht als ſein Eigenthum erweiſen. Gregor der Große nahm eine Verbeſſerung des kirchlichen Geſanges vor und ſetzte vorzüglich zu den vier Tonarten und von Ambroſius angenommen noch vier plagaliſche hinzu. Ferner vereinfachte er die Melodie wieder, die ihm zu verziert, zu melismatiſch geworden war. Auf dieſen Gregorianiſchen oder römiſchen Kirchengeſang in ſtets gleichen Noten wurde vom Ende des 6. Jahrhunderts an im Abendlande ſehr viel gehalten und ſeine Verbreitung in alle Länder mit Sorgfalt bewirkt. Carl der Große führte ihn durch römiſche Sänger auch in ſeinen Landen ein um 780. Nach England war er viel früher gedrungen.

Digitized by Google

So bedeutend er auch verbreitet und feſtgehalten wurde, erhielt ſich der verſchiedenartige Ambroſianiſche Geſang, ſo wie die ganze von der römiſchen abweichende Liturgie bis gegen das Ende des 8. Jahrhunderts, und ſpätee hatlen verſchiedene Kirchen ſo mancherlei Abweichungen vom Gregorianiſch einfachen Geſange verſucht, daß nicht wenige Verbote der Päpſte gegen dieſe Neuerungen erfolgten, ohne daß ſie immer fruchteten. Dennoch blieb der Gregorianiſche Geſang im Ganzen der kirchlich herrſchende. Man nannte ihn cantus choralis oder cantus firmus — den feſten Geſang, und die Franzoſen überſetzten dieſen Ausdruck in Plain-chant, d. i. gleicher Geſang, weil er in gleichförmigen Tönen der Geltung nach beſtand (in Noten von gleichem Tactwerthe). Daß dieſer Geſang in den früheren Zeiten unisano, ohne das, was wir Harmonie nennen, geführt wurde, braucht keines Beweiſes, da man offenbar auch in viel ſpäteren Zeiten keinen andern, als einen uniſoniſchen Geſang darunter verſtand. Damit ſtimmen ſo viele alte Schriftſteller überein, daß wir eine Menge Zeugniſſe anführen könnten. Vierſtimmig geſetzte Choräle brachte die lutheriſche Kirche und erhob die Choralkunſt auf den Gipfel ihres Glanzes. Was in dieſer Kirche der Choral wirkte, iſt allgemein bekannt und ſelbſt von den Gegnern anerkannt. Wer die Namen der vorzüglichſten Choralcomponiſten zuſammengeſtellt, allerdings mit Irrungen untermiſcht, leſen will, ſehe die Leipz. allgem. muſik. Zeitung 1806 S. 167 u. f; Kühnau's Choralbuch; „Geſchichte des chriſtlichrn, insbeſondere evangeliſchen Kirchrngeſanges“ von J. Ernſt Häuſer (Quedlinburg 1834) Seite 78–140. Man verwechſelt nur zu oft die Conteapunctiſten eines Chorals mit dem Componiſten derſelben. In der reformirten Kirche regte Calvin ſelbſt den Claude Goudimel und Louis Bourgeois an, daß ſie die Pſalmgeſänge in Muſik ſetzten. Sie thaten es nach dem damals herrſchenden mehrſtimmigen Styl. Ihre Wriſen haben ſich in dieſer Kirche ſo erhalten, unverändert bis auf unſere Zeit, daß man ſagen kann, wer ein reformirtes Geſangbuch beſitzt, hat ſie alle. Dagegen haben ſich die Choräle der lutheriſchen Kirche ſo verändert, daß keine Provinz mit der andern mehr gleich ſingt und jede ihr eigenes Choralbuch beſitzen muß. An ein Allgemeinchoralbuch iſt wahrſcheinlich lange noch nicht zu denken. Kocher in Würtemberg hat angefangen, den mehrſtimmigen Choral in die Kirchen einzuführen nach drr Weiſe vieler Schweizer Kirchen. Doch iſt der einſtimmige Choralgeſang in der lutheriſchen Kirche noch der vorherrſchende, und wir gehören unter diejenigen, die ihn als Gemeindegeſang vorziehen.

Choralbuch — Sammlung von Choralmelodien mit und ohne vorgeſchriebene harmoniſche Begleitung; das Buch, in welchem die in einer Gegend oder Kirche üblichen Choralmelodien in Noten vorgezeichnet ſind. Die Einrichtung der verſchiedenen Choralbücher iſt ebenſo verſchieden; in einigen ſind die Harmonien in Noten ausgeſetzt, in anderen ſtehen nur die Bäſſe mit der erforderlichen Bezifferung. Im Uebrigen vergl. den Art. Choral.

Choraliſten — Choralſänger, Choralvorſänger ſ. Vicarien.

Choraliter, nach Art des Chorals, bei nur einſtimmiger Verbreitung des Textes üblich.

Choraliter legere nannte man das Abſingen der Gebete, Evangelien ꝛc. der Prieſter.

Choralmuſik iſt eine nach Styl und Art eines Chorals componirte und vorzutragende Muſik, ohne alle weitere beſondere Beſtimmung. S. Uebrigens die Artikel Choral und Muſik.

Chordæ essentiales, wörtlich: die weſentlichen Saiten, nämlich einer Tonart. Dies ſind die Tonica, die Terz und die Quinte, alſo die zum vollkommenen Dreiklang eines Grundtones gehörigen Töne. Chordaa naturales, oder natürliche Saiten, nannten die alten Tonlehrer den unterwärts liegenden halben Ton, und zugleich die große Sexte der Dur-, und die kleine Sexte der Moll-Tonart. — Chordae necessariae, oder nothwendige Saiten, hießen ehedem die große Secunde über einer angenommenen Tonica und die Subdominante oder die vierte Klangſtufe jeder Tonleiter.

Chordaulodion nannte Friedrich Kaufmann aus Dresden ein von ihm erfundenes Inſtrument, deſſen innere Einrichtung niemals bekannt geworden iſt. Am 7. Mai 1819 zeigte er das zum erſten Male in Berlin, wo daſſelbe die Duverture aus Mozarts „Titus“ und ein Duett aus Paer's „Sargino“ mit der größten Mannigfaltigkeit der Stimmen ſpielte. Faſt alle Inſtrumente eines Orcheſters werden darauf nachgeahmt, wahrſcheinlich durch Pfeifen, Stäbe und Federn, die durch einen künſtlichen Wind zum Vibriren, und auf dieſe Weiſe zum Erklingen gebracht werden.

Chordirector heißt bei Theater- und anderen Capellen derjenige, welcher mit dem Singchore die vorzutragenden Tonſtücke einübt und bei der Aufführung derſelben jenem auch, nach Beſtimmung des erſten Directors oder Capellmeiſters, den Tact und das Tempo angibt. In der kathol. Kirche wird der Chordirector gewöhnlich Chorregent oder Chor-regens (der das Chor Regierende) genannt. Hier bekleidet derſelbe freilich meiſtens auch noch ein anderes kirchliches Amt, deſſen Beſchreibung jedoch uns nicht zukommt.

Chordometer iſt ein Inſtrument, mit welchem man die Stärke der Saiten meſſen kann, um den Bezug eines Saiteninſtrumentes vollkommen gleich zu erhalten.

Chordotonon iſt der griechiſche Name des Monochord's, ſ. dieſ.

Chorgeſang, ſ. Chor.

Choriambus heißt diejenige in Noten dargeſtellte rhythmiſche Figur, od. derjenige Tonfuß von vier Noten, von welchen die erſte und vierte lang, die mittleren aber kurz ſind.

Chörig, auch die Chöre, in Beziehung auf den Bezug eines Inſtruments, ſ. Chor.

Chorion nannten die alten Griechen denjenigen Nomos (ſ. dieſ.), welcher der Göttin Cybele zu Ehrrn geſungen wurde, und der, wie man glaubt, den Olympos aus Phrygien zum Veefaſſer gehabt haben ſoll. Vergl. auch Griechiſche Muſik.

Choriſt, ſ. Chorſänger.

Choriſt-Fagott, ſ. Dolcian.

Chorodidascalos oder Charostates hieß bei den Griechen der Anführer des Chors, der Chordirector odrr Chorregent.

Choron, Alexandre Etienne, geb. am 21. Oct. 1771 zu Caen. Man rühmt von ihm, es habe kein wichtiges theoretiſches Werk der Muſik gegeben, das er nicht ſtudirt habe. Dazu hatte er ſich die Aufgabe gemacht, alle dieſe Hauptwerke in der Originalſprache ſelbſt leſen zu können; einzig dieſes Zweckrs wegrn hatte er ſich eine tiefe Kenntniß der literariſchen Sprachen erworben, von denen ihm mehrere ſo geläufig wie ſeine Mutterſprache geworden waren. Choron nahm in ſeinen Studien wie in ſeiner Künſtlerlaufbahn denſelben ungewöhnlichen, ja umgekehrten Weg, er ging von der Theorie erſt zur Praxis; auch hierin war er zuvor Hiſtoriker und Theoretiker, und dann erſt Capellmeiſter und Lehrer geworden. Choron hat ſich vor ſeinem Tode ſeine Grabſchrift ſelbſt gemacht und Niemand wird ihn der Unwahrheit beſchuldigen können. Hier iſt ſie:

ALEXANDER STEPHANUS
CHORON,
E VALESIO ORIUNDUS
NATUS CADEMI DIR XXI. OCTOBRIS MDCCLXXI
LITTERIS BONIS ARTIBUS AC SCIENTIIS ACCURATE ET
FELICITER STUDUIT;
SED MUSICAM SACRAM ET DIDACTICAM
PRAESERTIM EXVOLUIT,
RELIGIONI ATQUE PUBLICAE UTILITATI
PRAECIPUE CONSULENS
BONIS ET BONO TOTUS INTENTUS ET FAVENS
SE IPSUM AC SUA PRORSUS ABNEGAVIT.
QUAM MULTA AD NIMIUM ARTIS DAMNUM IMPERFECTA
RELINQUENS
VARIIS PUBLICIS MUNERIBUS FUNCTUS
OBIIT DIE XXVIII. JUNII MDCCCXXXIV.
ORATE PRO EO.

Digitized by Google

Seine vorzüglichſten Werke ſind: „Cours élémentaire de Solfége et de Chant; plusieurs cahiers contenant les premières leçons de Solfége et plusieurs suites de leçons élémentaires à 1, 2, 3 et 4 voix, des meilleurs auteurs, à l'usage des écoles primaires.“ — „Méthode de Plain-Chant.“ — „Exercices comparés de Plain-Chant et de musique élémentaire à l'aide desquels on peut appendre l'un par l'autre ou l'un indépendament de l'autre, en ce qu'ils ont de commun, la musique et le chant ecclésiastique.“ — „Méthode concertante transcendante à quatre parties, d'un degré différent de difficulté, qui peuvent s'exécuter ensemble ou séparément, à l'usage des écoles speciales, maitrises de cathédrales etc.“ Auch für drei Parthien. — „Méthode élémentaire d'Orgue.“ — „Méthode transcendante d'Orgue par M. Rink (Ueberſetzt). Außerdem componirte er eine große Anzahl Stücke für die Kirche und viele Romanzen; „la Sentinelle“ iſt Volksgeſang geworden. Auch ließ er nicht wenige Werke unvollendet.

Chorregent, ſ. Chordirector.

Chorſänger ſind Indiduen, welche eine mehrfach beſetzte Geſangſtimme in einem Vocalchore ausführen helfen. Der Chorſänger iſt ſtets nur ein Theil einer Maſſe, und darf ſich nicht als einzelnes Individium geltend machen; er hat mit dem Ripienſpieler gleiche Pflichten.

Chorſtörer. Vor Alters waren in einigen Mönchsklöſtern beſonders in Preußen, Individuen angeſtellt, deren Function darin beſtand, mit einem widerlichen Geblärre den Chorgeſang gerade in dem Augenblicke zu unterbrechen, wo er am angenehmſten und feierlichſten war, und die man turbatores chori nannte. Den Zweck einer ſolchen Einrichtung kennt man nicht mehr; ſelbſt Muthmaßungen laſſen ſich nicht begründen.

Chorton oder Orgelton. Es würde eine überaus anziehende, aber auch ſchwierige und bei möglichſter Umſicht immer noch vielfach lückenhafte Abhandlung geben, wenn das Verhältniß der verſchiedenen Stimmungen von den älteſten Zeiten und Völkern bis auf unſere Tage, ſoweit Tonberechnungen vorhanden ſind, der Reihe nach zuſammengeſtellt und mit den gehörigen Belegen verſehen würden. Hier kann der Natur der Sache nach nur von den Tonverhältniſſen der chriſtlich abendländiſchen Muſik die Rede ſeyn, die ſonſt dreifache Stimmungsarten hatte, nämlich den Cornet-, Chor- und Kammerton. Ebenſo wurden in Italien dreierlei Stimmungen angegeben, die lombardiſche als die höchſte, die venetianiſche als die mittlere und die römiſche als die tiefſte. Ganz alte Orgeln ſind in den Cornet-Ton geſtimmt und eine kleine Terz höher, als der alte Kammerton. Der gewöhnliche Chor- oder Orgelton unterſchied ſich vom Kammertone um einen ganzen Ton, ſo daß die Orgel in C-Dur geſpielt werden mußte, wenn die Inſtrumente D-Dur vortrugen. Der alte hohe Chorton wurde nach und nach verdrängt, ſo daß ſich wenige Orgeln nur jetzt noch vorfinden, die ihn haben. Der Kammerton ſiegte, ſo wie die weltliche Muſik überhaupt. Leider aber blieb ſich der Kammerton ſo wenig treu, daß es wohl eine Menge Kammertonſtimmungen, aber keinen Kammerton mehr gibt. Die Willkühr riß ein, ſo daß faſt jeder etwas bedeutende Ort ſeine Stimmung für ſich hatte, ja in Wien gab es ſogar dreierlei Stimmungen auf den verſchiedenen Theatern. Aus allen Angaben geht klar hervor, daß der Kammerton immer höher hinaufgetrieben wurde. Was man ſonſt zu grell und ſcharf gefunden hatte, wurde von dem immer mehr an's Lärmende gewöhnten Sinne bald nicht wirkſam genug gefunden. Die höchſten Stimmungen ſind die Petersburger, Wiener und nächſt dieſen die Pariſer. Das Hinaufſchrauben der Tonhöhen in den Orcheſterſtimmungen hat ſo zugenommen daß jetzt der Chorton oft viel tiefer iſt, als der Kammerton. Längſt haben ſchon mehrere achtbare Männer den Wunſch ausgeſprochen, daß man ſich zu einem allgemeinen Normaltone vereinigen möchte; allein ſo zweckmäßig und nützlich eine ſolche Vereinigung wäre, ſo iſt doch bis jetzt noch keine Anſtalt dazu gemacht worden, und wir dürfen auch heute noch ſagen, daß wir zum größten Nachtheile, hauptſächlich der Sänger, in dieſer Hinſicht wie in mancher anderen in einer babyloniſchen Verwirrung leben.

Chorus iſt zunächſt der lateiniſche Name des Chor's (ſ. dieſ.). Dann iſt es auch der Name eines längſt veralteten Blasinſtruments.

Chotek, Franz Xaver, Clavierlehrer und Tonſetzer in Wien, geb. den 22. Oct. 1800 zu Liebiſch in Mähren. Sein Vater, ein Landſchullehrer, unterrichtete ihn im Singen, Clavier- und Violinſpiel, wodurch der Grund zur muſikaliſchen Bildung gelegt ward. Nach vollendeten Studien am Gymnaſium zu Freiburg begab er ſich 1819 nach Wien, hörte daſelbſt den ganzen philoſophiſchen Curs und zwei Jahre darnach jenen der Jurisprudenz, verließ aber 1824 für immer die bisherige Bahn, um ſich, zufolge einer prävalirenden Neigung, ausſchließlich der Tonkunſt zu widmen. Sein theoretiſcher Führer war der Hoforganiſt Henneberg, und, als der Tod ihm dieſen raubte, deſſen würdiger Nachfolger, Simon Sechter. — Gegenwärtig gehört Ch. in die Zahl der geſuchteſten Claviermeiſter der Reſidenz, und von ſeinen Arbeiten ſind bis jetzt eine Zahl achtbarer Werke gedruckt worden.

Chreſis — ein Theil der alten Melopöie, welcher die Lehre von der Bildung der Modulation und einer angenehmen Melodie, d. h. aus einer reinen diatoniſchen Tonfolge, enthält. Demnach beſchäftigt ſich derſelbe mit der Anordnung der verſchiedenen Tonfiguren, welche Agoge, Anacamptos und Euthia (ſ. dieſe Art.) heißen.

Chretien wird als ein ausgezeichneter Violoncelliſt um 1750 zu Paris gerühmt, der ſich auch bald darauf durch Trio's und noch mehr durch theatraliſche Compoſitionen in Frankreich einen Namen gewann. 1752 gefiel in Paris ſein Divertiſſement „Iris ou l'Orage dissipé“ lebhaft; auch „les Précautions inutiles“ für das italieniſche Theater. 1780 war er Mitglied des Orcheſters des Concert spirit.

Chriſtanell, Anton Valentin Balthaſar, geb. den 7. Januar 1801 im Mitterdorf Markt Kaltern in Südtyrol, lernte die Muſik bei ſeinem Vater, Peter Regulat Florian, welcher daſelbſt Pfarrorganiſt und ein vortrefflicher Partiturſpieler war und 1827 an Entkräftung im 77. Jahre ſeines Alters ſtarb. — Der Vater ſchickte ihn 1820 nach Schwaz im Unterinnthal, um bei dem dortigen Chorregenten Franz Xaver Hötl — der bereits alle gebräuchliche Inſtrumente ausübte und vorzüglich ein ſehr braver Organiſt war, gebürtig aus Mitterſill im Pintsgau, Fürſtenthum Salzburg, geſtorben 1823 — ſich noch mehr in der Muſik auszubilden. Er verehlichte ſich aber ſchon ein Jahr darauf mit der einzigen Tochter eines wohlhabenden Handelsmannes und lebt jetzt dort als Privatmann, Güterbeſitzer und eifriger Muſikdilettant. Er verdient hier mit aufgenommen zu werden wegen ſeiner alljährlich veranſtalteten Muſikproductionen zum Beſten der Ortsarmen, und zwar unter vorzüglicher Mitwirkung der Dilettanten und Chormuſiker des hochwürdigen Pater Subprior Rupert Stainer im Benedictinerſtift Fiecht bei Schwaz, Kreisingenieurs Joh. Nep. Vorhauſer, Straßenmeiſters Peter Paul Knapp und jetzigen Chorregents Georg Pichler. Bisher wurden die Oratorien Jephtha von G. F. Händel, überſetzt und bearbeitet von J. F. v. Moſel, das Weltgericht und verlorne Paradies, von Friedrich Schneider, die Befreiung von Jeruſalem, von Abbe Maximilian Stadler, Paulus, von Felix Mendelsſohn-Bartholdy, Cäcilia, von M. J. Leidesdorf und mehrere Symphonien von Ludwig van Beethoven aufgeführt. Er beſitzt auch eine der größten Muſikalienſammlungen in Tyrol, ſpielt Clavier und ſingt Tenor.

Christe nennen Einige auch das kyrie oder den zweiten Satz einer Meſſe, weil deſſen Text aus den Worten „Christe Eleison“ beſteht.

Chriſtenius, Joh., um's Jahr 1610 Hofcantor zu Altenburg, war aus Buttſtädt bei Weimar gebürtig und zu ſeiner Zeit ein beliebter Componiſt beſonders von geiſtlichen Liedern, deren er viele herausgegeben hat, ſowohl für eine als auch mehrere Stimmen und Chöre.

Digitized by Google

Chriſtian, Fürſt zu Wittgenſtein-Berleburg, ſiehe Wittgenſtein.

Chriſtie, ſeit 1794 Muſikmeiſter zu Liverpool, ob noch am Leben, wiſſen wir nicht, iſt merkwürdig als der Erfinder, oder wenigſtens doch hauptſächlichſter Verbeſſerer des Theographen (ſ. dieſ.).

Chriſtmann, Joh. Friedr., geb. zu Ludwigsburg am 10. September 1752. Compoſitionen und Schriften von ihm über Muſik mannigfacher Art wurden der Welt mitgetheilt, deren mehrere zu ſeiner Zeit beliebt wurden. Seine Aufſätze und Schriften enthalten viel Gutes bei einer etwas breiten Schreibart, die jedoch damals gewöhnlich gefunden wurde und faſt beliebt war. Er ſtarb zu Heutingsheim 1819.

Chriſto, 1) Fr. Joao de, ein portugieſiſcher Mönch, ſtarb in ſeinem Kloſter zu Alcobaça am 30. Juli 1654, und war einer der berühmteſten Orgelſpieler ſeiner Zeit, geb. zu Liſſabon. — 2) Fr. Luiz de Chr., wahrſcheinlich ein Bruder des Vorhergehenden, Carmelitermönch in dem Kloſter Calçada, geb. zu Liſſabon 1625 und geſtorben 1693, war ebenfalls berühmt als Orgelſpieler und Kirchencomponiſt.

Chriſtophori, Tonkünſtler in Florenz, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, und ſoll, wie Fetis (rev. mus., Febr. 1827) behauptet, 1718 das Pianoforte zuerſt erfunden haben. Vergl. darüber aber den Art. Pianoforte.

Chroma, ſ. Croma.

Chromameter. Unter dieſem Namen machten 1828 die Inſtrumentenmacher Roller und Blanchet in Paris ein von ihnen erfundenes Werkzeug bekannt, welches das Stimmen des Pianoforte erleichtern und namentlich die Mühe der Temperatur erſparen ſoll, indem es die ganze chromatiſche Tonreihe (daher auch der Name, franz. Chromamètre) angibt, ſo daß die Reihe der Claviertaſten nur nach den von ihm angegebenen Tonhöhen geſtimmt zu werden braucht. Hinſichtlich ſeines Zwecks hat daſſelbe daher viel Aehnlichkeit mit Scheibler's Tonmeſſer (ſ. dieſ.); in der Form aber iſt es davon ſehr verſchieden.

Chromatiſche Fugenſätze ſind von älteren Tonlehrern ſolche Fugenthemata genannt worden, die mehrere, der zum Grunde liegenden diatoniſchen Tonleiter fremde Töne enthalten.

Chromatiſche Töne heißen alle Töne, die von einer der ſieben urſprünglichen Tonſtufen (c, d, e, f, g, a, h) hergeleitet und herbenannt ſind, ſey es durch einfache oder doppelte Erhöhung oder Erniedrigung; z. B. cis und cisis von c, des und deses von d. Im Zuſammenhange mit obiger Benennung werden die Anhängſylben chromatiſcher Töne (es, is, eses, isis) bisweilen chromatiſche Sylben — auch wohl Accorde und Tonarten mit dergleichen Tönen chromatiſche Accorde und Tonarten genannt; — Benennungen, die überflüſſig und ſchon deswegen nicht zu rechtfertigen ſind.

Chromatiſches Tongeſchlecht. Wenn wir Tongeſchlecht nur den Inbegriff von Tönen nennen, der uns als Grundlage zu Tonarten und Compoſitionen in denſelben dient, ſo haben wir Neuere nur ein Tongeſchlecht, das diatoniſche, auf das unſere Gattungen (Dur und Moll), unſere neueren Tonarten und die Kirchentöne ſeit dem Wiederbeginne der Muſikcultur in der chriſtlichen Kirche gegründet ſind. Wenn daher in Bezug auf neuere Muſik von einem chromatiſchen Tongeſchlechte die Rede iſt, ſo muß darunter Tonleiter oder Tonreihe verſtanden werden. Wohl aber hatten die Griechen ein wirkliches chromatiſches Tongeſchlecht, dem zufolge ſie ihr Tetrachord aus zwei Halbtönen und einem Anderthalbton (z. B. h, c, des, e) zuſammenſetzten, oder auch in den Untergattungen, ſtatt der halben, Drittelstöne ſetzten und den Ueberſchuß dem Anderthalbtone zulegten. Das Nähere und die Durchführung des chromatiſchen Tongeſchlechts durch die Tonarten ſ. im Artikel Griechiſche Muſik.

Chromatiſche Tonleiter, beſſer Tonreihe, heißt die Folge aller Tonſtufen mit ihren zwiſchenliegenden Halbtönen.

Chronometer, Zeit- oder Tactmeſſer. Unſere Tact- oder Geltungszeichen geben die Dauer der verſchiedenen Töne, Pauſen, Tacte ꝛc. nur relativ, beziehungsweiſe zu einander, an. Sie ſetzen feſt, daß ein Viertel noch einmal ſo lange dauern ſoll, als ein Achtel, und nur halb ſo lange, als eine halbe Note ꝛc.; aber wie lange nun jede dieſer Noten gelten ſolle, bleibt unbeſtimmt. Auch die Tempobezeichnungen durch die bekannten Ueberſchriften Allegro, Andante ꝛc. geben kein abſolutes Maß. Wir wiſſen, daß Allegro geſchwindere Bewegung andeutet, als Andante, ꝛc. aber wie viel geſchwinder, — wie geſchwind überhaupt, das bleibt unbeſtimmt, wenn man auch die Sprache an Worten und Umſchreibungen für den Bewegungsgrad erſchöpft. Dieſe naheliegende Betrachtung hat ſchon längſt und vielfältig den Wunſch erweckt, ein abſolutes Bewegungsmaß herzuſtellen, und es ſind allmählig eine gute Anzahl Tactuhren, Tactmeſſer, Rhythmometer, Metrometer ꝛc. erfunden worden, die aber alle durch den vom Hofmechanikus Mälzel in Wien erfundenen Metronomen übertroffen und verdrängt wurden. Dieſe Maſchine beſteht aus einem, durch ein Räderwerk in Bewegung geſetzten, aufrecht ſtehenden Pendel, der vor einer Gradtafel ſchwingt und deſſen Bewegung durch ein an ihm verſchiebbar bald näher oder ferner zu ſtellendes Bleigewicht in verſchiedenen Graden beſchleunigt oder verzögert werden kann. Der Componiſt ſchiebt nun, um das Tempo zu bezeichnen, jenes Bleigewicht auf einen größeren oder geringeren Bewegungsgrad nach der Angabe, die ſich hinter dem Pendel auf der Gradtafel befindet, und beſtimmt über dem Anfange ſeines Tonſtücks, daß die Viertel, oder Achtel, oder halbe Noten ꝛc. in demſelben ſo lange dauern ſollen, als ein Pendelſchlag des Metronomen, wenn er auf den und den Grad geſtellt iſt. Näheres in G. Webers Theorie der Tonſetzkunſt (3. Auflage) Thl. I. S. 90; in Gaßners Zeitſchrift, Bd 4 und an andern Orten.

Chryſantiniſche Spiele wurden von den Griechen in Sardes, der Hauptſtadt Lydiens, gehalten. Muſikaliſche Wettſtreite bildeten einen Haupttheil derſelben, und die Sieger darin erhielten einen bedeutenden Preis.

Chryſogon war ein berühmter Sänger des alten Griechenlands, lebte zur Zeit Chriſti, und erfand, wie Plutarch meldet, ein eigenes Inſtrument, mit welchem er ſeinen Geſang zu begleiten pflegte.

Chryſoſtomus, Johannes St. Dieſer berühmte Kirchenvater, welcher 344 zu Antiochien geboren wurde, und 407 als ein frommer Dulder zu Comana im Pontus in dem Oratorium des heiligen Märtyrers Baſilius ſtarb, war zuletzt (ſeit 397) Patriarch von Konſtantinopel, wo er, wie Ambroſius bei den Galliern, den Kirchengeſang einführte.

Chwatal, Joſeph, ſtarb 1836 als Orgel- und Inſtrumentenbauer in Merſeburg. Er hat Verdienſte um die Verbeſſerung der Orgelwerke und erfand unter Anderem eine neue Befeſtigung der Ventile in den Windladen, vermittelſt welcher dieſe (die Ventile) mit Leichtigkeit herausgenommen und wieder eingeſetzt werden kann, wodurch nicht nur eine ſichere und augenblickliche Befeſtigung der ſogenannten Heuter möglich wird, ſondern auch mancherlei koſtſpieligen Reparaturen an den Windladen vorgebeugt iſt. Die vielfache Anwendung, welche dieſe Art der Ventile-Befeſtigung bereits gefunden hat, iſt wohl der ſicherſte Beweis für die Vortrefflichkeit derſelben.

Chwatal, Franz Xaver, Sohn des Vorgenannten, wurde am 19. Juli 1808 zu Rinnburg in Böhmen geboren. Als Kind von neun Monaten verlor er an den natürlichen Pocken das rechte Auge ganz; das linke behielt ziemliche Sehkraft, welche ſich bis zum ſiebenten Jahre ſo gebeſſert hatte, daß er bequem leſen konnte. Sein Vater (überhaupt ſein einziger Lehrer in der Muſik) unterrichtete ihn vom ſechsten Jahre an im Clavierſpiel, und zwar mit ſo vielem Erfolge, daß er im

Digitized by Google

achten Jahre ſchon ein Concert von Hoffmeiſter öffentlich vortragen konnte. Sein Vater (ſonſt ein tüchtiger Muſiker als Dilettant) ſpielte nur ſehr wenig Clavier; auch fehlten ihm bei zahlreicher Familie die Mittel und die Gelegenheit, ſeine weitere Ausbildung einem tüchtigen Manne zu übertragen; denn die Placirung als Zögling am Prager Conſervatorium, welche ihm unentgeldlich angeboten war, mußte ſeiner kränkelnden Augen wegen ausgeſchlagen werden. Die Fortbildung blieb alſo dem Selbſtſtudium überlaſſen. Dennoch ſpielte er im dreizehnten Jahre mit vielem Beifalle öffentlich, namentlich auch in Dresden und Leipzig. Von 1822—1835 lebte er in Merſeburg, woſelbſt ſeine literariſche Laufbahn als Claviercomponiſt begann. Seine Arbeiten fanden Beifall und ſehr günſtige Beurtheilung in verſchiedenen muſikaliſchen Zeitſchriften, namentlich in der Iris von Rellſtab (Jahrg. 1830, Nr. 23. — 1832, Nr. 6. — 1837, Nr. 14. — 1840, Nr. 42. — Seit 1835 lebt er als geſuchter Muſiklehrer in Magdeburg. — Die Zahl ſeiner ganzen Werke (ſämmtlich für Clavier und einige Lieder) beläuft ſich jetzt auf 58.

Ciaconne oder Chaconne iſt ein jetzt ganz veralteter und urſprünglich aus Italien ſtammender Tanz, wo er ehemals, ſo wie auch in Spanien, ſehr beliebt war.

Ciampi, 1) Francesco, Violinvirtuos und zu ſeiner Zeit nicht unbeliebter Operncomponiſt, lebte von 1737 an zu Venedig und ſcheint in den ſechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu Venedig geſtorben zu ſeyn. — 2) Legrenz. Vincenz. C., wahrſcheinlich ein Bruder des Vorhergehenden, ein berühmter Componiſt, geb. in Italien, kam aber 1748 nach London, wo er auch gegen 1770 ſein Leben beendet zu haben ſcheint.

Cibber, Suſanna Maria, berühmte Sängerin, war eine Schweſter des Dr. Arne und 1715 zu London geboren. Sie ſtarb am 13. Januar 1766.

Cibbini, Madame Catharina, geborne Kozeluch, Tochter des verſtorbenen Hofcapellmeiſters Leopold Kozeluch in Wien, daher Cibbini-Kozeluch genannt, eine ausgezeichnete Virtuoſin auf dem Pianoforte und auch Componiſtin für ihr Inſtrument, wurde um's Jahr 1790 in Wien geboren. Um's Jahr 1812 vermählte ſie ſich mit dem Hofgerichtsadvokaten und Notar Cibbini. 1820 wurde ihr noch unbeſtritten der erſte Rang unter den vorzüglichſten Clavierſpielerinnen der Hauptſtadt Wien zugeſtanden. Sie iſt jetzt Kammerfrau Ihrer Majeſtät der verwittweten Kaiſerin von Oeſterreich in Wien und hat als ſolche ſeit mehreren Jahren ſchon ihre künſtleriſchen Uebungen bis auf das Spiel in freundſchaftlichen Kreiſen oder in den eigenen Stunden der Erholung und Einſamkeit quittirt.

Cibulka, oder Zibulka zuweilen geſchrieben, M. A. Louis, ein Böhme, geb. um 1770, bildete ſich in Prag zu einem guten Sänger und Harmonicaſpieler und machte ſich vorzüglich als Componiſt ſeit 1790 geltend. Im Jahre 1810 wird von Ungarn aus ſeiner Gemahlin, als einer braven Theaterſängerin, gedacht. Seit 1821 ſchweigen die Nachrichten über Beide.

Cifra, Antorio, aus dem Römiſchen gebürtig, ein Schüler des Paleſtrina, und des ältern Nanino, war Capellmeiſter zu St. Giovanni im Lateran, von 1620 bis 1622. Früher war er ſeit 1610 Capellmeiſter zu Loreto. 1622 trat er in die Dienſte des Erzherzog Carl, und 1629 kam er wieder nach Loreto zurück, wo er in ſeiner früheren Eigenſchaft angeſtellt ward und endlich auch ſtarb. Er hat ſehr vieles drucken laſſen, das ihm großen Ruhm brachte.

Cima, 1) Giovanni Paolo, ein zu Anfange des 17. Jahrhunderts berühmter Organiſt, war Capellmeiſter an der Marienkirche bei S. Celſo zu Mailand, und hat auch viele mehrſtimmige Motetten, Canzonen (in doppeltem Contrapuncte) und Kirchenconcerte herausgegeben. — 2) Andrea C., der jüngere Bruder des Vorhergehenden, war zuerſt Capellmeiſter und Organiſt an der Kirche della Roſa zu Mailand, und dann an der Marienkirche zu Bergamo, welches eine der vorzüglichſten Stellen in Italien iſt. Als Orgelſpieler ſtand er in einem noch höheren Anſehen als ſein Bruder, als Componiſt jedoch ſcheint er weniger fruchtbar geweſen zu ſeyn. Mehrere Kirchenconcerte von ihm erſchienen zu Mailand und Venedig 1614 und 1627.

Cimaroſa, Domenico, der Sohn eines armen Schuſters, einer der berühmteſten Tonſetzer aber, die je in Italien, ja je in der Welt gelebt haben, wurde geb. zu Neapel 1755, und Anfangs zum Bäckerhandwerke beſtimmt. Als Lehrling in dieſer Profeſſion mußte er öfters bei dem damals berühmten Sänger Aprile Brod zum Backen holen, und ſo traf es ſich, daß er bisweilen gerade in dem Augenblicke in das Haus deſſelben kam, wo der Maeſtro einem jungen reichen Mädchen Unterricht im Geſange gab. Dann lauſchte er, nicht ſelten ſeinen Dienſt vergeſſend, und einſtmals das Ohr ſo nahe an die Thür drückend, daß er vom Aprile und deſſen Schülerin entdeckt ward. Er geſtand demſelben ſeine große Luſt zur Muſik, und durch die Bitten jenes jungen Mädchens, noch mehr aber durch das außerordentliche Talent, welches Aprile bald an ihm bemerkte, bewogen, brachte ihn dieſer nun in das Conſervatorium della Pietà zu Neapel, wo er den erſten Grund in der Muſik legte. Später war bei ihm beſonders Sacchini's Unterricht von Erfolg, dann ſein Aufenthalt in dem Conſervatorium von Loreto, wo er die Grundſätze der Schule Durante's einſog, und ſo eifrig ſtudirte, daß er bald in dem „Sacrificio di Abeamu“, der „Olimpiade“ und mehreren anderen Opern ſeine große Ueberlegenheit zeigte. Studium und Genie waren in ihm vereint. Noch nicht volle 25 Jahre alt hatte er ſich ſchon vielfältigen Beifall auf den Haupttheatern Italiens erworben, namentlich durch die Opern „Il pittore Parigino“ und „l'Italiana in Londra.“ 1782 führte er zu Rom bei Gelegenheit der Geburt des Dauphins eine Cantate auf, die ihm 1784 den Ruf nach Florenz verſchaffte, für das das dortige Theater zu arbeiten. Damals ſchon gelangte ſein Ruhm bis nach Deutſchland. Mehrere ſeiner Opern, wie z. B. „der Schmaus“ und „die Italienerin in London“ wurden in's Deutſche überſetzt, und ſchon 1785 auf deutſchen Theatern aufgeführt. 1787 ward er nach Petersburg berufen, wohin er „le Trame deluse“ und „il Fanatico burlato“ als ſeine neueſten Opern mitbrachte. In Mailand waren dieſelben ſchon mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt worden. 1790 verließ er Rußland, kehrte nach Italien zurück, erhielt aber ſchon 1791 vom Kaiſer Leopold wieder den Ruf nach Wien an Salieri's Stelle, hauptſächlich jedoch um heroiſche und komiſche Opern zu ſetzen, denn in letzteren vorzüglich zeichnete er ſich durch Neuheit, Feuer, Laune und Lebendigkeit der Ideen und durch eine große Kenntniß der Bühne vor allen anderen Componiſten ſeiner Zeit aus. Seine erſte Arbeit in Wien war „Matrimonio segreto“, eine ſeiner beſten Opern, die auf Kaiſer Leopold's Befehl zwei Mal an einem Abend gegeben werden mußte, und 1793 zu Neapel, wohin er, weil der Kaiſer Leopold geſtorben war und deſſen Nachfolger, der Kaiſer Franz, ihn mit einer prächtigen goldenen Doſe entlaſſen hatte, um den würdigen Salieri wieder einzuſetzen, im Anfange des genannten Jahres zurückgekehrt war, unter der eigenen Leitung ihres Verfaſſers, 57 Mal hintereinander in Gegenwart des Hofes aufgeführt wurde. Als Capellmeiſter in Neapel erwarb er ſich durch ſeinen Fleiß und ſeine Talente viele Verehrer und Bewunderer. Er ſchrieb die komiſchen Opern: „l'Amor costante“; „l'Impresario in angustie“; „i Nemici generosi“; „l'Imprudente fortunato“; „il Credulo“; „la Ballerina amante“; „Gianina e Bernardune“ und „il Mateimonio per raggiro“ (im Clavierauszuge von Bierey 1805 zu Leipzig gedruckt); die Intermezzi: „il Maestro di Capello“ und „il Calzolace“; und die ernſthaften Opern: „Penelope“; „gli Orazj e Curiazj“; „Aetaſerſe“ und „Artemisia di Venezia,“ welche letztere aber ihn der Tod nicht ganz beendigen ließ. Und wirklich haben wenige Tonſetzer eine größere Menge jener glücklichen Motive erfunden, die,

Digitized by Google

wie die Italiener ſagen, „di Prima intenzione“ ſind. Es iſt kein Wunder, daß eine ſolche Fülle der Gedanken zu der Behauptung Veranlaſſung gab, ein Finale von C. enthalte Stoff zu einer ganzen Oper. Ebenſo glänzt er nicht minder durch die Mannigfaltigkeit der Begleitung, als durch die Reinheit und Anmuth ſeines Geſanges. Als in Neapel die Revolution ausbrach, ergriff auch den C. der Freiheitsſchwindel; er ward in die politiſchen Bewegungen tief verwickelt, als Verräther an ſeinem Könige dann heftig verfolgt, endlich auch ergriffen und nebſt Paeſiello zu lebenslänglicher Gefängnißſtrafe verurtheilt. In den Jahren 1799 und 1800 ward ſogar mehrere Male erzählt, daß er hingerichtet worden ſey. Gewiß iſt auch, daß ein ſolches Urtheil Anfangs über ihn gefällt wurde, und nur ſein großer Künſtlerruhm den König bewegen konnte, daſſelbe, wie erwähnt, zu mildern. Die Nachricht, er ſey in einem Gefechte mit den Königl. Truppen geblieben, iſt gänzlich falſch; auch die Behauptung, daß er auf Vermittlung hoher Gönner alsbald wieder in Freiheit geſetzt worden ſey, würde uns ſehr unwahrſcheinlich vorkommen, wenn nicht glaubwürdige Perſonen ihn wirklich im Jahre 1800 wieder zu Padua und Venedig, wo er auch zur Compoſition einer neuen Oper für das Theater la Fenice aufgefordert worden ſeyn ſoll, geſehen haben wollten. Doch war ſein zart gebauter Körper nicht fähig, die Folgen der im Gefängniſſe erlittenen Mißhandlungen zu ertragen; er ſtarb zu Venedig am 11. Januar 1801. Die Muthmaßung, er ſey vergiftet worden, wurde durch mehrere, auf Veranlaſſung der Regierung angeſtellte ärztliche Zeugniſſe öffentlich widerlegt. Zur Feier ſeines Andenkens wurde am 25. September 1801 in der Kirche S. Carlo a Cardinari zu Rom eine große, von C. ſelbſt componirte Seelenmeſſe aufgeführt. Die ganze Kirche war dabei mit ſchwarzen Tüchern behangen, und in der Mitte derſelben ſtand ein prachtvoller Katafalk mit vielen ehrenvollen Inſchriften. Im Pantheon zu Rom wurde 1816 auch ſeine Büſte von Canova neben Sacchini und Paeſiello aufgeſtellt. Von ſeinen übrigen Werken ſind noch merkenswerth die aus einer früheren Periode herrührenden Opern: „I tre Amanti“ (1781 auch zu Dresden aufgeführt); „l'infedeltà fedele“ (ebend. 1782); „Giunio Bruto“ (op. ser 1783 zu Siena); chi dell' Altrui si veste, presto si spoglia“ (op. buf. 1783 zu Neapel); „i due Baroni“ (op. buf. 1783, wird auch deutſch gegeben); „il Falegnamo“ (op. buf. 1783); „l'Oreste“ (op. ser. 1784 zu Neapel); „la Villanella riconosciuta (op. buf. ebend. 1784); „l'Amante combattuto“ (op. buf. 1784 zu Malta); „i due Supposti conti“ (op. buf. 1785); „le Statue parlanti“ (ein Intermezzo 1785 zu Corregio, iſt wahrſcheinlich der „Pygmalion,“ welcher 1792 zu Brünn deutſch gegeben worden iſt); „il Marito disperato (op. buf. 1786 zu Neapel und deutſch unter dem Titel „die beſtrafte Eiferſucht“ 1798 zu Weimar); „Valdimiro“ (op. ser. Turin 1787); „il Ritorno di Calantrino“ (op. buf. 1788 zu Florenz); „la Scuffiara“ (op. bef. 1788); „gli Amanti alla prova“ (op. buf. 1788 zu Genua); „la Circe“ (op. ser. 1788 ebend.); „il Capriccio dramatico“ (op. buf. 1789 zu Rimini); „l'Amor contrastato“ (op. buf. 1789 zu Venedig); „idalide ossia la Virgine del sole“ (op. ser 1790 zu Brescia); „la Villanella rapida“ (op. buf. 1793 zu Berlin); „Giulietta e Armidoso“ (op. buf. 1790 zu Dresden); „il Conlitato di pietra (op. buf. 1790 zu Verona); „Amor rende sagace“ (op. buf. 1793 zu Wien); „l'Astuzie feminile“ (op. buf., in's Deuſche überſetzt 1797 von Herklots); „Semiramis“ (op. ser. 1798 zu Wien), und noch mehrere andere, aus denen aber nur einige Concertarien und dergleichen einzelne Stücke bekannt ſind. Ueber das Leben dieſes großen Tonmeiſters iſt auch zu vergleichen „Gallerie der berühmteſten Tonkünſtler, Jahrg. 18 und 19, 2. Th. Erfurt 1810.“

Cimbal, ſ. Hackebrett.

Cimbel, ſ. Cymbel.

Cinellen, ſ. Becken.

Cinnor, ſ. Kinnor.

Cipriano Cornier, in Polen nur unter dem Namen Cipriano bekannt, war hier um 1775 Concertmeiſter in den Dienſten des Fürſten Sapieha, Unterfeldherrn von Litthauen, und zugleich deſſen Lehrer auf der Violine, welche er ſelbſt mit einer bewunderungswürdigen Fertigkeit ſpielte. Seine Schule hatte er in Venedig unter dem berühmten Nazari gemacht. Er war daſelbſt auch um 1750 geboren, aber als Jüngling ſchon nach Polen gekommen. Seine Compoſitionen, die ſich hauptſächlich durch einen ſchönen Geſang auszeichneten, und die er ſelbſt mit einer unübertrefflichen Meiſterſchaft vorgetragen haben ſoll, waren in Polen ſehr geſucht, und hatten ihn zu einem wohlhabenden Manne gemacht. Jetzt trifft man nur noch ſehr Weniges davon. Er ſtarb in Warſchau 1789, wie man ſagt, an den Folgen einer frühen ausſchweifenden Lebensweiſe.

Cirillo, Francesco, blühte als dramatiſcher Componiſt um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Neapel, wo ſeine Opern hauptſächlich vielen Beifall fanden.

Cis iſt das durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhte C, und wird in unſerm temperirten Tonſyſteme auf der Saite oder mit der Taſte ausgeübt, welche auch Des heißt, es hat alſo mit dieſem ein und dieſelbe Tonhöhe. Die ältere Benennung des Tones Cis iſt ut diesis.

Ciseis, eigentlich Cisis, heißt der um zwei halbe (kleine halbe) Töne erhöhte Ton C. Als Grundton einer Tonart kommt Cisis nicht vor.

Cis-Dur wird als Grundtonart eines ſelbſtſtändigen Tonſtücks nicht gebraucht, es ſey denn, daß daſſelbe blos zur Uebung beſtimmt wäre, wie Exercitien oder ſogenannte Etuden; nur im Verlaufe eines Tonſtücks kommt es zuweilen in der Harmonie, wie in durchgehenden Läufen, vor, wo bei der Modulation nach Des-Dur, welches als Grundtonart meiſtens für Cis-Dur gebraucht wird, die Veränderung der Verſetzungszeichen oder der Vorzeichnung das Leſen der Noten weit mehr erſchweren würde, als die ſieben Kreuze, welche die Tonart Cis-Dur erfordert.

Cis-Moll iſt diejenige unſerer 24 Tonarten, bei welcher der Ton Cis zum Grundton der ſogenannten Moll-Tonart angenommen wird.

Cistre, ſ. Siſtre.

Cithara, ſ. Zither.

Cither, ſ. Zither.

Cittadini, Paolo, ein vortrefflicher italieniſcher Tenoriſt, der aber ſchon am 11. September 1836 in einem Alter von kaum 25 Jahren zu Venedig ſtarb. Er war aus Florenz gebürtig, ſchön gebildet, von kräftiger Leibesbeſchaffenheit. Den Anfang in ſeiner theatraliſchen Laufbahn machte er zu Florenz; nachher ſang er eine Stagione zu Mailand, dann in andern Städten und zuletzt in Venedig am Apollo-Theater. Als Sänger hatte er die beſten Anlagen zu ſeiner Kunſt, und er würde ſich zu einer bedeutenden Höhe in derſelben aufgeſchwungen haben, hätten die grauſamen Parzen nicht ſo frühe und allzu ſchnell ſeinen Lebensfaden abgeſchnitten und ſeine Familie, deren einzige Stütze er war, dadurch in die größte Betrübniß geſtürzt. Man ſagt, eine falſche ärztliche Behandlung ſey Schuld daran geweſen, doch mag er wohl zu ſpät ſolche angerufen haben. Die letzte Rolle, welche er ſang, war die in Roſſini's „Moſes“, in welcher er, bereits von einem gaſtriſchen Fieber befallen, noch auftrat.

Clagget, Charles, machte in London um das Jahr 1790 ſeiner mannigfachen Erfindungen wegen, die er an muſikaliſchen Inſtrumenten anbrachte, nicht wenig Aufſehen. Mehr durch dieſe Verbeſſerungen als durch ſeine Compoſitionen, die meiſt in Duetten für Violinen, Violine und Violoncello, Flöten u. ſ. f. beſtanden, die uns nicht einmal alle dem Namen nach bekannt gemacht worden ſind, kam ſein Name bis über den Canal, wenn auch nur für kurze Zeit.

Clair, Jean Marie le, war ſeiner Zeit unſtreitig der größte Violinvirtuos zu Paris. Er wurde geb. zu

Digitized by Google

Lyon 1697. Durch Fleiß und Sparſamkeit erwarb er ſich nach und nach ein bedeutendes Vermögen. Dies regte den Neid ſo ſehr gegen ihn auf, daß er am 22. October 1764 in der Nacht, als er von einem Beſuche nach Hauſe gehen wollte, auf öffentlicher Straße ermordet wurde.

Clairembault, Louis Nicole, geb. zu Paris am 19. December 1676, wurde, noch nicht volle 20 Jahre alt, zum Organiſten bei den grands Jacobins erwählt. Er ſtarb 1749, nachdem er eine große Menge von Motetten, Cantaten und verſchiedene Clavierſachen herausgegeben hatte. — Sein Nachfolger war ſein Sohn und Schüler, ein nicht minder berühmter Cantatencomponiſt und Orgelvirtuos. 1756 ward von demſelben auch das Intermezzo „Athalie“ mit Beifall aufgeführt.

Clairon iſt der franzöſiſche Name der Trompete. Die älteren Orgelbauer gebrauchten denſelben oft zur Bezeichnung eines Schnarrwerks von acht Fußton, das den Ton der Trompete nachahmte.

Clapiſſon, Mitglied des Conſervatoriums zu Paris, und unter den Lebenden ohnſtreitig einer der bewährteſten und fruchtbarſten Componiſten für das Horn, auf welchem er ſelbſt zugleich auch eine bewunderungswürdige Kunſtfertigkeit beſitzt. Mehr denn 50 Werke, der Mehrzahl nach in Duetten beſtehend, hat er bis jetzt für genanntes Inſtrument geſchrieben, und alle bezeugen nicht nur eine genaue Kenntniß deſſelben, ſeinem inneren und äußeren Charakter nach, ſondern ſind auch geſchmackvoll und rein im Satze.

Claquebois nennen die Franzoſen die Strohfiedel. Wörtlich heißt es eigentlich: ein hölzernes Gelächter.

Clari, Gian Carlo Maria, Capellmeiſter an der Hauptkirche zu Piſtoja, blühte als Componiſt zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, war geb. zu Bologna, wo er auch unter Giovanni Paolo Colonna ſeine Schule machte.

Clarin iſt zunächſt der übliche Kunſtname der Trompete. Dann iſt auch bei den Indianern und Amerikanern ein beſonderes Inſtrument dieſes Namens gebräuchlich.

Clarinblaſen ſagen die Trompeter im Gegenſatze zu dem ſogenannten Prinzipalblaſen, und verſtehen darunter die dem Tractement des Hornes ähnliche Art und Weiſe, ihrem Inſtrumente ſanfte und von gar keinem Schmettern begleitete runde Töne abzugewinnen.

Clarinett, ſ. Klarinett.

Clarino iſt der italieniſche Name der Trompete. Urſprünglich aber verſtand man unter dieſem Ausdrucke hauptſächlich eine ſolche Melodie für die Trompete, die nicht mit ſchmetterndem Tone und mit Zungenſchlägen, wie es in den Feldſtücken und bei dem ſogenannten Prinzipalblaſen geſchieht, ſondern mit ſanfterem und ſangbarem Tone vorgetragen werden ſollte. Daher auch der Ausdruck Clarinblaſen.

Clarke, Jeremias, wurde geb. zu London 1670, und in der daſigen Königlichen Capelle unter Dr. Blow erzogen, der ihn ſo ſehr liebte, daß er ihm 1693 ſeine beiden Stellen an der Paulskirche als Lehrer des Singchors und Almoſenverwalter überließ, an welcher Kirche er bald darauf auch Organiſt wurde. 1700 wurde er mit ſeinem Lehrer Mitglied der Königlichen Capelle, und eben ſo auch 1704, nach dem Tode des Franz Piggot, mit demſelben Hoforganiſt. Um dieſe Zeit hat er jene berühmten Anthems geſchrieben, welche Boyce in ſeine Sammlung mit aufgenommen hat, und welche Burney über diejenigen ſeines Meiſters ſchätzt. Das Intermezzo „die vier Jahrszeiten“ componirte er 1699. Vieles Andere, was ihm einen berühmten Namen gemacht hat, iſt verloren gegangen. 1705 verliebte er ſich in eine ſchöne vornehme Dame, und da er durchaus keine Hoffnung hatte, dieſelbe je beſitzen zu können, ſo verfiel er in Melancholie und Verzweiflung, in welch' traurigem Zuſtande er ſich am 5. November 1707 erſchoß.

Claſing, Johann Heinrich, Muſiklehrer, gründlicher Componiſt und Virtuos auf dem Pianoforte in Hamburg, wurde daſelbſt 1779 geboren. Selbſt gründlich gebildet, war er ſpäter in vielfacher Hinſicht eifrigſt bemüht, die Muſik in ſeiner Vaterſtadt auf eine höhere Kunſtſtufe zu erheben, was ihm auch theilweiſe gelungen iſt. Als Muſiklehrer machte er ſich durch Gründlichkeit ſeines Unterrichts ſehr verdient und bildete viele vorzügliche Schüler. In Gemeinſchaft mit der verewigten Demoiſelle E. Reinhardt leitete er einen von letzterer geſtifteten Geſangverein. Zugleich war er einer der eifrigſten Beförderer ſehr muſterhafter und gelungener Aufführungen großer und ausgezeichneter Kirchenſtücke, und zwar wiederholt ſowohl in Hamburg wie in den benachbarten Städten. Ein anderes Verdienſt erwarb er ſich durch die geiſt- und einſichtsvolle Bearbeitung und Herausgabe vieler Werke Händels, und ſeine neue Inſtrumentirung dieſer Werke iſt völlig eingerichtet, wie die Fortſchritte der Kunſt dieſelbe in neueſter Zeit bedingen. So verdanken wir ihm die neue Ausgabe der Händelſchen Oratorien „Judas Maccabäus“, „Joſua“, „Athalia“ und „die Empfindungen am Grabe Jeſu“, ferner das „Te Deum“ auf den Frieden zu Utrecht und den 100. Pſalm. Auch ſehr gute Clavierauszüge mehrerer Werke Händels hat er bearbeitet und herausgegeben, und ſein Clavierauszug vom „Meſſias“ iſt der beſte, den man hat. Als Componiſt, hauptſächlich für die Kirche, war Claſing ausgezeichnet. Aber leider wurden ſeine, einem ächt religiöſen Geiſt und Gemüth entquollenen herrlichen Tonſchöpfungen für die Kirche nur von wenigen ſeiner Zeitgenoſſen geſchätzt, von den meiſten gänzlich unbeachtet gelaſſen, und mithin auf keine Weiſe belohnt. Als Virtuos auf dem Pianoforte behauptete er, was gefühlvollen Vortrag betrifft, einen hohen Rang; und dabei war er ein höchſt beſcheidener, von allem Eigennutz gänzlich freier, ein liebenswürdiger und der rechtlichſte Mann. Dem ohngeachtet aber, und obgleich jeder Hamburger ſeine Verdienſte kannte und ſo gerne ihn „unſern Claſing“ nannte, blieb er lebenslang ein von Nahrungsſorgen gequälter Privatlehrer, und nur äußerſt ſelten, ausgenommen in ſeiner letzten Lebenszeit, geſchah ſeiner öffentlich Erwähnung. Vielleicht rührte dieß auch von ſeinem Charakter her, der ihn manches ſonſt gebräuchliche Mittel und jeden nicht geraden Weg verſchmähen ließ. Er ſtarb am 8. Febr. 1829, noch nicht 50 Jahre alt, in Hamburg, nachdem er ſeine letzte Lebenszeit in faſt ſteter Kränklichkeit zugebracht hatte.

Claude le Jeune, ſ. Jeune.

Claudianus, Mamertus (zu unterſcheiden von Claudius Claudianus), ein um's J. 462 lebender Prieſter zu Vienne, unter deſſen gelehrten Schriften ſich viele Hymnen und Pſalmen befinden, die er den Sängern ſeiner Kirche ſelbſt gelehrt haben ſoll. Beſonders merkwürdig iſt er jedoch als der Einführer und Verfaſſer der kleinen Litaneien, welche noch jetzt in einigen katholiſchen Kirchen drei Tage vor Himmelfahrt geſungen zu werden pflegen. Auch wird er für den Verfaſſer des Paſſionshymnus „Pange lingua gloriosi“ ausgegeben.

Claudin, ſ. Jeune.

Claudius, Mathias, genannt Asmus oder der Wandsbecker Bote. 1741 zu Rheinfeld bei Lübeck geboren, und auf der Univerſität Jena gebildet, nahm er gleich Anfangs ſeinen Wohnſitz in Wandsbeck, ward 1776 zwar Oberlandscommiſſär in Darmſtadt, gab die Stelle aber ſchon 1777 wieder auf und kehrte nach ſeinem traulichen Wandsbeck zurück, wo er auch als Reviſor bei der Schleswig-Holſteiniſchen Bank in Altona wohnen bleiben und als Volksdichter, als raſtlos und überall thätiger Privatmann ſo vieles Gute ſchaffen und ſo vieles Wahre reden und thun konnte, bis ihn, den gänzlich Entkräfteten, am 21. Januar 1815 der Tod zu Hamburg, wohin er der Kur wegen gezogen war, abrief. Im ganzen Umfange ſeines vielſeitigen Wiſſens und Wirkens ihn darzuſtellen, dazu iſt hier nicht der Ort; nur was er für die Kunſt, inſonderheit für die Tonkunſt gethan, wollen wir hier anregen. Es iſt das zum größten Theile in ſeinem Hauptwerke, ſeinem „Wandsbecker Boten“ enthalten, wo die meiſten Aufſätze die Kunſt der Muſik und Poeſie berühren, und zwar auf eine ſo herzliche, volks-

Digitized by Google

thümliche, leicht verſtändliche Weiſe, wie an wenig andern Orten. Nach der Erzählung von Perſonen, welche C. perſönlich und näher kannten, war er durchaus eingeweiht in die Theorie und Praxis der Muſik, wiewohl, als Componiſt aufzutreten, viel zu beſcheiden. Offen ſtand ſein Haus jedem Muſikfreunde, jedem Muſiker, und er überſah gern den Leichtſinn, die mancherlei Unarten der Letzteren. Er ſang mit einer ſehr ſchönen männlichen Stimme in den Chören, zu welchen er ſeine Töchter gebildet hatte; ſein Hausconcert war ſein liebſter Genuß. Wir ſehen ihn (ein Beweis, daß er mit der Kunſt fortgeſchritten) zugleich mit Sebaſtian Bachs, Mozarts und Beethovens Meiſterſtücken beſchäftigt. Er war mit faſt allen großen Tondichtern ſeiner Zeit bekannt, von denen viele ihn zu Wandsbeck aufſuchten und ſich ſeines liebevollen Umgangs erfreuten. Reichardt, Schwenke, Schulz u. A. nahmen ſeine Winke über Compoſition der Volkslieder willig befolgend an, und die beiden Romberg begleiteten ihn oft am Fortepiano, deſſen vollendeter Meiſter er war.

Clauſel (lat. Clausula) nennt man die für die vier Singſtimmen feſtgeſetzte Tonfolge bei einem vollkommenen Tonſchluſſe; man hat daher Discant-, Alt-, Tenor- und Baßclauſeln. Außerdem bezeichnet man damit auch den kurzen Anhang, der den Tonſchlüſſen zuweilen zugefügt wird, um zu einer vollkommenen Ruhe zu gelangen, wie dies namentlich beim Schluſſe der Choräle der Fall zu ſeyn pflegt. Ein ſolcher Anhang iſt ganz dem Gutdünken des Spielers überlaſſen, bewegt ſich jedoch ausſchließlich nur in den Harmonien über der Subdominante, Dominante und Tonica.

Clausula affinalis nannten die alten Tonlehrer einen Tonſchluß in einer mit der Grundtonart des Tonſtücks verwandten Nebentonart, z. B. wenn von F-Dur nach D-Moll modulirt und hier geſchloſſen wurde.

Clausula dissecta iſt der alte Name der ſogenannten Halbcadenz.

Clausula peregrina hieß ehedem der Tonſchluß in einer Nebentonart, deren Grundton nicht in der Tonleiter der Haupttonart enthalten war. Neuerer Zeit verſteht man darunter den Tonſchluß in einer jedweden Nebentonart.

Clausula primaria oder auch principalis wurde ehedem die gewöhnliche Cadenz in der Haupttonart genannt. Weil dieſelbe meiſtens nur am Schluſſe eines ganzen Tonſtücks ſtattfindet, nannte man ſie auch Clausula finalis.

Clausula secundaria oder auch dominans hieß vor Alters der Tonſchluß in der Quinte.

Clausula tertiaria oder auch medians nannte man ehedem den Tonſchluß eines Tonſtücks in einer Molltonart, wenn derſelbe in der Tonart der Terz geſchah.

Clavecin oder Clavessin iſt der franzöſiſche Name des Flügels.

Clavecin acoustique und Clavecin harmonieux ſind zwei Clavierinſtrumente, von welchen das erſte 1771 und das zweite 1777 von dem Clavierinſtrumentenmacher de Verbés zu Paris erfunden worden iſt.

Clavecin électrique iſt ein von dem Jeſuiten de la Borde erfundenes Clavierinſtrument, welches Forkel in ſeiner Literatur p. 264 beſchreibt.

Clavecin harmonieux, ſ. Clavecin acoustique.

Clavecin harmonique, ſ. Orchestrine.

Clavecin oculaire, das Augenclavier, ſ. Farbenclavier.

Clavecin organisé, ein von Johann Andreas Stein zu Augsburg erfundenes Clavierinſtrument, deſſen innere Einrichtung aber bis jetzt nicht bekannt geworden iſt.

Clavecin à peau de buffle, ein Flügel, bei welchem die Saiten, anſtatt der Rabenfedern (wie ehemals gebräuchlich war), durch kleine Stückchen von beſonders dazu bereiteter Ochſenhaut zum Klange gebracht wurden. Der Erfinder dieſes Inſtruments war Pascal Taskin zu Paris, der 1768 das erſte Exemplar davon verfertigte.

Clavecin royal, ein Pianoforte mit ſechs Veränderungen, in Form eines gewöhnlichen Claviers, welches Johann Gottlob Wagner, Inſtrumentenmacher zu Dresden, im Jahre 1774 erfand.

Claves intellectae oder non signatae hießen bei den alten Tonlehrern diejenigen Noten, welche ihren beſtimmten Namen oder ihre beſtimmte Höhe erſt durch diejenige Note erhielten, vor welche der Schlüſſel geſetzt wurde, weil jene erſt nach dieſer abgezählt werden müſſen. So iſt z. B. bei dem Gebrauche des C-Schlüſſels der Ton c derjenige, nach welchem die übrigen Noten abgezählt werden; die Noten d, e, f, g, a und h ſind in dieſem Falle alſo Cl. int. oder non sign.

Clavessin, ſ. Clavecin.

Claviarium iſt der lateiniſche Name der Claviatur oder Taſtatur eines Clavierinſtruments, in ihrem Ganzen nämlich, als ein Geſammttheil des Inſtruments betrachtet.

Claviatur oder Taſtatur, die ſämmtlichen Claves oder Taſten eines Clavierinſtruments.

Clavicembalo wurde ehedem der Kielflügel und auch das Clavier genannt.

Clavichord, daſſelbe was Clavier.

Clavicylinder iſt 1799 von Dr. und Prof. Chladni in Wittenberg erfunden worden. Die Töne werden aus Glas mit Glas gezogen, indem der Ton durch Reibung des hinten liegenden, mit Glas belegten Cylinders hervorgebracht wird.

Clavicymbel iſt der gewöhnliche deutſche Name für Clavicembalo, lat. Clavicymbalum.

Clavicytherium oder Claviercyther, auch Clavierharfe genannt, iſt eine Art Spinet, alſo ein Clavierinſtrument, deſſen Saiten ſo wie bei dem alten Flügel mit kleinen Stückchen Rabenfedern geſchnellt werden, die in die Zungen der ſogenannten Docken eingeſchoben ſind. Von dem gewöhnlichen Kielflügel unterſcheidet es ſich nur durch die Form.

Clavier, ſ. Klavier.

Clavierauszug, ſ. Klavierauszug.

Claviercyther, ſ. Clavicytherium.

Claviergambe. Dies Inſtrument iſt nichts anderes, als eine, mit einigen Verbeſſerungen verſehene, getreue Nachahmung des Haydn'ſchen Gambenwerks, welche Georg Gleichmann im Jahre 1709 verfertigte.

Clavierharmonica, ſ. Harmonica.

Clavierſchule, ſ. Klavierſchule.

Clavierzeichen nennen einige Muſiklehrer auch den ſogenannten C-Schlüſſel, ſ. Schlüſſel.

Claviorganum deutſch eigentlich Clavierorgel, iſt ein jetzt ſeltener als ehedem angetroffenes Clavierinſtrument, welches aus einem vollſtändigen Claviere oder einem Fortepiano und aus einem kleinen Orgelwerke, ſogenanntem Poſitiv, beſteht.

Clavis deutſch eigentlich Schlüſſel, kommt in der Muſik aber in mehrfacher Bedeutung vor: 1) verſteht man darunter die verſchiedenen Schlüſſel, durch welche die Lage der Töne angezeigt wird. Hierüber iſt zu vergleichen der Art. Schlüſſel. 2) und vor Alters beſonders, die Note oder deren Ton ſelbſt, wie namentlich in den Werken der lateiniſchen Schriftſteller, ſ. Note. 3) die Balgheber an Orgeln, ſ. Balgclavis. 4) diejenigen beweglichen Werkzeuge an Clavierinſtrumenten, durch deren Niederdruck mit dem Finger der Ton erzeugt wird, alſo die Taſten. Und endlich 5) auch die Klappen an den Blasinſtrumenten, weil dieſelben gewiſſermaßen die Tonlöcher ſchließen und öffnen.

Clayton, Thomas, wird von Einigen als ein großer Tonkünſtler der guten alten Zeit aufgeführt. Um's Jahr 1690 war er Mitglied der Königlichen Capelle zu London.

Clef de fa nennen die Franzoſen den F-Schlüſſel; Clef de sol den G-Schlüſſel und Clef d'ut den C-Schlüſſel. Vergl. Schlüſſel.

Clegg, John, Violinvirtuoſ, geb. 1713 zu London. Durch unermüdeten Fleiß brachte er es ſo weit, daß er 1731 ſchon als einer der größten Virtuoſen ſeiner Zeit geſchätzt wurde; doch hatten die vielen Anſtrengungen ſeinen überdem zarten Körper und ſeinen Geiſt ſo ſehr geſchwächt, daß er 1742 als ein völlig Verrückter in das Bedlamhoſpital zu London gebracht werden mußte. Bis an ſeinen Tod, der 1750 erfolgte, reiſten viele Neugierige dorthin, um ihn in ſeinen ruhigen Augenblicken auf der Violine ſpielen zu hören.

Clemens non Papa (wie er ſich auf ſeinen Werken nennt), Jacob, ein Niederländer, ſtand um 1550 als Componiſt in Dienſten Kaiſer Carls V., halte ſich früher aber längere Zeit in Italien aufgehalten und ſtarb 1565.

Clement, Franz, geb. zu Wien den 17. November 1784. Sein Vater war Tafeldecker bei dem General-Feldzeugmeiſter Grafen von Harſch, welcher aus ſeinen ſämmtlich muſikaliſchen Hausofficianten ſich ſelbſt eine recht achtbare Privatcapelle erſchaffen und ausgebildet hatte, und ſchon in dem vierjährigen Knaben ein außerordentliches Talent zur Tonkunſt entdeckte, und dieſen daher ungeſäumt in den Anfangsgründen des Violinſpiels durch den eigenen, darin feſt bewanderten Vater unterweiſen ließ. Vom ſiebenten Jahre an ward Kurzweil, Concertmeiſter des Fürſten Graſſalkowich, ſein Lehrer, und der geniale Kleine machte ſolche unglaubliche Rieſenfortſchritte, daß er bereits das nächſtfolgende Jahr öffentlich im K. K. Hofburgtheater auf ſeiner Diminutivgeige zur allgemeinen Bewunderung ſich hören laſſen konnte. Bald nachher wagte der beglückte Vater mit ſeinem Duodezvirtuoſen den erſten, einen vierjährigen Zeitraum umfaſſenden, Kunſtausflug durch das ganze römiſche Reich, nach England, wo er gerade mit dem jungen, auf einer ähnlichen Pilgerfahrt begriffenen Hummel zuſammentraf, und Franz den folgereichen Unterricht des berühmten Giarnowich genoß. Zu London producirte er ſich mit eigenen Compoſitionen in Drurylane, Anakreontique, Hannoverſquare und Coventgarden; auch bei Hofe, in Windſor, wo König Georg ſich an das Pult ſtellte und dem Wundermännchen die Blätter umwendete; desgleichen in Oxford bei der Feierlichkeit, als Joſ. Haydn den Doctorhut erhielt; zu Amſterdam vor dem Prinzen von Oranien, und in Felix meritis; auf der Rückkehr in Prag bei der Krönung des Kaiſers Franz I., aller Orten mit Ruhm und Beifall überſchüttet. Wieder am heimathlichen Heerde angelangt, ſetzte C. emſig ſeine Uebungen fort und wurde im 20. Jahre bei dem Hofopernorcheſter als Soloſpieler aufgenommen; zugleich auch, wegen ſeiner Fertigkeit auf dem Pianoforte, im Accompagniren und Partiturleſen dem Capellmeiſter Süßmayer adjungirt. 1802 trat er unter vortheilhaften Bedingniſſen am Theater an der Wien als Orcheſterdirector ein, welche reizende Bühne ſich damals erſt entpuppt hatte, bald aber gleichſam mit Adlerfittigen ſich emporſchwang und einen europäiſchen Ruf erwarb. — In Geſellſchaft eines polniſchen Staroſten beabſichtigte C. 1811 Rußland zu beſuchen; allein es ſtand anders im Buche der Zukunft geſchrieben, und des Schickſals Tücke vereitelt nur gar zu oft der Staubgebornen ſchönſte Entwürfe. Unſer Künſtler wurde nämlich bei einer Hafenpromenade in Riga als feindlicher Emiſſär und geheimer Kundſchafter verhaftet, und auf Befehl des Generalgouverneurs zur Unterſuchung nach St. Petersburg abgeführt; ein Irrthum, der in jener critiſchen Epoche, wo die Kriegsfackel bereits verborgen glimmte, vollkommen gerechtfertigt erſcheint. Nach monatlichem Feſtungsarreſt kam endlich durch diplomatiſchen Notenwechſel C.'s kinderreine Unſchuld an den Tag; er wurde bis Brody an die öſterreichiſche Grenze escortirt, und focht ſich mittelſt gegebener Concerte in Lemberg, Peſth ꝛc. glücklich nach Wien zurück. Dort aber war während einem, die ſtipulirte Urlaubszeit weit überſchreitenden, Zwiſchenraume und von der Nothwendigkeit bedingt, indeſſen die vacante Stelle durch ſeinen Collegen Caſimir von Blumenthal beſetzt worden. Er nahm alſo momentan ein Engagement in Baden, für die nächſten vier Jahre aber in Prag, unter C. M. v. Webers Directorat, an, und machte Excurſionen nach Dresden, Carlsbad u. a. O., woſelbſt er von den Königen von Sachſen und Preußen koſtbare Andenken erhielt. — 1818 neuerdings zu dem Theater an der Wien berufen, kehrte er nochmals zurück zur Wiege ſeiner Glanzperiode. 1821 begleitete C. die Catalani auf ihren Triumphzügen durch Bayern, Würtemberg und Baden, arrangirte und leitete ihre Concerte in München, Frankfurt, Stuttgart, Augsburg, Nürnberg, Regensburg, Bamberg, Carlsruhe ꝛc.; — nach einigen der genannten Reſidenzſtädte ging ſeine jüngſte Wanderung (1829), und nicht unwahrſcheinlich auch die letzte. — C. war vielleicht der geſchickteſte Orcheſteranführer ſeiner Zeit; ihn unterſtützte ein Gedächtniß ſonder Gleichen; wenige Proben reichten hin, um ganze Partituren vollſtändig, bis in's kleinſte Detail der Inſtrumentation auswendig zu behalten; nichts entging ſeinem überaus feinen Gehöre, und die geringfügigſte Verirrung, jedes ausgelaſſene Nötchen, jedes zufällige Schwanken der Sänger gewährte er augenblicklich, und wies mit ſeltener Beſonnenheit die Fehlenden zurecht, denn ſein Inſtrument galt ſtets als der verläſſigſte Nothhelfer, und ſeine Aufmerkſamkeit hatte keine Grenzen. — C. iſt ein gebornes Genie und war von der Natur beſtimmt, ein Paganini zu werden; alles, was er wollte, konnte er auch; aber eben, daß er nur ſo wenig wollte von dem, was in ihm lag zum Vollbringen, dies iſt ſeine ſchwerſte, nimmer zu entſchuldigende, vor dem Richterſtuhle der Kunſt nie Losſprechung findende Unterlaſſungsſünde. Er hat nicht ſorgſam genug gewuchert mit dem ihm verliehenen Pfunde; er iſt nicht rüſtig fortgeſchritten mit der Zeit, und wer ſolches unterläßt, muß nothwendig ſich ſelbſt überleben. — Von ſeinen Arbeiten, die freilich bei ſeinem Ideenreichthume und einer beiſpielloſen Leichtigkeit im Schaffen, Entwerfen und Ordnen noch ungleich zahlreicher ſeyn könnten, ſind bekannt geworden: zwanzig und einige Concertino's, mehrere Parthien Variationen, ein Trio, ein Quatuor, zwölf Etuden, drei Ouverturen, ſechs Concerte, eine Meſſe, ein Pianoconcert, viele einzelne Violinſolo's, ein Potpourri, ein Rondeau, eine Polonaiſe, die Operette „der betrogene Betrüger", und das Melodrama „die beiden Säbelhiebe". C. ſtarb am 3. November 1842 in Wien plötzlich am Schlagfluß. — Nicht zu dieſes C. Familie gehörend wird von Paris aus eines J. Clement erwähnt, welcher mit L. B. Brouet 1823 für Erfindung einer neuen Art Wirbel an Geigeninſtrumenten und Guitarren auf fünf Jahre ein Patent erhielt; im folgenden Jahre, 1824, erhielten beide Männer abermals ein gleiches Patent für Erfindung eines neuen Steges, der die Saiten der Bäſſe, Violoncelle und Guitarren in gleicher Stimmung erhalten ſollte.

Clementi, Muzio, iſt als der Schöpfer des neueren Clavierſpiels und Vater der Clavierſpieler zu betrachten, etwa in der Weiſe, wie man Viotti als den Schöpfer des neueren Violinſpiels anſehen muß. Iſt ſchon dies ein großes Verdienſt, welches ihm einen bleibenden Namen in der muſikaliſchen Welt ſichert, ſo werden dies noch mehr ſeine Leiſtungen als Componiſt thun, denn man kann mit demſelben Rechte behaupten, daß er eben ſowohl als ſolcher die Baſis der neueren Weiſe für das Inſtrument zu ſchreiben geworden iſt, wie er als Spieler die Schule feſtgeſtellt hat. C. iſt im Jahr 1752 zu Rom geboren, woſelbſt ſein Vater ein geſchätzter Silberarbeiter war. Dieſer, welcher ſelbſt die Muſik liebte, bemerkte früh mit großer Freude das ausgezeichnete Talent des Knaben für dieſe Kunſt und trug Sorge, daß er auf's gründlichſte unterrichtet wurde. Der bekannte Componiſt Buroni, ein Verwandter C—'s, war ſein erſter Lehrer. Bereits in ſeinem zwölften Jahre ſchrieb er eine vierſtimmige Meſſe, welche nicht nur vollkommen ſchulgerecht, ſondern theilweiſe ſogar ſehr gelehrt geſetzt war, und bei Kennern und Liebhabern allgemeinen Beifall fand. Zugleich hatte er ſich in der Fertigkeit auf dem Inſtrumente ſchon ſo ausgebildet, daß ein Engländer Namens Bedfort

Digitized by Google

dem Vater Clementi's den Antrag machte, den Knaben mit nach England zu nehmen, und dort für ſeine fernere Ausbildung Sorge zu tragen. Nicht ohne große Mühe gab der Vater die Einwilligung dazu; der ſtärkſte Beweggrund war indeſſen die Ausſicht, daß ſein Sohn in jenem Lande, wenn er erſt der Sprache deſſelben mächtig ſey, durch ſein Talent in kurzer Zeit große Reichthümer erwerben könne. So ging denn C. in ſeinem 13. Jahre nach Großbritannien hinüber, und nahm ſeinen Wohnſitz in der Grafſchaft Dorſetſhire, auf dem Landgute jenes Engländers. Hier ſtudirte er mit unabläſſigem Eifer ſowohl die Compoſition als auch ſein Inſtrument, und zu gleicher Zeit die engliſche Sprache. Im achtzehnten Jahre hielt er ſich für fähig, öffentlich mit Erfolg aufzutreten. Das Reſultat übertraf alle Erwartung. Unbedingt gab man ihm zu, daß er ſeine ſämmtlichen Zeitgenoſſen bei weitem an Fertigkeit und Gediegenheit des Spiels übertreffe, und ſeine Compoſitionen erſchienen vollends als durchaus neu und neue Richtungen bahnend. Von nun an brachte Clementi ſein Leben fortwährend auf Reiſen zu. Im Jahr 1780 ging er nach Paris, wo er durch ſein öffentliches Spiel einen Enthuſiasmus erregte, welcher dem ähnlich war, den 50 Jahre ſpäter die Erſcheinung Paganini's veranlaßte. Dies beſtimmte ihn, ſeine Reiſen weiter auszudehnen, und ſich auch in Deutſchland hören zu laſſen. In Wien traf er im Jahre 1781 mit Mozart zuſammen. In demſelben Jahre reiſte er wieder nach England zurück, wo er bei den glänzenden Concerten des Adels eine Anſtellung als Dirigent erhielt. Mit Ausnahme einer kurzen Reiſe nach Paris blieb er jetzt volle 20 Jahre in England und erwarb ſich daſelbſt durch Concerte wie durch Stundengeben ein ſehr großes Vermögen. Der Fall eines großen Handlungshauſes brachte ihn im Jahre 1800 um einen weſentlichen Theil ſeines Beſitzthumes, ſo daß er ſich entſchließen mußte, die Regulirung des Handlungsgeſchäftes ſelbſt zu übernehmen. Dies zog ihn einige Jahre hindurch von der Kunſt ab. Indeſſen waren bald die Verhältniſſe ausgeglichen, und er trat nunmehr, um die erlittenen Verluſte zu erſetzen, im J. 1802 eine neue Reiſe nach dem Continent an. Er ging zuerſt nach Paris, wohin er ſeinen damals noch ſehr jungen Schüler John Field mitnahm und öffentlich auftreten ließ. Von dort nahm er ſeinen Weg über Wien nach Petersburg, wo er Field zurückließ. Hier nahm er einen zweiten Schüler, den rühmlichſt bekannten Zeuner an, welcher ihn nach Berlin und Dresden begleitete. Aus letzterer Stadt folgte ihm Auguſt Alexander Klengel, der gleichfalls einer ſeiner ausgezeichnetſten Schüler wurde, ihn auf einer Reiſe durch die Schweiz begleitete und ſpäterhin mit ihm nach Berlin ging, wo Clementi ſich zum zweitenmale verheirathete, und zwar mit der Tochter eines armen Cantors an der Nicolaikirche, Lehmann, die aber ein ausgezeichnet ſchönes Mädchen war. Er reiſte mit ſeiner jungen Gattin nach Italien, kehrte jedoch in kurzer Zeit wieder nach Berlin zurück und verweilte daſelbſt bis zum Jahre 1805. In dieſer Zeit nahm er einen neuen Schüler an, der, was den Geiſt des Spiels und das Talent der Compoſition anlangt, offenbar ſein beſter, wenn gleich, was in anderen Umſtänden lag, nicht ſein berühmteſter iſt, nämlich Ludwig Berger aus Berlin. Mit dieſem und Klengel ging er im Jahr 1805 nach Petersburg, verweilte ſich indeſſen lange auf der Reiſe dahin, indem er mit ſeinen beiden Zöglingen, beſonders in dem muſikaliſchen Liefland und Curland mehrere Concerte gab. Er ließ beide in Petersburg und reiſte hierauf nach Deutſchland zurück und ſodann in Familienangelegenheiten nach Rom. Seine junge Gattin war inzwiſchen nach dem erſten Kindbett geſtorben; der Knabe, den ſie ihm geboren hatte, blieb bei den Großältern, und wurde daſelbſt erzogen. C. kehrte im Jahr 1810 nach London zurück, wo er eine Muſikalienhandlung und eine Inſtrumentenfabrik errichtete. Dieſe beiden Inſtitute kamen ſehr bald in Blüthe und halfen das Vermögen des Beſitzers vermehren. Vorzüglich bauete er große Flügel-Fortepiano's von ſehr ſchönem Ton, welche mit den beſten Broadwood'ſchen wetteiferten. In London heirathete er zum drittenmale, als er ſchon in ſehr hohem Alter war, und auch dieſer Ehe entſproſſen noch Kinder. Er hörte jetzt auf Clavier zu ſpielen, trat wenigſtens nicht mehr öffentlich auf. Dagegen blieb er fortwährend fleißig in der Compoſition und warf ſich jetzt auf eine Gattung, in der er früher gar nicht gearbeitet hatte, nämlich er ſchrieb mehrere Sinfonien für die filharmoniſche Geſellſchaft, welche in deren großen Concerten mit dem Beifall der Kenner und des Publikums aufgeführt wurden. Von Claviercompoſitionen gab er in dieſer Zeit nichts mehr heraus, mit Ausnahme eines einzigen großen Werkes, welches im Jahre 1817 oder 1818 erſchien; dies war der „Gradus ad Parnassum,“ ein mit größtem Fleiße gearbeitetes, aus mannigfaltigen Clavierſtudien, die nach wachſender Schwierigkeit geordnet ſind, beſtehendes Werk. Im Jahre 1820 und 1821 reiſte C. durch Frankreich noch einmal auf den Continent, kam in Deutſchland bis nach Leipzig und blieb dort den ganzen Winter hindurch, ging von dort nach London zurück, woſelbſt er noch 12 Jahre lebte, bis er im Jahre 1832 am 9. März ſeine Laufbahn endete, Der Tod des berühmten Mannes machte einen allgemeinen, tiefen Eindruck. Es wurde ihm eine große Todtenfeier in London gehalten, der alle daſelbſt ſich aufhaltenden Muſiker beiwohnten.

Clementi. Unter dieſem Namen führt Gerber im neuen Lexikon der Tonkünſtler auch einen Johann Georg auf, von dem er berichtet: „Er gehörte nach Schubarts Verſicherung (Chronik 1790 Seite 669) unter die guten Contrapunktiſten, was er auch durch die Partituren ſeiner Kirchenſtücke bewieſen habe. Um's Jahr 1788 feierte er ſein Amtsjubiläum.“ Aus Allem geht hervor, daß es eine Verwechſelung mit Johann Georg Clement iſt, der ſich auch Clemens ſchrieb, bald ſo, bald Clement. Er war hochfürſtbiſchöflicher Capellmeiſter bei der Cathedralkirche zu St. Johann, Regens Chori an der Collegialkirche zum heiligen Kreuz, Notarius apoſtolicus, Ritter vom goldenen Sporn, Assessor juratus und Senior bei dem Domcapitularamte in Breslau, Vorgänger des Capellmeiſters Schnabel, und feierte am 5. Nov. 1785 ſein 50jähriges Dienſtjubiläum.

Cleon, ein berühmter Sänger des alten Theben, und nach Athenäus Verſicherung auch Virtuos auf dem Siſtrum.

Clerc, le. Alle unter dieſem Namen aufzuführenden Künſtler finden ſich im Buchſtaben L unter den Artikeln Leclerc.

Clerico, Franceſco, ein berühmter Balletcomponiſt, ſeit 1788 Balletmeiſter in Venedig.

Climax, ſ. Gradation.

C-Moll, eine der 24 Tonarten unſerer modernen Muſik, in welcher der Ton C als Grundton dient, und die natürlichen Töne h, e und a um einen halben Ton erniedrigt, alſo in b, es und as verwandelt werden müſſen, damit ihre Intervalle der Natur der ſogenannten Molltonleiter entſprechen.

Coberg, Anton, Hoforganiſt zu Hannover, gehörte zu den gebildetſten Tonkünſtlern und fertigſten Clavierſpielern ſeiner Zeit. Er wurde geboren zu Rotenburg an der Fulda 1650. Bei ſeinem zweiten Aufenthalte in Berlin im Jahre 1798 ſtarb er plötzlich an einem Schlagfluſſe.

Coccia, Carlo, Sohn des Violiniſten Nicolo Coccia, wurde geboren zu Neapel im April 1789, und zeigte in ſeiner früheſten Kindheit ſchon eine beſondere Neigung zur Muſik, deren erſte Anfangsgründe er bei Maeſtro Viſochi erlernte. Seine ferneren Studien machte er im Conſervatorium zu Neapel unter Fenaroli's und Paeſiello's beſonderer Leitung, auf welches Letztern Empfehlung er dann auch von den meiſten Vornehmen in Neapel zum Muſiklehrer, von ihm ſelbſt zum Organiſten bei den Kirchenmuſiken, zum Clavier-Accompagniſten bei den Muſiken am Hofe Joſeph Napoleon's erwählt wurde, und endlich im Jahre 1808 auch eine Scrittura erhielt, vermöge welcher er für's Theatro valle zu Rom eine Opera buffa componirte. Außer vielen kleineren Sachen für das Cla-

Digitized by Google

vier und andere einzelne Inſtrumente ſetzte er, als beſonders merkenswerth, eine Anzahl Opern und Cantaten. Im Jahre 1824 wurden in London einige Cantaten, ſechs Kammerduette, eine Ariette mit Begleitung des Pianoforte und mehrere andere Kleinigkeiten von ihm gedruckt. Als Director des daſigen King's-Theaters erwarb er ſich die Zufriedenheit aller Künſtler, und componirte 1827 für daſſelbe die Op. ser. „Marie Stuart,“ worauf er dann nach Neapel zurückging, um ſeine Eltern zu beſuchen. In Italien wieder angelangt, ſetzte er 1828 für die Scala zu Mailand die Op. semiser. „L'Orfano della Selva,“ 1829 zu Venedig die Op. ser. „Rasamonda,“ 1831 in Neapel die Op. ser. „Edoardo Stuart,“ 1832 zu Mailand die Op. semiser. „Eurico di Manfort“ und 1833 ebend. die Op. ser. „Catorina di Guisa.“ Darauf kehrte er noch einmal auf kurze Zeit nach London zurück, und nahm dann wieder in ſeiner Vaterſtadt ſeinen bleibenden Wohnſitz. Er iſt ſeit 1836 Director der muſikaliſchen Academie zu Turin, wo ihm, um ihn zur Annahme der Stelle zu bewegen, die außerordentliche Begünſtigung zu Theil wurde, daß er über eine Stagione des Jahres ganz nach ſeinem Belieben verfügen darf.

Cocchi, Giacchino, geboren zu Padua 1720, Capellmeiſter im Conſervatorio dell' Incurabili zu Venedig und vorzüglich durch ſeine komiſchen Opern bekannt.

Cochlaeus, Johannes, hieß eigentlich Johann Dobneck, war Doctor der Theologie und Canonicus zu Breslau, ein heftiger Gegner Luther's, geb. zu Wendelſtein bei Nürnberg 1479, und geſt. zu Breslau am 10. Jan. 1552. Seine Geſchichte gehört der Theologie an, und alſo nicht hieher. Doch ſind für den muſikaliſchen Geſchichtsforſcher und überhaupt für den Tongelehrten mehrere ſeiner ausſchließlich über Muſik handelnden Werke höchſt wichtig.

Coda, Schwanz, Anhang, Schlußſatz, heißt derjenige Satz oder Theil eines, aus mehreren Repriſen, d. h. zu wiederholenden Theilen, beſtehenden Muſikſtücks, das durch ſich ſelbſt nicht zu einem völligen Schluſſe abgerundet iſt, der dieſem als vollkommen beruhigender Schlußſatz hinzugefügt oder angehängt wird.

Codon, ſ. Chatzolzeroth.

Coick, oder le Coq, Gian, ein um die Mitte des 16. Jahrhunderts ſehr berühmter niederländiſcher Contrapunktiſt.

Col oder Con, auch coll' und colla, je nachdem nämlich das folgende Hauptwort mit einem Vocal oder einem Conſonanten anfängt, und ein Masculinum oder Femininum iſt, — eine italieniſche Präpoſition, heißt: mit, zu, bei, nebſt; in den Vortragsbezeichnungen, womit ganze Tonſtücke oder auch nur einzelne Stellen überſchrieben werden, gewöhnlich jedoch nur mit; z. B. con spirito — mit Geiſt, col' arco — mit dem Bogen u. dgl. m. Die Hauptwörter, mit denen dieſe Präpoſition meiſtens zuſammenſteht, ſind unter ihren beſonderen Artikeln nachzuſehen.

Cola, ſ. Calascione.

Colascione, ſ. Calascione.

Colaſſe, Pascal, Capell- und Kammermuſikdirector Ludwigs XIV., geb. zu Paris 1639, und geſt. 1709; hat Vieles für die Kirche und das Theater geſchrieben.

Colbran, ſ. Roſſini.

Colerus, ſ. Köhler.

Cöleſtin, oder Cöleſtinzug, iſt eine mechaniſche Vorrichtung oder ein Zug, welchen man ehedem an den Clavieren und Pantalons anbrachte, um dadurch eine Veränderung des Tones zu bewirken.

Cöleſtine iſt der Name einer von dem Conrector Zink in Heſſen-Homburg im Jahr 1800 erfundenen Clavier- oder Orgel-Harmonica, welche den Ton von vierzehn verſchiedenen Inſtrumenten nachahmen ſoll; und zu dem Behufe drei Claviere hat.

Cöleſtino nannte ein gewiſſer Walker in London ſeine 1782 erfundene mechaniſche Vorrichtung, durch welche der Ton eines Pianoforte fortdauernder, ſchneller anſprechend und zu- und abnehmend gemacht werden konnte. Der gewöhnliche Cöleſtinzug mag Walker auf die Idee gebracht haben.

Cölliſon, von Moslowski in Poſen erfunden, gehört zu denjenigen Inſtrumenten, welche in den letzten Decennien unter allerhand geſuchten Namen in bedeutender Anzahl an das Licht traten, aber nicht Werth genug hatten, einer weiteren Aufmerkſamkeit gewürdigt zu werden. Es iſt ein Clavierinſtrument, welches durch verſchiedene mechaniſche Vorrichtungen die Harmonie eines kleinen Orcheſters nachahmen ſoll. Wie und auf welche Weiſe dieſes geſchieht oder geſchah, iſt bis jetzt nicht bekannt geworden.

Colizzi, Jean, ein zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts in Holland ſehr berühmter Claviervirtuos und Componiſt, hauptſächlich für ſein Inſtrument.

Colla, ſ. Col.

Colla, Giuſeppe, geboren zu Parma um 1745 und ſeit 1770 Capellmeiſter des Fürſten daſelbſt, heirathete 1772 die große Sängerin Agujari. Er ſtarb zu Parma in einem der erſten Jahre des jetzigen Jahrhunderts.

Collecte heißt derjenige ganz einfache, mehrentheils aus einem kurzen bibliſchen Spruche oder Gebete beſtehende, antiphoniſche Geſang, den der Prediger allein vor dem Altare ſingt.

Collegium musicum. Unter dieſem Namen beſtand ehedem bei verſchiedenen Capellen eine wöchentliche, an einem beſtimmten Tage veranſtaltete, Muſikaufführung, blos in der Abſicht, das Orcheſter privatim im Vortrage der ſchon bekannten Tonſtücke in Uebung zu erhalten, und auch daſſelbe durch mündlichen Unterricht des Capellmeiſters mit dem mehr Wiſſenſchaftlichen ſeiner Kunſt bekannt zu machen.

Collet, Richard, Violinſpieler, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu London, und ſtand daſelbſt in dem Anſehen eines der erſten Virtuoſen ſeiner Zeit.

Collin, Louis, Profeſſor des Waldhorns am Königlichen Conſervatorium der Muſik in Paris ſeit etwa 1810, wie auch Mitglied der Königlichen Capelle und des Orcheſters der großen Oper daſelbſt. Er wurde im Jahre 1791 in Paris geboren und iſt ſelbſt ein Zögling des genannten Conſervatoriums, welches er in den Jahren von 1803—1806 beſuchte.

Collinet, der Vater. ſ. Flageolet.

Colonna, Angelo, war um 1736 als einer der größten Violinmeiſter Italiens berühmt, man ſchätzte ihn auch als Ballet-Componiſten und als Verfaſſer beliebter Barcarolen. 1780 hörte man in Venedig das Spiel des Greiſes immer noch mit Vergnügen.

Colonna, Fabio, aus der berühmten römiſchen Patricier-Familie, geb. zu Neapel 1567, ließ folgendes ſeltſame Werk drucken: Della Sambuca Lincea, ovvero dell' istrumento musico perfetto. Napoli 1618. 4°.

Colonna, Giovanni Ambrogio, genannt Stampadorino, blühete im erſten Viertel des 17. Jahrhunderts in Mailand als einer der berühmteſten Lautenſpieler.

Colonna, Giovanni Paolo, der berühmteſte Muſiker unter allen ſeines Namens. Sein Vater, Antonio, mit dem Beinamen del Corno, war ein berühmter Orgelbauer ſeiner Zeit zu Brescia, wo Giovanni Paolo um 1630 geboren wurde. Es iſt dieſer hochberühmte Mann als der Stifter der in der Folge hochgeachteten Schule zu Bologna anzuſehen. — Noch wird um 1560 ein geſchickter Orgelbauer Vincenzo Colonna von Zarlino genannt. — Um 100 Jahre ſpäter finden wir noch in Petersburg eine ſehr geſchätzte Primadonna dieſes Namens erwähnt.

Colophonium, das bekannte Harz, womit die Pferdehaare an den Bogen der Geigeninſtrumente geſtrichen werden.

Coloratur. Man bezeichnet mit dieſem Kunſtausdrucke vorzüglich in der Vocal-Solomuſik diejenigen Bravour-Verzierungen, welche aus ſteigenden oder fallenden Tonreihen beſtehen, und nicht weſentlich in den Harmoniegang der Melodie verflochten ſind.

Digitized by Google

Coltellini, Cöleſte, wurde geb. zu Livorno 1764, und als Tochter eines damals berühmten Operndichters früh für die Kunſt erzogen. Ein beſonderes Talent entwickelte ſie als Sängerin im komiſchen Style, in dem ſie zu ihrer Zeit für unübertrefflich galt. Sie verheirathete ſich mit dem Banquier Meurikoſer, trat von der Zeit an nicht mehr öffentlich auf, blieb aber bis an ihren Tod, der 1817 erfolgte, durch regelmäßige muſikaliſche Unterhaltungen in ihrem Hauſe, an welchen die ausgezeichnetſten Künſtler Neapel's Theil nahmen, ſtets eine eifrige Beförderin der Kunſt.

Comarchios war bei den alten Griechen eine Art Nomos (ſ. dieſ.) für die Flöte, von deſſen Einrichtung aber ſich nirgends zuverläſſige Nachrichten finden.

Comelli, ſ. Chaumel.

Comes, ſ. Gefährte.

Come sopra (ital.) — wie oben. Man gebraucht dieſen Ausdruck, wenn das erſte Zeitmaaß eines Tonſtücks, nachdem es mit einem andern abgewechſelt worden iſt, wieder eintreten ſoll; und auch in den Partituren, wenn eine Stimme mit einer darüber geſchriebenen gleichnamigen im Einklange fortgehen ſoll. Im erſteren Falle findet man jedoch häufiger den Ausdruck à tempo; im zweiten gewöhnlich col oder con, und nun den Namen desjenigen Inſtruments, oder derjenigen Stimme, womit die vorhandene im Einklange fortgeht, z. B. bei der zweiten Violinſtimme mit der erſten u. ſ. w.

Comiſch, ſ. Komiſch.

Comma, ſ. Komma.

Commissura (lat.) hieß ehedem ein ſolcher Accord, oder eine ſolche harmoniſche Tonverbindung, in welcher zwiſchen den beiden mittleren conſonirenden Stimmen eine Diſſonanz, freie oder auch wirklich vorbereitete, eingeſchoben war, und zwar eine ſolche, die aus dem nächſtliegenden Intervalle beſtand. Fiel ein ſolcher diſſonirender Accord auf den guten Tacttheil, ſo hieß er Commissura directa; fiel er hingegen auf einen ſchlechten Tacttheil, ſo hieß er Commissura cadens.

Comodamente (ital.), das Adverbium von Comodo, heißt bequem, gemächlich, und deutet als Vortragsbezeichnung an, daß das ſo überſchriebene Tonſtück nicht mit viel Feuer, alſo in einem gemächlichen, mäßigen Tempo, mit einer gewiſſen Leichtigkeit und nicht zu ſtarker Accentuation vorgetragen werden ſoll.

Comodetto iſt das Diminutivum von

Comodo, daſſelbe was Comodamente.

Compagnia del Gonfalone nannte ſich die geiſtliche Schauſpielergeſellſchaft, welche 1624 zu Rom errichtet wurde, um in der Charwoche die Leidensgeſchichte Chriſti dramatiſch und zwar mit untermiſchtem Geſange darzuſtellen.

Comparation der Verhältniſſe, ſiehe Vergleichung.

Compenius. Unter dieſem Namen haben ſich drei Orgelbauer berühmt gemacht: 1) Eſaias C. war fürſtlich braunſchweigiſcher Hoforgelbauer und Inſtrumentenmacher, zugleich auch Organiſt, und lebte zu Braunſchweig um 1600. — 2) Heinrich C., aus Nordhauſen gebürtig, war fürſtlich-erzbiſchöflich magdeburgiſcher Orgelbauer und auch ein ſeiner Zeit beliebter Componiſt. — 3) Ludwig C. blühte als Orgelbaumeiſter um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Erfurt, woſelbſt er auch die Orgel in der Predigerkirche erbaut hat.

Compenſations-Gewicht, ſ. Hülfsgewicht.

Compenſations-Mixtur, ſ. Mixtur.

Compenſations- oder

Compenſirte Orgelpfeifen, ſ. Orgelpfeifen.

Complacevole — gefällig, angenehm; ſteht gewöhnlich nur bei einzelnen Stellen, wo es andeutet, daß dieſelben mit Geſchmack, auf eine angenehme, wohlgefällige Weiſe vorgetragen werden ſollen, alſo leicht und ohne eine beſonders harte Accentuation. Auch wird es mit a piacimento und al piacer gleich bedeutend gebraucht.

Complexion nennt man dasjenige Verfahren, wenn bei dem Schluſſe einer Periode der Anfang derſelben wiederholt wird, weil dadurch zwei verſchiedene Sätze gleichſam zuſammengefaßt (von dem lat. complecti — umfaſſen, zuſammenfaſſen) werden, die in ihrer Verbindung erſt ein vollkommenes Ganze ausmachen.

Componion iſt der Name des mechaniſch muſikaliſchen Werkes, welches Winkel in Amſterdam (der Miterfinder des Mälzel'ſchen Metronoms) im Jahre 1822 erfand. Es ſpielt gewöhnlich Muſikſtücke, z. B. die Ouverture zur „Zauberflöte,“ ein Notturno von Spohr mit türkiſcher Muſik, die Variationen über den Alexandermarſch von Moſcheles u. dgl. m. ausgezeichnet richtig und präcis. Vergl. Leipziger allgem. muſikal. Zeitung Jahrg. 1822 pag. 393).

Componiſt, Compositoro, Tonſetzer, Tondichter. Dieſe Ausdrücke bedürfen keines ausführlichen Comentars, obgleich ihre Bedeutung ſo wie ihre Wirkſamkeit ſehr verſchieden iſt, auch — wo es der Raum geſtattet — größere Definitionen gegeben werden mögen.

Composé, das Participium von dem franzöſiſchen composer, bedeutet daſſelbe was composto (ſ. dieſ.).

Compoſiteur, der franz. Name des Componiſten.

Compoſition. Formell verſteht man darunter jedes einzelne für ſich beſtehende Tonſtück, als Product der Setzkunſt oder als die künſtleriſche Leiſtung, das geſchaffene Werk eines Componiſten oder Tonſetzers.

Composto (masc.) oder composta (fem.) iſt das Participium von dem italieniſchen comporre — zuſammenſetzen, verfaſſen, ſchreiben; jenes alſo — verfaßt, zuſammengeſetzt, componirt. Am häufigſten wird der Ausdruck auf Titeln gefunden, z. B. Sonata per etc. composta da N. N. — Sonate für (für welches Inſtrument dieſelbe nun geſetzt iſt) ꝛc. componirt von ꝛc.

Compreſſions-Balg nennen Einige einen ſolchen Balg, bei welchem ſich die mechaniſche Vorrichtung einer Strebefeder auf der Oberplatte befindet.

Con, ſ. Col.

Conantius, Biſchof zu Valencia, blühte in der Zeit von ungefähr 609 bis 639 auch als einſichtsvoller und fruchtbarer Kirchencomponiſt.

Conceiçam, 1) Fr. Nuno da, ein portugieſiſcher Componiſt, war Mönch und Capellmeiſter zu Coimbra, aus Liſſabon gebürtig, woſelbſt er auch unter den erſten Meiſtern ſeiner Zeit die Muſik mit außerordentlichem Eifer ſtudirt hatte. Er ſtarb 1737, eine große Menge von Motetten, Hymnen, Pſalmen ꝛc. hinterlaſſend. — 2) Fr. Pedro da, wahrſcheinlich ein Bruder von dem Vorhergehenden, war Ordensgeiſtlicher in Liſſabon und zu gleicher Zeit als Dichter und Componiſt berühmt. Er ſtarb zu Liſſabon am 4. Januar 1712, noch nicht volle 21 Jahre alt.

Concent. Mit dieſem Worte bezeichnete man in der alten Muſik die Begleitung eines Geſanges im Einklange oder in der Octave, oder dasjenige, was wir heut zu Tage einen Uniſonoſatz nennen.

Concert, ital. Concerto, franz. Concert, iſt abzuleiten von dem lateiniſchen concertare — mit einander ſtreiten, wettſtreiten, und nicht, wie Einige wollen, von concinere — mit einander ſingen, muſiciren. Concert iſt daher im eigentlichen Sinne ein Wettſtreit. In der Muſik kommt der Ausdruck unter zwei verſchiedenen Bedeutungen vor: 1) verſteht man darunter die Darſtellung von mehrſtimmigen, meiſtens vielſtimmigen, auch mehreren einzelnen, für ſich beſtehenden Muſikſtücken, durch einen Verein von Muſikern, Inſtrumentaliſten oder Sängern, und zwar vor einer Geſellſchaft von Zuhörern; 2) ein Muſikſtück, durch deſſen Vortrag ein oder mehrere Inſtrumentaliſten ihre Kunſtfertigkeit entwickeln können. Die Franzoſen nennen ein ſolches Muſikſtück un concerto, während ſie eine öffentliche Aufführung von Muſikſtücken un concert heißen.

Concertant, auch Concertato oder Concertando, zu deutſch concertirend, heißt ein Tonſtück, wenn die einzelnen Stimmen oder Inſtrumente, für welche es geſetzt iſt, die Melodien mit der vorhandenen

Digitized by Google

Hauptſtimme wechſelsweiſe vortragen, ſo daß ſie ſämmtlich ſich zwiſchen den Soloſätzen der Hauptſtimme oder des Hauptinſtruments mit ähnlichen hören laſſen, alſo mit der Hauptſtimme gewiſſermaßen ſtreiten oder wetteifern, woher denn auch der Ausdruck (von concertare — ſtreiten) kommt.

Concertino, Diminutiv von Concert.

Concertiſt, ſ. Stimmführer, Soloſpieler.

Concertmeiſter heißt in größeren Orcheſtern ſo eigentlich der Anführer der Violinen oder ſogenannte Vorſpieler, und da die Violine das wichtigſte Inſtrument im Orcheſter iſt, weil ſie in der Regel die Hauptſtimme führt, ſo zugleich auch der Anführer des ganzen Inſtrumental-Orcheſters.

Concerto, der italieniſche Name für Concert.

Concertſänger, ſ. Kammerſänger.

Concertſpieler, ſ. Soloſpieler.

Concert spirituel war ein zu Paris eingerichtetes Concert, in welchem an den Tagen, wo die Theater geſchloſſen waren, den Freunden der Tonkunſt durch Aufführung anderer, als Opernmuſiken, Unterhaltung verſchafft werden ſollte.

Concialini, Giovanni Carlo, ſeit 1765 erſter Sopranſänger an dem Hofoperntheater zu Berlin, wurde geboren zu Siena 1742 Seine höchſte Glanzepoche fällt in die Jahre 1770 - 1780. Damals erhielt er in Berlin 3600 Thaler jährlichen Gehalt; 1796 ward er mit einer anſehnlichen Penſion in Ruheſtand verſetzt, worauf er in Charlottenburg ſeinen ferneren Wohnſitz nahm. Die Kriegsunruhen trieben ihn endlich von hier auf das Schloß Muskau in der Oberlauſitz zum Fürſten Pückler, wo er am 25. October 1812 ſtarb. Er war auch der Stifter des ehemaligen Wohlthätigkeits-Concerts der Freimaurerloge zu Berlin.

Concordant heißt im Franzöſiſchen der Bariton (ſ. dieſ.). Im Deutſchen nennt man auch wohl die Claves Concordanten, deren Töne zuſammengeſtimmt einen reinen conſonirenden Accord ausmachen. Und daher bezeichneten auch die Alten mit dem Ausdrucke

Concordanz jede Zuſammenſtimmung verſchiedener Töne, es mochten dieſelben nun nur ein einziges Intervall oder einen ganzen Accord ausmachen, und dieſer mochte in dem Falle conſonirend oder diſſonirend ſeyn.

Concordia (lat.), wörtlich: Eintracht, daher in der Muſik wohl — Einklang.

Conducten heißen die zinnernen Röhren, durch welche denjenigen Orgelpfeifen, die nicht unmittelbar über der Windlade oder auf der Cancelle der Windlade ſtehen (wie dies häufig mit den Pfeifen im Proſpect der Fall iſt), der Wind aus der Windlade zugeführt wird. Dieſelben werden nicht blos aus Zinn, was zumal ſehr koſtſpielig iſt, ſondern auch aus gewöhnlichem ſogenanntem Orgelmetall mittlerer Güte und bisweilen ſogar aus Holz verfertigt.

Conforti, Giovanni Lucca, von Mileto in Calabrien, wurde 1580 als Sänger in die päpſtliche Capelle zu Rom aufgenommen. Er war Contra-Altiſt und wegen ſeiner Kunſt ſehr berühmt. Was ihn beſonders merkwürdig macht, iſt, daß er der erſte Sänger geweſen ſeyn ſoll, welcher einen Triller ſingen konnte. Mehrere Schriftſteller gedenken ſeiner mit der größten Achtung.

Confuſion, ital. Confusione, ſ. Imbroglio.

Coni, ſ. Conus.

Coniſch, ſ. Conus.

Conjunctarum heißt im Lateiniſchen das dritte Tetrachord des griechiſchen Tonſyſtems.

Conradi, Johann Georg, gegen Ende des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter zu Oettingen, wird für einen der erſten deutſchen Operncomponiſten gehalten, die für das Hamburger Theater ſchrieben.

Conradi, Mlle., von 1700 bis 1709 erſte Sängerin am Operntheater zu Hamburg, wo ſowohl ihre Kunſt als einnehmende Perſönlichkeit viele Bewunderer hatte. 1709 ward ſie nach Berlin berufen; hier lernte ſie der Graf Gruzewska kennen, der ſie 1711 heirathete, und von welchem Augenblicke an ſie das Theater gänzlich verließ.

Conſervatorium nennt man die Bildungsanſtalten, welche dazu beſtimmt ſind, die Tonkunſt vorzugsweiſe zu befördern und in ihrer Reinheit zu bewahren.

Conſonanz. In der Muſik verſtehen wir darunter diejenige beſondere Beziehung zweier mit einander verglichener Töne, deren Schwingungen in einem ſo einfachen Verhältniſſe ſtehen, daß daſſelbe von dem Ohr leicht und ohne viele Mühe erkannt wird. Da mit dieſem leichten Erkennen eines einfachen Verhältniſſes ſtets Friede und Ruhe der Seele und beſonders des Gemüths, oder, ging eine Beunruhigung oder eine Aufregung deſſelben vorher, eine Beruhigung und Befriedigung verbunden iſt, ſo können wir ſagen: Conſonanz iſt dasjenige Verhältniß zweier Töne, welches mit beruhigender, befriedigender Kraft auf unſere Seele wirkt. Vergl. Diſſonanz. Im uneigentlichen Sinne pflegt man auch oft den höhern Ton eines conſonirenden Tonverhältniſſes ſchlechtweg die Conſonanz zu nennen. Ueberhaupt aber iſt jedes Tonverhältniß, welches beunruhigend auf unſer Ohr und durch daſſelbe auf unſere Seele wirkt, diſſonirend, im Gegentheile aber conſonirend. Die Schule theilt dieſe Conſonanzen in vollkommene und unvollkommene. Zu jenen rechnet ſie diejenigen Intervalle, welche nur unter einer Geſtalt als Conſonanzen vorkommen und welchen ſie das Prädicat rein beilegt, nämlich die Octave, die große Quinte und die kleine Quarte. Unvollkommen nennt ſie die unter zweifacher Geſtalt vorkommenden Conſonanzen, nämlich die große und kleine Terz und deren Umkehrungen, und die kleine und große Sexte.

Conſtantin der Große, C. Flavius Valerius Aurelius Claudius, wurde im Febr. 274 zu Naiſſus in Obermöſien geboren, wird von mehreren Geſchichtsſchreibern als ein thätiger Beförderer der Tonkunſt geprieſen. Wer ſich weiter über ihn und ſein Wirken, ſo wie über den Zuſtand ſeiner Zeit unterhaltend belehren will, leſe das „Leben Conſtantins der Großen nebſt einigen Abhandlungen geſchichtlichen Inhalts von J. C. F. Manſo.“ Breslau, bei Wilh. Gottlieb Korn. 1817. 8°.

Conſtantin, Kammermuſikus des Königs Ludwigs XIII., ſeiner Zeit als Violinvirtuos ſo berühmt, daß er gewöhnlich nur der König der Geiger genannt wurde, ſtarb zu Paris 1657 als maître de Ménétriers. — Auch in neuerer Zeit hat ſich ein Pariſer Tonkünſtler, Namens Conſtantin, als Componiſt von allerhand kleineren gefälligen Sachen vortheilhaft bekannt gemacht.

Conſtantini, Fabio, aus Rom gebürtig, war um 1630 Capellmeiſter zu Ancona, als welcher er ſich beſonders durch die Herausgabe mehrerer Sammlungen claſſiſcher Werke ſeiner Zeit verdient gemacht hat. Von ſeinen eigenen Compoſitionen erſchienen viele ein- bis achtſtimmige Motetten, Pſalmen, Hymnen und Magnificate, die noch nach ſeinem Tode häufig geſungen wurden.

Conti, Francesco, aus Florenz gebürtig (das Jahr findet ſich nirgends angegeben), war einer der größten Theorbiſten, die je gelebt haben, dabei ein erfindungsreicher und feuriger, obgleich zuweilen etwas bizarrer Componiſt für Kirche und Theater. Als ein ſehr junger Mann kam er 1703 nach Wien, wo er bald darauf Cammercomponiſt und endlich K. K. Vicecapellmeiſter wurde. 1709 führte man zu London ſeine Oper „Clotilda“ auf, welche aber ſchon ein Jahr früher in Wien und auch auf mehreren Theatern in Italien mit Beifall gegeben worden war. Das meiſte Aufſehen machte ſein „Don Quixotte“, eine wahrhaft komiſche Oper. C. blieb längere Zeit in Wien, machte dann einige Reiſen nach Prag, wo ihn noch 1723 Quanz die Theorbe ſpielen hörte, und ſcheint auch in Deutſchland geſtorben zu ſeyn; wann aber und wo, läßt ſich nicht mit Beſtimmtheit angeben. Außer den genannten Opern ſchrieb er noch: „Alba Cornelia“ (1714 zu Wien); „I Satiri in Arcadia“ (1714); „Teseo in Creta“ (1715); „Ciro“ (1715); „Il Finto Policare“ (1716); „Alessandro in Sidone“ (1721);

Digitized by Google

„Archelao, Re di Cappadocia“ (1722); „Moſe preservato“ (1722); „Penelope“ (1724); „Griselda“ (1725); „Issipile“ (1732); „Galatea vindicata“; „Il Trionfo dell' Amore e dell' Amicizia“; ferner mehrere Motetten und Cantaten, welche ſich in der Breitkopf Härtel'ſchen Manuſcriptenſammlung und in dem Fürſtlich Sondershauſiſchen Muſikarchive befinden. (Vergleiche den Artikel Alueri).

Conti, Giacomo, ſtarb zu Wien 1804 als Director des dortigen Opernorcheſters; vorher war er erſter Violiniſt in der Kaiſerl. Capelle zu Moskau und dann in der Capelle des Fürſten Potemkin, der ſich zu Bender aufhielt. Nach Wien kam er 1793. Als Componiſt machte er ſich durch mehrere Violinconcerte, Solo's, Duette und andere kleinere und größere Werke für die Violine, auf der er auch eine außerordentliche Virtuoſität beſaß, rühmlichſt bekannt.

Conti, Ignazio, wird von Mehreren für einen Bruder des Francesco C. gehalten, weil er ebenfalls aus Florenz gebürtig und mit dieſem in ziemlich gleichem Alter war. Als Componiſt erſchien er jedoch ſpäter, und auch, wie Quanz verſichert, mit weit weniger Ruhm.

Contini, Giovanni, um die Mitte des 16. Jahrhunderts Capellmeiſter am Dom zu Brescia, war ſeiner Zeit beſonders als Madrigalen-Componiſt berühmt.

Continuo, ſ. Basso continuo.

Contius, Capellmeiſter des Fürſten von Bernburg, wurde geb. zu Roßla in Thüringen 1714, war zu Haſſe's Zeiten Harfeniſt in der Gräflich Brühl'ſchen Capelle zu Dresden, kam 1759 nach Sondershauſen, wo er ſich einige Zeit mit Unterricht im Clavier- und Harfenſpiele und mit der Compoſition von verſchiedenen Kirchenmuſiken beſchäftigte, bis er 1762 jene Anſtellung in Bernburg erhielt; 1770 aber nahm er daſelbſt wieder ſeinen Abſchied, ging nach Quedlinburg, begleitete dort einige Jahre ein Civilamt und ſtarb endlich 1776. — Auch zwei Orgelbauer haben ſich unter dem Namen Contius berühmt gemacht. 1) Chriſtoph, lebte zu Anfange des 18. Jahrhunderts in Halberſtadt. — 2) Heinrich Andreas, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als privilegirter Orgelbauer zu Halle.

Contra-Alt, ſ. Alt, Altſtimme.

Contra, infra, sub (lat.), deutſch: groß, unter, gegen. Wenn eines dieſer Vorwörter vor die Benennung einer Orgelſtimme geſetzt wird, ſo ſoll es anzeigen, daß dieſe Stimme um eine Octave tiefer klingt, als ſie ihrer Natur oder der Natur derjenigen Orgelabtheilung nach, in der ſie ſteht, klingen ſollte.

Contrabaß, ſ. Contra-Violon. Unter den Orgelſtimmen pflegt man zuweilen auch den Subbaß oder Unterſatz ſo zu nennen.

Contra-Baßſtimme, ſ. Contra.

Contra-Fagott iſt ein ganz großer Fagott, der um eine Octave tiefer ſteht, als der im Orcheſter gewöhnliche Fagott.

Contra-Fuge, franz. Contre-fugue od. fugue renversée, eine Fuge, deren Gang dem Gange einer in demſelben Tonſtücke vorhergegangenen Fuge entgegengeſetzt iſt. Stieg z. B. die erſte Fuge von dem Grundtone zur Dominante, ſo ſteigt die Contrafuge von der Dominante zum Grundtone herab.

Contra-Octave, umfaßt diejenigen Töne, welche tiefer liegen als das große C; man fügt daher auch dem beſonderen Namen derſelben gewöhnlich noch das Wort Contra zu, z. B. Contra G, Contra F ꝛc.

Contra-Poſaune, ſ. Contra und Poſaune.

Contrapunkt, ſ. Kontrapunkt.

Contrapunktiſch heißt jede Setzmanier, die den Regeln des doppelten Contrapunkts entſpricht, und wodurch dieſelbe ſich als ſtrenge, fugenartige Schreibart vom ſogenannten galanten Style unterſcheidet.

Contrapunktiſt. Es iſt Sprachgebrauch geworden, daß man den Contrapunktiſten von dem Componiſten unterſcheidet, obgleich ſich der eine nicht ohne den andern denken läßt. Der Contrapunktiſt fügt die Töne auf eine wahrhaft ſchulgerechte und grammatikaliſche Weiſe zuſammen, und ſein Hauptzweck dabei iſt, ein eigentlich orthographiſch richtiges oder ſogenannt correctes Kunſtprodukt zu liefern; der Componiſt dagegen hat mehr die rein äſthetiſche Verbindung der Töne zum Gegenſtande. Jener iſt bloßer Grammatiker, dieſer aber Dichter zugleich. Demnach unterliegt es denn auch keinem Zweifel mehr, welcher von beiden am höchſten ſteht. Der Art. Kontrapunkt lehrt das Weitere, was eigentlich der Contrapunktiſt zu verſtehen hat.

Contrapunctus hyperbatus oder **hypobatus** bedeutet im Lateiniſchen daſſelbe was im Italieniſchen

Contrapunto sopra oder **sotto il soggetto**, nämlich einen Satz, in welchem der feſte Geſang, zu dem die übrigen vorhandenen Stimmen contrapunktiſch geſetzt ſind, in der Grund- oder in der Oberſtimme (sopra — über, sotto — unter, il sogg. — dem feſten Geſange) enthalten iſt.

Contrarium reversum (lat.) — die genaue Umkehrung, ſiehe Inversio stricta.

Contrarius motus (lat.) — die Gegenbewegung, ſ. Bewegung.

Contraſt, ſ. Gegenſatz.

Contraſubject, ſ. Fuge, Gegenſatz und Subject.

Contratempo (ital.), od. Contretems (franz.) — die Verzögerung, das abſichtliche Zurückbleiben der obern Stimme im Fortſchreiten mit der untern. Das Weitere unter d. Art. Verzögerung.

Contrathema, daſſelbe was Contraſubject.

Contratöne, ſ. Contra-Octav.

Contraventil wird jede in einer Orgel ſich befindliche, winddicht verſchließende Klappe genannt, die dem eingedrungenen Winde den Rückgang verwehrt. Es gibt deren dreierlei Arten: das Balg-, das Canal- und das Pfeifenſtock-Ventil.

Contra-Violon od. Contrabaß, ital. Violono, und daher im Deutſchen auch öfters blos Violon genannt, iſt die größte Gattung der Geigeninſtrumente, und heißt daher vulgo auch große Baßgeige. Die Geſchichte dieſes Inſtruments fällt mit der aller Geigeninſtrumente zuſammen, weshalb wir hier dieſelbe übergehen und nur das Inſtrument für ſich betrachten; auch die einzelnen Theile, aus welchen es beſteht, ſind dieſelben einer Geige (ſ. dieſ.), nur in größerem Format. Seiner ganzen Individualität nach iſt es das tiefſte Baßinſtrument, womit die Grundſtimme bei voller Muſik weniger eigentlich ausgeführt, als nur verſtärkt und unterſtützt wird. In Anſehung der Größe iſt es merklich verſchieden, und bald mit drei, bald mit vier, bald auch mit fünf Darmſaiten bezogen. Der fünfſaitige Contrabaß ſtimmt in F. A, d, fis, a, und hat meiſtens zu den halben Tönen Bünde auf dem Griffbrette; der dreiſaitige ſtimmt in E, A, d, früher auch in Contra G, tief C und F; am gebräuchlichſten und auch zweckmäßigſten ſind jedoch die vierſaitigen Contrebäſſe, die dann quartenweiſe geſtimmt werden: die tiefſte Saite nämlich in das Contra E oder F, die zweite in's Contra A, die dritte in's tiefe D und die vierte in's tiefe G. Seit einiger Zeit hat man jedoch auch angefangen, das Contra E um einen Ton tiefer zu ſtimmen, um das in der Grundſtimme oft vorkommende große D und Es in der Tiefe der 16füßigen Tongröße zu haben. Die beiden tieferen Saiten pflegt man zu überſpinnen.

Contredanse (franz.) oder Contretanz, ſiehe Engliſcher Tanz.

Contrepartie (franz.) — Gegenſtimme, ſiehe Contraſubject.

Conus heißt ein Kegel; alle Orgelpfeifen, die kegelförmig gebildet ſind, heißen daher coniſche oder kegelförmige Pfeifen, auch ſchlechtweg Coni, ſtehen ſie auf ihren Spitzen: umgekehrte Coni. Stehen ſie in der Orgel mit ihren Spitzen nach oben gerichtet und ſind von einigermaßen weiter Menſur, ſo heißen ſie auch

Digitized by Google

Spitzpfeifen, und wenn ſie enger Menſur ſind: Spillpfeifen, und werden zu den Halbgedalten gezählt; ihr Klang iſt ſanfter wie der der offenen Cylinderpfeifen. Ganze Stimmen von dieſer Gattung heißen coniſche Stimmen.

Converſio, ſ. Umkehrung.

Cook, Benjamin, Doctor der Muſik und Königl. Hoforganiſt zu London in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts. Burney zählt ihn zu den Tonkünſtlern erſten Ranges.

Copendorf, ſ. Rauſchpfeife.

Coperario, John, Virtuos auf der Viola da Gamba und guter Componiſt, für dieſes Inſtrument ſowohl als für die Laute, ſtand um's Jahr 1600 in England in großem Anſehen, beſonders gefielen ſeine Phantaſien für die Gambe. Von Geburt war er ein Engländer und hieß eigentlich Cooper, ſeines längeren Aufenthalts in Italien wegen aber veränderte er dieſen Namen in Coperario.

Coperto (ital.) — bedeckt, iſt ein Kunſtausdruck, der nur in Beziehung auf das Tractement der Pauken angewendet wird, und, wenn er in einer Paukenſtimme vorkommt, andeutet, daß die Pauken mit einem Tuche bedeckt also gedämpft werden ſollen.

Copiſt, ſ. Notiſt.

Coppel, ſ. Koppel.

Coppeldone, ſ. Koppeldone.

Copula iſt der lateiniſche Name für Koppel.

Copulation der Verhältniſſe, ſ. Verbindung der Verhältniſſe und Verhältniß.

Cor, franz. Name des Horns.

Cor à pistons, ein von Meifried im Conſervatorium zu Paris erfundenes Horn, deſſen nähere Beſchreibung ſich unter dieſem Artikel findet.

Corbelin, F., gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Lehrer im Harfenſpiele zu Paris, und verdient beſonders wegen ſeiner Guitarre- und Harfenſchule alle Achtung Auch eine ſchätzenswerthe „Méthode élémentaire et mécanique de musique etc.“ erſchien in ſeinem eigenen Verlage 1802, und daneben manche empfehlenswerthe Compoſition für Guitarre und Harfe.

Corbet, Franceſco, Guitarrevirtuos, wurde geb. zu Pavia gegen Ende des 17. Jahrhunderts, wählte ſein Inſtrument wider den Willen ſeiner Eltern, brachte es auf demſelben aber zu einer ſolch' außerordentlichen Fertigkeit, daß er auf ſeinen Reiſen in Italien, Spanien, Frankreich und Deutſchland überall die größte Bewunderung erregte. Er ſtarb in Frankreich auf einer Kunſtreiſe, die er dahin unternommen hatte.

Corbett, William, erſter Violiniſt und Orcheſteranführer in der Königl. Capelle zu London ſeit 1700, galt ſeiner Zeit in England für den größten Violinvirtuoſen und beſten Componiſten für ſein Inſtrument. Er ſtarb 1748.

Corda, ſ. Saite, auch A una chorda.

Cordans, Don Bartolomeo, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts ſehr beliebter Operncomponiſt, lebte in ſeiner Geburtsſtadt Venedig.

Corde à jour oder **à vide** (franz.) — die offene oder leere Saite beim Geigenſpiele.

Cor de chasse, franzöſiſcher Name für Waldhorn, ſ. Horn.

Coreldi, Clotilde, eine berühmte Sängerin, war aus Frankreich gebürtig. 1826 glänzte ſie auf dem Theater della Scala in Mailand, und ſtarb daſelbſt noch in demſelben Jahre am 6. Februar.

Corelli, Archangelo, geb. im Februar 1653 zu Fuſignaro bei Imola im Gebiete von Bologna. Er gehörte nicht unter die früh reifen Künſtler; ſein Weſen war ſo beſcheiden und zurückgezogen, daß es nicht auffallen kann, wenn in den erſten Zeiten ſeiner Künſtlerlaufbahn wenig von ihm die Rede war. Erſt 1680 trat er eine Reiſe nach Deutſchland an, ließ ſich an mehreren Höfen mit Beifall hören und nahm noch in demſelben Jahre Dienſte in der Capelle des Herzogs von Bayern, wo er ungefähr zwei Jahre verweilte. Sein tonreiches und gefühlvolles, nach dem jetzigen Standpunkte betrachtet, nicht ſehr fertiges Violinſpiel machte ſolches Aufſehen, daß man ihn Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi nannte. Der Cardinal Ottoboni hatte ihn ſo lieb gewonnen, daß er ihn zu ſeinem erſten Violiniſten und Muſikdirector ſeiner Hauscapelle machte, die an allen Montags-Nachmittagen in ſeinem Palaſte Concerte gab. Dieſes Amt verwaltete C. bis an ſeinen Tod. Er brachte die Inſtrumentalmuſik in Rom auf eine ſolche Höhe, wie ſie bis auf ihn hier gar nicht vorhanden geweſen war; er wird ſogar der Erſte genannt, welcher ein regelmäßiges Orcheſter dort einrichtete, ſo daß Aleſſ. Scarlatti die Leitung des von C. dirigirten Orcheſters dem Ruhme der Compoſitionen dieſes Meiſters an die Seite ſtellte. Am höchſten werden C.'s Violinſolo's geſchätzt, die er von 1690 bis 1700 componirte. Seine Compoſitionen aus jener Zeit werden auch noch bis auf den heutigen Tag von ſoliden Liebhabern des Violinſpiels in ihre Sammlungen aufgenommen, als eine große Ausnahme von der Regel, da es bekannt iſt, daß Inſtrumentalwerke weit mehr dem Einfluß der Mode unterliegen, als jede gute Vocalmuſik. Sein beſcheidenes, in Allem einfaches Leben, das ſich auch in der Kleidung ſo erwies (er ging beſtändig ſchwarz), machte es ihm möglich, nicht nur eine ſchöne Sammlung von Gemälden zu beſitzen, ſondern auch ein Vermögen von ungefähr 38,000 Thalern zu hinterlaſſen. Alles vermachte C. ſeinem Gönner, dem Cardinal Ottoboni, welcher nur die Gemälde behielt und das Geld C.'s Anverwandten ſchenkte. Er ſtarb am 8. Januar (nicht am 18.) 1713 und wurde zu St. Lorenzo in Damaſo, nicht in der Rotonda, wie Gerber in ſeinem verdienſtlichen Artikel ſchreibt, begraben. Dort ſtand ſeine Büſte mit der Inſchrift: D. O. M. Arcangelo Corelli a Fusignano Philippi Willelmi Comitis Palatini Rheni S. R. I. Principis ac Electoris beneficientia Marchionis de Ladensbury quod eximiis animi dotibus et incomparabili in musicis modulis peritia Summis Pontificibus apprime carus Italiæ atque exteris nationibus admirationi fuerit indulgente Clemente XI. P. O. M. Petrus Cardinalis Ottobonus S. R. E. Vic. Can. et Galliarum Protector. Liriste celeberrimo inter familiares suos jam diu adscito Ejus nomen immortalitati commendaturus M. P. C. vixit annos LIX. Mens. X. Dies XX. Obiit IV Id. Januarii anno Sal. MDCCXIII. Die Büſte iſt ſpäter auf Befehl des Generaldirectors der ſchönen Künſte, Marcheſe Canova, in das Muſeo Capitolino verſetzt worden, wo ſie unter den Meiſtern Cimaroſa, Paeſiello, Sacchini ꝛc. prangt.

Corette, ſ. Corrette.

Cor mixte (franz.) iſt ein wenig gebräuchliches Solohorn, das zwiſchen dem erſten und zweiten Horne ſteht, weder die ganz tiefen Töne des einen, noch die hohen Töne des andern hat, und gewiſſermaßen als Bariton unter den Hörnern am leichteſten zu ſpielen iſt, wenigſtens die geringſte phyſiſche Anſtrengung erfordert. Zur Ausführung der Stimme eines ſolchen C. m. bedient man ſich natürlich des gewöhnlichen Horns.

Cormorne, ſ. Krummhorn.

Cornamusa iſt zunächſt der italieniſche Name der Sackpfeife (ſ. dieſ.); dann bezeichnete man ehedem damit auch ein Blasinſtrument von Holz, welches unten zugedeckt war, auf den Seiten aber Löcher hatte, aus welchen der Klang hervorgehen konnte.

Cornamuti torti oder Storti, ſiehe dieſ. und Krummhorn.

Cornega, Nina, berühmt durch ihre wunderſchöne tiefe Altſtimme, mit der ſie ſogar Tenorparthien vorzutragen vermag, wurde geb. 1795, und bildete ſich hauptſächlich durch Salieri's Unterricht. Ihre Lorbeern ſammelte ſie zumeiſt auf italieniſchen Theatern, beſonders zu Neapel. Späterhin ging ſie nach London, machte auch erfolgreiche Kunſtreiſen durch Deutſchland, ſcheint ſich aber jetzt ganz vom Theater zurückgezogen zu haben,

Digitized by Google

weil man ſeit mehreren Jahren ſchon nichts mehr von ihr hört.

Cornet, Julius, geboren 1792 zu S. Candido in Tyrol, einer der vortrefflichſten deutſchen Tenoriſten und zugleich talentvoller Schauſpieler. — Auch ſeine Gattin, Franciſca C., geb. zu Kiel 1802, glänzte als eine Sängeein und Claviervirtuoſin von ſeltener Ausbildung.

Cornet, Severin, Capellmeiſter und Chorregent am Dome zu Antwerpen, blühte um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch als fleißiger Componiſt, und war aus Valenciennes gebürtig.

Cornett, ital. Cornetto, ſ. Zinken. Als Orgelſtimme iſt das Cornett jedoch von den Zinken ganz verſchieden, eben ſo wie beide Inſtrumente gleiches Namens es ſelbſt ſind. Werkmeiſtee nennt es Cornu; Adlung Cornetto, Corno, Cornon; noch andere Schriftſteller Coenetti, Horn, Zinken, welch letzte Benennung aber falſch iſt. Cornett iſt eine gegen das Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich erfundene, offene und gemiſchte, nicht repetirende Orgelſtimme von weiterer Menſur, als es die Prinzipale der Orgel ſind. Sie ſoll dem Tone eines franzöſiſchen Jagdhorns, Cornett genannt, gleich klingen. Steht dieſe Stimme auf einer eigenen Windlade, ſo heißt ſie auch Hornwerk, Cornett separe oder Cornett Recit; letzteres Wort heißt ſo viel wie das italieniſche Wort Solo; denn ein ſolches Hornwerk hatte ſeine eigene Claviatur, Abſtractur (daher in alten Büchern die Benennungen: Recitabſtractur, Recitlade, Recitwellatur ꝛc.) und wurde allein, d. h. ohne Vermiſchung mit den übrigen Orgelſtimmen geſpielt. In Deutſchland iſt dieſe Stimme erſt etwa ſeit 100 Jahren eingeführt und jetzt faſt in jeder Orgel, theils vier- und fünffach durchs ganze Manual, theils dreifach nur im Discante, von g oder eingeſtrichen c an, eingeführt worden. Hier und da wird ſie in jetziger Zeit auch in's Pedal geſtellt, wo ſie, wenn ſie von gehöriger Größe, d. h. der tiefſte Chor nicht kleiner als 5⅓′ und nur drei- oder vierfach iſt, von guter Wirkung ſeyn mag.

Cornettbaß, ſ. Cornettflöte.

Cornett d'Echo, auch Fernwerk, ein in einer Verſpundung und im Hintergrunde der Orgel ſich befindliches Cornett, das als Nebenſtimme zur kräftigeren Begründung des Orgelhaupttones (8′) auch einen achtfüßigen, ja mitunter 16füßigen Chor erhält; es iſt beſtimmt, das Echo der Orgel zu bilden und ein piano hervorzubringen, das, zur rechten Zeit benutzt, von herrlicher Wirkung iſt. Da es aber ſeine eigene Windlade und eigenen Mechanismus bedarf, ſo iſt ſeine Herſtellung koſtſpielig.

Cornettflöte, auch Liliee genannt, eine ältere Orgelſtimme, die ebenfalls dem Tone eines franzöſiſchen Jagdhornes ähnlich klingen ſoll, aber eine Zungenſtimme iſt mit weiten Schallbechern, die unten zugeſpitzt und dann cylinderförmig auslaufen.

Cornettino (ital.) — ein kleinee Zinken.

Cornetto muto, der ital. Name eines veralteten Zinkens von ſchwachem Tone, bei welchem das Mundſtück gleich an das Inſtrument gedreht und nicht beſonders aufgeſetzt wurde.

Cornetto torto, dee ital. Name eines ehedem gebräuchlich geweſenen krummen Zinkens, der um eine Quinte tiefer ſtand als derjenige, welchen man noch jetzt hier und da anwendet.

Cornett-Ton, ſ. Chorton.

Corno, ſ. Horn.

Corno bassetto, od. di bassetto, ſ. Baſſethorn.

Corno di Caccia, ital. Name für Jagd- oder Waldhorn.

Corno inglese, italien. Name des engliſchen Horns.

Cornyſhe, Willam, ein engliſcher Componiſt aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, war in der Capelle des Königs Heinrich VII. angeſtellt.

Coro, ſ. Chor.

Cor omnitonique (deutſch: alltöniges, ein mit allen Tönen verſehenes Horn), nennt der Meſſinginſtrumentenmachee Sax zu Brüſſel das von ihm nach Art des Meifried'ſchen Cor à pistons erfundene Horn, das die Vorzüge dieſes noch weit übertreffen ſoll.

Corona nennen die Italiener das Zeichen der Fermate, ſ. dieſ.

Coroſa, ſ. Tactſtrich.

Corps de voix (franz.) die Fülle oder der Umfang der Stimme, ſ. Umfang.

Corpus (lat. — der Körper) nennen die Inſtrumentenmacher den Kaſten eines Clavier- oder Geigeninſtruments, und bei Blasinſtrumenten das Rohr oder vielmehr den Raum, in welchem der Ton gebildet wird, mit der Einſchränkung jedoch, daß darunter nichts Anderes als nur dieſer Kaſten und dieſer Raum, bei Clavierinſtrumenten alſo nicht zugleich auch die Taſten ꝛc., bei Geigeninſtrumenten nicht das Griffbrett, der Hals, und bei Blasinſtrumenten nicht das Mundſtück, die Klappen ꝛc. mit verſtanden werden.

Corradini, Nicolo, war Organiſt am Dome zu Cremona um 1620 und ein ſeiner Zeit viel beliebter Componiſt.

Correa, 1) Henrique Carlos, Capellmeiſtee an der Cathedralkirche zu Coimbra, geboren zu Liſſabon am 10. Februar 1680, war zu ſeiner Zeit als Componiſt in Portugal ſehr beliebt. — 2) Fr. Manoel C. war ein Carmelitermönch und Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Saragoſſa um 1620, geb. zu Liſſabon 1590.

Correctorium, ſ. Stimmhorn.

Correpetitor (franz. Corrépétiteur) heißt an Theatern derjenige Muſiker, welcher theils den Sängern und Choriſten die Opernſtimmen einſtudirt und jeden Einzelnen zur Probe vorbereitet, theils auch die Ballette mit den Tänzern privatim probirt und wiederholt.

Corrette (nicht Corretti und auch nicht Corelte, wie ihn Gerber in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon nennt), Michel, war Chevaliee de l'ordre du Christ und Organiſt des Herzogs von Angoulême zu Paris, blühte hauptſächlich in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als Clavier- und Violinvirtuos und Lehrer auf ſeinem Inſtrumente.

Corri, deſſen Vorname auf ſeinen Compoſitionen bald D., bald N. angegeben wird und deſſen Geburtsjahr unbekannt iſt, ſtudirte als junger Menſch die Compoſition bei Porpora in Neapel von 1763 bis an ſeines Meiſters Tod 1767, hielt ſich dann 1770 als geſchmackvoller Sänger und beliebter Componiſt in Rom auf und begab ſich 1774 nach London, wo gleich darauf ſeine einzige namhaft gewordene Oper aufgeführt wurde. C. iſt in London geſtorben, ohne daß wir ſein Todesjahr irgendwo angezeigt geleſen haben. — Auch von C.'s Familie erwähnt Gerber nur noch, daß ſeine Tochter ſich an J. L. Duſſek etwa 1792 verheieathele. Sie war erſte Sängerin an dem großen Profeſſionalconcert zu London, und wurde dort unter die vorzüglichſten Pianoforte- und Harfenſpielerinnen gerechnet, für welche beide Inſtrumente ſie auch neun Kleinigkeiten drucken ließ. Mad. Duſſek muß die älteſte Tochter C.'s geweſen und ihm viel früher als drei andere Töchter geboren worden ſeyn, wenn die allenthalben zuſammengeleſenen Nachrichten nur einigermaßen in gute Uebereinſtimmung gebracht werden ſollen. Wir finden von dreien ſeiner Töchter folgende in keinem Lexikon angezeigte Notizen: Alle drei waren vom Vater muſikaliſch gebildet und vorzüglich zu Sängerinnen erzogen worden. Die älteſte hieß Fanny; dieſe (nirgends die älteſte, nur im Vergleiche mit den beiden andern die ältere genannt) hatte das Glück, von der Catalani bemerkt und auf ihre Kunſtreiſen mitgenommen zu werden.

Corſi, Graf Giacomo, ein großer Beförderer der Muſik und ſelbſt vortrefflichee Muſiker, lebte zu Florenz in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und iſt nebſt ſeinen Freunden, Pietro Strozzi und Giovanni Bardi, als Schöpfer der Oper in der ſeitdem beibehaltenen Form und Einrichtung anzuſehen.

Digitized by Google

Corteccio, Francesco, ein berühmter Madrigalen- und Motettencomponiſt, war ſeit 1526 Canonicus und Organiſt an der S. Lorenzkirche zu Florenz, dann ſeit 1538 Capellmeiſter des Großherzogs Cosmi I., und ſtarb im Mai 1571.

Cortona, Antonio, Componiſt der Opern „Amor indovino", welche 1726, und „Marianne", welche 1736 in Venedig zur Aufführung kamen, war Organiſt in Venedig und ſeiner Zeit als Operncomponiſt bei den Italienern ſehr beliebt.

Corybant, ſ. Dactyli idaei.

Coſakiſch, ſ. Koſakiſch.

Coſimi, Nicolo, Violinvirtuos, wurde geboren zu Rom 1660, lebte ſeit 1702 in London, wo er mehrere Violinſolo's componirte, die ſpäter zu Amſterdam gedruckt wurden. 1720 kehrte er wieder in ſeine Vaterſtadt zurück und ſtarb daſelbſt 1724.

Cosmas, Hieroſolymitanus, Biſchof zu Majuma, lebte um 730, und iſt merkenswerth als der Erfinder gewiſſer Tonzeichen, womit er den Choralgeſang und deſſen Intervalle bemerkte, da man zu ſeiner Zeit noch nichts von den Noten wußte.

Cosmus, der bekannte Stammvater der Medici, der große, reiche Handelsmann und gelehrte Freund der Künſte und Wiſſenſchaften, wird in der Geſchichte der Oper auch als einer der erſten Beförderer derſelben genannt, und ſomit als eine für den dramatiſchen Künſtler höchſt merkenswerthe Perſon.

Coſſoni, Carlo Donato, Componiſt des 17. Jahrhunderts, lebte zu Bologna als Academico Faticoso und Oberorganiſt an der daſigen Petroniuskirche, und gab viele Werke in den Druck.

Coſta, Alfonſo Vaz da, lebte als junger Sänger in Rom, von den Beſten ſeiner Zeit hochgeſchätzt. Er ſtarb zu Anfange des 17. Jahrhunderts.

Coſta, Andre da, trat 1650 in den Dreifaltigkeitsorden, wurde von den Königen Alphons VI. und Pedro II. als Harfenſpieler und Componiſt gleich hochgeſchätzt, und ſtarb 1685.

Coſta, Felix Joſeph da, geb. zu Liſſabon 1701, war Juriſt und erholte ſich mit der Dichtkunſt und Muſik. Einige Gedichte ſind gedruckt worden; über Tonkunſt hinterließ er ein theoretiſches Werk.

Coſta, Franeisco da, wird als Theoretiker und Componiſt gerühmt; er ſtarb zu Liſſabon 1667.

Coſta e Sylva, Francisco da, kirchlicher Componiſt und Capellmeiſter einer Cathedrale zu Liſſabon, wo er am 11. Mai 1727 ſtarb.

Coſta, Victorino da, zu Liſſabon, ließ zwiſchen 1730—1740 daſelbſt drucken: Arte do canto chaó para uzo des Principiantes. 8°.

Coſta, Abt, geborner Portugieſe, wird von Burney als Meiſter auf der Guitarre gerühmt, den er 1772 in Wien fand, wo er ſchon früher gelebt hatte. — 1820 wurde von Wien aus eines ſehr angenehmen Guitarriſten erwähnt, der öffentlich mit Beifall ſpielte; wahrſcheinlich ein Nachkomme derſelben Familie. — Auch in Italien gab es Einige dieſes Namens, unter welchen vorzüglich genannt wird

Coſta, Hier. Maria, welcher um 1650 als Operncomponiſt blühte. — Ferner führt Prinz in ſeiner Geſchichte der Muſik einen Lälio Coſta an, welcher 1655 zu Rom als der größte Harfenſpieler gerühmt wurde. — Gegen 1750 zeichnete ſich in Neapel Roſa Coſta als große Sängerin aus. — In Wien wurde 1818 ein Singmeiſter Coſta genannt, welcher die berühmte Sängerin Borgondio unterſtützte und auch mit ihr in Paveſi's komiſcher Oper „Ser Mercantonio" auftrat, den Vecchio burlato ſpielend.

Cotillon, eigentlich der Rennlanz, der erſte Grad des Veitstanzes, iſt in neuerer Zeit nichts anderes als eine aus mehreren Repriſen beſtehende Melodie, nach welcher im raſchen Tripeltacte getanzt oder vielmehr auf allerlei Weiſe gerannt und geſprungen wird; öfters nimmt man dazu auch eine Reihe von verſchiedenen Walzern oder ſonſtigen im $^3/_4$ oder $^3/_8$ Tacte ſtehenden Tanzmelodien.

Cottonius, Johannes. Die Lebenszeit dieſes alten Tonlehrers wird verſchieden angegeben: Einige ſetzen dieſelbe in's 12. Jahrhundert, Andere noch früher; jünger war er keines Falles.

Cotumacci, Don Carlo, Capellmeiſter am Conſervatorium S. Onofrio zu Neapel, wurde geb. 1698 und ſtarb 1773, war ein Schüler von Scarlatti und Nachfolger des Durante. Man rühmt ihn als einen der vorzüglichſten Orgelſpieler ſeiner Zeit und fruchtbarſten Kirchencomponiſten.

Couac nennen die Franzoſen den ſogenannten Kiks bei der Hoboe, der gleichſam in einem Umſchlagen des Tones beſteht, wenn dieſer im Inſtrumente bleibt und das Rohr allein in Vibration geſetzt wird.

Coulé, ſ. Schleifer.

Country-Dance, ſ. Engliſcher Tanz.

Coup d'archet heißt bei den Franzoſen der Bogenſtrich (ſ. dieſ.).

Couperin. Unter dieſem Namen verehren die Franzoſen eine muſikaliſche Künſtlerfamilie ſeit faſt 200 Jahren, deren meiſte Glieder ſie, neben ihren Charpentier und Sejan ꝛc., zu den größten Organiſten Frankreichs zählen, was freilich nicht ſo viel als in Deutſchland ſagen will.

Coupillet oder Goupiklier (wie Gerber ihn in ſeinem alten Tonkünſtlerlexikon nennt), um 1683 Königl. Capellmeiſter zu Verſailles, war vorher Capellmeiſter an der Kirche von Meaux.

Coupiren oder abkürzen bezeichnet in der Muſik theils die Abkürzung des Hauptſatzes einer Compoſition, beſonders einer Fuge, wenn deren Hauptthema in dem Verfolge des Satzes nicht ganz vorgetragen, ſondern nur ein Theil davon genommen und einige Tacte durchgeführt oder nachgeahmt wird, und theils wieder, als beſonderer Kunſtausdruck, das ſogenannte Abſtoßen der Töne.

Couplet (franz.) — Strophe, in der Muſik eigentlich jede Strophe eines Liedes, die nach der Melodie der erſten Strophe geſungen wird (Refrain); doch wird häufiger damit eine Art kleiner Arien von fröhlichem und munterem Charakter bezeichnet, wodurch dieſelben ſich von der gefühlvolleren Romanze unterſcheiden. Nur der franzöſiſchen Oper gehören derartige Couplets an.

Courante (deutſch eigentlich Corrente) iſt eine veraltete franzöſiſche Tanzmuſik mit vielen laufenden Figuren (daher auch der Name), im $^3/_2$ oder $^3/_4$ Tact.

Courmont, Madame la Comteſſe das de, als Emigrantin, Sängerin und Virtuoſin auf dem Claviere berühmt unter dem Namen Madame Siesly. Auch als Componiſtin von verſchiedenen Clavierſachen, Liedern, und ſelbſt von einem Theil der Oper „Armide" bewährte ſie ihren Ruf.

Couronne (franz.) — das Ruhezeichen, ſiehe Fermate.

Courtain, Orgelbauer in Burg Steinfurt, und nach Vogler's Zeugniß einer der größten Meiſter ſeiner Kunſt.

Courteville, Raphael, Mitglied der Königl. Capelle und erſter Organiſt an der Kirche St. James zu Weſtminſter um die Mitte des 17. Jahrhunderts, ward ſeiner Zeit auch als Geſangscomponiſt und als der Verfaſſer von vielen Flötenſachen ſehr geſchätzt. — Sein Sohn und Nachfolger, ebenfalls Raphael C. genannt, ſpielte auch als politiſcher Schriftſteller eine bedeutende Rolle, ohne dabei ſeine Kunſt auch im Mindeſten nur zu vernachläſſigen. Er componirte Violinduo's, einige Orgelſachen und Verſchiedenes für die Flöte.

Courtney, Virtuoſe auf der Sackpfeife (von den Engländern Irishpipe genannt), machte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu London viel Aufſehen, und verſuchte es auch 1802, ſich in Deutſchland hören zu laſſen, wo er aber ſein anerkennungswerthes Beſtreben an einem geläuterten Geſchmacke ſcheitern ſehen mußte.

Couſin, Jacques, iſt Niemand anders, als Jacques

Digitized by Google

Reigny **Beffroy** (ſ. dieſ.), der aus eigener Liebhaberei jenen Namen auf mehrere ſeiner Compoſitionen ſetzte.

Couſineau, Vater und Sohn, Harfenſpielee und Harfenbauer in Paris, welche auch beide für ihr Inſtrument componirten, lebte in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Couſſer (im Deutſchen zuweilen auch Kuſſer geſchrieben), Johann Sigismund, der Sohn eines nicht unberühmten Cantors und Componiſten aus Preßburg in Ungarn, geb. 1657, fand ſehr bald in verſchiedenen Capellen als Virtuoſe und Inſtrumentalcomponiſt ſein Glück. Die letzte Zeit ſeines Lebens brachte er in Großbritannien zu, erſt zu London, wo er ſich eine Zeitlang durch Unterricht und Benefizconcerte beſchäftigte, und dann ſeit 1710 zu Dublin, zunächſt als Capellmeiſter an der hieſigen Cathetralkirche, endlich aber als Hofcapellmeiſter des Königs von Irland, in welcher Würde er denn auch 1827 daſelbſt ſtarb.

Couſu, Jean de, ein gelehrter franzöſiſcher Contrapunctiſt. Wahrſcheinlich iſt er auch Verfaſſer von dem Werke: „La musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie.“ von welchem Merſenne Nachricht gibt.

Cozzi, Carlo, Hoforganiſt zu Mailand in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war geb. zu Parabiago im Mailändiſchen und in ſeiner Jugend Barbier: Fleiß und Talent aber ließen ihn bald zu einem der angeſehenſten Meiſter ſeiner Kunſt werden. Er componirte mehrere achtſtimmige Meſſen und Pſalmen, auch viele andere vierſtimmige Kirchenſachen, und ſtarb um 1659.

Cozzolani, Chiara Margarita, eine Nonne im Kloſter di S. Radegonda zu Mailand, gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, galt ſchon vor ihrer Einkleidung für die kunſtfertigſte und gebildetſte Sängerin Italiens, und wußte dieſen Ruf auch in ihrer ferneren Einſamkeit zu bewahren, namentlich durch die Compoſition vieler zwei-, drei und noch mehrſtimmiger Kirchenſachen, als Motetten, Pſalmen u. dgl. Sie ſtarb 1653, nachdem auch Mehreres von ihrer Arbeit zu Venedig und an anderen Orten gedruckt worden war.

Cradias war ein altgriechiſcher Nomos für die Flöten, zum theatraliſchen Gebrauche beſtimmt, von deſſen beſonderer Beſchaffenheit aber ſich bis jetzt keine Nachrichten mehr vorfinden.

Cramer, Wilhelm, ein großer Violinvirtuos, wurde geboren zu Mannheim 1743, von dem älteren Kannabich gebildet, und war bis 1770 in der kurfürſtlichen Capelle daſelbſt als erſter Violiniſt angeſtellt. 1771 ging er nach London, wo er als erſter Königl. Kammermuſikus und Soloſpieler, Orcheſterdirector und Concertmeiſter das glücklichſte Leben führte. Er war von 1784 bis 1787 Director der großen Muſikaufführungen, welche zum Andenken Händel's alljährlich in London veranſtaltet wurden, dabei zugleich doch ein fleißiger Componiſt. Er ſtarb am 5 Oct. 1799, mehrere Söhne hinterlaſſend, von denen ſich beſonders Carl, Franz und Johann Baptiſt in der Kunſt auszeichneten. — Carl C, dritter Sohn Wilhelms, wurde geboren in deſſen zweiter Ehe 1783 zu London, und ſtand in dem Rufe eines vortrefflichen Forteplanoſpielers. — Franz C., der zweite Sohn aus erſter Ehe, wurde geboren zu London 1780, und trat als erſter Violinſpielee in die Fußtapfen ſeines großen Vaters. — Ausgezeichneter jedoch als Vater und Brüder war dee älteſte

Cramer, Johann Baptiſta, einer der bewundernswürdigſten jetzt noch lebenden Clavierſpieler und Componiſten, nach Gerber im Jahr 1775 zu London, nach ſpäteren berichtigenden Angaben aber ſchon vier Jahre früher zu Mannheim geboren.*) Als Knabe ſchon zeigte er ein ausgezeichnetes Talent für die Muſik. Den erſten Unterricht empfing er von ſeinem Vater, doch als er anfing, den Kräften deſſelben zu entwachſen, wurde er Clementi übergeben, welcher den Knaben zwei Jahre lang fortgeſetzt unterrichtete. Die Reiſen dieſes berühmten Virtuoſen hinderten ihn jedoch an dee Fortſetzung dieſes Unterrichls, ſo daß ſich C. vom dreizehnten Jahre an ſelbſt weiter helfen mußte. Er hatte indeſſen ſchon ſo viel muſikaliſche Vorbildung, daß ihm dies nicht ſchwer fallen konnte. Wie zu jener Zeit der Zuſtand dee Muſik überhaupt ungleich gründlicher war, als jetzt, ſo wandte ſich auch C. nur den Werken beſſerer Meiſter zu, um ſeine Ausbildung als Virtuoſe wie als Muſiker zu vervollſtändigen. Es waren die Arbeiten Händels, Bach's des gelehrten Italiener's Scarlatti (deſſen Claviercompoſitionen ſeiner Zeit ſehr berühmt waren), Haydn's und Mozart's, mit denen er ſich nächſt dem, was ſein Lehrer Clementi bis dahin geſchrieben hatte, vertraut machte. Zugleich vernachläſſigte er die theoretiſchen Studien nicht, ſondern betrieb dieſelben mit großem Eifer unter dee Leitung des ausgezeichneten Carl Friedrich Abel, wobei er vorzüglich die Weike Händel's und Bach's, was Harmonie und Contrapunct anbelangt, und die theoretiſchen Schriften dee Deutſchen Kirnberger und Marpurg zu Grunde legte. Alle dieſe ernſten Studien haben ihre wohlthätigen Folgen für Cramer's ſpätere Leiſtungen gehabt, denen jeder Kenner, ſelbſt bei manchen Mängeln, die gründliche muſikaliſche Durchbildung auf der Stelle anſehen muß. Ein neuer Beweis mehr, welch' einen wohlthätigen Einfluß das Studium des ſtrengen Satzes auf die freieſten, ja ſogar phantaſtiſchen Formen übt. In ſpäteren Zeiten verdankte Cramer in dieſer Beziehung dem gelehrten Muſiker Dr. Crotch ohne Zweifel ſehr Vieles, obwohl derſelbe einige Jahre jünger war als er. Es konnte nicht fehlen, daß C. in ſeiner zweiten Vaterſtadt London ſehr bald einen ausgezeichneten Ruf gewann, und mit dieſem zugleich Gold in Menge. Dieſer Umſtand hat ihn vermuthlich gehindert, größere Kunſtreiſen zu unternehmen, und ſich auch in fremden Ländern heimiſch zu machen. So iſt er denn im Ganzen nur dreimal, und zuletzt im Jahr 1834 auf dem Continent geweſen, und zwiſchen ſeiner zweiten und dritten Reiſe tiegt, wenn wir uns recht erinnern, einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren. Auf der letzten Reiſe hat er, ſo viel uns bekannt geworden, nur in Paris öffentlich geſpielt, wie denn überhaupt die ganze Ausflucht nur eine kürzere war. Daher kommt es denn, daß nur wenige in Deutſchland, welches doch ſtolz auf dieſen Künſtler ſeyn darf, den Ruf deſſelben als Virtuos durch eigenes Urtheil beſtätigen können. Nichts deſto weniger iſt er, ſowohl nach dem, was ſich aus den Claviercompoſitionen dieſes Meiſters entnehmen läßt, als durch die Berichte der ausgezeichnetſten Künſtler, die ihn gehört, auf das allgemeinſte verbreitet worden. C—s Spiel zeichnet ſich vor allem durch eine erſtaunenswürdige, gleichmäßige Ausbildung beider Hände, und man möchte ſagen aller Finger, aus. Seine Stärke beſteht beſonders darin, gleichzeitige figurirte und melodiſche Sätze mit äußerſter Klarheit und Hervorhebung des Charakters und Ganges aller einzelnen Stimmen zu ſpielen, ohne dadurch dem Ganzen Schaden zu thun. Er beſitzt eine außerordentliche Kunſt in der Bindung der Mittelſtimmen, die er, und gewiß mit Recht, für äußerſt weſentlich zu einer wahrhaft vollendeten Kunſtleiſtung hält. Damit vereint er Elaſticität des Anſchlags, unerſchütterliche Sicherheit und beſonders ſchönen Vortrag des Adaglo's. Indeſſen ſcheint er bei demjenigen Grade dee Ausbildung für das Inſtrument ſtehen geblieben zu ſeyn, der etwa unmittelbar vor dem Einfluß deſſen, was Hummel geleiſtet, die höchſte Höhe des Clavierſpiels bildete: ein Zeitpunkt, in welchem man freilich eine gewiſſe Gattung moderner Paſſagen noch nicht anwendete, der aber in anderer Weiſe ſo ausgezeichnet war, daß man wohl anzunehmen geneigt ſeyn dürfte, das Clavierſpiel habe ſeit jener Zeit eher Rück- als Fortſchritte gemacht, nämlich Schlechteres für Beſſeres, welches man aufgegeben,

*) Beiläufig berichtigen wir hier die offenbar auf Druckfehlern beruhende Angabe des Converſationslexikons, 7te Aufl. 2r. Bd. p. 908, wornach Cramers Vater 1759 geſtorben, er ſelbſt aber 1771, alſo zwölf Jahre ſpäter, geboren ſeyn ſoll. Wie oben bemerkt, iſt die Jahreszahl 1759 in 1789 zu verwandeln.

Digitized by Google

eingelauſcht. Daher erklärt es ſich, daß C. in neueren Zeiten öffentlich weniger glänzte und im Beifall beim Publikum, welches immer der Mode huldigt, einem Kalkbrenner, Moſcheles und andern großen Spielern nachſtehen mußte, ohne deshalb geringeren Werth's zu ſeyn, als dieſe. Erſtaunenswürdig iſt C—s Stärke im vom Blatte leſen, worin er beſonders dadurch eine ſolche Uebung erhalten hat, daß er ſich es zum Geſetz machte, alles neu Erſcheinende durchzuſpielen. So iſt er denn im Stande, die ſchwierigſten Virtuoſenſtücke ohne Anſtoß vom Blatt zu ſpielen, nur daß er ſich freilich bei einzelnen Paſſagen, die eine beſondere Fingerſetzung erfordern würden, die Freiheit einer erleichternden Abänderung nimmt, die derjenige, welcher den Noten nicht folgt, indeſſen nicht bemerken kann; auch tritt dieſer Fall nur äußerſt ſelten ein. Gleich ausgezeichnet iſt C. im Phantaſiren, jedoch weniger für ein größeres Publikum, als für Muſiker, da er faſt immer in einem ſehr ernſten, künſtlich verwickelten Style ſpielt, ſo daß man beinahe zu glauben geneigt wäre, er trage vorbereitete Stücke in der Weiſe ſeiner Etuden für's Pianoforte vor. Was C. als Componiſten anbelangt, ſo iſt er hauptſächlich durch dieſe letzgenannten Werke berühmt geworden, wiewohl er in ſeinen Publicationen für das Inſtrument bis gegen Opus 80 vorgerückt iſt. Und darunter befinden ſich nicht ſo leichte Arbeiten, wie man jetzt auf wahrhaft lächerliche Weiſe mit dem „Opus“ zu bezeichnen pflegt, ſondern es ſind meiſt ausgeführte gediegene Compoſitionen, als Concerte, Sonaten u. dgl. Der gedachten Clavieretuden gibt es 24 an der Zahl, die zu Anfang in zwei Sammlungen erſchienen ſind, ſpäterhin aber durch ſehr viele Ausgaben vervielfältigt wurden. Dieſes Werk hat Epoche in der Geſchichte des Clavierſpiels gemacht. Eine Zeit lang war es das einzige in ſeiner Art, und wurde ſo für das neuere Clavierſpiel faſt dasjenige, was Bach's „wohltemperirtes Clavier“ ſeiner Zeit für diejenigen war, welche ſich dem Inſtrument widmeten, und was es für einen gewiſſen Styl, und namentlich für das Orgelſpiel, noch heutigen Tages iſt. Jetzt hat C. freilich unzählige Nachahmer gefunden, und es gibt keinen Clavierſpieler von nur einigem Rufe, der nicht unter irgend einem verwandten Titel Etuden herausgegeben hätte, welche zum Theil für die Mechanik ähnliches leiſten, ja oft (wie z. B. die von Aloyſius Schmid) ſyſtematiſcher geordnet ſind; allein in dem Grade ſchön, abwechſelnd, reich in der Harmonie iſt keine Sammlung, wie die von Cramer. Selbſt der „Gradus ad Parnassum“ von Clementi ſteht ihnen in dieſer Beziehung nach, und wenn Ludwig Berger's „zwölf Uebungen“ allerdings an und für ſich vorzüglichere Muſikſtücke ſind, ſo iſt doch theils die Anzahl zu gering, um C—s reicher Sammlung das Gegengewicht zu halten, theils muß man bedenken, daß C. die Gattung ſchuf, in welcher Berger mit Glück weiter bildete. Der Letztgenannte ſtellt ſelbſt C—s Verdienſt außerordentlich hoch, und hat eine Ausgabe der erſten 42 Etuden mit vollſtändigem Fingerſatze, der bei C. theils nur ſelten angedeutet, theils in der Thal nicht immer zweckmäßig gewählt iſt, veranſtaltet. Von den übrigen Compoſitionen C—s läßt ſich das Gute nicht im gleichen Maaße ſagen. Größere Formen wußte er zwar zu beherrſchen, aber nicht reich genug mit Gedanken zu erfüllen; möglich, daß er ſich zu einſeitig in dem von ihm geſchaffenen Etudenſtyl hineingearbeitet hat und ſo die Freiheit verlor, welche andere Kunſtformen fordern. Seine Sonaten, ſeine Concerte ſind ſteif; ſie ſind künſtlich, mit muſikaliſchen Fähigkeiten zuſammengeſetzt worden, aber nicht lebendig, weshalb man ſie denn auch in der Clavier ſpielenden Welt wenig beachtet hat. Doch zeichnen ſich einzelne Stücke, und darunter namentlich Rondo's und Schlußſätze, die ſich der Form der Etude nähern und viel Pikantes, oft Humoriſtiſches in einem kleinen Raume zuſammenzudrängen haben, ſehr vortheilhaft aus. — Dies die Bedeutung Cramers für die Muſik des Tages. Ohnſtreitig iſt ſein Name einer der gewichtigſten für das Publikum, und das iſt viel; mehr aber noch iſt es, daß der Muſiker ihn mit gleicher Achtung nennen und anerkennen muß. — Nicht zu der obigen Familie gehörend, zeichneten ſich noch aus:

Cramer, Carl Friedrich, geb. zu Quedlinburg 1752, ſtudirte auf der Univerſität zu Göttingen Theologie und Philoſophie, war Mitglied jenes Bundes geiſtreicher Jünglinge, eines Bürger, Voß, Hölty u. A., und ward 1775 Profeſſor der Philoſophie zu Kiel, wo er ſeit 1782 auch der muſikaliſchen Kunſt ſeine Aufmerkſamkeit ſchenkte, und deren Literatur mit mancherlei vortrefflichen Werken bereicherte. Nach Ausbruch der franzöſiſchen Revolution ging er 1794 nach Paris und etablirte daſelbſt 1796 eine angeſehene Buchhandlung, in der er bis an ſeinen Tod am 9. Dec. 1807, mit beſtem Erfolge thätig war.

Cramer, Johann Thielemann, Herzoglicher gothaiſcher Capell- und Kammerſopraniſt, wurde geboren zu Bittſtedt im Gothaiſchen, und gehörte als gelehrter Künſtler unter die ſeltenen Erſcheinungen. Er ſtarb als ein alter Mann 1793 zu Gotha, eine zahlreiche und ausgeſucht Bibliothek hinterlaſſend.

Cranz, Heinrich, auch Cranlius, wird von Prätorius als Erbauer der Orgel in der St. Blaſiuskirche zu Braunſchweig 1499 genannt, eine der erſten, die namhaft gemacht werden. Wie viele Werke wir aber auch dieſes Mannes wegen nachgeſchlagen haben, Näheres über ihn haben wir nicht gefunden.

Craſſineau, ſ. Literatur.

Crecquillon, Thomas, ein berühmter niederländiſcher Contrapunctiſt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, war Capellmeiſter des Kaiſers Karl V.

Credo iſt der dritte Theil einer Meſſe, deſſen Text (das Glaubensbekenntniß) mit dieſem Worte anfängt. Das Weitere unter dem Artikel Meſſe.

Creed, ſ. Melograph.

Crembalum (lateiniſch) — das Brummeiſen, ſiehe Maultrommel.

Cremona, ſ. Amati.

Crepitaculum oder Crepitagillum (lat.) die Klapper, ſ. dieſ. und auch Tintinnabulum.

Crepundia heißt im Lateiniſchen, als Geſammtausdruck, alle Klapperinſtrumente, von welcher Art dieſelben nun auch ſeyn mögen.

Crescendo, abgekürzt: cresc. oder cres., heißt zunehmend, wachſend; daher crescendo il forte (abgekürzt cres. il f.) oder crescendo sin al forte — zunehmend, wachſend bis zum Forte; bezieht ſich alſo immer auf die Tonkraft, und bedeutet ein allmähliges Zunehmen derſelben, ohne auffallenden Contraſt der einzelnen Grade. Wo das einfache C. ſich nur auf wenige Noten oder kürzere Stellen bezieht, wird es auch wohl durch das ſogenannte Anſchwellungszeichen (<) angedeutet. Der erſte Componiſt, welcher das italieniſche Wort crescendo zum ſtehenden techniſch muſikaliſchen Kunſtausdrucke erhob, war Jomelli. — Mit dem Namen Crescendo belegte auch der Hofrath Bauer, (nicht Brauer, wie Häuſer und andere Lexikographen berichten) in Berlin das von ihm 1775 erfundene mit Drahtſaiten bezogene Clavierinſtrument in pyramidaliſcher Figur.

Crescendo-Koppel, ſ. den folgenden Artikel.

Crescendo- auch Decrescendo-Zug, Schweller, engliſch Suel, Windſchweller, Gazeſchweller, ein Orgelregiſter, durch das der Orgelton biegſam gemacht, d. h. verſtärkt oder geſchwächt werden kann. Noch gibt es den Claviaturſchweller, oder Crescendo-Koppel. Er beſteht darin, daß bei gekoppelten Manualen und bei einer gewiſſen Tiefe des Fingerdruckes, zuerſt die Taſten desjenigen Manuales, worauf geſpielt wird, und dann die damit verbundenen Taſten der anderen Manuale nach und nach anſprechen, was aber mehr ein fz. als cresc. gibt. Er wurde im Jahre 1736 vom Orgelbauer Moreau für die Johanniskirche zu Gollda verfertigt und verlangt einen, zu dem dazu gehörenden Anſchlage, ſehr geübten Spieler. Ferner wird auch Crescendo-Koppel geſagt, wenn es der Orgelſpieler in ſeiner Gewalt hat, den Ton der Orgel durch ſchnelles

Digitized by Google

Anziehen der Regiſter nach und nach zu verſtärken. — Endlich gibt es noch ein Crescenda in der Orgel, das aber nicht einem einzelnen Tone Biegung gibt, ſondern ſich nur auf die allmählige Verſtärkung der von unten nach oben hin gehenden Octaven bezieht. Es heißt Progressia harmanica, und iſt eine gemiſchte Stimme, deren Chöre mit dem Steigen der Octaven ſich um einen Chor vermehren.

Crescentini, Girolamo. Die Geſchichte dieſes weltberühmten Mannes bedarf, wie ſie im Hauptwerk gegeben worden, mancherlei Berichtigungen, die aus Mittheilungen entnommen ſind, welche ſich auf eigene Ausſagen des gefeierten Sängers und Lehrers ſtützen. Crescentini ward im Jahre 1766 in Urbania bei Urbino, einer Stadt im Kirchenſtaate, von ſehr achtbaren Eltern geboren, fing in einem Alter von eilf Jahren die Muſik in ſeiner Vaterſtadt zu ſtudiren an, und wurde ein Jahr ſpäter von ſeinem Vater nach Bologna geſchickt, um daſelbſt die Muſik und beſonders den Geſang zu erlernen. Hier wurde er dem Maeſtro Gibelli übergeben, der ihm Wohnung, Koſt und Muſikunterricht während ſechs Jahren geben ſollte. Als aber Gibelli ſchon zu Ende des fünften dieſer Jahre die nicht geringen Fortſchritte ſeines Zöglings bemerkt hatte, verſchaffte er ihm ein Engagement auf einem Römer Theater, wo er in Frauenzimmerrollen auftrat, denn damals durften auf einem Theater zu Rom noch keine Frauenzimmer ſingen. Da er eine ſehr gute Aufnahme gefunden, ſo engagirte ihn der Impreſſar als Prima Donna auch für den nächſten Carneval. Nach Bologna zurückgekehrt, um bei Gibelli ſeinen Contract zu endigen, fand er da fürs Frühjahr eine Einladung als erſter Sopran nach dem Livorneſer Theater, die er annahm. Er reiſte bald darauf nach Livorno, fand aber zu ſeinem Erſtaunen bei ſeiner Ankunft daſelbſt bereits einen andern erſten Sopran engagirt und mußte ſich daher nebſt einer kleinen Entſchädigung begnügen, wechſelsweiſe mit demſelben zu ſingen. Er fing dieſen Wettkampf mit der eigens von Cherubini für ihn neu componirten Oper „Artaserse“ an, und ſein Sieg war ſo groß und vollendet, daß ſein Rival, wiewohl ſchon ein Künſtler von großen Verdienſten und einer bedeutenden Theaterroutine, ihm, der noch nicht volle 19 Jahre alt war, willig den Platz räumte und räumen mußte. Dieſe glückliche Begebenheit verſchaffte ihm ſogleich eine Einladung für den Sommer nach Padova, wo er in der neuen Oper „Didane“ von Sarti mit ungemeinem Beifalle auftrat; der anweſende Venetianer Impreſſar engagirte ihn nun ſogleich für den Carneval 1785 nach Venedig, wo er in Mayr's „Telemaco“ und in der „Armida“ eines andern Meiſters, den Sommer darauf aber zu Turin mit vielem Beifalle in der Oper „Il ritorna di Bacca dalle Indie“ von Tarchi ſang. Im Herbſte deſſelben Jahres ging er nach London, wo er ſich ſechszehn Monate lang aufhielt und beſonders in der Oper „Giulio Sabino“ von Sarti und „Artaserse“ von Cherubini bewundert wurde. In einem Alter von 21 Jahren nach Italien zurückgekehrt, betrat er im Carneval 1787 die Mailänder Bühne in der Oper „Ariatte“ von Tarchi, und im folgenden Jahre ſang er abermals zu Turin; hierauf zwei ganze Jahre auf S. Carlo zu Neapel in Paiſiello's, Guglielmi's und Anderer Opern. Erſterer componirte eigens für ihn den „Catone in Utica“ und die „Fedra“; letzterer das Oratorium „Debora e Sisera.“ Im Carneval 1791 und und 1793 ſang er zu Rom auf dem Theater Argentina in Andreozzi's „Morte di Cesare“ und Naſolini's „Semiramide,“ in der Zwiſchenzeit auf anderen italieniſchen Theatern, darunter einmal auf dem zu Padua, wo Andreozzi den „Amleta“ für ihn componirte, und zweimal auf dem zu Genua in Cimaroſa's „Olympiade,“ Sarti's „Giulio Sabino“ und in einer Zingarelliſchen Oper. Letzterer componirte für ihn zu Venedig im Jahre 1794 die Oper „Apelle e Campaspe,“ ſodann zu Mailand die „Giulietta e Romeo,“ welche eine ſehr gute Aufnahme fand. In Venedig ſchrieb Cimaroſa für ihn im Carneval 1796 die „Orazi e Curiazi,“ worauf er im Frühjahre nach Win ging und im folgenden Carneval 1797 wieder auf der Mailänder Bühne in der letzgenannten Oper auftrat, worauf Zingarelli den „Melagra“ für ihn ſchrieb. Zu Ende des Carnevals begab er ſich nach Liſſabon, wo er einer Einladung zufolge nur ein Jahr verweilen ſollte, aber ſo ſehr gefiel, daß ſein Contract für noch weitere vier Jahre verlängert wurde. Die Opern, in welchen er beſonders daſelbſt glänzte, waren: Sarti's „Giulia Sabino,“ Zingarelli's „Giulietta e Rameo,“ Cimaroſa's „Olympiade“ und „Orazi e Curiazi,“ Paiſiello's „Giuochi di Agrigento,“ Naſolini's „Cleopatra,“ Gluck's „Orfeo,“ Salieri's „Axur,“ Federici's „Zaira“ und Leo's „Ines de Castra.“ Nach Italien zurückgekehrt ſang er im Carneval 1803 zum viertenmale auf dem Mailänder Theater in Mayr's „Alonse e Cara“ und Federici's „Ifigenia,“ welche beide für ihn componirt worden waren; und den folgenden Sommer in dem neu eröffneten Theater zu Piacenza. Hierauf gab er 30 Vorſtellungen auf dem Wiener Theater mit den Opern „Gilulia Sabina,“ „Alanso e Cara,“ „Orazi e Curiazi“ und „Giulietta e Rameo“ und ward glänzend aufgenommen. Während er auf der Bühne ſang, wurde er gekrönt, und der Kaiſer ernannte ihn zum Singmeiſter der Kaiſerlichen Familie mit einem lebenslänglichen Gehalte. Durch dieſes ehrenvolle Amt war nun ſein Bleiben in Wien für immer beſtimmt; als aber 1805 die Franzoſen dieſe Hauptſtadt beſetzten, ſah ſich C. genöthigt, den Einladungen Napoleons nachzugeben, bei ſeinem Hofe für einen ſehr großen jährlichen Gehalt Dienſte zu nehmen, und folgte demſelben augenblicklich auch als er nach Paris zurückkehrte. Crescentini will bei dieſem Punkte ausdrücklich hier bemerkt haben, daß er nicht anders habe handeln können, ſondern gehorchen müſſen, und wir glauben dies um ſo bereitwilliger, als bekanntlich alle Wünſche und Einladungen Napoleons, wo er regierte, eher einem ſtrengen Befehle gleich ſahen. Uebrigens überſchüttete ihn Napoleon mit Geſchenken und Auszeichnungen, ſa daß er ihm einmal, als er in der „Orazi e Curiazi“ ſang, während der Vorſtellung den Orden der eiſernen Krone auf die Bühne ſchickte. Im Jahre 1813 verließ C. Paris und begab ſich nach Bologna, wo er ſein Leben zu beſchließen gedachte; aber ein kleiner Amor, dem er immer in ſeinem Leben gern gehorchte, lockte ihn im Jahre 1825 noch nach Neapel, und hier ernannte ihn der verſtorbene König Franz I. zum Geſangdirector am Muſikcollegium, welches Amt er denn auch fortwährend bekleidete. In ſeiner Jugend hatte C. den Contrapunct gründlich ſtudirt, und ſo konnte er denn ſpäter auch als Componiſt auftreten. Er ließ viele Arietten für den Sopran, Kammercantaten, Arien mit Begleitung des Orcheſters und eine anſehnliche Sammlung Solfeggien drucken, welche letztere in den vornehmſten Conſervatorien Europa's eingeführt wurden. Muſikinſtitute und muſikaliſche Geſellſchaften, wie unter anderen ſelbſt das Pariſer Conſervatorium, die filharmoniſche Geſellſchaft zu Bologna ꝛc., ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede. Seine öffentliche theatraliſche Laufbahn, die er mit ſeinem ſechszehnten Jahre eröffnete, dauerte im Ganzen 35 Jahre.

Crescini, Madame Adele, vortreffliche Concertſängerin. Ihre erſten Lebensſchickſale ſind uns unbekannt. Eine Italienerin war ſie von Geburt. Im Jahre 1834 reiſte ſie in Frankreich und England, ſang zu Paris und London; 1836 war ſie in Deutſchland. Von Deutſchland reiſte ſie 1837 dem Norden entgegen, gab in den größeren Städten Polens und Rußlands glänzende Soiréen, mochte aber das rauhe Clima nicht ertragen können und ſtarb daher ſchon am 26. März 1838 zu Toligoloff, einem 600 Werſte von Moskau entlegenen Orte, noch in der Blüthe ihrer Jahre.

Crespi, 1) Donna Luigia, einſt eine der ausgezeichnetſten Sängerinnen, war 1770 geboren, glänzte auf vielen italieniſchen Bühnen und machte Reiſen durch ziemlich ganz Europa, ſang zu Paris, London, in mehreren größeren Städten Deutſchlands, in Prag, Wien, ging auch nach Rußland und ſtarb endlich im März 1824

Digitized by Google

zu Mailand, wo ſie ſich einige Jahre zuvor häuslich niedergelaſſen hatte. Ihre Tochter — 2) Carolina C., welche in Prag geboren wurde, trat völlig in ihre Fußſtapfen und eröffnete ſich eine glänzende Zukunft, die nur einige häusliche Zerrüttungen nicht ſollten ganz in Erfüllung gehen laſſen. In Paris lernte ſie 1808 den damals berühmten Tenorſänger und jetzt eben ſo geachteten Singlehrer Eliodoro Bianchi kennen und verheirathete ſich mit demſelben. Sie mochte damals ungefähr erſt achtzehn Jahre alt ſeyn. Von da an fällt ihre Geſchichte mit der ihres Mannes zuſammen, bis ſie ſich wieder von demſelben trennte und zu ihrer Mutter zurück nach Mailand wandte, wo ſie noch lebt, aber nicht mehr in der Kunſt thätig, wenn auch ſtets noch in dem Rufe einer eben ſo gebildeten Sängerin als körperlich ſchönen Frau.

Creticus iſt ein Tonfuß von einer langen, kurzen und wieder darauf folgenden langen Note.

Crexus, ein altgriechiſcher Tonkünſtler, Citharoede, von Plutarch und anderen alten Schriftſtellern als ein merkenswerther Verbeſſerer der ſiebenſaitigen Lyra, als der Erfinder der Inſtrumentalbegleitung zum Geſange und ſelbſt als ein für ſeine Zeit großer Virtuos auf der Lyra erwähnt. Bis auf ihn ſpielte man als Begleitung auf den Inſtrumenten Note für Note mit, ſo wie ſie der Sänger ſang; er war der erſte, der ein ſelbſtſtändiges von dee Singſtimme abweichendes Accompagnement einführte, ſo einfach auch daſſelbe geweſen ſeyn mag.

Cribrum — ein Sieb. So wird ein fertiges Fundamentalbrett oder auch die obere Verſpundung, wenn ſie mit ihren Windführungen verſeben iſt, genannt, well ſelbe zum Behufe der nöthigen Windleitungen regelmäßig durchlöchert iſt, und ſomit einige Aehnlichkeit mit einem Siebe hat. Auch die ſchmalen Schleifen in dem Clavecin, in welchen ſich die ſogenannten Springer oder Docken bewegen, damit ſie nicht aus ihrer Richtung kommen, pflegt man Cribra zu nennen.

Cricchi, Domenico, ein berühmter Buffoſänger, Baſſiſt, blühete um 1740 auf den meiſten italieniſchen Theatern; 1750 ſtand er in Königl. Preußiſchen Dienſten, und ſang auf dem kleinen Theater zu Potsdam; 1752 kehrte er in ſein Vaterland zurück, und von da an mangeln alle zuverläſſige Nachrichten über ihn.

Crivelli, Gaetano, ſehr berühmter italieniſcher Tenorſänger, war aus Brescia gebürtig und ſtarb daſelbſt an der Cholera am 10. Juli 1836.

Croche, der franzöſiſche Name der Achtel-Note.

Croft, William, geb. 1677 zu Nether Eatington in Warwickſhire. 1712 gab er, noch ohne ſeinen Namen, heraus „Divine harmony," blos aus den vorzüglichſten, in der Weſtmünſterabtei üblichen Geſangslexten beſtehend, deren Vorrede die in England herrſchende Weiſe der Kirchenmuſik beſchreibt. Seine Anthems und andere geiſtliche Compoſitionen gefielen ſo ſehr, daß er zu Oxford 1713 die Doctorwürde erhielt. Sein Hauptwerk iſt „Musica sacra, or select Anthems in Score, for 2, 3, 4, 5, 6, 7 and 8 Voices etc. London 1724," in zwei Fol.-B. Er ſtarb im Auguſt 1727.

Croix, Antoine la, ſ. Lacroix.

Croma (ital.), daſſelbe was Chroma; doch findet man jenes Wort in älteren Tonſtücken häufiger, wenn die ſogenannten offenen Noten in Achtel zergliedert, aber nicht als Achtel ausgeſchrieben, ſondern abbrevirt worden ſind, wo dann gewöhnlich aber Crome (die Mehrzahl) ſteht, d. h. die vorgeſchriebenen Noten ſollen als Achtel geſpielt werden. Neuerer Zeit läßt man in dergleichen Fällen das Wort Croma ganz weg.

Cromorne, ſ. Krummhorn.

Cron, Joachim Anton, geboren zu Poderſam bei Saatz am 29. Septbr. 1751 von unbemittelten Eltern, gebildet auf der Univerſität zu Prag und dann in dem Ciſtercienſerkloſter zu Oſſegk, ſeit 1782 Profeſſor an der Schule zu Leitmeritz, dann von 1788 am Gymnaſium zu Commothau, endlich Profeſſor der Theologie zu Prag, und geſtorben in jenem Kloſter am 20. Jan. 1826, war auch einer der größten, kunſtfertigſten Orgel- und Harmonicaſpieler Europa's.

Croque-notes, ſ. Notenfreſſer.

Crosdill, 1755 zu London geboren, vor ohngefähr 20 Jahren noch einer der fertigſten und geſchmackvollſten Violoncellvirtuoſen zu London. Jetzt ſcheint er nicht mehr am Leben zu ſeyn; in welchem Jahre er jedoch ſtarb, können wir nicht mit Gewißheit angeben.

Crotaliſtrae, ſ. Crotalum.

Crotalum (von κρόταλον — die Klapper, Klingel, Schelle) war ein den Caſtagnetten ähnliches Klapperinſtrument, welches von den Griechen und Römern beim Tanze gebraucht wurde.

Crotch, William, geboren zu Norwich in England am 5. Juli 1775, war in ſeiner Jugend unſtreitig dasjenige muſikaliſche Wunderkind, welches am meiſten Erſtaunen erregt hat und erregen mußte. Denn ſchon in ſeinem zweiten Jahre entwickelte ſich bei ihm das muſikaliſche Talent in einem Grade, welcher die höchſte Verwunderung erregte. Der Knabe machte erſtaunenswürdige Fortſchritte. Nachdem er nur einige Tage ſeine Händchen mit der Claviatur vertraut gemacht hatte, ſpielte er jedes gehörte Stück nach, ſetzte ſich oft eine eigene Harmonie dazu, machte Variationen u. dgl. m., und dies alles ſtets völlig wohlklingend, und dem muſikaliſchen Geſetze gemäß. Der Knabe erregte hierdurch ein ſolches Erſtaunen, daß ſeine Eltern ihn in alle Geſellſchaften bringen und dort Clavier ſpielen laſſen mußten. Bald ſah der Vater ein, daß die Arbeit ſeiner Hände ihm lange nicht ſo einträglich ſeyn werde als das Spielen der Händchen ſeines Söhnchens. Er reiſte daher zuerſt mit demſelben nach Cambridge und dann nach London. William Crotch war jetzt noch nicht volle drei Jahre alt, und ſchon war die ganze glänzende Welt Londons, ſchon waren alle engliſche Zeitungen von ſeinem Rufe erfüllt. Selbſt einen Mozart ſchien der Knabe an Anlagen zu übertreffen und die goldenen Früchte, welche der Baum ſeines Talentes ſchon jetzt trug, verſprachen für die Zukunft goldene Berge. In Gerbers muſikal. Lexikon (neue Auflage) lieſt man eine umſtändliche Beſchreibung von der Art und Weiſe, wie die Concerte des Wunderkindes eingerichtet waren. Indeß wie das Kind älter wurde verſchwand das Wunderartige ſeiner Erſcheinung. Die muſikaliſchen Anlagen entwickelten ſich nicht in einem entſprechenden Grade, und ſo vernahm man bald nichts mehr von dieſem Talente, welches eine Zeit lang der Mittelpunkt des Geſprächs für die Hauptſtadt der Welt und ein reichliches Thema für alle Journale Europa's geweſen war. Regelmäßigen Muſikunterricht erhielt C. von dem Profeſſor Knyvett zu Cambridge und dann in dem Collegium der heiligen Maria zu Oxford. In ſeinem achtzehnten Jahre wurde er Organiſt in derſelben Stadt, und ſpäterhin Profeſſor und Doctor der Muſik daſelbſt. Ueberhaupt hatte ſeine ganze Ausbildung mehr eine gelehrte Richtung genommen und productive Kraft in der Kunſt ſchien ihm ganz verſagt. In ſpäteren Lebensjahren ging er nach London, wo er ſich als ein zwar geübter Spieler, der jedoch nicht vom erſten Range war, durch Unterrichtgeben in Penſionsanſtalten ernährte. Auch hielt er Vorleſungen in der Royal- und Surry-Inſtitution, indem er als Theoretiker ausgezeichneten Ruf genoß. Alle Muſiker Londons achten ihn als einen gründlichen Kenner, der neben ſeinen muſikaliſchen Kenntniſſen auch ſonſt eine ausgezeichnete Bildung beſitzt. So iſt er z. B. ein geſchickter Maler und Zeichner und in den alten und den orientaliſchen Sprachen bewandert. Seine muſikaliſchen Leiſtungen als Virtuoſe haben zwar nicht die höchſte Spitze erreicht, doch rühmt einer der ausgezeichnetſten Kenner, Ludwig Berger, ſein reinliches klares Clavierſpiel und ſeine Geſchicklichkeit, im ſtrengen Satze zu extemporiren. Violine ſpielt er, da er ſehr klein und verwachſen iſt, wie ein Cello, indem er das Inſtrument zwiſchen die Knie nimmt. Seine Leiſtungen als Componiſt beſchränken ſich auf gut gemachte Arrangements größerer Inſtrumentalſtücke und auf eine geiſtreiche Samm-

Digitized by Google

lung characteriſtiſcher Tonſtücke in verſchiedener Schreibart. Selbſt ſchaffend hat er ſich nur im Kirchenſtyle gezeigt, und außer mehreren Fugen für die Orgel, Pſalmen u. dgl., die nicht im Druck erſchienen ſind, ein großes Oratorium, „Paläſtina," geſchrieben. Iſt er gleich der Kunſt für ſich ſelbſt nicht ſo ſehr wichtig geworden, ſo bleibt er doch ein ausgezeichnetes Phänomen, welches uns vor zu voreitigen Trugſchlüſſen warnt, die wir aus der Frühzeitigkeit einer künſtleriſchen Anlage auf ihre Bedeutung zu machen nur zu leicht geneigt ſind.

Crucifixus, ſ. Meſſe.

Crüger, M. Pancraz, Cantor an der Martinsſchule zu Braunſchweig ſeit 1570, ein ſehr gelehrter Mann, war geboren zu Finſterwalde in der Niederlauſitz 1546. In ſofern iſt er in der Muſikgeſchichte merkwürdig als der Erſte, der es, wenn auch vergebens, verſuchte, die Guidoniſche Solmiſation anzugreifen. Ueberhaupt aber war er ein gründlicher Muſiker, und mehrere Jahre auch lebte er durch Unterricht in der Muſik, bis er endlich 1609 Profeſſor der griechiſchen Sprache zu Frankfurt an der Oder ward, wo er 1614 ſtarb.

Crüger, Johann, ward in dem Dorfe Groß-Breeſe bei Guben und zwar am Palmſonntage den 9. April 1598 geboren, ſtudirte zu Soran, Breslau, in dem Jeſuitencollegium zu Ollmütz und endlich zu Wittenberg. Muſikdirector an der Nicolaikirche zu Berlin war er von 1622 an bis an ſeinen Tod 1662. Er gab mehrere ſchätzenswerthe theoretiſche und praktiſche Werke heraus. Unter den erſteren zeichnet ſich hauptſächlich ſeine „Synopsis musices" aus, welche in den Jahren von 1624 bis 1634 drei verſchiedene Auflagen erlebte; unter den letzteren ſind die Motetten und Kirchenconcerte merkenswerth, eben ſo ſeine Choralmelodien zu Luthers Kirchenliedern. Eins ſeiner verdienſtlichſten Werke iſt noch eine Sammlung Choral-Melodien, welche, „aus den beſten Quellen ſtreng nach dem Original mitgetheilt", Langbeke nebſt einer Biographie und einer Charakteriſtik des Wirkens Crügers als geiſtlichen Liedercomponiſten, mit vorgedrucktem Bildniſſe deſſelben, 1835 herausgab. Von dieſen Chorälen werden viele noch in der evangeliſchen Kirche geſungen, und ſie zeichnen ſich durch leicht fließende Harmonien aus.

Cruſell, Henrik Bernhard, gehörte unſtreitig zu den ausgezeichnetſten ſchwediſchen Componiſten und überhaupt Tonkünſtlern neueſter Zeit. Er war zu Nyſtad in Finnland am 15. October 1775 von ſehr armen Eltern geboren. Nach dem Gehör, ohne allen Unterricht, lernte er bei ſeinem ihm angeborenen Talente auf einer alten Clarinette finniſche Volkslieder blaſen. Als er, dreizehn Jahre alt, dieſe vor einigen Officieren in Sveaborg vortrug, machte ſein Spiel einen ſolchen Eindruck, daß einer der höheren Officiere ihn in ſein Haus aufnahm und ihm bei ſeinem Regiment eine Anſtellung verſchaffte. Doch erſt, als Cruſell 1791 ſeinem Beſchützer nach Stockholm folgte, lernte er Noten und erhielt überhaupt einen förmlichen Unterricht in der Muſik. Bisher waren immer nur ſein gutes Gehör und ſein unverkennbar eminentes Talent ſeine Lehrmeiſter geweſen. In kurzer Zeit erwarb er ſich eine ſolche Meiſterſchaft auf ſeinem Inſtrumente, daß er ſchon nach zwei Jahren als erſter Clarinettiſt bei der Königl. Hofkapelle zu Stockholm angeſtellt werden konnte. Indeß fühlte er recht wohl, daß ihm noch Manches als Künſtler abgehe, eben ſo gut aber auch, daß nicht Schweden, ſondern nur das Ausland, ihm die Mittel und Gelegenheit geben konnte, ſeine Ausbildung zu vollenden. Er bat daher bei ſeinen Vorgeſetzten um die Erlaubniß, zu reiſen, und nachdem er ſolche 1798 erhalten, wandte er ſich zunächſt nach Berlin, wo der ältere Tauſch ſein Lehrer wurde, und kehrte erſt zu Ende deſſelben Jahres in ſein Vaterland zurück, wo er dann 1801 die Anſtellung eines Mitglieds der Königlichen muſikaliſchen Academie erhielt. Eine neue Ausſicht, ſein Talent durch Reiſen wo möglich noch weiter zu fördern, eröffnete ſich ihm 1803 durch das Anerbieten des damals in Stockholm lebenden franzöſiſchen Geſandten Bourgoing, auf den ſein Spiel einen tiefen Eindruck hervorgebracht hatte, ihn mit nach Paris zu nehmen. Mit Freuden nahm C. ſolches an und verlebte fünf Monate zu Paris, wo er nun, erſt unter Berton's, dann unter Goſſer's Leitung, die Compoſitoin mit allem Fleiße ſtudirte. Doch war dieſes noch nicht das letzte Mal, daß er ſich auf dem Feſtlande befand. Beſonders in den Jahren 1811 und 1812 unternahm er wiederholt mehrere Reiſen in's Ausland, das letztemal in's Karlsbad mit dem berühmten Profeſſor Berzelius. 1818 wurde er als Director des Muſikcorps der beiden Königl. Leibgrenadierregimenter zu Stockholm angeſtellt und brachte in Folge dieſes Amtes, bis zu ſeinem Tode, der im Juli 1838 erfolgte, die Sommermonate in Linköping zu. Von ſeinen Compoſitionen ſind etwa zwölf Werke bei Peters in Leipzig gedruckt. Sie beſtehen in Concerten, Quartetten und Solo's für die Clarinette. In Schweden erſchienen von ihm zwei Hefte Lieder mit Begleitung des Pianoforte; ferner die Muſik zu Tegners „Frithiofs-Saga" und zu deſſen Gedichten: „Flyttfoglarne" und „Fogelleken." Die meiſten dieſer Lieder fanden einen enthuſiaſtiſchen Beifall und werden in allen Kreiſen der Bewohner von ganz Schweden gern und viel geſungen. Auch zu dem Schauſpiele „Den lilla Slafrinnan" componirte er eine Muſik, mit der daſſelbe oft und ſtets ſehr beifällig aufgeführt wird. Und endlich überſetzte er mehrere deutſche, franzöſiſche und italieniſche Opern in's Schwediſche und richtete deren Muſik für die ſchwediſche Bühne ein.

Cruſithyros, war bei den alten Griechen ein Lied, welches unter Begleitung der Flöte tanzend geſungen wurde. Näheres iſt darüber nicht bekannt.

Crusma heißt im Lateiniſchen das Schlagen auf gewiſſe muſikaliſche Inſtrumente, wie z. B. auf Pauken u. dgl.

Crux, Antoinette, ſ. Hollmann.

C-Schlüſſel, ſ. Schlüſſel.

C sol fa und **C sol fa ut**, ſ. Alphabet, C und Solmiſation.

Cteſibius, ein Altgrieche, merkenswerth als der Erfinder der Waſſerorgel (ſ. dieſ.), war eines Barbiers Sohn, aus Alexandria gebürtig, und blühete etwa 120 Jahre vor Chriſto.

Cuculus, Kukuk, Gukuk, eine unwürdige Spielerei älterer Orgelbauer, die aus zwei in der großen Terz geſtimmten Pfeifen beſtand, welche vermöge zweier neben dem Manuale liegender Taſten zur Anſprache gebracht wurden, und beſtimmt waren, den Ruf des Kukuks nachzuahmen.

Cugnier, Pierre, erſter Fagottiſt bei der großen Oper zu Paris, wurde geb. daſelbſt 1740. Er erwarb ſich um das damalige Fagottſpiel ein namhaftes Verdienſt durch die Abfaſſung einer gründlichen Fagottſchule, welche Laborde im erſten Bande ſeines „Essai" von pag. 313 bis 343 mit vielen Figuren und Notenbeiſpielen mittheilt. Derzeit iſt C. nicht mehr am Leben, doch ſind wir außer Stande, das Jahr ſeines Todes mit Gewißheit anzugeben.

Cureten, ſ. Dactyli idaei.

Currente, von Einigen auch Currende geſchrieben, ein ſingender Umgang der Schüler durch die Straßen der Stadt, dann der Sängerchor ſelbſt, welcher dieſen Umgang hält. Die Mitglieder deſſelben beſtehen gewöhnlich aus armen Schülern der niedern Schulklaſſen, die bei dem öffentlichen Gottesdienſte, beſonders aber in den Betſtunden und bei ſolchen Gelegenheiten, wo der eigentliche Singchor nicht gegenwärtig iſt, unter Anführung des Cantors oder eines Mitglieds des Singchors die Gemeinde im Geſange unterſtützen, die Reſponſorien abſingen und dergleichen hie und da gebräuchliche Geſchäfte verrichten.

Curſchmann, Carl Friedrich, unbedingt einer der beliebteſten Liedercomponiſten unſerer Tage, iſt geboren zu Berlin am 21. Juni 1805. Sein Vater war daſelbſt Kaufmann und man dachte nicht daran, den Knaben für die Muſik zu erziehen, obwohl er ſich ſchon in ſeiner Jugend durch eine ſehr ſchöne Sopranſtimme auszeichnete und dieſe auch bis zu einem für einen Kna-

Digitized by Google

den ſeltenen Grad ausbildete. Deſſenungeachtet trieb er die Kunſt nicht als ein Hauptſtudium, ſondern widmete ſich der Rechtsgelehrſamkeit. Erſt nach mehrjährigen Studien in dieſem Fache wurde ſeine Neigung für die Muſik ſo mächtig, daß er ſich entſchloß, dieſer Kunſt ſein Leben zu weihen. Er ging nach Caſſel, wo er bei Spohr und Hauptmann die Theorie der Muſik und die Compoſition ſtudirte. Vier Jahre widmete er ſich dieſen Studien mit gründlichſtem Eifer: eine Zeit, welche ſelten ein junger Muſikus ausſchließlich auf Studien der Theorie zu verwenden vermag. In dieſem Zeitraume ſchrieb Curſchmann Mehreres, was auch zur Oeffentlichkeit gelangte, und darunter eine kleine Oper, „Abdul und Erinnieh“ oder „die beiden Todten“, und einige geiſtliche Compoſitionen. Sowohl dieſe als die Oper kamen in Caſſel zur Aufführung, und wurden mit Beifall gehört. Die geiſtlichen Compoſitionen ſind uns nicht bekannt geworden, die Oper aber, ein Act, iſt ſehr heiter und leicht geſchrieben und würde gewiß auf jeder Bühne Glück machen. Im Jahre 1829 kehrte C. nach Berlin zurück und lebte ſeitdem, mit Ausnahme einiger größerer Reiſen, die er durch Deutſchland, Frankreich und Italien gemacht, ununterbrochen in dieſer Stadt. In dieſer Zeit erwarb er ſich durch ſein ganz ausgezeichnetes Talent für Liedercompoſition einen großen Ruf, den er zwar mit vollem Recht gewonnen hat, aber auch leichter zu erreichen vermochte als Andere, indem ihn dabei ein ganz eigenthümliches Geſangstalent unterſtützte. Bei jedem Liede ſpielt das Gedicht mit eine Hauptrolle, und wir müſſen in dieſer Hinſicht die verſtändigen Wahlen des Componiſten loben. Das mindere oder größere Glück derſelben hat einigen ſeiner Lieder eine größere oder geringere Popularität verſchafft. Das bekannteſte und beliebteſte unter allen iſt bis jetzt das Lied von Wilhelm Müller „Bächlein laß dein Rauſchen ſeyn“, welches von Jung und Alt geſungen und von den Sachverſtändigen wie von den Liebhabern mit gleicher Freude gehört wird. Tiefer in der Auffaſſung und ſchöner in der Melodie ſcheint uns jedoch eines, „die ſtillen Wanderer“ von F. Förſter, welches von unnachahmlichem Reiz iſt. Wir enthalten uns fernerer Specialitäten und verweiſen nur auf das Verzeichniß der erſchienenen Werke des Componiſten, der jedoch den großen Hoffnungen, welche man von ſeinem ſpätern Wirken hegte, nicht entſprechen konnte, weil ihn leider der Tod ſchon am 24. Auguſt 1841 ereilte.

Cuſpida, Flautocuſpida (von cuspis — die Spitze), eine Spitzflöte; unter welchem Namen ſie in mehreren älteren Orgeln ſtand.

Custos (lat.) — Wächter, iſt ein Zeichen, welches mitunter an das Ende einer Notenzeile geſetzt wird, um die Tonſtufe anzuzeigen, auf welcher die erſte Note in der nächſten Zeile erſcheint. Die Geſtalt iſt: ∿

Cutell, Richard, ſ. Literatur.

Cybele, ſ. Rhea.

Cylindergebläſe benutzte, ſtatt der Orgelbälge, im Jahre 1828 ein Orgelbauer in Tyrol; eben ſo im Jahre 1829 der Orgelbauer Joh. Friedr. Schulze zu Paulinzelle.

Cylindernuß, ſ. Nuß.

Cylinderpfeife, eine ſolche Orgelpfeife, die vom Labio bis nach der Mündung gleich weit ausgeht.

Cylinderquinte, eine ſolche Orgelſtimme, deren Pfeifen Cylinderform haben und gegen den Grundton der Orgel in der Quinte geſtimmt ſind.

Cymbal, ſ. Hackebrett.

Cymbalum (von *κυμβάλον*), war bei den Griechen und Römern ein Schlaginſtrument von Erz, in der Form einer Halbkugel oder eines halben ausgehöhlten Kürbiſſes, das wie unſere Becken zuſammengeſchlagen wurde.

Cymbel, Cymbal (von Cymbalum), Miscella acuta, ſonſt auch Acuta (vergleiche auch Mixtur), iſt eine dreichörige Manual-Mixtur, deren Menſur ſich nach dem Hauptprincipale zu richten hat. Unzweckmäßig wurde ſie vor langen Zeiten in das Pedal geſtellt, wo ſie dann Cymbelbaß genannt wurde. — Cymbelzug, Cymbelſtern heißt derjenige Orgelregiſterzug, welcher ein vor einer Conducte liegendes Sperrventil regiert, das, wenn es vermöge des vorgenannten Zuges geöffnet wird, den Orgelwind in die Conducte einſtrömen läßt, durch die er zu einem Windrade geführt wird, welches an einer mit Aermen verſehenen Welle ſo befeſtigt iſt, daß ſich der Wind darin fängt und es auf dieſe Weiſe nebſt ſeiner Welle um ſeine Achſe dreht. An das entgegengeſetzte Ende dieſes Rades iſt in der Mitte der Welle ein gehörig ſtarker und ſo langer Drath befeſtigt, daß er bis vor die Orgelfronte hervortritt, wo ein ſtrahlender und ſchön verſilberter oder vergoldeter Stern vermöge einer Schraube daran befeſtigt iſt, der dann von der laufenden Welle um ſeine Achſe gedreht wird. Dieſer ſtörenden Spielerei noch mehr Auffallendes zu geben, ergreifen die an der Welle befeſtigten Arme beim Herumdrehen der Welle Drahtfedern, an denen helltönende Glöckchen (Cymbeln) befeſtigt ſind, oder ſie haben Hämmer, die auf Stahlſtäbe ſchlagen und einen Accord angeben. In älteren Zeiten hatte eine Orgel zwei ſolcher Sterne, in deren Mitte ſich auch wohl noch zum Schmucke der Façade und zur Vermehrung des Gellingels eine Sonne befand, deren Regiſterzug Sonne, Sonnenzug genannt wurde. Waren die Glocken oder Stäbe abgeſtimmt, ſo hieß dieſer Zug auch wohl Accord.

Cymbelbaß, ſ. Cymbel.

Cymbel gar klein, ſ. Cymbel.

Cymbeloctave, ſ. Cymbel.

Cymbelpauke, ſtand in der St. Catharinen-Kirchenorgel zu Danzig. Koch hält ſie für ein ſcharf intonirtes Pfeifenwerk (?). Dieſes Regiſterzuges wird unſers Wiſſens nur in Koch's muſikaliſchem Lexikon, nirgend anderswo gedacht.

Cymbelrad, ſ. Cymbel.

Cymbelregal. Dieſe Orgelſtimme war ein ſcharf intonirtes Regal 2′, ſ. Regal. Werkmeiſter führt ſie als eine achtfüßige repetirende Stimme, zu Gröningen ſtehend, an. Prätorius aber ſagt von der Dispoſition der Gröninger Orgel, daß darin Cymbelregal 8′, aber noch eine Cymbel zweifach ſtanden.

Cymbel-Scharf, ſ. Cymbel.

Cymbelſtern, ſ. Cymbel.

Cymbelzug, ſ. Cymbel.

Cyther, ſ. Zither.

Czakan, ſ. Stockflöte.

Czapek, L. E., Clavierlehrer und Componiſt in Wien, von deſſen Compoſitionen bis jetzt mehr denn 60 Werke erſchienen ſind.

Czarth, Georg, 1708 bei Deutſchenbrot in Böhmen geboren, ſtarb 1780 als erſter Violiniſt in der Capelle zu Mannheim. Er hat viele Concerte, Solo's Duo's, Trio's und andere Sachen für Flöte und Violine componirt, welche nach Marpurg's Zeugniß ihrer Zeit in hohem Anſehen ſtanden. Auf den meiſten derſelben wird er irrig Zarth genannt.

Czernohorsky, Bohuslaw, ein Minorit von Nimburg, war Anfangs Magiſter der Muſik und Chordirector an der Jacobskirche. Er ſtarb 1740. Seiner Zeit galt er für den größten Tonkünſtler Böhmens und den gewandteſten Orgelſpieler.

Czerny, Carl, geb. den 21. Februar 1791 in Wien, woſelbſt ſein Vater, Wenzel Czerny, aus Böhmen ſtammend, ſeit dem Jahre 1785 als Clavierlehrer anſäßig lebte und auch ſeinen Sohn der Tonkunſt widmete, indem er ihn mit Aufopferung ſeines ganzen Erwerbes nach Kräften ſelbſt auszubilden bemüht war. Schon in frühſter Kindheit wurde der anſtellige und lernbegierige Knabe durch fleißiges Ueben mit den Werken der vorzüglichſten Meiſter älterer und neuerer Zeit, namentlich eines Seb. Bach, Mozart, Clementi und Beethoven (welch' letzterem er mit Vorliebe das ſorgfältigſte Studium weihte), innig vertraut und ſchöpfte aus den theoretiſchen Schriften Kirnbergers, Albrechtsbergers u. A. einen reichen Schatz gründlicher Kenntniſſe. Gleichfalls zum Unterrichtertheilen

Digitized by Google

beſtimmt, begann er darin ſeine Laufbahn 1805, im vierzehnten Lebensjahre; mit welch glänzendem Erfolge, geht aus der Thatſache hervor, daß er noch bis gegenwärtigen Augenblick, als der geſuchteſte Mentoe, die ganze Tageszeit dieſem Geſchäfte opfern muß; aber auch den belohnenden Ruhm genieſſt, eine Reihe ausgezeichneter Schüler gezogen zu haben, woruntee die Namen der Feau von Belleville-Oury, der Herren Liſzt, Döhler u. v. A. als vollgültige Bürgen prangen. Ohne eigentliche Aufmunterung obee Anleitung, ohne einen fremden belehrenden Rath zu genieſſen, blos aus freiem Antriebe und ganz der eigenen Beuetheilung überlaſſen, verſuchte ſich der Jüngling frühzeitig in allen Compoſitionsgattungen, und errang dadurch jene außerordentliche Fertigkeit im Entwerfen und Schnellſchreiben, woraus einzig und allein nur die Möglichkeit der ſpäteren, faſt unglaublichen Productivität zum Theil erklart wird, welche außerdem, ohne die angewöhnte häusliche Lebensweiſe unb das Entfremden aller ſtörenden Zerſtreuungen, ſeinem von Natur etwas ſchwächlichen Körperbaue höchſt nachtheilig geworden ſeyn müßte. In ſeinem 28. Jahre (1819) erſchienen, durch zufällige Veranlaſſung, ſeine beiden Erſtlinge gedruckt: concertante Variationen für Pianoforte und Violine in D, bei S. A. Steiner, und ein vierhändiges Rondeau brillant in F, bei Diabelli; und von dieſem Zeitpunkte an bis jetzt vollendete er, troß des faſt alle Stunden raubenden Scholariſirens, ohne ſchwächende Geiſtesanſtrengung eine Menge kleinerer und größerer Werke, welche bei Peters, Hofmeiſter, Schott, Hellmuth, Schleſinger, Simrock, Paul, Kiſtner, Artaria, Riccordi, Mechetti, Steiner, Leidesdorf, Diabelli, Haslinger, Breitkopf und Härtel, Trentſensky, Laue, Probſt u. A. aufgelegt wurden, und in drei Klaſſen ſich theilen: a) in jene, ſo zur Ausbildung der Schüler beſtimmt ſind; b) in brillante und elegante, der herrſchenden Mode huldigende, Claviercompoſitionen, mit und ohne Orcheſter; c) in jene, worin ein ernſterer Styl vorzugsweiſe berückſichtigt iſt. Dabei ſind nicht mit eingerechnet ſo mannigfaltige Arrangements und Ueberſetzungen von Sinfonien, Oratorien, Opern, Owverturen u. dgl.; die Verdeutſchung des voluminöſen Reicha'ſchen Harmoniewerkes, viele Meſſen, Motetten, Concerte, Sinfonien, Geſänge ꝛc., noch handſchriftlich, deren Geſammtzahl ſich ebenfalls leicht auf 150 belaufen möchte, und welche eben ſo laut für den beiſpielloſen Fleiß und die allſeitige Gewandlheit des Verfaſſees ſprechen, als nicht minder des geſuchten Meiſters univerſelle Beliebtheit daeaus in klarſter Evidenz hervorgeht. — Carl C. hatte nie Geſchwiſter, auch, außer ſeinen Eltern, keine anderen Verwandle gekannt; er iſt bis zur Stunde noch unverehelicht, und hat ſeine Vaterſtadt niemals verlaſſen, woſelbſt er, in der blühendſten Periode, unter ſeinen Zeitgenoſſen den eminenteſten Pianiſten zugezählt wurde. Sein Vortrag war ungemein feurig, dabei höchſt rein und deutlich, bei einer auf den Culminationspunkt potenzirten Bravour; der Anſchlag muſterhaft, das ganze Spiel voll Leben, geiſtreich und ausdrucksvoll, haarſcharf nuancirt, und tändelnd faſt eine Summe ungeheurer Schwierigkeiten mit überraſchender Leichtigkeit beſiegend. Gegenwärtig ſcheint es ihm an Zeit und auch wohl an Luſt zu gebrechen, den Virtuoſenpfad noch ferner zu verfolgen; daher iſt ſeinen Bewunderern nur ſelten mehr das beneidenswerthe Loos beſchieden, an ſeinen öffentlichen Kunſtleiſtungen ſich erfreuen zu können. Daß bei einer ſo überaus fruchtbaren Schöpfungskraft nicht alle Erzeugniſſe eine gleiche Rangſtufe zu behaupten vermögen; ja, daß in einer ſo vielfach verzweigten Sippſchaft von Brüdern und Schweſtern eine gewiſſe Familienähnlichkeit apodictiſch nothwendig unter einander ſtattfinden müſſe, kann gar nicht anders ſeyn und iſt naturgemäß bedingt, in der Sache ſelbſt begründet. So wird denn z. B. auch Niemand fordern, daß unſer Autor als Redacteur des „muſikaliſchen Pfennigmagazins“ oder der „Tonblumen-Gallerie“ einen höhern Anflug nehme, als es gerade eben die Tendenz des Gegenſtandes erheiſcht; hat er ſich aber einmal vorgeſetzt, was Rechtes zu geben, dann iſt er auch ganz der Mann zum männlichen Vollbringen. — Wenn endlich Carl C., der Künſtler, einen europäiſchen Ruf ſich errungen, ſo erſcheint Carl C., der Menſch, wahrhaft liebenswürdig; im Umgange freundlich zuvorkommend, theilnehmend, beſcheiden, anſpruchlos, gefällig, ruhig, beſonnen, wohlwollend, und auch außer ſeinem Fache wiſſenſchaftlich gebildet und kenntnißreich: eine leider! bei Muſikern allzuſeltene Tugend, um nicht da, wo ſie ſich vorfindet, doppelt willkommen geheißen zu werden.

Czerny, Joſeph, Clavierſpieler, Claviercomponiſt und Muſikalienhändler zu Wien, iſt nicht mit dem reichhaltigen Componiſten Carl Czerny zu veewechſeln, wie man fälſchlich geglaubt hat, ein Bruder, ſondern nicht einmal ein Veewandter deſſelben iſt. Er war am 17. Juni 1755 zu Horizon geb. und ſtarb zu Wien am 22. Sept. 1831. Seine ausgezeichnetſte Schülerin iſt die Blahetka, neben der er übrigens noch viele andere bildete.

Czerwenka, Joſeph, ein in ſeiner Glanzepoche vortrefflicher Oboiſt, geb. den 6. Sept. 1759 zu Benadeck in Böhmen. Stiasky in Prag war ſein erſter Lehrer. 1779 wurde er bei dem Fürſtbiſchof von Breslau, Grafen Schafgotſche, zu Johannisberg in Schleſien angeſtellt, folgte 1790 einem Rufe in die Capelle des kunſtliebenden Fürſten Anton Eſterhazy nach Eiſenſtadt in Ungarn, und begab ſich 1704 nach Wien, woſelbſt er unter dem älteren Triebenſee ſeine Kunſtausbildung vollendete, und eine ehrenvolle Aufnahme als Soloſpieler ſowohl in die K. K. Hofcapelle, als bei dem Hofopernorcheſter fand. Beide Stellen verſah er rühmlichſt bis zum Jahre 1829, worauf ihn endlich das vorgerückte Alter ſich zurückzuziehen ermahnte, um nach einem raſtlos thätigen Leben die wohlverdiente Ruhe zu genieſſen. Schwerlich wohl dürfte ſich in neuerer Zeit ein Oboebläſer finden, der, gleich dem wackeren C., dies ſchwierigſte aller Rohrinſtrumente ein halbes Jahrhundert hindurch mit ſolcher Auszeichnung zu behandeln erkohren war. Er ſtarb zu Wien am 23. Juni 1835 im 76. Jahre ſeines Lebens.

Czenka, Valentin, geb. zu Prag 1769; war Sängerknabe an der St. Jacobskirche, erlernte frühzeitig mehrere, ſonderlich Blasinſtrumente, und brachte es vorzugsweiſe auf dem Fagott zu großer Virtuoſität. Seine erſte Anſtellung erhielt er in der Hauscapelle des Grafen Pachta; 1802 wurde er nach der Kaiſerſtadt zum Theater an der Wien berufen, woſelbſt er wäheend eines faſt zwanzigjährigen Zeitraumes als Concertiſt ehrenvoll ſich behauptete. Alsdann nahm er die ihm angetragene Capellmeiſtersſtelle bei einem K. K. öſterreichiſchen, damals in Neapel ſtationirten Linienregimente an, und ward ſpäter, vermöge ſeiner Kenntniß der ſlaviſchen Sprachen, zu einem anderen verſetzt, welches im galiziſch-lodomiriſchen Königreiche ſich rekrutirte und deſſen Stab ſpäter in Mähren lag.

D.

D, dee vierte Buchſtabe im deutſchen Alphabete bezeichnet in unſerm modernen Tonſyſteme die zweite diatoniſche Klangſtufe, oder die dritte Saite dee ſogenannt diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter, welche in der Guidoniſchen Solmiſation d sol re, oder d la re und auch blos re hieß, je nachdem nämlich das Herachord von f oder von g oder von c anfing, wo denn im erſteren Falle auf den Ton d die Sylbe la, im zweiten die Sylbe sol und im dritten die Sylbe re geſungen wurde. Als Abkürzung ſteht d und D bald für da, bald für dal und bald auch für destra.

Da, eine der Graun'ſchen Sylben in der Solmiſation.

Da Capo, vergl. zunächſt den Artikel Capo. Der urſprünglichen Wortbedeutung zu Folge iſt das Da Capo auch ein überall gebräuchlicher, den Italienern entlehnter, auszeichnender Zuruf für Sänger und Inſtrumentaliſten, das vorgetragene Tonſtück noch einmal zu wiederholen. Es iſt dies unſtreitig der Ausdruck des größten Wohlgefallens, und auch der höchſte Grad von äußerer Beifallsbezeigung, die einem Concertiſten zu Theil werden können.

Digitized by Google

Dach nennt man auch wohl den obern Theil des Corpus der Geigeninſtrumente, ſ. Reſonanzboden.

Dachſchweller heißt eine Einrichtung in der Orgel, wodurch eine Verſchiedenheit des Tones in Anſehung ſeiner Stärke und Schwäche hervorgebracht wird.

Dachſelt, geb. den 16. Dec. 1737 zu Camenz in der Oberlauſitz, war einer der gebildetſten Muſiker ſowohl in wiſſenſchaftlicher, als in artiſtiſcher Beziehung. Sein vorzügliches Orgelſpiel galt jederzeit angehenden Organiſten als Muſter. Er beſaß eine ſehr zahlreiche Bibliothek von den ausgeſucheſten muſikaliſchen Werken, in denen er fleißig ſtudirte, von gründlicher Sprach- und Sachkenntniß unterſtützt. Er ſtarb 1804 zu Dresden.

Dachſtein, Wolfgang, alter verdienter geiſtlicher Lieder-Dichter und Componiſt, war zu Anfang des 16. Jahrhunderts katholiſcher Prieſter zu Straßburg, ging im Jahre 1524 aber, als die Reformation ſich dort immer allgemeiner verbreitete, zum Lutherthum über, nahm eine Frau und ward Vicarius und Organiſt an der St. Thomaskirche zu Straßburg. Nebſt einem Canonicus am Münſter dort, Mathias Greytter, war er der Erſte, der deutſche Kirchenlieder für die ſich neu bildende Gemeinde verfertigte und zugleich für einige derſelben Melodien componirte.

Dacier, Anna, die Tochter des berühmten Tanaquill Faber (Le Fevre) und Gattin des bekannten André Dacier, geb. 1651 zu Saumur, geſt. zu Paris am 17. Auguſt 1721, verdient hier aufgeführt zu werden wegen der Abhandlung über die Flöten der Alten, die ſie ihrer Ausgabe des Terenz (von Rackemann überſetzt) angehängt hat.

Dacoſta oder **da Coſta,** Franco, Soloſpieler auf der Clarinette im Orcheſter der großen Oper oder der Académie royale de Musique in Paris, Profeſſor am daſigen Conſervatorium der Muſik und beliebter Componiſt für ſein Inſtrument. Er iſt aus Italien gebürtig, befand ſich aber ſchon 1804 als erſter Clarinettiſt in der Capelle des Kaiſers Napoleon in Paris, wo er zugleich im Orcheſter des italieniſchen Theaters angeſtellt war.

Dactyli hieß vor Alters ein Haupttheil desjenigen Liedes, mit welchem ſich diejenigen hören laſſen mußten, die in den Pythiſchen Spielen um den Preis ſtritten. — Dactyli idaei ſind die älteſten griechiſchen Muſiker, von denen die Geſchichte noch zuverläſſige Nachrichten aufzuweiſen hat, ſie hießen nachgehends auch Cureten oder Corybanten.

Dactylus bedeutet in der Muſik einen Tonfuß von einer langen und zwei kurzen Noten. Das Verhältniß derſelben zu einander iſt durchaus nicht an eine feſte Regel gebunden; daher kann auch der Dactylus in allen Tactarten vorkommen.

Dahmen, J. A., ein zu Anfange dieſes Jahrhunderts, beſonders in England ſehr hochgeſchätzter Violoncelliſt, war ein Holländer von Geburt und in London am Drurylanetheater angeſtellt; ob noch am Leben, wiſſen wir nicht, zweifeln jedoch daran. In Deutſchland hat er ſich einmal auf einer Kunſtreiſe, welche er 1796 und 1797 durch deſſen Süden machte, und dann auch mehrere Compoſitionen für ſein Inſtrument einen angeſehenen Namen erworben. — Neuerer Zeit hört man auch bisweilen von einem Flötiſten Namens Dahmen.

Daire oder Dairo iſt eine Art türkiſcher Handtrommel. In Deutſchland heißt dies Inſtrument gewöhnlich Tambourin; doch unterſcheidet ſich dieſes von der eigentlichen Daire noch dadurch, daß es meiſtens einen weit breiteren Reif hat.

Dal, ital. Präpoſition (aus da und dem Artikel il zuſammengeſetzt), heißt von, z. B. Dal Segno (abgekürzt D. S.) — vom Zeichen, d. h. man ſoll da, wo dieſe Worte ſtehen, von dem beiſtehenden und vorher ſchon einmal zu findendn Zeichen an zu ſpielen fortfahren, bis dann der eigentliche Schluß des Tonſtücks durch Fine oder durch das gewöhnliche Finalzeichen angemerkt iſt.

Dalayrac, ſ. Alayrac d'.

Dalberg, Carl Theodor Anton Maria von, aus dem berühmten reichsfreiherrlichen Geſchlechte der Dalberge, Kämmerer von Worms, ehemaliger Kurfürſt von Mainz und Erzkanzler, dann Fürſt Primas des Rheinbundes und Großherzog von Frankfurt, endlich Erzbiſchof zu Regensburg und Biſchof zu Worms und Conſtanz, wurde geboren am 8. Febr. 1744 zu Hernsheim bei Worms auf dem Stammhauſe des Dalbergſchen Geſchlechts, Mannheimer Linie, und ſtarb, nachdem er 1813 freiwillig auf alle ſeine Beſitzungen als Landesherr ꝛc. bis auf ſeine erzbiſchöflichen Gerechtſame verzichtet hatte, als wohlthätiger und überaus hochgeachteter Privatmann zu Regensburg am 10. Febr. 1816. Was aus der übrigen Lebensgeſchichte dieſes als Gelehrter und Schriftſteller, ſo wie auch als Menſch gleich ſehr ausgezeichneten Mannes für den Muſiker, hauptſächlich den wiſſenſchaftlichen, von Wichtigkeit iſt, ſind weniger ſeine beſondere Liebe zur Kunſt und die Fertigkeit und der Geſchmack, womit er einige Inſtrumente, beſonders Clavier, ſpielte, als vielmehr ſeine dahin gehörigen Schriften, worunter ſich vor allen „die Grundſätze der Aeſthetik“ (Erf. 1791), „Perikles, oder über den Einfluß der ſchönen Künſte auf das öffentliche Glück“ (Erf. 1806), und mehrere Aufſätze in den „Horen,“ vorzüglich der über die Kunſtſchulen, als leſens- und beachtenswerth auszeichnen. In der letztgenannten Abhandlung dringt er mit aller ihm zu Gebote ſtehenden Redekunſt auf Errichtung von Kunſtſchulen, in denen der einzelne Menſch veredelt und für das wahre Schöne und Gute erzogen und empfänglich gemacht würde. „Gute Regenten“ — ſchließt er — „Väter des Vaterlandes, wollt ihr in euren Staaten Wahrheit, Schönheit und Tugend vereinigen; wollt ihr auf eine dauerhafte Weiſe die ſchönen Künſte, dieſe Blüthe der Menſchheit, erhalten, ſo errichtet gute Kunſtſchulen.“ Bedeutungs- und wirklich auch noch verdienſtvoller um die muſikaliſche Kunſt iſt

Dalberg, Johann Friedrich Hugo, Freiherr von, des vorigen jüngerer Bruder. Derſelbe wurde geb. 1752, war Domcapitular der hohen Domſtifter zu Trier und Worms, auch Kurtrierſcher Hofrath zu Coblenz, und ſtarb im Juli 1812. Wie ſein verehrungswerther Bruder genoß er von früher Jugend an eine Ausbildung, wie ſie ſeinen zeitig erblühenden Talenten, ſeinem Eifer für alles Wiſſenſchaftliche und Künſtleriſche, und ſeiner Beſtimmung für die große Welt angemeſſen war. Mehrerer Sprachen, mehrerer practiſcher Wiſſenſchaften, und beträchtlicher künſtleriſcher Fertigkeiten ward er bald, bis auf einen namhaften Grad, mächtig; öftere, zum Theil große Reiſen (namentlich nach Italien um 1775, und nach England 1798), und andere bedeutende, öffentliche und Privatverhältniſſe veranlaßten, und innere, ſtets hierauf gerichtete Neigung trieben ihn an, unabläſſig weiter zu dringen und mehr zu erforſchen. Vornehmlich war es das Talent für Muſik, das ſich ſehr frühe bei ihm entwickelte, und ſowohl für Theorie als für Praxis. Der treffliche Holzbauer ward ſein Lehrer in Beidem. Als er ſpäterhin mehr Muſe erhielt, widmete er einen großen Theil ſeines Lebens dieſer Kunſt, und eine beträchtliche Anzahl zum Theil wirklich ausgezeichneter, wenigſtens ſtets intereſſanter Compoſitionen oder Schriften über muſikaliſche Gegenſtände, ſo wie das Viele, was er unmittelbar förderud und wohlthuend für Künſtler und deren löbliche Unternehmungen that, ſind Beweiſe davon. In practiſcher Hinſicht zeichnete er ſich beſonders als Virtuos auf dem Pianoforte aus, und war als ſolcher in den Jahren 1772 und 1773, als er noch in Göttingen ſtudirte, ein wahrer Glanz der dortigen academiſchen und Privat-Concerte. Von ſeinen hieher gehörigen Schriften und Compoſitionen theilt Gerber in ſeinem alten und neuen Tonkünſtlerlexikon ein ziemlich ausführliches Verzeichniß mit, ſo weit nämlich jene gedruckt und noch vor dem Jahre 1804 erſchienen. „Unterſuchung über den Urſprung der Harmonie und ihre allmählige Ausbildung“ (ein glücklich combinirtes und zu intereſſanten Reſultaten benütztes Werk, erſchien Erfurt 1800); „Ueber die Muſik der Indier, aus dem Engliſchen des William Jones, mit Anmerkungen, Zuſätzen, engliſchen Volksgeſängen“ ꝛc.,

Digitized by Google

Erfurt 1802. Unſtreitig iſt dieſe letztgenannte D.'s wichtigſte muſikaliſche Arbeit. Nirgends noch iſt der Gegenſtand ausführlicher und gründlicher bearbeitet worden; ſeine eigenen mündlichen Unterredungen darüber mit Jones und Anderen, welche ſich längere Zeit in Indien aufgehalten hatten, gaben ihm die beſten Mittel und Gelegenheiten dazu. Auch durch „Gita Govinda" oder Geſänge Jajadeva's, eines indiſchen Dichters, welche er 1802 mit Erläuterungen herausgab, hat er ſehr viel für das richtigere Verſtändniß der indiſchen Muſik gethan.

Dalibor, der bekannte Böhme, nach welchem noch bis auf den heutigen Tag der Schloßthurm in Prag den Namen Daliborga führt, lebte gegen Ende des 15. Jahrhunderts. 1498 war er der Anführer einer Rebellion, wurde als ſolcher ergriffen, und in den genannten Schloßthurm nach Prag abgeführt. Ein Mann von lebhaftem Temperamente, plagte ihn in dieſem Zuſtande die ſchrecklichſte Langeweile; er ſuchte daher eine Geige zu bekommen, und ohne vorher auch nur das Mindeſte von der Muſik verſtanden zu haben, brachte er es durch unabläſſiges Ueben zu einer ſolch' außerordentlichen Fertigkeit auf dieſem Inſtrumente, daß ſich täglich eine Menge Volks um ihn verſammelte, und er zuletzt für den größten Geiger ganz Böhmens gehalten wurde. Mitleid und Bewunderung brachten ihm dabei nicht ſelten reichliche Gaben. Von ihm entſtand das in Böhmen noch jetzt bekannte Sprichwort: „Etiam Daliborem fames musicam docuit" (auch einen Dalibor kann der Hunger zum Tonkünſtler machen). Mehreres über ihn, was weniger hierher gehört, findet ſich in Theobald's „Huſſitenkrieg" Thl. 3, pag. 159.

Dall, Roderick, merkenswerth als der letzte der ſogenannten wandernden Harfner in Schottland, lebte noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wenigſtens noch 1740 bei Blair in Athole und Dunkald, von wo aus er fleißig die Häuſer des Adels beſuchte, der ſeine Kunſt reich belohnte. Er galt für einen der geſchmackvollſten Componiſten und Harfenvirtuoſen ſeiner Zeit und ſeines Landes, und noch jetzt ſind in Schottland viele ſeiner Lieder beliebt und zu wahrſcheinlich unvergänglichen National- und ächten Volksliedern geworden.

Dalloglio, zwei Brüder, Domenico und Giuſeppe (zuweilen auch geſchrieben d'Alloglio); erſterer, der älteſte, war berühmt als Violiniſt, der zweite und jüngere als Violoncelliſt; ſie waren geboren zu Venedig in den erſten Jahren des vorigen Jahrhunderts; 1735 kamen ſie zuſammen nach Petersburg in Kaiſerl. Dienſte, wo ſie 29 Jahre verweilten, ſtets im Beſitze der höchſten Achtung; 1764 nahmen ſie ihre Entlaſſung, um wieder in ihr Vaterland zurückzukehren. Auf der Reiſe dahin rührte den Domenico unweit Narva der Schlag, woran derſelbe wenige Tage darauf ſtarb. Giuſeppe ſetzte nun ſeine Reiſe allein fort, nachdem er ſich noch einige Zeit in Warſchau aufgehalten und nach ein paar Concerten die Ehre hatte, vom Könige von Polen mit dem Charakter eines Königl. polniſchen Agenten in der Republik Venedig bekleidet zu werden 1765 traf er in Venedig ein, ſtarb daſelbſt aber ſchon 1771. Von beiden Künſtlern ſind viele Compoſitionen bekannt geworden.

Dallans, Ralph, ein berühmter engliſcher Orgelbauer, lebte zu London, wo er 1672 ſtarb.

Dalvimare, oder d'Aalvimare, P. A. „Dalvimare," ſo ſchrieb man 1800 aus Paris (Leipz. muſikal. Zeitung 1800, pag. 732), „hat es in der Behandlung ſeiner Harfe ſo weit gebracht, daß er weder einen Nebenbuhler hat, noch unter uns gehabt hat. Er hat zugleich zu den bedeutenden Verbeſſerungen, welche der Lautenmacher Couſineau mit dem Mechanismus der Harfe vorgenommen, das Seinige beigetragen." Jetzt iſt er nicht mehr am Leben, und auch ſeit 1810 ſchon iſt er nach und nach ziemlich ganz in Vergeſſenheit gerathen.

Damas, Friedrich, gegenwärtig Cantor in Bergen auf der Inſel Rügen, ein in der muſikaliſchen Welt zwar wenig bekannter, gleichwohl aber achtungswerther Mann, beſonders wegen der beiden Werke „Hülfsbuch für Sängervereine der Schullehrer auf dem Lande und in kleinen Landſtädten" und „Leichte Chöre an Sonn- und Feſttagen für Choranſtalten auf dem Lande und in kleinen Städten," welche 1831 bei Böthge in Berlin erſchienen.

Damascen, ſ. Joannes Damascenus.

Damaſus, Pater, ſ. Brosmann.

Damcke, Berthold, geb. am 6. Febuar 1812 zu Hannover, lebte in Potsdam, wo er Muſikdirector der philharmoniſchen Geſellſchaft wurde. Auch übernahm er die Direction des Geſangvereins für Opernmuſik, legte ſie jedoch bald wieder nieder, und gründete einen beſonderen Geſangverein als integrirenden Theil der philharmoniſchen Geſellſchaft, welche nun unter ſeiner Leitung Oratorien und andere größere Muſikſtücke zur Aufführung bringen konnte. Im Herbſte 1839 und wiederum 1840 vereinigte er die muſikaliſchen Kräfte Potsdams nebſt den vorzüglichſten Mitgliedern der Berliner Oper, des Orcheſters und der Singakademie der großen Muſikaufführungen. Auch als Pianoforte-Virtuos verdient Damcke der ehrenvollſten Erwähnung; ſeine Leiſtungen in dieſer Beziehung ſind Zierden der Concerte, welche die philharmoniſche Geſellſchaft veranſtaltet. Von D.'s Compoſitionen ſind die bedeutenſten: die Oratorien: „die Geburt Jeſu" (zuerſt aufgeführt 1839) und „Tobias"; ferner eine große Cantate zur Feier des 25jährigen Beſtehens der philharmoniſchen Geſellſchaft und mehrere Ouvertüren für das große Orcheſter. Gedruckt ſind bis jetzt von ihm nur eilf Werke, indeſſen ſind „zwei Pſalmen," (Offenbach bei André), drei Hefte Choralgeſänge für Männerſtimmen" (Hannover bei Nagel) und „zwei Hefte Lieder" (Bonn bei Simrock) hinreichend, ihn auch dem, ſeinem perſönlichen Wirken fernen Publikum als tüchtigen Componiſten bekannt zu machen.

Damenifation iſt eine Singübung, wobei der Schüler die Tonſtufen auf den Sylben da, me, ni, po, tu, la, be (c, d, e, f, g, a, h) ſolmiſirt.

Damiani, F., ein berühmter Sänger aus dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, der ſich auch als Componiſt einen Namen erworben hat. Von ſeinen ſpäteren Lebensverhältniſſen iſt in Deutſchland nichts Zuverläſſiges bekannt geworden.

Damm oder Dämme, auch Unterſchied, falſches oder blindes Regiſter genannt, ſind ſchmale Leiſten, ohngefähr 1' breit, welche der Länge nach auf der Windlade befeſtigt ſind.

Dammbretter. So nennen einige Schriftſteller die Spunde, womit die Windlade verſpundet worden, welche Benennung aber falſch iſt; richtiger heißen ſie Canzellenſpunde, auch Canzellenwände.

Damon. Die Geſchichte erzählt von zwei Tonkünſtlern dieſes Namens. Der älteſte davon gehörte dem alten Griechenland an, war aus Athen gebürtig, ein Schüler des Agathokles und der Lehrer des Perikles und Sokrates in der Muſik, wie Plato und Plutarch verſichern. Erſterer ſagt von ihm, daß er beſonders den rhythmiſchen Theil, als den vornehmſten der damaligen Muſik, verbeſſert habe; wo hingegen Ariſtides Quintilian bemerkt, daß er ein vorzüglicher Componiſt geweſen ſey. Auch die Erfindung des hypophrygiſchen und hypolydiſchen Modus, zur Milderung des phrygiſchen und lydiſchen, wird dieſem Damon beigelegt. — Der zweite, William Damon, war ein in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts berühmter engliſcher Componiſt, und der erſte, welcher in England die vierſtimmigen Pſalmen einführte.

Damoreau, eine beliebte Opernſängerin in Paris, wurde geboren daſelbſt 1801. Sie iſt eine geborne Cinti, verheirathete ſich aber vor einigen Jahren mit dem Schauſpieler Damoreau, und nennt ſich deshalb auch gemeiniglich Cinti-Damoreau oder umgekehrt.

Dämpfer (franz. sourdine, ital. sordina und sordino), iſt eine mechaniſche Vorrichtung bei muſikaliſchen Inſtrumenten, ihren Ton ſanfter, ſchwächer und weicher zu machen.

Dämpfung, bezeichnet zunächſt die Handlung des Dämpfens der Töne und auch die Art und Weiſe, wie dies geſchieht. Man ſpricht daher z. B. von einer leichten,

Digitized by Google

ſchern, ſtarken, geringen ꝛc. Dämpfung; dann verſteht man darunter auch wohl die ganze mechaniſche Vorrichtung, durch welche die Töne der einzelnen Inſtrumente gedämpft werden können.

Danby, John, galt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für einen der beſten engliſchen Singcomponiſten, lebte zu London, wo er 1807 ſtarb.

Danckelmann, William Bonaventura, Freiherr von, Königlich Preußiſcher Landrath, Major, Ritter des rothen Adlerordens, wurde geb. 1777 zu Hugli in Bengalen, wo ſein Vater Director und vorſitzender Rath der holländiſch-oſtindiſchen Compagnie war. Nach den deutſchen Befreiungskriegen ward er Landrath des Querfurter Kreiſes und nahm als ſolcher ſeinen Wohnſitz zu Lodersleben. Hier errichtete er ein ſtehendes Streichquartett, und that durch die Veranſtaltung größerer Inſtrumental-Aufführungen ſehr viel für Verbreitung der Tonkunſt. Auch theoretiſch ſuchte er der Tonkunſt zu huldigen, indem er einen Verein gründete, der ſich bei ſeinen regelmäßigen wöchentlichen Zuſammenkünften nur über Muſik und muſikaliſche Gegenſtände beſprach, und zu ſeiner eigenen Belehrung die beſten muſikaliſchen Schriften und Zeitungen anſchaffte. Die Kunſt im eigentlichen Sinne des Worts ward ſo durch dieſen einen Mann ein Gemeingut der gebildeten Muſikfreunde der ganzen Umgegend. D. ſtarb am 30. April 1833 an den Folgen einer Gehirnentzündung, welche übermäßige Anſtrengung in amtlichen und anderen Arbeiten herbeigeführt hatte.

Danckert, Ghiſelini, blühete als Clericus, päpſtlicher Vorſänger und nach Adami's Verſicherung als einer der beſten Madrigal-Componiſten um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Dandrieu, od. d'Andrieu, Jean François, berühmter Organiſt an St. Merry und St. Barthélemy zu Paris, geb. daſelbſt 1684 und geſt. am 16. Januar 1740, erwarb ſich hauptſächlich durch die „Principes de l'accompagnement du Clavecin, exposés dans les tables etc.," welche von 1719 bis 1777 vier verſchiedene und immer verbeſſerte Auflagen erlebten, einen bedeutenden Ruf.

Dänemark — Däniſche Muſik. Hinſichtlich der charakteriſtiſchen Geſtaltung, welche dieſelbe in der ſpäteren Zeit (bis auf unſere Tage), beſonders was die eigentliche Volksmuſik betrifft, annahm, iſt die däniſche Muſik, ihr ganzer innerer und äußerer Zuſtand, wiederum eine — ſo zu ſagen — allgemein nordiſche, daß ihre innige Verwandtſchaft mit der ſchwediſchen und norwegiſchen eigentlich gar keine vollkommen abſchließende Sonderung zuläßt, und ſomit die eine nicht ohne gleichzeitige Beſchauung der andern unterſucht und dargeſtellt werden kann. Deshalb verweiſen wir dennoch in ſolcher Beziehung hier auf den allgemeinen Artikel Scalden oder Scandinaviſche Muſik, wo um ſo anſchaulicher ſelbſt diejenigen wenigen und gering markirten Züge hervorgehoben werden können, welche allenfalls noch einen Unterſchied und eine Gränze zwiſchen der däniſchen, ſchwediſchen und norwegiſchen Muſik abſehen laſſen.

Danjou, Friedrich, der in der franzöſiſchen Journaliſtik eine nicht unbedeutende Rolle ſpielt und vermöge ſeiner vielſeitigen Bildung zugleich vollkommene Berechtigung dazu beſitzt, ward im Junius des Jahrs 1812 zu Paris geboren. Nachdem er während einiger Zeit eine Organiſtenſtelle verwaltet hatte, erhielt er auf der Königlichen Bibliothek eine Anſtellung. Seiner neuen Beſchäftigung zufolge ward es ihm möglich, ein Werk, „les archives curieux de Angloire de France," zu veröffentlichen, das bis jetzt ſchon zum 25. Band herangerückt iſt. Mitunter nahm er thätigen Antheil an mehreren öffentlichen Blättern, wie am Journal de Paris, an der Revue musicale, am Dictionnaire de la Conversation, an der Chronique de Paris u. ſ. w. Die Gazette musicale zählt D. zu ihren thätigſten Collaboraten. Einige Zeit lang redigirte er die Encyclopédie du XIX. siècle, legte aber dies Amt nach der Veröffentlichung des achten Bandes nieder. Als er im Jahre 1835 an der Kirche St. Euſtache die Organiſtenſtelle erhielt, ließ er ſich's hauptſächlich angelegen ſeyn, den katholiſchen Kirchengeſang zu verbeſſern, indem er Note nach Note die ganze Liturgie vierſtimmig ſetzte: eine Arbeit, die mehr als 800 Seiten in ſich faßt, und die unbeſtritten zu ſeinen verdienſtlichſten Unternehmungen gezählt werden muß. Auch veröffentlichte D. unter dem Titel „Répertoire do Musique réligieuse" eine Sammlung der beſten Stücke alter Meiſter mit Orgelbegleitung. Seine übrige Bildung ſchon mußte ihn auf ein würdigeres Streben in der Orgelſpielkunſt hinleiten, und in der Kirche Euſtache hören wir ziemlich die beſte Begleitung gottesdienſtlicher Muſik. Ueber ſeine neueſten muſikaliſchen Arbeiten, die wohl allein fähig ſind, Stoff zu einem vollgültigen Urtheile über ihn als Muſiker und Muſiktheoretiker abzugeben, wollen wir natürlich hier in dieſem Augenblicke noch nicht reden.

Danner, 1) Johann Georg, ein vortrefflicher und zu ſeiner Zeit auch ſehr beliebter Violinſpieler, war Hofmuſikus zu Mannheim, wo 1745 ſein Sohn und Schüler, der noch berühmtere — 2) Chriſtian D. geboren wurde. Dieſer kam 1761 in die daſige Hofcapelle, welcher er auch 1778 mit ſeinem Vater nach München folgte. 1783 ging er nach Zweibrücken und wurde daſelbſt zum Herzogl. Concertmeiſter ernannt, als welcher er endlich 1792 nach Carlsruhe berufen wurde. Hieher folgte ihm auch 1800 ſein Vater, der Alters halber nicht mehr ſpielen konnte und 1807 bei ihm ſtarb. Er ſelbſt vollendete ſein ruhmvolles Künſtlerleben 1816 als Penſionär in Raſtadt, nachdem er ſowohl in dem großen Violiniſten Friedrich Eck, ſeinem Schüler, als auch durch die Herausgabe mehrerer ſchätzenswerther Violinſachen ſein Andenken geſichert hatte.

Danzi, Franz, hat, obſchon kein gemeines Talent, niemals in den Annalen der Tonkunſt eigentlich geglänzt, dennoch aber als ein Künſtler von der ſeltenſten, vielſeitigſten Ausbildung, durch Lehre und Beiſpiel ſo viel gewirkt, daß ihm mit Recht die Anwartſchaft zuſteht auf ein Denkmal, wie es die Welt meiſtens nur ihrem Heroismus zu ſetzen pflegt. Er ward geb. 1760 zu Mannheim, wo ſein Vater, Innocenz D., als churpfälziſcher Hofmuſikus und erſter Violoncelliſt in der Capelle angeſtellt war. Mannheim bildete, wie etwas ſpäter für die Schauſpielkunſt, ſo auch damals für die Muſik, in der That eine eigene ſelbſtſtändige Schule, die, wenn in mancher Hinſicht auch andern nachſtehend, dennoch ihre beſonderen Vorzüge beſaß. Länger und reiner als in den meiſten anderen Capellen erhielt ſich in ihr der einfachere, edlere und ausdrucksvollere Geſang, und damit natürlich auch die jenem Geſange ähnliche Behandlung der Muſik überhaupt und der Inſtrumentalmuſik insbeſondere. Dieſer Zuſtand der Muſik auf dem Boden, auf welchem D.'s künſtleriſches Talent, das ſich frühzeitig kund gab, ſeine erſte Pflege erhielt, mußte von weſentlichem Einfluſſe auf ſeine fernere Ausbildung ſeyn. Sein Vater ward ſein erſter Lehrer; derſelbe brachte ihm die Elementarkenntniſſe aller Muſik und das nächſte Mittel, ſie anzuwenden, das Clavierſpielen und Singen, leicht bei; dann hielt er ihn zum Spiel ſeines eigenen Inſtruments, des Violoncells, an, deſſen Unterricht er ſich auch für die Folge vorbehielt. Von ſeinem zehnten Jahre an wurde er der öffentlichen Schule, ſowohl der muſikaliſchen als der wiſſenſchaftlichen, frei überlaſſen, und da jede von beiden gut, der Knabe fähig, folgſam und fleißig war, ſo waren auch ſeine Fortſchritte in jeder Hinſicht die erwünſchteſten; und ſo kam es denn auch, daß in der Zeit, wo er als junger Künſtler ſich der Welt zuerſt vorſtellte, dieſe ihn zugleich kennen lernte als einen in der Unterhaltung intereſſanten, im Benehmen geſitteten und überhaupt angenehmen und gebildeten Jüngling, der da gut ſprach und ſchrieb, der Rechenſchaft geben konnte von Allem, was er wollte und that. Er war der lateiniſchen Sprache einigermaßen, der franzöſiſchen hinlänglich und der italieniſchen ſehr mächtig; verſtand es auch, hübſche deutſche Verſe zu machen, wobei ihn ſein von Natur ziemlich lebhaftes, aber gemäßigtes und keineswegs leidenſchaftliches, ſondern ſehr geſchmeidiges Weſen unterſtützte,

Digitized by Google

Neigung und Geſchick zur Compoſition meldeten ſich früh bei ihm. Als zwölfjähriger Knabe ſchon ſchrieb er unaufgefordert Allerlei, beſonders für das Violoncell, was gefiel. Letzterem Inſtrumente widmete er ſich mit beſonderem Fleiße, und er ward daher in ſeinem fünfzehnten Jahre ſchon als Violoncelliſt in die Capelle aufgenommen. Sein Spiel war in jeder Hinſicht ausgezeichnet, wenn auch nicht das, was man jetzt brillant und feurig nennt, ſondern der bezeichneten Natur ſeiner Schule gemäß geſangreich, daher aber auch höchſt angenehm und nicht ſelten von zauberiſcher Wirkung auf gleich geſtimmte Seelen. Dieß, liebliche, geſangreiche Melodien zu ſchaffen, war auch das Ziel, welches er ſich als Componiſt, als welcher er ein Schüler Voglers wurde, ſein ganzes Leben hindurch geſteckt hatte, und in welchen von ſeinen Werken er daſſelbe am vollkommenſten erreicht hat, das ſind gerade auch ſeine beſten, und diejenigen, welche noch jetzt theilweiſe leben und wirken und vorausſichtlich noch eine lange Zeit fortleben und fortwirken werden. 1778 wurde er mit der geſammten Capelle und Oper nach München verſetzt. Hier hörte er viel, ſchrieb viel und leider nur allzuviel, um Allem gleichen Gehalt und Werth geben zu können. „Der Kuß“, „die Mitternachtsſtunde“ und „Iphigenie“ ſind die beſten von ſeinen Opern. Sie gefielen und verdienten es, ohne indeſſen eigentliches Glück zu machen. In den übrigen ſind zwar einzelne treffliche Stücke enthalten, aber es fehlt ihnen der Glanz genialer Erfindung, die Schärfe und Beſtimmtheit in der Zeichnung der Charaktere, und das zündende, um ſich greifende Feuer in der Ausarbeitung. Auch das zu öftere und deutliche Durchhören fremder Ideen ſchadete ihnen nicht wenig. Doch ward D's Verdienſt und Bemühen vom Hofe anerkannt und er 1796 zum Vicecapellmeiſter ernannt. Ein bedeutender Abſchnitt ſeines Lebens hatte ſchon früher (1790) mit der Verheirathung mit **Margarethe Marchand**, der höchſt liebenswürdigen Tochter des damaligen Theaterdirectors in München, begonnen. Dieſelbe war 1768 geboren und als zartes Mädchen ſchon durch ihre gelungene Darſtellung der Kinderrollen beim Publikum beliebt. Unter Leitung der berühmten **Lebrün** (ſ. dieſ.), Danzi's Schweſter, bildete ſie ſich zu einer im deutſchen und italieniſchen Style gleich ſehr ausgezeichneten Sängerin, womit ſie auch das Anſehen einer trefflichen Schauſpielerin und Claviervirtuoſin verband. 1787 trat ſie zum erſten Male als Sängerin in Voglers „Caſtor und Pollux“ auf; 1791 nahm das junge Ehepaar Urlaub auf unbeſtimmte Zeit, um eine größere Kunſtreiſe zu machen. Auf dieſer verweilten ſie ſich am längſten in Leipzig und Prag, wo ſie ſich bei der kleinen, aber vortrefflichen italieniſchen Oper des Guardaſoni, er als Muſikdirector und ſie als Sängerin, hatten engagiren laſſen; beſonders als Suſanne in Mozarts „Figaro“, als Caroline in Cimaroſa's „heimlicher Ehe“ und in der Titelrolle von Paiſiello's „Nina“ war ſie eine geiſt- und ſeelenvolle, liebliche Erſcheinung. 1794 und 1795 hielt ſich das Künſtlerpaar in Italien, beſonders in Venedig und Florenz auf, und ärndtete hier nicht weniger ausgezeichneten Beifall als in Deutſchland. Kränklichkeit der Mad. **Danzi** war Urſache, daß Beide ſchon zu Anfange des Jahres 1796 nach München in ihre früheren Verhältniſſe zurückkehrten; 1799 ging jener Zuſtand in eine ſchnelle Auszehrung über, die die vielgeliebte Sängerin am 11. Juni 1800 dahinraffte. D. ward durch dieſen Verluſt ſehr gebeugt; nur im Kampfe mit ſich ſelbſt vermochte er es noch, die Opern und zwar an dem Orte zu dirigiren, in welchen und wo er ſeine früh verblichene und geliebte Gattin glänzen geſehen hatte. Dazu kam die ihn ſchmerzende Ueberlegenheit ſeines Collegen Winter, und mit Freuden nahm er daher 1807 den Ruf als Hofcapellmeiſter nach Stuttgart an. Da ſich die nachmaligen großen Veränderungen in Würtemberg auch auf Theater und Hofmuſik erſtreckten, ſo bewarb er ſich um die Capellmeiſterſtelle am badiſchen Hofe, erhielt ſie und lebte nun fortan in Carlsruhe im Beſitze der allgemeinen Achtung, und ſtarb hier 1826. — Neues und weſentlich Förderliches hat er der Kunſt nicht gebracht; übergehen wir daher auch ein vollſtändiges Verzeichniß ſeiner vielen (gegen 100) Werke, das ſich überdem ſchon theilweiſe bei Gerber (neues Tonkünſtlerlexikon) findet, und um ſo mehr, als die große Revolution, welche in den erſten Decennien des jetzigen Jahrhunderts in der Inſtrumentalmuſik vorging, und welche D. alſo größtentheils mit erlebt hat, viele davon, ihrem eigenthümlichen, dem jetzt allgemein üblichen ziemlich ſchnurſtracks zuwider laufenden Character zufolge, der Vergeſſenheit übergeben hat. Wenigſtens haben die meiſten ſeiner Inſtrumental-Compoſitionen, die in Quartetten, Quintetten, Sextetten, Concerten für verſchiedene Inſtrumente, beſonders aber für Violoncell, Sinfonien ꝛc. beſtehen, dem äußern Gebrauche nach dieß Schickſal erlitten. Höher in der allgemeinen Achtung ſtehen dagegen ſeine Vocal-Compoſitionen. In ſeinen ſehr zahlreichen Liedern und anderen ein- und mehrſtimmigen Geſängen verwandter Gattungen findet man ſtets eine richtige und ſorgſame Behandlung des Textes; der Mehrzahl nach ſind ſie ſchön erfunden und ausdrucksvoll, wie hauptſächlich ſeine geiſtlichen Geſangſtücke, die er in ſpäteren Jahren in Carlsruhe zunächſt für den dortigen Singverein oder für einzelne Freunde geſchrieben hat, leider aber bis jetzt nur noch zum kleinſten Theile gedruckt ſind. Seine Sammlung von Solfeggen iſt weit verbreitet und gehört unter die beſten der neueren Zeit, denn D. war auch ein vortrefflicher Geſangslehrer. Aus ſeinen Meſſen, Magnificaten, Cantaten, Pſalmen ꝛc. alle, bis auf den 128. Pſalm op. 65, und eine weniger bedeutende Gelegenheitscantate, noch ungedruckt) ſpricht unverkennbar ein von dem Gegenſtande durchdrungener Geiſt, ein frommes Herz, und ſie bekunden einen auch in den kunſtvolleren Formen wohl geübten Tonſetzer, der in ſchöner Haltung ſanfte Würde mit nicht geringer Kraft zu vereinen wußte. Sein gelungenſtes Werk dieſer Art iſt ein in ſieben Sätzen ausgeführtes „Te Deum laudamus“, das überall, wo es aufgeführt wurde, von ergreifendſter Wirkung war. — In den letzten Lebensjahren beſchränkte D. ſein Wirken nur auf einen ſehr engen Kreis, der zumal noch ihm die Gelegenheit dazu geben mußte. Als Virtuos trat er ſchon lange nicht mehr öffentlich auf; auch würde er in der neuen Modewelt, wie ſchon oben angedeutet, nur ſo wenig Glück als ſolcher gemacht haben, was indeſſen in keiner Weiſe ihm, als vielmehr der Geſunkenheit des Geſchmacks zur Laſt gelegt werden darf.

Danzi, Madame, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Daquin, ſ. Aquin.

Darbes, Johann, Profeſſor der Muſik und Inſtructeur beim Operntheater zu Copenhagen, ſeit 1768 auch Mitglied der daſigen Hofcapelle, legte den erſten Grund in der Muſik daſelbſt unter der Leitung des Secretaire Freithoff. Sein glänzendes Violinſpiel war Veranlaſſung, daß der König von Dänemark ihn von 1770 an mehrere Jahre in Italien reiſen ließ. 1784 ernannte ihn der König, deſſen Gnade er ſich auf alle mögliche Art und Weiſe zu erwerben gewußt hatte, zum däniſchen Generalconſul in Italien, womit einer ſeiner ſehnlichſten Wünſche erfüllt ward; ein unbekannter Vorgang aber veranlaßte die Zurücknahme dieſer Ernennung noch vor ſeiner Abreiſe, ohne daß er auch wieder in ſeine vorige Stelle eingeſetzt wurde; ſelbſt ſein früherer Gehalt von 1000 Thalern wurde in 600 Thaler jährliche Penſion verwandelt, die er dann zu Friedensburg auf der Inſel Seeland verzehrte, bis er 1810 ſtarb.

Darmſaiten ſind Fäden von zuſammengedrehten Schaaf- oder beſſer Lämmerdärmen von verſchiedener Länge und Stärke, die zum Beziehen der Harfe, der Geigen- und Lauteninſtrumente ꝛc. benutzt werden. Die größten Darmſaiten-Fabriken waren von jeher in Neapel und Rom. Die ſogenannten romaniſchen Darmſaiten werden im Königreiche Neapel verfertigt. Zu den feinſten Violinſaiten gehören gewöhnlich 3, zu den ſtärkſten 7 Darmſchnüre; zu den gröbſten Baßſaiten ſteigt die Zahl derſelben auf 120. Wenn ſolche Saiten lange aufbe-

wahrt werden ſollen, ſo iſt darauf zu ſehen, daß ſie zunächſt an einem ſehr reinlichen Orte liegen, wo ſie nicht beſtaubt werden können, und dann auch, daß ſie nicht zu lange einer trockenen Luft ausgeſetzt ſind. Ihrer Güte förderlich iſt auch, wenn ſie bei einem ſolchen Falle bisweilen mit einem leichten feinen Oele wiederholt eingerieben werden, was hauptſächlich ihre Elaſticität dauerhafter macht. Alles dies ſind aber nur Präſervative, welche aufhören, ſobald die Saite auf das Inſtrument geſpannt iſt.

Darondeau, Henry, Geſanglehrer, oder, wie er ſich ſelbſt nannte, Maitre de goût de chant, und beliebter Componiſt in Paris, erſt vor einigen Jahren daſelbſt als ein alter Mann geſtorben.

Daſſer, Ludwig, blühte als herzoglich würtembergiſcher Capellmeiſter in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Auf ſeinen Werken führt er den lateiniſchen Namen Ludovicus Daſſerus. Für ein claſſiſches Werk gelten ſeine 1565 zu München gedruckten mehrſtimmigen Paſſionen, und dann die vier- und ſechsſtimmigen Motetten.

Daube, Johann Friedrich, Rath und erſter Secretär der Academie der Wiſſenſchaften in Augsburg, geboren daſelbſt 1729 und geſtorben 1804, iſt für den Muſiker merkwürdig als der Gründer und Herausgeber der viel geleſenen Wochenſchrift „der muſikaliſche Dilettant“, und als der Verfaſſer des 1798 erſchienenen ſehr nützlichen Buchs „Anleitung zum Selbſtunterrichte in der Compoſition“, zwei Theile, von denen ſich der erſte beſonders durch die Abhandlung von der Erfindung der Melodie als leſenswerth auszeichnet.

Daumen (deſſen Gebrauch beim Clavierſpielen), ſ. Fingerſetzung.

Däumer wird in dem „Jahrbuche der Tonkunſt“ von 1796 pag. 15 als ein großer Hoboenvirtuos, zu Wien lebend, geſchildert, wahrſcheinlich aber iſt dieß eine Verwechslung mit Joh. Teimer, da ſich von einem Hoboiſten Däumer keine weiteren Nachrichten auffinden laſſen.

Dauprat, Profeſſor des Hornes am königlichen Conſervatorium zu Paris, in Deutſchland beſonders rühmlichſt bekannt durch ſeine „Méthode de Cor-alto et de Cor-basse (premier et second Cor)“, welche 1824 bei Zetter in Paris erſchien, wurde geb. daſelbſt 1792, und bildete ſich zu dem großen Hornvirtuoſen, als welcher er in ganz Frankreich geſchätzt wird, unter der beſonderen Leitung des berühmten Kenn, und durch das ſorgfältige Studium der Lehren der deutſchen Meiſter Spandaw, Punto, Kohl und Domnich. Die Compoſition ſtudirte er unter Catel, Goſſec und zuletzt unter A. Reicha mit ſeltenem Fleiße. Er hat ungefähr 30 Werke bis jetzt herausgegeben, von welchen die meiſten zwar allgemein geſchätzte Tonſtücke, doch faſt ausſchließlich für den Unterricht geſchrieben ſind.

Dauſcher, Andreas, ſ. Literatur.

Davenant, Sir William, merkwürdig als Derjenige, welcher ſchon 1640 in England die Sitte abſchaffte, weibliche Rollen durch Knaben darſtellen zu laſſen, während dieſelben in Italien und andern Ländern noch lange (bis zur Verminderung der Caſtraten) fortdauerte. Er war geboren zu Oxford 1605, und als Hofpoet ein fruchtbarer engliſcher Dramatiker, nach der Revolution, in welcher er zweimal in Gefangenſchaft gerieth, Director muſikaliſcher Unterhaltungen und Schauſpieldirector in London, als welcher er auch den erſten Verſuch machte, die dramatiſche Declamation mit Muſik zu verbinden, wodurch eine Art von Darſtellung zwiſchen Oper und Melodram entſtand. Er ſtarb 1668; ſeine Werke erſchienen geſammelt zu London 1673.

David, Anton, einer der größten Clarinettiſten, die je gelebt haben, wurde geboren um 1730 zu Offenburg bei Straßburg, wo er den erſten Unterricht in der Muſik erhielt. Seit 1750 reiſte er mehrere Jahre in Italien, von wo aus ſich ſein Ruf alsbald über ganz Europa verbreitete. Gegen 1760 ging er nach Ungarn und trat in die Dienſte des Fürſten Breſchinsky, wo er einige Jahre ſpäter einen Ruf nach Petersburg erhielt. Der ſchädliche Einfluß, den das Clima des rauhen Nordens, verbunden mit der heftigen Anſtrengung, mit welcher er ſein Inſtrument übte, auf ſeine Geſundheit äußerte, veranlaßte ihn, nicht allein Rußland zu verlaſſen, ſondern auch an die Stelle der Clarinette das Baſſethorn zu ſeinem Concertinſtrumente zu wählen. Es ward ihm leicht, auch auf dieſem Inſtrumente bald eine erſtaunenswerthe Virtuoſität zu erlangen, und der damals noch nicht gekannten und für unerhört gehaltenen Art und Weiſe, wie er daſſelbe zu behandeln wußte, und den vielen Verbeſſerungen, welche er an demſelben anbrachte, iſt es zuzuſchreiben, daß das Baſſethorn nach 1780, in welchem Jahre er aus Rußland nach Deutſchland zurückkehrte und ſich zuerſt in Berlin wieder öffentlich hören ließ, hier als ſtändiges Orcheſter- und Concertinſtrument eingeführt wurde. 1783 verließ er Berlin, verdiente ſich eine Zeitlang ſeinen Unterhalt durch Concerte in Wirthshäuſern, hielt ſich nachdem aber bis 1789 in Schleſien auf den Gütern des Freiherrn von Hohberg auf. Nach deſſen Tode begann er in Geſellſchaft ſeines vortrefflichen Schülers, des berühmten Clarinettvirtuoſen Springer, und des tüchtigen Fagottiſten Wohrſack, eine neue Wanderſchaft durch ganz Deutſchland, beſuchte auch noch einmal einen Theil von Oberitalien, kam nach Amſterdam, und endlich nach Schleſien zurück, wo er, arm und ſiech, 1796 zu Löwenburg ſtarb.

David, eigentlich Davide, Giacomo, der weitberühmte Tenoriſt, wurde geboren zu Preſezzo, einem Bergamaskiſchen Dorfe (alſo nicht in Bergamo, wie es an andern Orten heißt) 1750, und betrat ſeine theatraliſche Laufbahn in Mailand, und augenblicklich auch mit ſo viel Glück, daß ſchon von 1770 an alle Zeitungen von ſeinem Ruhme voll waren. Stärke, Umfang und Gewandtheit des Organs, bei einem faſt übermäßig ſchön verzierten Vortrage waren die Haupteigenſchaften ſeines Geſanges, durch welche er in ziemlich ganz Europa glänzte. 1790 ſang er auf den Theatern zu Bologna, Genua und Neapel; 1791 zu London. 1794 kehrte er von hier nach Italien zurück und ward im gleich darauf folgenden Jahre als Großherzoglicher Kammerſänger zu Parma angeſtellt. Zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts machte er eine größere Reiſe durch Frankreich, wo er für ein muſikaliſches Meteor angeſehen wurde, das von den wunderbarſten Wirkungen auf den damaligen Stand der muſikaliſch-dramatiſchen Kunſt ſey. Keinen geringen Theil an einem ſolchen hohen Anſehen hatte ſeine wirklich ächte muſikaliſche Künſtlerbildung, indem er, wie die meiſten früheren italieniſchen Sänger, nicht allein die Muſik im Allgemeinen, ſondern auch die Compoſition und namentlich den Contrapunkt gründlich ſtudirt hatte, was ihn auch vermögen ließ, in dem Kirchengeſange wie in der Opera seria und überall, wo er auftrat, gleich groß zu erſcheinen. Von 1810 an ſang er wieder in Italien, und zwar 1811 zum letzten Male in der großen Oper zu Genua, wo er noch denſelben außerordentlichen Beifall ärndtete, der ihm in ſeiner Jugend zu Theil ward. Später nahm er ſeinen Wohnſitz wiederum in Bergamo, von einem rühmlichſt erworbenen großen Vermögen lebend, ſang nie wieder, ſtarb aber erſt am 31. December 1830. Der Sage nach ſoll ihm ſein Sohn, Giovanni D., der ebenfalls als dramatiſcher Sänger und Tenoriſt rühmlichſt in die Fußtapfen ſeines väterlichen Führers und Lehrers getreten iſt, und durch ſeine Leiſtungen auf den italieniſchen Bühnen das wohlverdiente hohe Anſehen ſeiner Familie auch bis in die ſpäte Zeit noch aufbewahren wird, auf dem Gottesacker zu Preſezzo, wo der Verblichene ſeinem letzten Willen gemäß begraben wurde, ein Monument haben ſetzen laſſen, das in einer Marmorbüſte auf einem zierlichen Piedeſtal beſteht und auf deſſen Vordertheile eine auf den großen Sänger Bezug habende lateiniſche Inſchrift zu leſen iſt. Ein anderes lebendes Denkmal ſetzte ſich der Verewigte noch ſelbſt in dem berühmten Nozzari, ſeinem fleißigſten Schüler.

Digitized by Google

David, Giovanni, des Vorgenannten Sohn, geb. zu Bergamo. wird als Tenoriſt des Theaters zum erſten Male, ſo viel uns bekannt wurde, 1814 von Mailand aus öffentlich genannt. Seine Leichtigkeit in allerlei Roſſini'ſchen Geſchwindläufen, die ungemeine Höhe ſeiner Stimme (er ſang bis in's zweimal geſtrichene fis und g), dabei die gleich ſchöne Tiefe, in Allem die ſeltene Biegſamkeit und Eleganz, die mit ungeheurer Kraft und Tonfülle verbunden war, das Meiſterliche ſeines Trillers und ſeiner übrigen Verzierungen, dazu die bewunderns-werthe Ausdauer und die kühnen Wagniſſe, von denen man pries, daß ſie ihm nie mißglückten, riß Alle zu lauter Bewunderung hin. Man nannte ſeinen Geſang verführeriſch, deſſen Fehler man nur erſt dann zu entdecken im Stande ſey, wenn der Zauber aufgehört habe. Anderwärts warf man ihm zu viel Verſchnörkeln vor, ohne welches er ohne Zweifel einer der beſten Tenoriſten ſeyn würde. Selbſt in Genua wurde er einmal ausgeziſcht. Bei dem Allen lautete es in einer Vergleichung mit dem berühmten Rubini ſo: R. hat eine angenehme, geläufige Stimme, iſt in den Verzierungen und in der Mimik weniger übertrieben als David, weshalb er in dieſer Hinſicht unter den heutigen Tenoriſten als der erſte gelten kann. David hat jedoch gewiſſe Sachen, die ihm R. nicht nachmacht; und da jenem auch ſein Geſicht zum Ausdrucke der Leidenſchaften günſtig iſt, ſo würde er mit einer gut berechneten Action und einem mehr beſonnenen Geſange den R. übertreffen. In Frankreich und England machte D. meiſt furore, doch auch dort tadelte man zuweilen ſeine übermäßige Sucht zu Verzierungen. Im Jahre 1839 war David abermals in Wien, doch hatte dießmal natürlich die Zeit ſchon Vieles von dem alten Glanze vergeſſen gemacht.

David, Ferdinand, Concertmeiſter in Leipzig und ein ausgezeichneter Violinſpieler wie Orcheſterdirector, ward in Hamburg 1810 geboren. Er iſt ſeit dem 1. März 1836 an des verſtorbenen Matthäi Stelle Concertmeiſter in Leipzig, von wo aus er ſeine Reiſen gegen Weſten und Oſten Europa's ausdehnte. 1839 war er unter Anderem in London und feierte daſelbſt als Virtuos ſowohl wie als Componiſt keine geringen künſtleriſchen Triumphe, ſo ausſchließlich auch ſeine Thätigkeit als letzterer ſich blos auf ſein Inſtrument bis jetzt beſchränkt hat. Er ſchrieb für daſſelbe mehrere Concerte, Quartette ꝛc.; ſie haben überall Beifall gefunden, wo ſie zu Gehör kamen, und müſſen in der That zu den beſſeren Werken ihrer Gattung gezählt werden. Als Schüler Spohrs zeichnet er ſich im Violinſpiel vornehmlich durch deſſen Manier aus: großen Bogen und einen außerordentlichen Reichthum von Ton und Geſang im Vortrage, kurz diejenige Gediegenheit, welche ſich ſelbſt auf die Natur des Inſtruments ſtützt und von dieſer nichts zu erzwingen ſucht, welches ſie zu geben nicht die eigene Kraft hat. Sein Ton iſt durchdringend, rein und klangreich und daher am beſten zu einem cantablen Spiel geeignet, in welchem er vorzüglich eine ſeltene Meiſterſchaft offenbart. In ſeiner Umgebung in Leipzig genießt er neben Mendelsſohn der ungetheilteſten Achtung, und wie er ſich ſolche zu ſichern weiß als Menſch wie als Künſtler, ſo iſt ſie auch vollkommen von ihm verdient.

David, Felicien. Der Name dieſes noch jungen Mannes iſt ſeit einigen Jahren erſt in Deutſchland zu einer gewiſſen Berühmtheit gelangt und zwar durch den Umſtand, daß er eine ſeiner größeren Compoſitionen „die Wüſte, Symphonie-Ode für großes Orcheſter und Vocale" ſelbſt nach Deutſchland und an vielen Orten zur Aufführung brachte. Ob künftige Schöpfungen dieſes Componiſten dieſelbe Theilnahme finden werden, er überhaupt jenen Erwartungen entſprechen wird, welche die muſikaliſche Welt von ihm hegt, wird die Zeit lehren. Wir können für jetzt nur das Geſagte von ihm erwähnen, da wir Näheres von ihm nicht wiſſen, der Raum es auch nicht geſtattet, über ſeine Schreibart ausführlicher zu verhandeln.

David, Louiſe, ſ. Dulcken.

David, der bekannte König in Iſrael, als der jüngſte Sohn Iſai's, eines angeſehenen Mannes zu Bethlehem, hier geboren 406 nach dem Auszuge des iſraelitiſchen Volkes aus Aegypten, und nach derſelben Zeitrechnung geſtorben 477 zu Jeruſalem, wohin er ſeine Reſidenz verlegt hatte, iſt und bleibt auch für den Muſiker eine höchſt merkwürdige, und in der Geſchichte der hebräiſchen Muſik, die zu ſeiner Zeit und hauptſächlich durch ihn ſelbſt den höchſten Grad der Ausbildung erreicht hatte, wohl die allermerkwürdigſte Perſon. Bei dem Hüten der Heerde ſeines Vaters noch, welches, für ſeine von Natur aus ſchon hohen Geiſtesanlagen ſehr einförmige Geſchäft er bis in ſein 20. Jahr trieb, gewährten ihm Geſang und Harfenſpiel die angenehmſte Unterhaltung. Letzteres liebte er beſonders, und die für ſeine Zeit ſchon eminente Fertigkeit, welche er darin erlangt hatte, erwarb ihm am Hofe Sauls das Anſehen eines berühmten Muſikers. Als König war er zugleich Vorſteher der von ihm gebildeten Sängergeſellſchaft von Aſſaph, Heman und Ethan (1. Chron. 16, 17); er erfand mehrere muſikaliſche Inſtrumente, verbeſſerte die Harfe, die deshalb auch den Namen Davidsharfe erhielt, und erhob den muſikaliſchen Theil zu dem weſentlichſten des öffentlichen Tempel- oder Gottesdienſtes; ſeine Verdienſte als Pſalmendichter, als welcher er in der Beibehaltung der parallelen Sätze ſchon eine Art von Rhythmus in der Poeſie einführte, nicht zu erwähnen. Daß er zu vielen ſeiner frommen Lieder auch die Melodie componirte, und daß dieſe lange Zeit von den Leviten im Tempel geſungen wurde, unterliegt keinem Zweifel, wenn gleich ſich derzeit keine Spuren mehr davon vorfinden.

David, ein Orgelregiſter. Die Benennung deſſelben bezog ſich auf eine in der Orgelfronte aufgeſtellte Figur, den König David vorſtellend, die in der einen Hand ein Scepter, in der andern Hand ein zuſammengerolltes Notenblatt hielt, womit er, vermöge des vorgenannten Regiſterzuges, den Tact ſchlug.

Davidsharfe, ſ. Harfe.

Davies oder (deutſch) Davis, zwei Schweſtern, nah verwandt mit dem berühmten Fränklin, und beide zu ihrer Zeit ſehr werthgeſchätzte Sängerinnen. Die ältere, nur unter dem Namen Miß D. bekannt, wurde geb. zu London 1740, und erhielt ihren Ruf hauptſächlich wohl durch die Harmonica, welche Fränklin 1763 erfand. Ihr ausgezeichnet fertiges Clavierſpiel war Urſache, daß derſelbe ihr das erſte Exemplar, welches er verfertigte, ſchenkte, und ſo ihr Gelegenheit gab, zuerſt die Welt mit den ätheriſchen Klängen dieſes Inſtruments bekannt zu machen. Nach einiger anhaltender Uebung hatte ſie ſich eine erſtaunenswerthe Virtuoſität in der Behandlung deſſelben erworben. 1765 reiſte ſie damit nach Paris, und wie das Inſtrument, ſo ward auch deſſen jugendlich ſchöne und geſchmackvolle Spielerin bewundert. 1766 kam ſie nach Deutſchland, gab in Wien und in vielen anderen größeren Städten Concerte, in denen ſie ſich ſowohl als Harmonica-, wie auch als Clavierſpielerin und Sängerin enthuſiaſtiſchen Beifall zu erwecken wußte. Das häufige Harmonicaſpiel äußerte übrigens den nachtheiligſten Einfluß auf ihre Geſundheit; ſie ward nach einigen Jahren ſehr nervenſchwach, mußte die Muſik ganz aufgeben und in London ihr Leben in der ſtrengſten Zurückgezogenheit vollenden. Sie ſtarb 1792. — Die jüngere, Miß Cecilia D., in Italien gewöhnlich L'Ingleſina genannt, war als Sängerin noch ausgezeichneter wie die Schweſter; ſelbſt in Italien galt ſie für eine der bewunderungswürdigſten Künſtlerinnen, was viel ſagen will, da die Eiferſucht der Italiener auf ausländiſche Künſtler ſie ſelten ſo gerecht ſeyn läßt. 1771 ſang ſie als Prima Donna in Neapel, 1774 wieder zu London, und von 1780 bis 1784 abermals in Italien, und zwar in Florenz. 1784 kehrte ſie nach London zurück, um es nie wieder zu verlaſſen. Die eingeſammelten Schätze reichten hin, ein bequemes Leben führen zu können. Sie trat daher von dieſer Zeit an ſeltener öffentlich auf, und mehrentheils nur auf beſondere Veranlaſſung. Mit mehr Eifer widmete ſie ſich

Digitized by Google

der Pflege ihrer unglücklichen Schweſter, der ſie um 1803 in die ewige Heimath nachfolgte.

D-Dur — eine, und zwar ihres ganzen Charakters wegen, eine der bekannteſten und beliebteſten Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, in deren Leiter die Töne f und c in fis und cis verwandelt werden müſſen, um den Geſetzen der ſogenannten Durtonart zu entſprechen.

Deamicis, Anna, unter Chriſtian Bach erſte Sängerin an der Opern seria zu London, war in Italien geboren um 1740. Reichardt hörte ſie 1790 mit vielem Wohlgefallen.

Decachord — Zehnſaiter; iſt eine in Deutſchland ſehr wenig, in Frankreich häufig gebrauchte Guitarre mit zehn Saiten.

Decavanti, Giuſeppe, ein, ſo lange die italieniſche Oper in Dresden beſtand, daſelbſt ſehr beliebter Opernſänger, wurde geboren 1779 zu Lugo im Kirchenſtaate.

Decem, auch Decima, Detz und Dez, wurde in alten Zeiten die über der Octave des Prinzipals 8′ liegende Terzſtimme bezeichnet. Decembaß hieß ſie im Pedale.

Decembaß, ſ. Decem.

Decima, der lateiniſche Name für Decime. — Decima quarta (Intervall von vierzehn Stufen) iſt die von ihrem Grundtone um eine Octave höher gerückte Septime, zwiſchen welcher und der gewöhnlichen Septime nur der Umkehrung wegen im doppelten Contrapunkte ein Unterſchied gemacht wird. In jedem anderen Falle behält dieſelbe auch den Namen Septime, ſie mag nun in der Entfernung von 7 oder von 14 und 21 Stufen in der Harmonie gebraucht werden. Beim doppelten Contrapunkte muß ein Unterſchied ſtattfinden, weil hier die umzukehrende Stimme der Decima quarta um ſieben Stufen höher oder tiefer verſetzt wird, als bei dem Contrapuncte der gewöhnlichen Septime. — Decima quinta (Intervall von fünfzehn Stufen) iſt die zweifache Octave, alſo z. B. der Tonraum vom tiefen C bis zum eingeſtrichenen c. — Auch eine Orgelſtimme gibt es mit dem Namen Decima quinta, auch Quindecime, Quintadezen und Quintez. Die letzten drei Benennungen dieſer Orgelſtimme, welches nichts anderes als eine Superoctave bezeichnen, ſind Verunſtaltungen des erſten und richtigen Namens. — Decima tertia (Intervall von dreizehn Stufen), iſt die Sexte von der Octave des Grundtones, alſo z. B. der Tonraum vom tiefen C bis zum kleinen a.

Decima nona, ſ. Quinte.

Decime heißt das Intervall von zehn diatoniſchen Stufen, z. B. vom tiefen C bis zum kleinen e. Demnach iſt ſie alſo nichts anderes als die Terz von der Octave ihres Grundtones, und wird auch in der Harmonie jederzeit ſo gebraucht. Nur in zwei Fällen wird die Decime von der Terz unterſchieden, nämlich zuerſt beim doppelten Contrapuncte, wo in Abſicht auf die Höhe nothwendig ein Unterſchied zwiſchen dem Contrapuncte in der Decime und dem in der Terz gemacht werden muß, ohngeachtet bei einem ſolchen Verfahren die gewöhnlichen Regeln der harmoniſchen Setzkunſt, in Beziehung auf beide Intervalle, keine Ausnahme erleiden; und zweitens bei der Baßbezifferung oder der Bezeichnung des Generalbaſſes, wo, wenn die None über ſich in die Terz oder, gegenüber von ihr, eigentlich in die Decime fortſchreiten ſoll, dieſe auch wirklich mit der Ziffer zehn bezeichnet werden muß, weil es dem Spieler ſonſt während des ſchnellen Leſens nicht deutlich genug, und in manchen Fällen auch nicht hinlänglich entſchieden wird, welcher von beiden Tönen, die eigentliche urſprüngliche oder die um eine Octave höher liegende Terz (die Decime), gegriffen werden ſoll.

Decimole, eine Gruppe von zehn Tönen, der die Geltung von acht Tönen gegeben iſt, z. B. von zehn Zweiunddreißigſteln, die auf ein Viertel gerechnet werden ſollen.

Decius, Nicolaus, von Walther unter dem Namen Dechius aufgeführt, war zu Anfange der Reformation Mönch, dann Probſt im Kloſter Stretterburg, darauf, nachdem er Proteſtant geworden war, Schulcollege in Braunſchweig an der St. Catharinen- und Aegidienſchule, wo er ſeine erſten mehrſtimmigen Muſikſtücke componirte, die damals noch etwas ſehr Seltenes waren, und endlich Prediger zu Stettin, als welcher er von eifrigen Katholiken 1524 vergiftet worden ſeyn ſoll. Man nennt ihn den Dichter und Componiſten der Kirchenlieder: „Allein Gott in der Höh' ſey Ehr" und „O Lamm Gottes, unſchuldig." Als Harfenſpieler ſtand er nicht minder in hohem Anſehen, und in der Chronik der Stadt Braunſchweig wird er als ein ſehr thätiger Beförderer, namentlich der dortigen Kirchenmuſik, aufgeführt.

Decke wird von einigen auch der Reſonanzboden (ſ. dieſ.) der Saiteninſtrumente genannt, ausgenommen bei den Taſten- oder Clavierinſtrumenten. Am öfterſten wird das Wort Decke bei Geigeninſtrumenten gebraucht, weil hier der Reſonanzboden wirklich eine Art Decke des Corpus bildet.

Deckel, ſ. den folgenden Artikel.

Decken, eine Orgelpfeife oder Pfeife überhaupt heißt: die Mündung derſelben entweder ganz oder nur theilweiſe zuſpunden. Ganz iſt eine Pfeife gedeckt, wenn ſie an der Mündung vollkommen winddicht verſchloſſen iſt, der tönende Wind gegen dieſen Vorſchluß (Decke) ſtößt und ſo zurück zum Aufſchnitte der Pfeife herausſtrömt, in welchem Falle jede Pfeife um eine Octave tiefer anſpricht, als es ihre Länge beſagt. Ganz gedeckt werden alle Gedactarten, Bordun und Quintgeton. Halbgedeckt ſind 1) alle coniſche, 2) alle auf dem Deckel mit einer engen Röhre verſehenen, und 3) alle ganz gedeckten Schallſtücke, in oder unter deren Deckel ſich Löcher zum Ausgange des Tones befinden. Metallene Labialpfeifen werden mit einem Deckel (Hut, Pilea, Stulpe, Haube, Kappe, Büchſe), hölzerne Pfeifen aber mit einem Stöpſel gedeckt. Beide Arten werden vermöge ihrer Deckungen geſtimmt. Noch gibt es eine ſchiefe Deckung, die aber nur zur Bequemlichkeit der Orgelbauer beim Stimmen der hölzernen Pfeifen erfunden iſt; dieſelbe beſteht aus einer metallenen Platte, die in hölzerne Pfeifenwände, ſo breit und lang als dieſe, eingelaſſen wird, um den Ton der Pfeiſe, wenn ſie auf deren Mündung herabgedrückt wird, zu vertiefen, wenn ſie wieder gehoben wird, zu erhöhen.

Decker, Conſtantin, wurde zu Fürſtenau, einem Dorfe der Mark Brandenburg, den 29. December 1810 geboren. Schon ſeit ſeinen Univerſitätsjahren hatte er mit Eifer das Studium des Contrapuncts und der Fuge nach mehreren Werken vorgenommen und durch viele Uebungen ſich eine Gewandtheit in den ſchwierigeren, mehr den Verſtand beſchäftigenden Compoſitionsgattungen zu verſchaffen geſucht, und bei der jetzigen Richtung der Muſik nun ſchien ihm dies vor Allem Noth zu thun. Außerdem aber achtete er fleißig auf den Geſang und die Inſtrumentation und ſtudirte manche Partitur, die er ſich mühſam abſchreiben oder aus einzelnen Stimmen zuſammenſetzen mußte. Nicht ganz einverſtanden mit der Richtung der jetzigen Inſtrumental-Muſik oder vielmehr wohl nicht recht mit ſich ſelbſt einig über ihre Bedeutung, wandte er ſich nun auch zur dramatiſchen Compoſition. Von ſeinen Compoſitionen ſind erſchienen: op. 1 Charmes de la Danse (bei Plage); op. 2 Lieder; op. 3. Graf Eberſtein (bei Schleſinger); op. 4. Märſche für Militärmuſik, arrangirt fürs Clavier (bei Crantz in Berlin); op. 6. Neue Lieder (bei Bechtold und Hartge in Berlin); op 8. Phantaſie und Variationen fürs Pianoforte (ebendaſelbſt); op. 10. Große Sonate fürs Pianoforte in F-Moll (bei Trautwein); op. 11. Sonatine (bei Crantz in Berlin); op. 12. Vier Geſänge für Bariton (bei Hofmeiſter); op. 13. Drei humoriſtiſche Geſänge (bei Bechtold und Hartge); op. 14. Erſtes Quartett für Streichinſtrumente (bei Hofmeiſter). Manuſcript ſind mehrere Clavierſonaten, zwei Streichquartette, eine Cantate für die Altſtimme (von der Berliner Academie ehrenvoll erwähnt), mehrere Sachen für Militärmuſik, mehrere Hefte einſtimmiger Geſangscompoſitionen, brillante Phantaſie

Digitized by Google

fürs Pianoforte, eine Maurer-Cantate (aufgeführt in Berlin zur hundertjährigen Gedächtnißfeier der Aufnahme Friedrich des Groſſen), ein achtſtimmiges Crucifixus für zwei Chöre, die beiden Opern: „die Geuſen in Breda" und „Giaffir, der Weibrrfeind" und eine Conrert-Arie. Im Jahre 1838 hielt ſich Decker einige Zeit in Leipzig auf und machte auch dort als Componiſt wie als ſolider Clavierſpieler Glück. Nachgehends wandte er ſich wirdrr nach Berlin. Einen bleibenden Wohnſitz ſcheint er ſich jetzt noch nicht aufgeſchlagen zu haben, und verdient hätlen ſeine vortrefflichen Kenntniſſe, ſein reiches Talent und ſein ſtarker, guter Wille wohl, daß ihnen durch lrgend eine anſehnliche Firirung diejenige Ruhe gegebrn würde, welche der künſtleriſchen Produrtion, wozu er ſo fruchtbare Kräfte in ſich trägt, ſo ſehr Noth thut. Seine Bahn in der Kunſt lſt unbezwelfelt die beſte, und welch tiefer künſtleriſcher Geiſt ihn beſeelt, beweiſt er am beſten, und wenn es auch durch nichts Anderes geſchehen wäre, durch ſeinen Vortrag Beethoven'ſcher Wrrke, die man ſelten ſo vollendet als von lhm zu hören bekommt. Blos mechaniſche Kunſtfertigkeit kann auch der weniger Berufene durch Uebung ſich erwerben; aber der Geiſt nur macht lebendig, und Decker beſitzt dieſen Geiſt.

Declamando (von dem ltal. declamàre — declamiren, herſagen) — declamirend, redend; bezeichnet alſo ln der Vocalmuſik einen mehe ſprechenden als ſingenden Vortrag.

Declamation (muſikaliſche). Die Baſis des Geſanges iſt die Sprache und der Ton. Wort and Ton ſtehen im innigſten Verhältniſſe der Wechſrlwirkung: das Wort ſoll den Ton vergriſtigrn, der Ton das Wort erwärmend beſeelen. In dieſer Vergeiſtigung der Tonſprache, und in dieſer Beſeelung der Woetſprache beſteht das eigenthümliche Weſen der Geſangskunſt. Der Geſangs-Declamator unteriſcheidet ſich vom Sprach-Derlamalor nur dadurch, daß letzterer ſich die Sprachmelodik ſelbſt ſchafft, erſterem aber die Geſangmelodie vom Componiſten gegeben wird; er hat ſomit nur die muſikaliſche Darſtellung des Geſanginhaltes mit ſubjectivem Tonausdruck zu modificirrn, aber nicht die Pſlicht, den poetiſchen Inhalt des Gedichtes in ſelbſterfundenen Tongängen darzuſtellen. Der muſikaliſch-derlamatoriſche Vortrag iſt theils frel, theils bedingt durch harmoniſch-rhythmiſche Bewegung ſolcher Tonſtücke, in welchen der melodiſche Gehalt über den derlamatoriſchen herrſcht. Dies iſt der Fall in allen melodiſchen Geſangsformen, welche durch harmoniſche Mehrſtimmigkeit einen beſtiminten gleichzeitigen Tactſortſchritl bedingen. Frei iſt der muſikaliſch-declamatoriſche Vortrag im ſogenannten Reritative (ſ. dieſ. Art.); hier tritt der Sängee ln ſelner Selbſtſtändigkeit auf; frei ſchwingt er ſich ln die Sphäre des Sprach-Declamators, ſchafft ſich die dem Tertinhalte angemeſſene Rhythmik, und ſelbſt die recitativiſche Melodik kann nichl durch Zeichen dem Auge ſo vorgeſtellt werden, wie ſie ſich in des ächten Sängers Munde geſtaltet. Die Modifiration nun, welche der Sänger bei dem mündlichen Vortrage den Tönen und Worten gibt, heißt Declamation. Die Fertigkeit, Geſangſtücke mil gehörlger Declamation vorzutragen, iſt die Derlamirkunſt. Von den Schriften der Griechen und Römer über Declamation ſind keine auf unſere Zeiten gekommen; zudem iſt unſere muſikaliſche Declamation ein Erzeugniß der neueren Kunſtbildung, und kann nur lm Allgemeinen nach den Grundſätzen der Rhetorik beurtheilt werden. Zerſtrrute und allgemelne Bemerkungen finden ſich ln den Schriften des Plato, Ariſtoteles, Cicero, Quintilian. Unter den Neueren ſind vorzugsweiſe folgende Werke rhetoriſchen Inhalts anzuführen, dle auch dem Sänger zum Studium empfohlen werden müſſen: Franke, über Drclamation. Göttingen 1789 und 1794. Grundeiß der körperlichen Beredſamkeit. Hamburg 1782. 8°. Schmiedgen, über die Euphonie ꝛc. Leipzig 1714. 8°. Ballhorn, über Declamation. Hanover 1802. 8°. Fragmente über Declamation von Fr. Pambach. Berlin 1800. 8°. Walch, von der Schauſpielkunſt. Schleuſingen 1769. 4°. Ewald im Gothaiſchen Muſeum, über Empfindung, Leidenſchafien ꝛc., ein philoſophiſcher Verſuch für Schauſpieler. Dreßbe, Theaterſchule für die Deutſchen. Hanover 1777. 8°. Von der Schauſpielkunſt. Wien 1780. 8°. Leſſings Dramaturgie. Hamburg 1767. 8°. Grundlinien zu einer Theorie der Schauſpielkunſt. Leipzig 1797. 8°. Sievers, Abhandluug über die Declamation in der Tragödie, in der allgem. deutſchen Theatrrzeitung von Reinhold. 1807. 8°. Claudius, Abriß der Vortragskunſt. Hildesheim 1800. 8°. Maaß, Grundriß der allgemrinen und beſondern reinen Rhetorik. Halle 1814. 8°. Wölzels Grundriß eines allgemeinen und faßlichen Lehrgebäudes oder Syſtems der Declamation, nach Schochers Ideen. Wien 1814. Kerndörfer, Anleitung zur gründlichrn Bildung des gutrn derlamatoriſchen Vortrags. Leipzig 1823. Verſuch über die Vereinigung der muſikaliſchen und oratoriſchen Declamation, von J. C. F. Rellſtab. Berkin.

Décousu — unzuſammenhängend. Die Franzoſen legeu dieſes Prädirat einer jeden Compoſition bei, die aller kunſtgerechten Einheit ermangelt, aus vielen zuſammengeſetzten einzelnen Gedanken beſteht, welche niemals jedoch ein wirklich harmoniſches Ganzes bilden, wie z. B. die Potpourri's, Melangen u. dgl. m.

Decrescendo (ital.), der Gegenſatz von Ceescendo, heißt abnehmend, und bezeichnet ein allmähliges Schwächerwerden des Tones. D. il piano (p) oder pianissimo (pp. ppp.) und d. sin al p oder pp. und ppp. heißt abnehmend bis zur äußrrſten Schwäche. — Das Decrescendo-Zeichrn, welches öfter ſtatt des Wortes gebraucht wird, iſt natürlich (der Bedeutung analog) auch das umgekehrte Crescendo-Zeichen (>).

Decresrendo-Zug, ſ. Cresrendo-Zug.

Dedekind, 1) Conſtantin Chriſtian, geb. den 2. April 1628, und, nach der Menge ſeiner herausgegebenen Werke, die mriſtens in Kirchenſachen beſtehen, zu urtheilen, einer der beliebteſten Componiſten ſeiner Zeit. — 2) Euririus D., ein Componiſt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, war geb. zu Neuſtadl und Cantor an der Johanniskirche zu Lüneburg. — 3) Henning D., um 1590 Cantor zu Langenſalza in Thüringen, dann von 1614 an Prediger daſelbſt und endlich ſeit 1622 zu Gebſee, wo er 1628 ſtarb, ſtand auch als Componiſt in Anſehen.

Deductio nannte Guido die aufwärts ſteigende Folge der Sylben ſeiner Solmiſation (ſ. dieſ.). Wörtlich iſt eigentlich jede Folgerung oder jeder Beweis, und namentlich ein ſolcher, der logiſch geführt wird, eine Deduction; weil aber deducere — herleiten oder ableiten heißt, ſo glaubte auch Guido, in ſofern nämlich die Töne einer Leiter von dem Grundlone oder einer aus dem andern abgeleitel zu werden ſcheinen, die aufwäetsſteigende Rrihenfolge derſelben ſo neunen zu dürfen.

Deerlng, Richard, groſſer Orgelſpieler und Contrapunctiſt im 17. Jahrhunderte, geb. in Kent, aber erzogen in Italien, von wo aus ſich auch ſein Ruf als Tonkünſtler zuerſt verbreitete.

Deſeſch, Wilhelm, um 1725 Organiſt an der groſſen Kirche zu Antwerpen, war zugleich auch berühmt als Violoncellvirtuos. Er ſtarb 1758.

Deficiendo gebrauchen einige neuere Componiſten auch ſtatt Decrescendo.

Degen, Johann Philipp, Königl. Däniſcher Kammermuſikus und erſter Violoncelliſt zu Copenhagen, ward geb. zu Wolfenbüttel 1728. Er ſtarb im Januar 1789, nachdem er vorher auch als Componiſt ſich durch mehrere Violoncellſolo's und hauptſächlich auch durch eine „Cantate für die hohe Johannisfeier (1779) rühmlichſt bekannl gemacht hatte.

Degré iſt der franzöſiſche Name für Tonſtuſe oder Intervall.

Dehnung. In der Muſik, und vorzugsweiſe in der Vocalmuſik, kommen zweierlei Arten von Dehnurgen vor, nämlich die metriſche und die melismatiſche, welche letztere auch Sylbeudehnung genannt wird. Die erſtere entſteht, wenn einzelne Versfüße in der Muſik durch noch einmal ſo lange oder noch längere Zeittheile gegeben

Digitized by Google

werden, als die der übrigen. Der Gegenſatz davon, alſo wenn einzelne Versfüße durch noch ſchnellere als die der übrigen gegeben werden, iſt die metriſche Verkürzung. — Die zweite Art, die melismatiſche Dehnung, entſteht, wenn in ausgeführteren Sätzen für die Singſtimme auf den Vocal einer langen Sylbe des Textes eine bald größere, bald kleinere Reihe von Tönen geſungen werden.

Dehnungsſtriche heißen die kleinen horizontalen Linien (— — — —), welche bei Anwendung der melismatiſchen Dehnungen unter die Noten oder Paſſagen gezogen werden, die auf ein und dieſelben Sylbe geſungen werden ſollen. Man nennt dieſelben auch wohl Dehnungslinien und Dehnungspunkte, wenn ſtatt jener kleinen Linien nämlich Punkte (. . . .) geſetzt werden, was beſonders häufig bei gedruckten Noten der Fall iſt.

Deimling, Ernſt Ludwig, ſ. Literatur.

Deinl, Nicolaus, Muſikdirektor und Cantor an der Kirche zum heiligen Geiſte zu Nürnberg, zu Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Er war daſelbſt am 16. Juni 1665 geboren und ſtarb 1730.

Delaval, Madame, Virtuoſin auf der Pedalharfe und beſonders gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit ſie ſich zu London aufhielt, berühmt.

Delcambre, Theodoor, um 1800 erſter Fagottiſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris.

Delicate (ital. Adj.), auch delicatemente (Adv.), oder delicatezza (nämlich con. d.) und délié (franz. Adj.), iſt eine Vortrags-Bezeichnung, die ein zartes, ſein gewähltes Spiel verlangt.

Delitz, Orgelbauer, lebte zu Danzig, und blühete beſonders in den ſiebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Auch iſt er eigentlich der Erfinder des Clavecin royal, das Wagner nur verbeſſerte, weiter ausführte und mit dem genannten Namen taufte. Sehr ehrenvoll erwähnt ſeiner auch Adlung in der mus. mech. Thl. 2 pag 183.

Dellamaria, oder della Maria, Domenico, ein ſehr beliebter Operncomponiſt in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er war im Jahre 1764 in Marſeille geboren, ſtammte aber aus einer italieniſchen Familie, welche ſich daſelbſt niedergelaſſen hatte. Schon in ſeiner zarteſten Jugend zeigte er Sinn und Gefühl für die Reize, und Talent für die Wiſſenſchaft der Tonkunſt. Man überließ ihn ſeiner Neigung — was recht gut, aber ohne ihm gründlichen Unterricht ertheilen zu laſſen — was nicht gut war. Kein Wunder, daß er, kaum in's Jünglingsalter eingetreten, ganze Stöße Muſikalien componirte, die eben ſo voll von Beweiſen ſeines Talents als von Fehlern waren. Zu ſeinem achtzehnten Jahre hatte er bereits eine große Oper vollendet. Sie wurde in Marſeille aufgeführt und hatte das Glück oder Unglück, ſehr zu gefallen. Erfreut über das Gelingen ſeines erſten Verſuchs, voller Herrlichkeit und eitlem Stolz, ging er nun nach Italien, nicht aber um noch zu lernen, ſondern vielmehr um das, was ihm etwa noch an Vollkommenheit fehle, den bereits berühmten Componiſten abzuſehen. Er erzählte dies ſelbſt ſpäter oft mit Lachen. Bald fing er indeß in Italien an, zu ahnen, daß ihm zum ächten Künſtler doch wohl noch gar viel fehle, und ein alter Contrapunctiſt erhob dadurch, daß er ihn vor einer zahlreichen Verſammlung über ſeinen gänzlichen Mangel an wiſſenſchaftlichen muſikaliſchen Kenntniſſen zu Rede ſtellten, ſeine Ahnungen zur lebhaften Ueberzeugung. Es zeugte aber eben ſo wohl von dem braven Charakter des jungen Künſtlers, wie von ſeiner reinen Liebe zur Kunſt, daß er gleich am folgenden Tage zu dieſem ſeinem ſtrengen Richter ging, und ihn beſcheiden um Rath und Unterricht bat. Er erhielt Beides, ſtudirte nun ſeine Kunſt zehn Jahre lang in Italien mit großem Eifer und Erfolg, und ſchrieb ſechs komiſche Opern, von denen drei mit vielem Beifall aufgenommen wurden, beſonders ſein „Maestro di Capella," dem er auch ſelbſt den meiſten Werth beilegte. Dieſe ſchrieb er vornehmlich unter Paeſiello's Leitung, der ihn ſehr lieb gewonnen hatte. Hierauf wandte er ſich im Jahre 1796 nach Paris. Niemand kannte ihn hier; aber mit ſeiner gewohnten und natürlichen Offenheit und Zutraulichkeit, mit ſeiner geiſtreichen Geſichtsbildung, ſeinem einfachen, lebhaften und originellen Betragen erwarb er ſich unter gebildeten Menſchen überhaupt, und beſonders unter Muſikern und Dichtern gar bald Freunde. Unter letzteren war auch Alexander Duval, der ihm ſeine kleine Oper „le Prisonnier" zur Compoſition übergab. Dellamaria ſchrieb die Muſik dazu in acht Tagen, und ſie ward mit ſo viel Beifall aufgenommen, daß nun ſein Glück in Paris gemacht war. Mit ſeiner gefälligen Manier ſchien er zugleich eine beſondere Leichtigkeit im Schreiben und Fruchtbarkeit an Ideen zu verbinden, indem er 1798, dem erſten Jahre ſeiner öffentlichen Erſcheinung in Paris, nicht weniger als vier Opern auf's Theater brachte. Durch die oben genannten Eigenſchaften ſeines Geiſtes und Herzens, wie durch ſein heiteres, geſelliges Benehmen, gewann er bald die Liebe vieler Kenner und Liebhaber der Tonkunſt, und anderer Freunde des feineren Umganges überhaupt, ſo daß man ſich beeiſerte, ihm gefällig zu ſeyn, ſeinen Lebensunterhalt zu verbeſſern, und beſonders ſeiner Lieblingsneigung, in einſamer, ſchöner ländlicher Gegend (dem Bilde ſeines Geiſtes) zu arbeiten, Genüge zu leiſten. In Kurzem hatte er ſich in Paris zum Lieblinge vieler gebildeter Geſellſchaften gemacht; aber leider ward ihm nur ein ſüßes Blüthenleben, kurz, doch lieblich und erfreulich, und dann plötzlich wie von einem Sturme zerknickt. Man lud ihn nämlich einſt zu einem Gaſtmahle, wo man es wohlmeinend an ihn brachte, daß er, gegen ſeine Gewohnheit, mehr ſtarken Wein trank, als er ohne Nachtheil vertragen konnte, wobei ſich zugleich mehrere ſchöne und junge Weiber auf eine leichtfertige Weiſe mit ihm beſchäftigt hatten. Begeiſtert von ſeiner Kunſt, mit welcher er die Geſellſchaft erfreut hatte, wie von Wein und Liebe, nahm der Unbeſonnene, als die Geſellſchaft aus einander gegangen war, ſeine Zuflucht zu einem artigen Mädchen, das Beſuche annahm, — ſtarb aber hier plötzlich in der Blüthe ſeiner Jahre und unter den entſetzlichſten Umſtänden, ohne ein Wort geſprochen, ohne eine Klage ausgeſtoßen zu haben, am 19. April 1800. In allen ſeinen Werken findet man einen leichten, fließenden und gefälligen Geſang; einen reinen, ſchönen, keineswegs aber verbrauchten Styl mit einer glänzenden, doch immer leichten, natürlichen und zweckmäßigen Begleitung, die mit Wahrheit im Ausdruck verbunden iſt. Seine Romanzen und kleinen Arietten zeichnen ſich beſonders durch ſüße Anmuth und Zartheit aus. Ueberdem beſaß D. außerordentliche Fertigkeit auf dem Pianoforte, und ſpielte auch das Violoncell in einer ſehr angenehmen Manier.

Deller, Florian, ſeit 1760 herzogl. würtemb. Hofcomponiſt zu Stuttgart, auch ein Würtemberger von Geburt. Im Jahre 1770 hielt er ſich zu Ludwigsburg auf; nach der Zeit ſuchte er ſein Glück in Wien; durch einen Diebſtahl aber ſeiner werthvollſten Habſeligkeiten beraubt, ſah er ſich genöthigt, nach München zu gehen, um ſo mehr, als die damalige Kurfürſtin von Baiern ihn aufgefordert hatte, eine Meſſe für ſie zu componiren. Während dieſer Arbeit überfiel ihn in München ein hitziges Fieber; ſeiner Armuth wegen ward er zur Cur in das daſige Kloſter der barmherzigen Brüder gebracht, wo er als ein Mann in den beſten Jahren 1774 ſtarb. Gerber führt ihn in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon irrig unter den Namen Teller und Deler auf.

Démancher nennen die Franzoſen, beim Spiel der Geigen- und Lauteninſtrumente, das Verrücken der linken Hand aus ihrer natürlichen Lage, alſo das Verändern der Applicatur.

Demande iſt der franzöſiſche Name des Führers in der Fuge.

Demantius, Chriſtoph, wurde geboren zu Reichenberg 1567, war von 1596 an Cantor in Zittau, erhielt aber 1607 den Ruf als Cantor nach Freiberg, wo er am 10. oder, wie es an anderen Orten heißt, am 20. April 1643 ſtarb. Er war ein fleißiger Componiſt, ſchrieb viele geiſtliche und weltliche Lieder, Magnificate,

Digitized by Google

Conivalien, Threnodien, eine groſe Anzahi polniſcher und deutſcher Tänze ꝛc., und eudlich auch unter dem Titel „Isagoge artis musicæ ad incipientium captum maxime accommodatæ“ eine theoretiſch-praktiſche Anweiſung zum Singen, weiche zehn verſchiedene Aufiagen und Ausgaben erlebte.

Démar, zwei Brüder, der älteſte, Johann Sebaſtian, wurde geb. zu Ganaſchach in Franken 1766 und bildete ſich unter der Leitung verſchiedener Meiſter, beſonders aber des Würzburger Concertmeiſters Lorenz Joſeph Schmitt, der auch der Lehrer ſeines nachfolgenden jüngeren Bruders wurde. 1788 ging er nach Paris, und 1802 erhielt er den Ruf nach Orleans, wo er wenige Jahre darauf eine Muſikalienhandlung errichtete, die ihren Verlag jedoch nicht ſehr weit über ſeine Werke ausgedehnt, und bei dieſen ſelbſt nur auf die kleineren und unbedeutenden beſchränkt hat. Ob er jetzt noch am Leben iſt, iſt uns unbekannt; wir bezweifeln es jedoch, da ſchon ſeit länger als zehn Jahren keine Kunde mehr von ihm nach Deutſchland kam. — Der jüngere Joſeph D., einer der ausgezeichnetſten Violinvirtuoſen, auch kunſtfertiger Altviolen- und Viold'amour-Spieler, wurde geboren zu Gauaſchach 1774. 1808 erſchien von ihm zu Paris „Nouvelle Méthode abrégée pour le Violon avec tous les Principes indispensables à l'usage des commençans“; nachher ſind auch unter ſeinem Namen noch viele vortreffliche Concerte und andere Sachen für die Violine, namentlich Duette, Phantaſien, Variationen u. ſ. w., mit und ohne Orcheſterbegleitung, daſelbſt gedruckt worden. — Demoiſelle Thereſe D., Tochter des Johann Seb., wird jetzt auch von den Franzoſen als eine ihrer vorzüglichſten Harfenſpielerinnen geſchätzt. So viel uns bekannt iſt, lebt ſie derzeit zu Paris, und ſpielt auch ziemlich fertig Violine.

Demelius, Chriſtian, geb. am 1. April 1643 zu Schlettau, einem kleinen Städtchen bei Annaberg, bildete ſich zunächſt durch den Unterricht des daſigen Organiſten Chriſtoph Knorr, dann auf den Schulen zu Zwickau und Nordhauſen, und endlich auf der Univerſität zu Jena. Der Umgang mit dem berühmten Adam Dreſen hatte einen weſentlichen Einfluß auf ſeine Bildung zum künftigen Componiſten. Auf die Empfehlung deſſelben ward er auch ſchon am Ende des Jahres 1669 als Cantor zu Nordhauſen angeſtellt. Sein erſtes merkenswerthes Unternehmen daſelbſt war, daß er 1686 dieſer Stadt ein abgeſchloſſenes Geſangbuch gab, das unendlich viele Auflagen erlebt hat. Im Jahre 1700 erſchienen von ihm ſechs vierſtimmige Motetten und Arien, und in der Zeit darauf noch viele andere, beſonders Kirchencompoſitionen.

Déméran, Demoiſelle, eine in Italien jetzt ſehr beliebte Sängerin, Franzöſin von Geburt, und ſeit ungefähr 1828 auf dem Theater.

Demi Baton — der franzöſiſche Name des Zeichens der Zweitaetpauſe. — Demi-jeu ſetzen die Franzoſen öfters ſtatt mezza voce, was daſſelbe bedeutet. — Demi-mèsure od. demi-pause heißt im Franzöſiſchen die halbe Taetpauſe. — Demi-soupir — die Achtelpauſe. — Demi-ton — ein halber Ton, der gewöhnlicher aber Semiton (vom lateiniſchen semitonus) genannt wird.

Demmler, Johann Michael, zuletzt Organiſt an der Domkirche zu Augsburg, geb. zu Großaltingen, war ein Schüler von Giulini und ſeiner Zeit einer der ausgezeichnetſten Violin- und Claviervirtuoſen. Er ſtarb 1784 als ein noch junger Mann. Deshalb hat er auch als Componiſt nicht viel gewirkt.

Demodocus, ein berühmler Dichter und Muſiker des grauen Alterthums, lebte noch vor Homer, der ihn einen göttlichen Sänger nennt.

Demoiſelle, heißt in der Orgelbauſprache der Franzoſen ſo viel wie Abſtraet, vermuthlich wegen des netten, glatten und ſchlankens Auſehens dieſer Hölzer.

Demorange, ſ. Morange.

Deneufville, Johann Jacob, Sohn eines franzöſiſchen Kaufmannes, aber geb. zu Nürnberg am 5. Oet. 1684. Die großen Hoffnungen, welche man von ſeinen ausgezeichneten Talenten zu hegen berechtigt war, ließ ſein früher Tod, der ſchon am 4. Auguſt 1712 erfolgte, nicht in Erfüllung gehen. Vorher hatte er noch einige geiſtliche Compoſitionen und mehrere Sachen für's Clavier herausgegeben, die ſehr werthgeſchätzt wurden, und lange Zeit Lieblingsſtücke der Dilettanten blieben.

Denis, Director der Königl. Academie der Muſik zu Lyon, Rouen ꝛc. in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Das Werk, welches ſein Andenken noch immer erhalten hat, iſt betitelt „Nouveau système de Musique pratique, qui rend l'étude de cet art plus facile etc.“ Paris 1747. Auch mehrere Sonaten und andere Werke für's Clavier hat er herausgegeben, die aber für unſere Zeit gänzlich verloren gegangen ſind.

Denis d'or, ein Clavierinſtrument mit einem Pedale, erfunden 1730 von dem Paſtor Procopius Diviß (auch Diwiß und Diwiſch geſchrieben) zu Prendnitz bei Znaim in Mähren, der ihm jenen Namen nach ſeinem eigenen gab, denn der böhmiſche Name Diviß heißt eigentlich Dionyſius, und Denis d'or zu deutſch der goldene Dionys.

Denner, Johann Chriſtoph, merkwürdig beſonders als der Erfinder der Clarinette, wurde geboren am 13. Auguſt 1655 zu Leipzig, von wo er aber als achtjähriger Knabe ſchon mit ſeinem Vater nach München zog und ſich hier alsbald dem Wildruf- und Horndreherhandwerke, welches auch ſein Vater trieb, widmete. D. ſtarb nach einem rühmlichſt geführten thätigen Leben am 20. April 1707. Seine in Nürnberg gegründete große Blasinſtrumentenfabrik übernahmen ſeine beiden Söhne, die deren Anſehen auch bis auf den heutigen Tag zu erhalten wußten, ohne ſich jedoch durch beſonders nützliche und merkenswerthe Erfindungen in der Kunſt hervorgethan zu haben.

Denninger, J. N., in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Muſikdirector in Oehringen, Clavier- und Violinvirtuos, auch als Componiſt zu ſeiner Zeit nicht unangeſehen.

Derwiſch oder Dervis (perſiſch: arm) iſt in der Türkei die Benennung gewiſſer nach Ordensregeln lebender Geiſtlichen. Für den Muſiker haben nur die Chöre Intereſſe, welche dieſelben bei ihren gottesdienſtlichen Handlungen abſingen, und die dabei von ihnen getanzten Reigen, welche den Tanz der Sphären vorſtellen. Das Zuverläſſigſte darüber theilt zuerſt Hammer in ſeiner „Geſchichte der perſiſchen Redekünſte“ pag. 196 mit; nachher (1821) hat der kaiſerliche Legationsſecretär und Dollmetſcher an der Pforte, Herr von Huſſard, der durch ein glückliches Tongedächtniß dieſe Chöre auf das Getreueſte auswendig behalten hatte, im Verein mit Abbé Stadler dieſelben öffentlich mitgetheilt, indem er ſie dem Letzteren wiederholt genau vorſang, und den perſiſchen Tert ſo, daß Sylbe auf Sylbe und zwar lange auf lange und kurze auf kurze paßt, getreu in's Deutſche übertrug, während Stadler die Noten dazu niederſchrieb.

Des iſt der durch ein b um eine halbe Stufe erniedrigte Ton d, oder die zweite Saile der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter, wenn nämlich dieſelbe zu dem Ton b die kleine Terz, zu as die Quinte ꝛc. ausmacht.

Deſaides, eigentlich Dezède genannt, ein lieblicher Componiſt, zugleich auch Dichter, geb. 1745 zu Turin und geſt. zu Paris, wohin er ſchon als Knabe kam und wo er unausgeſetzt ſein Leben zubrachte, im Jahre 1802, darf billig einen der erſten Plätze einnehmen unter den beſſeren franzöſiſchen Tonſchöpfern der jüngeren Zeit.

Deſargus, Xaver, vor wenigen Jahren noch einer der ausgezeichnetſten Harfenvirtuoſen und fruchtbarſten Componiſten für ſein Inſtrument zu Paris, der neben einem Nadermann, den berühmten Damen Bertrand und Démar ſein Anſehen zu behaupten wußte. Er war ein Pariſer von Geburt und ſcheint gegen 1827 geſtorben zu ſeyn, welche uns übergebene Nachricht wir jedoch nicht als zuverläſſig verbürgen können, da wir uns außer Stande finden, ausführliche Kunde über das Leben dieſes Meiſters zu geben. Als Componiſt hat derſelbe ſein Andenken durch nahe an 70 Werke der Nachwelt übergeben,

Digitized by Google

und vermöge ihrer geſchmackvollen und in jeder Hinſicht zweckmäßigen Bearbeitung auf eine Zeit vielleicht, deren letzte Tage noch lange nicht gekommen ſeyn werden, wenn die Compoſitionen vieler anderer gleichzeitiger Harfeniſten bereits ſchon in Vergeſſenheit gerathen ſind.

Deſaugieurs, (der Vorname iſt uns unbekannt) war ein in den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Frankreich ſehr beliebter Vocal-Componiſt.

Descartes, ſ. Carteſius.

Des-Dur iſt diejenige der 24 Tonarien unſerer modernen Muſik, in welcher der durch ein b um eine halbe Stufe erniedrigte Ton d, alſo des, zum Grundtone der ſogenannten Dur-Tonart angenommen wird. Um der Natur dieſer zu entſprechen, müſſen in der Stufenfolge der Tonleiter dieſer Tonart, außer dem erniedrigten Grundtone, noch die Töne h, e, a und g in b, es, as und ges verwandelt werden.

Deshayes, Componiſt, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Paris und war daſelbſt an dem damals dort exiſtirenden Concert spirituel angeſtellt, in welchem 1780 eine Motette von ihm aufgeführt wurde, die zuerſt ſeinen Namen zu einiger Berühmtheit gelangen ließ. Als Inſtrumentalcomponiſt iſt er wenig bekannt geworden. Vielleicht ſprachen auch ſeine Werke dieſer Gattung weniger an als ſeine Vocalcompoſitionen, für welche ihm von allen Critikern ein eminentes Talent zugeſprochen wurde.

Desmarets, Henry, wurde geb. zu Paris 1662. Er ſtarb zu Luneville in Lothringen am 7. Sept. 1741. Als Componiſt war er überaus fruchtbar. In Marpurg's Beiträgen Bd. 2 pag. 237 ff. findet ſich eine ausführlichere Lebensbeſchreibung dieſes für den Hiſtoriker immer ſehr merkenswerthen Tonſetzers.

Desmaſures, Mr., wird von den Franzoſen als einer ihrer berühmteſten Organiſten geſchätzt, lebte zu Rouen und blühte beſonders gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Durch einen unglücklichen Schuß auf der Jagd, welche er leidenſchaftlich liebte, verlor er das vorderſte Glied der drei letzten Finger an der linken Hand. Er ließ aber das Fehlende durch künſtlich gemachte drei andere Finger wieder erſetzen, und ſpielte damit zu Jedermanns Erſtaunen eben ſo fertig wie vorher.

Des-Moll wird wegen der acht b Vorzeichnung, welche es verlangt und die das Leſen der Noten ſehr erſchweren müßten, als Haupttonart eines Tonſtücks niemals, ſondern nur im Vorbeigehen, im Laufe der Modulation, hie und da gebraucht, wo eine Verwandtſchaft der Harmonien bewerkſtelligt werden ſoll, und das Umſetzen der, gewöhnlich nicht einmal einen Tact umfaſſenden, kurzen Stelle, in welcher die Harmonie von Des-Moll die vorherrſchende iſt, in die Tonart Cis-Moll, die ſonſt immer für jene gebraucht wird, für das Leſen der Noten gar keine Erleichterung, dagegen für das Schreiben derſelben nur eine läſtige Umſtändlichkeit mit ſich bringen würde.

Deſormery, Jean Baptiſte, Muſiklehrer, Virtuos auf dem Pianoforte und Componiſt für ſein Inſtrument in Paris, wo er auch 1780 geboren iſt und ſein Vater Opernſänger und ein nicht unbeliebter Liedercomponiſt war.

Despréaux, Louis Felix, geſt. zu Paris um's Jahr 1805 als erſter Violiniſt im Orcheſter der großen Oper und Accompagnateur auf dem Flügel am Conſervatorium.

Desprez. Unter dieſem Namen wird öfters eines „berühmten Tonkünſtlers und Tongelehrten“ gedacht. Es wird irriger Weiſe, und hauptſächlich von nicht wohl Unterrichteten, zuweilen auch der bekannte Josquin (ſ. d.) ſo genannt, der bei den Franzoſen Joſſien des Prez, von dem ital. Giosquino del Prato, hieß, weil früher die Stadt Prato für deſſen Geburtsort ausgegeben wurde. Joſſien hält man bei ſolchen Vorgängen alſo für den Vor-, und des Prez oder de Prez für den eigentlichen Geſchlechtsnamen.

Deſſauer, Joſeph, Componiſt, geb. zu Prag den 28. Mai 1794 von wohlhabenden Eltern, welche ihm eine glänzende Erziehung geben ließen, war von ſeiner Jugend an zur Handlung beſtimmt. Tomaſchek, H. Friedrich und Dionis Weber, Director des Conſervatoriums von Prag, waren ſeine Lehrer. Einige ſchätzbare Compoſitionen, welche er in ſeiner Jugend herausgab, bewieſen ſeine glücklichen Anlagen; aber abgelenkt von der Praxis der Kunſt durch die Geſchäfte ſeines eigentlichen Berufes, verſäumte er die Kunſt während mehrerer Jahre. Eine Reiſe, die er 1821 nach Neapel machte (für Speculationen der Handlung), lieferte ihm die Gelegenheit, ſeine Talente als Componiſt und Pianiſt bewundern zu laſſen, und ließ ihn einſehen, daß er nicht ſeinem wahren Berufe gefolgt, als er ſich der Handlung widmete. Bei der Rückkehr in ſein Vaterland faßte er den Entſchluß, mit mehr Thätigkeit die glücklichen Gaben, welche er von der Natur für die Muſik erhalten, zu cultiviren, er ſchrieb viele Geſänge für eine oder mehrere Stimmen, Clavierſtücke, Quartette und Ouverturen für das Orcheſter. Auf einer andern Reiſe, welche er nach Mailand machte, zehn Jahre ſpäter, ſchrieb er Mehreres über die Vocal- und Inſtrumentalmuſik und fing eine Oper an, welche bis auf den heutigen Tag unvollendet geblieben iſt. In den Jahren 1832 und 1833 beſuchte er England und Frankreich. Während einem Aufenthalte von 18 Monaten in Paris, ließ er oft in den Salons mit Erfolg ſeine deutſchen Geſänge hören. Ein Verzeichniß ſeiner weiteren Arbeiten, ſo wie die ferneren Lebensereigniſſe dieſes begabten und thätigen Mannes müſſen einer ſpäteren Zeit vorbehalten bleiben.

Deſſauer Marſch. Der unter dieſem ſtereotyp gewordenen Namen bekannte Kriegsmarſch iſt eine jener wichtigen Melodien, die auf's unzweideutigſte den Charakter der Zeitepoche an ſich tragen, in welcher ſie erzeugt ſind, und die aus eben dieſem Grunde auch dann noch als ein unvergängliches Denkmal im Munde des Volks ſich erhalten, wenn ſelbſt das nationale und zeitliche Intereſſe daran längſt verloren gegangen iſt. Es iſt ein Seitenſtück zur Marſeillaiſe, Pariſienne u. a. ähnlichen Tondichtungen. Ueber das Hiſtoriſche des Deſſauer Marſches herrſchen verſchiedene Meinungen. Die richtigere davon iſt wohl, daß derſelbe nicht deutſchen, ſondern italieniſchen Urſprungs iſt, und daß zwar der Fürſt Leopold von Deſſau, nach der Erſtürmung der Stadt Turin bei ſeinem Einzuge in dieſelbe (am 7. Septbr. 1706), damit empfangen wurde, der Marſch ſelbſt auch erſt von dieſer Zeit an ſeinen Namen führt, das Alter der Compoſition deſſelben aber jedenfalls noch um einige Jahre höher angenommen werden muß; den überzeugendſten Beweis hiefür liefert die unbeſtreitbare Thatſache, daß ſchon 1705, nach der Schlacht bei Caſſano (am 16. Auguſt), die Landesbewohner jenem heldenmüthigen Feldherrn und ſeinen tapfern Schaaren dieſen Kriegsmarſch zur Siegesfeier widmeten. Wie weit nun aber die erſte Entſtehung deſſelben zurückzulegen iſt, ob in's Jahr 1705 oder noch früher, läßt ſich freilich nicht ermitteln, um ſo weniger, als man auch über die Perſon des Componiſten ſtreitet. Fürſt Leopold, der zu ſehr Soldat war, um auch den Künſten geneigt ſeyn zu können, hatte ſein Lebenlang nur an zwei Melodien wahrhaftes Wohlgefallen, nämlich an Luthers „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott“, welches Lied er „unſers Herrgotts Dragonermarſch“ nannte, und an jenem nach ihm benannten Deſſauer Marſche, deſſen kriegeriſches Tongeräuſch ganz ſeinem durch und durch militäriſchen Charakter entſprach, und deſſen Melodie ſich auch ſo unvertilgbar feſt ſeinem Gedächtniſſe eingeprägt haben ſoll, daß er, wenn er ſang, Alles nach ihr zu ſingen pflegte, ja ſogar einmal in der Kirche den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten.“ Friedrich Schneider hat dieſen Marſch zum Thema einer ſeiner Ouverturen benutzt, die daher im Deſſauiſchen bei ziemlich allen feierlichen Angelegenheiten aufgeführt und ſtets mit neuem Beifalle gehört wird.

Dessin (von dessiner — anlegen, entwerfen) nennen die Franzoſen die Anlage eines Tonſtücks.

Dessus iſt der franzöſiſche Name des **Discant.**

Destouches, André Cardinal, Obercapellmeiſter des Königs und Generalinſpector der Oper zu Paris, ein in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bei den Franzoſen ſehr beliebter und auch nicht ungründlicher dramatiſcher Componiſt, wurde geboren 1672 und ſtarb 1749.

Destouches, Franz, geboren zu München am 14. October 1774, erhielt den erſten Unterricht in der Muſik von dem Auguſtiner Th. Grünberger, und ward dann ein Schüler von J. Haydn in Wien, wohin ihn ſein Vater, Hofkammerrath und Fiscal in München, 1787 zur weiteren Ausbildung geſchickt hatte. Nach ſeiner Rückkehr 1791 componirte er die von ſeinem Bruder gedichtete komiſche Oper „die Thomasnacht“, die 1792 zum erſten Male aufgeführt wurde und gefiel. Darauf unternahm er als Claviervirtuoſe (als welcher er ſich auszeichnete) und Componiſt eine Reiſe durch die Schweiz und Oeſterreich, kam nach Erlangen und ward hier als Muſikdirector angeſtellt; 1799 aber folgte er dem Rufe nach Weimar als Herzogl. Concertmeiſter an Göpferts Stelle. In dieſe Zeit fallen ſeine Compoſitionen zu Schillers Trauerſpielen, nämlich die Ouverturen, Zwiſchenacte ꝛc. zur „Braut von Meſſina“, Jungfrau von Orleans“, zu „Wilhelm Tell“, „Wallenſtein“, „Turandot“, auch die Chöre zu den „Huſſiten“ und zum Trauerſpiele „Wanda“, und die Oper „das Mißverſtändniß“, die alle aber wohl mehr der Janitſcharenmuſik als der eigentlichen Kunſt zu Gefallen geſchrieben zu ſeyn ſcheinen. Selbſt bei dem Kuhreigen im „Tell“ fehlt nicht große Trommel, Triangel ꝛc. Seit 1810 lebte D. wieder in ſeiner Vaterſtadt, und — ſo viel uns bekannt — ohne beſtimmte Anſtellung. Später kam er als Hofcapellmeiſter nach Heſſen-Homburg. Nach dem Tode des Landgrafen (1842) erhielt er eine kleine Penſion, begab ſich in der Hoffnung, ſein Einkommen in ſeiner Vaterſtadt München vermehren zu können, dahin, ſtarb aber daſelbſt in großer Dürftigkeit am 9. Decbr. 1845. Weltbekannt wurde ſeine Compoſition des Reiterliedes in Wallenſteins Lager: „Friſch auf Kameraden ꝛc.“ Seine Claviercompoſitionen beſtehen in Concerten (mit und ohne Orcheſterbegleitung), Sonaten, Phantaſien und Variationen. Am gelungenſten darunter erſcheinen opus 11 „Sonate p. le Clav. av. Viol. et Violcile obl.“, und „Concerto p. le Clav. av. Accomp. de gr. Orch.“ Sie erſchienen ſämmtlich zu Offenbach, Augsburg und Heilbronn und ſind zum größten Theile in leichter gefälliger Manier gehalten.

Destra (ital.) od. dextra (lat.), und auch droit (franz.) — recht, mit der rechten, nämlich mano, main und mains — Hand, mit der rechten Hand, ſteht in Tonſtücken für Clavierinſtrumente und Harfen bei ſolchen Stellen oder Noten, die mit der rechten Hand geſpielt werden ſollen. Gewöhnlich ſind die Wörter nicht ausgeſchrieben, ſondern nur abgekürzt d. m., auch blos d; ſind ſie ausgeſchrieben, ſo fehlt das mano etc. faſt immer. Der Gegenſatz von d. iſt sinistra und gauche — links, mit der linken Hand.

Détaché — der franz. Ausdruck für staccato.

Determinato (ital.) — entſchloſſen, beſtimmt, bezeichnet ein ſtarkes Hervorheben der Accentnoten, einen kräftigen, würdig-ernſten, ſicheren Vortrag, der zugleich auch die ſtrengſte Taktfeſtigkeit erfordert.

Detonation, Tonabweichung. Mit dieſem Ausdrucke bezeichnet man vorzugsweiſe in der Geſangskunſt: einen beſtimmten anzugebenden Ton zu hoch oder zu tief angeben. Detoniren wird oft gleichbedeutend mit diſtoniren gebraucht und bedeutet allgemein unrein ſingen.

Détonner (franz.) — detoniren oder, wie Einige auch ſchreiben, diſtoniren. S. den vorhergehenden Art.

Detto, auch Dito, wurde vor Alters jede Prinzipalſtimme von enger Menſur genannt, wenn die Orgel ſchon eine ſolche von weiterer Menſur hatte; ferner bezeichnete es auch ein Prinzipal, das kleiner als das Hauptprinzipal war, wobei dann aber das Fußmaß der Stimme angegeben wurde. Ferner bezeichnete es auch eine zweichörige Stimme, als Cymbel detto. S. auch Doublette.

Deudon, Inſtrumentenmacher zu Paris, blühte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Deutsch, Muſikdirector in Breslau, verdient um den daſigen Muſikzuſtand, beſonders durch die Gründung eines Concertvereins, wurde geb. 1763 und ſtarb 1810.

Deutſche Flöte, ſ. Dolzflöte.

Deutſche Guitarre, ſ. Siſter.

Deutſche Leyer, ſ. Leyer.

Deutſcher Baß, ein Geigeninſtrument, welches in Anſehung ſeiner Größe zwiſchen einem Contrabaß und einem Violoncell ſteht. Es wird daſſelbe mit fünf, zuweilen auch mit ſechs Darmſaiten bezogen, deren Stimmung ganz beliebig iſt. Neuerer Zeit wendet man es in der Orcheſtermuſik gar nicht mehr an, und nur bei Tanzmuſik, namentlich der Landleute, trifft man es hier und da noch, wo es dann gewöhnlich die Stelle des Contrabaſſes und Violoncells zugleich vertreten muß, auch auf dieſelbe Weiſe, wie der Contrabaß, geſpielt wird.

Deutſcher Tanz, ſ. Allemande.

Deutſche Tabulatur, ſ. Tabulatur.

Devienne, François, Profeſſor der Flöte im Pariſer Muſik-Conſervatorium und Fagottiſt bei der großen Oper, geboren 1760 und geſtorben den 5. Septbr. 1803 zu Charenton. Er hat, außerdem daß er ein Journal d'harmonie in monatlichen Lieferungen redigirte, gegen 100 Werke geſchrieben, welche Gerber insgeſammt namentlich aufzählt.

Deviſien, ſ. Flageolet.

Devrient, Eduard Philipp, einer der ausgezeichnetſten Sänger und zugleich Darſteller der deutſchen Oper. Er iſt geboren zu Berlin am 11. Auguſt 1801; ſein Vater war Kaufmann daſelbſt, ſein Oheim war der große Schauſpieler Ludwig Devrient. Als Knabe hatte er ſchon eine ſehr ſchöne Sopranſtimme gehabt, welche mehrfältig Aufſehen erregte; in ſeinem 17. Jahre hatte ſich dieſelbe zu einer wohlklingenden hohen Baßſtimme ausgebildet. Dieß bewirkte, daß D. als Baſſiſt in die Singacademie eintrat; hier wurde er mit Zelter näher bekannt, der ihm Unterricht im Geſange und Generalbaſſe ertheilte. Am 18. April 1819 trat D. zum erſten Male ungenannt als Thanatos in Glucks „Alceſte“, und am 25. April unter ſeinem Namen als Maſetto im „Don Juan“ auf. Er wurde hiernächſt angeſtellt, hat ſeitdem das Verhältniß zur Königl. Bühne nie verlaſſen und iſt auch für ſeine Lebenszeit bei derſelben verpflichtet. Nachdem er ſich durch mehrjährigen Fleiß auf dem Territorium der Bühne heimiſch gemacht, unternahm er im Jahre 1822 eine ſechsmonatliche Reiſe nach Dresden, Leipzig, Caſſel und Frankfurt, der hauptſächlich das Motiv zum Grunde lag, ſowohl den Kunſtzuſtand anderer Bühnen kennen zu lernen, als ſich ſelbſt in größeren Parthien, zu denen ihm in Berlin als jungen Künſtler der Zugang ſchwerer wurde, zu verſuchen. In dieſer Zeit erreichte die italieniſche Oper in Wien unter Barbaja's Leitung die größte Höhe, deren ſie ſich vielleicht jemals zu erfreuen gehabt, denn die gleichzeitige Wirkſamkeit einer Fodor, eines Rubini, David, Lablache, der Sonntag in ihrer Anfangsperiode u. m. a. mußte allerdings ein außerordentliches Enſemble erzeugen. Der Ruf, den dieſe Darſtellungen gewannen, zog D. nach Wien; was er dort hörte, verbunden mit dem früheren Unterrichte eines italieniſchen Meiſters in Berlin, gaben dem Sänger, der ſich die vielſeitigſten Studien zur Pflicht gemacht hatte, eine große Gewandtheit auch in der modernen italieniſchen Geſangsweiſe. Wie vielſeitig ſein Talent iſt, beweiſt uns ein Verzeichniß ſeiner vorzüglichſten Rollen: der Patriarch Jacob in Mehuls „Joſeph in Egypten“, Fauſt in Spohrs Oper, der Templer in Marſchners Werk gleiches Namens, Glucks Oreſt, Hans Heiling und der Zigeuner in den beiden von ihm ſelbſt gedichteten Opern, deren erſtere durch Marſchner, die

Digitized by Google

andere durch Taubert (1834) componirt iſt, Figaro ſowohl in Mozarts als Roſſini's Werk, Papageno, der Schloſſer in Aubers „Maurer“, der Engländer in deſſelben „Fra Diavolo“ u. ſ. w. Auch müſſen wir noch eines großen muſikaliſchen Verdienſtes, das von allgemeinem Einfluß auf die Kunſtbildung unſerer Zeit geworden iſt, gedenken. Er war es nämlich, welcher die Aufführung der großen Paſſionsmuſik von Seb. Bach durchſetzte, die Mendelsſohn unter den obwaltenden Umſtänden für unmöglich hielt. Doch D.'s Eifer beſiegte alle Hinderniſſe, denn es ward ihm förmliche Berufspflicht, die Parthie des Heilandes öffentlich zu ſingen. So trat, durch Mendelsſohn einſtudirt und geleitet, dieß große Werk, nachdem es 100 Jahre geruht, zuerſt im Jahr 1830 in Berlin wieder in's Leben, und hat ſich ſeitdem mit ſiegreicher Macht überall hin verbreitet und tauſendfach eine edle Begeiſterung und Erhebung erweckt. Das Verdienſt einer ſolchen Wiederbelebung iſt nicht gering und muß öffentlich anerkannt werden. Die Freude an detaillirter Charakterdarſtellung, der Wunſch, dem verfallenden deutſchen Opern-Repertoir durch einige beſſere ernſte Gedichte aufzuhelfen, endlich ein innerer poetiſcher Drang ſelbſt machten D. zum Verfaſſer mehrerer ſehr verdienſtlicher Operngedichte, die jedoch eines edlen Ernſtes für die Kunſt bedürfen, um aufgefaßt zu werden. Es ſind die ſchon oben genannten „Hans Heiling“, „der Zigeuner“ und die artige kleine Operette „die Kirmeß“, von Taubert componirt; in allen findet man einen geſchickten Plan, ſorgfältig angelegte Charaktere und ſehr artige Verſification. Könnte ſich der Dichter entſchließen, die beiden größeren Werke ein wenig in der Handlung zu concentriren, ſo würden ſie auf allen beſſeren Bühnen gewiß mit Beifall geſehen werden und in vieler Beziehung Muſterbilder für gute Operngedichte ſeyn. Wir hoffen, daß die Feder des Dichters in dieſer Gattung noch mehr liefern und ſich auf ſolche Weiſe auch in dieſem Gebiete der Muſik reichlichere Verdienſte erwerben werde; von ſeinem Beruf dazu zeugt ſein letztes Werk, das Anfangs zur Oper beſtimmte, ſpäterhin aber zum Schauſpiel mit beſonderer Rückſicht auf muſikaliſche Efferte bearbeitete Drama „das graue Männlein.“ — Alles Thatſächliche, welches wir bisher angeführt haben, zeigt, daß er ein in jeder allgemeinen Beziehung mit dem intellectuellen Standpunkte der Zeit befreundeter Mann iſt, bei dem ſich höhere Kunſtanſicht mit einer edleren und ſittlicheren des Lebens verbindet, und der alſo auch in allen Lebensbeziehungen außerhalb ſeines Standes eine leider ſeltene, aber um ſo rühmlichere Ausnahme bildet, welche der höchſten Achtung werth iſt.

Dextra, ſ. Destra.

Deycks, Ferdinand (an mehreren anderen Orten wird er irrig Friedrich genannt), Dr. Philosophiæ und Profeſſor am Königl. Gymnaſium zu Coblenz, iſt geb. 1802 zu Burg im Herzogthum Berg, ſtudirte auf dem Gymnaſium zu Düſſeldorf und den Univerſitäten Bonn und Berlin, und lebte darauf in Düſſeldorf einige Jahre der Wiſſenſchaft und Kunſt, beſonders der Muſik, worin Burgmüller, Ries, Salomon und Stegmann ſeine wirkſamſten Lehrer geweſen waren, unter den günſtigſten Verhältniſſen. Von ſeinen wiſſenſchaftlichen Arbeiten, welche meiſt in das Fach der alten Literatur gehören, ſind hier beſonders anzuführen: Ueber L. Spohrs Oratorium „die letzten Dinge“; „Platon über die Muſik“; über B. Kleins „Jephtha“; über F. Ries's neueſte Clavierwerke; über André's Ausgabe der Partitur des Mozart'ſchen Requiems (gleichſam das letzte Wort in dieſer berufenen Streitſache); „Göthe über die Muſik“, und „über katholiſchen Kirchengeſang“ (1835) u. m. a. Als ſcharfſinniger und geiſtreicher Ausleger großartiger Dichtung hat D. ſich beſonders gezeigt in den „Andeutungen über Sinn und Zuſammenhang des erſten und zweiten Theiles von Göthe's Fauſt“, Coblenz 1834. 8°.

Dezede, ſ. Deſaides.

Di, die dritte der belgiſchen Sylben, ſ. dieſ. u. Solmiſation.

Diabelli, Anton, geb. den 6. September 1781 zu Mattſee im Salzburgiſchen, woſelbſt ſein Vater als Stiftsmuſikus und Meßner angeſtellt war, und den Sohn im Geſange, Clavier- und Violinſpiele ſelbſt unterrichtete. Sieben Jahre alt wurde Anton als Chorknabe im Kloſter Michaelbaiern und zwei Jahre ſpäter im Capellhaus zu Salzburg aufgenommen; kam 1796 in die höheren lateiniſchen Schulen nach München und cultivirte fortwährend die theoretiſch praktiſchen Muſikſtudien. Im 19. Jahre trat er als Theologe in das Ciſtercienſerſtift Daitenhaßlach, beſchäftigte ſich nunmehr auch mit mannigfaltigen Compoſitionen, welche er jederzeit zur Durchſicht und Prüfung an Michael Haydn ſandte, den er ſchon von Jugend auf als väterlichen Freund und Rathgeber verehrte und mit dem er in ununterbrochenem Briefwechſel ſtand. — Als mit der nach drei Jahren erfolgten Säculariſation der baieriſchen Klöſter zugleich auch ſeine Ausſichten für die Zukunft zerſtört wurden, beſchloß er, nach Wien zu gehen, wo er, an Joſeph Haydn empfohlen und durch ſeine gründlichen Kenntniſſe ſich ſelbſt empfehlend, als Muſikmeiſter im Pianoforte wie auf der Guitarre bald ſeine Exiſtenz ſicherte, und in den angeſehenſten Familien (worunter beiſpielshalber das Fürſtl. Brezenheim'ſche Haus) ſich Eingang verſchaffend, ſtets willkommen geheißen wurde. — Im Jahre 1818 aſſociirte er ſich mit dem Muſikverleger Peter Cappi unter der Firma eines öffentlichen Geſellſchafters, führt aber nunmehr ſeit 1824 mit der auf ſeinen Namen als privilegirter Kunſthändler erhaltenen Befugniß das Geſchäft für eigene Rechnung. — D., der Tonſetzer, muß unter ſeinen Kunſtgenoſſen den allerfruchtbarſten zugezählt werden; die Zahl ſeiner Werke gränzt bereits an 170, eben ſowohl für das Clavier als für die Guitarre, Violine u. Flöte, für den Geſang, für einzelne Soloinſtrumente wie für das ganze Orcheſter; es ſind Sonaten, Sonatinen, Rondo's, Variationen, Tanzſtücke, Lieder, Vocalquartette, zahlreiche anonym erſchienene Arrangements, Ueberſetzungen, Clavierauszüge, Harmonieparthien u. dergl.; für die Bühne mehrere Operetten und Singſpiele, ſieben Meſſen, zwölf Graduale's, zwölf Offertorien, ſieben Tantum ergo's nebſt vielen anderen Kirchenſtücken (eine Vocal- und Paſtoralmeſſe ꝛc.), Cantaten, Geſänge, Präludien, Serenaden, Romanzen ꝛc. Ein bleibendes Verdienſt hat er ſich vorzüglich um die Jugend erworben; ſeit Vanhall haben Wenige nur ſo umſichtig und wohlüberlegt für den zweckmäßigen Bedarf der Schüler geſorgt; als rationell empiriſcher Lehrer verſtand er ſelbſt am beſten, wie der Anfänger progreſſiv geleitet, a minori ad majus, allmählig erſt dem Ziele näher gerückt werden müſſe; und was er in dieſer Beziehung geleiſtet, ſoll auch die Nachwelt in dankbarer Erinnerung bewahren. — Aber nicht allein die Quantität, weit mehr noch der qualitative Werth ſeiner Werke iſt es, dem volle Achtung gebührt; und wenn jener redlich das Seinige gethan hat, der immer nur das Rechte will und auch vollbringt, — ſo liegt darin D.'s Charakteriſtik, und ganz paßt auf ihn Horazens Ausſpruch: omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci. Immer hält er genau, was er verſprach, aber auch nie mehr. So ſind alle ſeine den Eleven geweihte Kleinigkeiten angenehm, gefällig, faßlich, melodienreich und vollkommen deren phyſiſchen und geiſtigen Kräften angemeſſen; ſeine durch die Ueberſchrift „Landmeſſen“ die ſpecielle Beſtimmung ausſprechenden Kirchenſtücke ſind wirklich alſo leicht und harmoniſch fließend angelegt und durchgeführt, daß ſie auch bei beſchränkten Mitteln keine unbefriedigende Wirkung hervorbringen können. Wo es aber gilt, den erudirten Tonmeiſter zu zeigen, da bleibt die That nimmer hinter dem Worte. Eben ſo ehrenvoll ſteht D., der Muſikhändler, ſeinen Collegen auf dem Wienerplatze zur Seite. Ein reichhaltiges Sortiment fremder Artikel, desgleichen Kupferwerke, Bildniſſe ꝛc., nebſt einer intereſſanten Auswahl von eigenem Verlage ſind Bürgen ſeines thätigen, von reinem Kunſtſinne geleiteten Strebens, das Gute kräftig zu fördern.

Diaconicon heißt in der griechiſchen Kirche die Col-

Digitized by Google

leele, die der Diaconus ſingt, auch wohl das Buch, in welchem die liturgiſchen Verrichtungen deſſelben aufgezeichnet ſind.

Diagramma (griechiſch) bezeichnet wörtlich eine Figur oder geometriſche Zeichnung, welche zur Erläuterung oder Löſung geometriſcher Aufgaben angewendet wird; dann auch einen Entwurf oder Abriß überhaupt. Hievon abgeleitet nannten dann auch die alten Griechen, hauptſächlich die aus der pythagoräiſchen Schule, das Linienſyſtem und das, was wir jetzt Tonleiter nennen, ein D., und ſpäter, als die Harmonie und vielſtimmige Setzart erfunden war, auch die Partitur, weil dieſe gleichſam den Abriß eines Tonſtücks bildet.

Dialogue nennen die Franzoſen eine Compoſition für zwei Stimmen, die einander wechſelnd antworten, mitunter auch vereint zuſammen fortſchreiten, insbeſondere aber die thematiſche Behandlung der Stimmen beim Orgelſpiele, weil nämlich in dem Falle die verſchiedenen Stimmen hier jede eine Art correſpondirender Melodie für ſich bildet. Auch verſteht man unter Dialog die wirklich geſprochenen Reden und Unterredungen (Proſa), welche zwiſchen den einzelnen Muſikſtücken einer Oper vorkommen, und durch deren Auslaſſung oder muſikaliſche Darſtellung (Recitativ), ſich die ſogenannt große Oper charakteriſirt.

Diapason hieß bei den Griechen, und daher auch bei den alten lateiniſchen Muſiklehrern, die Octave. Auch zur Bezeichnung derjenigen Intervalle, welche noch über die Octave hinausliegen, gebrauchten dieſelben dieſes Wort, indem ſie nämlich durch einen weiteren Wortzuſatz genau beſtimmten, wie weit das gemeinte Intervall noch über die Octave hinausliege. So hieß bei ihnen z. B. die Undecime Diapason cum diatessaron, und die Duodecime Diapason cum diapente, die zweifache Octave Disdiapasón. Derzeit verſteht man unter D. auch wohl den Umfang der Töne einer Singſtimme oder eines Inſtruments. Bei den Franzoſen heißt D. auch zuweilen ſo viel als Stimmgabel.

Diapente nannten die Griechen, und mit ihnen natürlich auch die alten lateiniſchen Theoriſten, die reine Quinte, und, indem ſie von dieſer aus bis zur Octave rechneten, die große Septime Diapente col ditono, und die kleine Septime Diapente col semiditono.

Diapentisare, und franz. Quinter, ſind Ausdrücke, aus dem ciceroniſchen Latein entlehnt, welche in Johann de Muris' und anderen alten Schriften zur Bezeichnung des Fortſchreitens durch die Quinte vorkommen.

Diaphonie. Urſprünglich bezeichneten die Griechen alle diſſonirenden Intervalle, wozu ſie auch die Terze und Sexte rechneten, mit dem Ausdrucke Diaphona, als Gegenſatz von Symphona. Zu Guido's Zeilen hieß diejenige Stimme, welche wir jetzt Discant nennen, die Diaphonie, und ſpäter, nach der Erfindung der Harmonie, verſtand man darunter eine zweiſtimmige Compoſition. Die älteſte Art des diaphoniſchen Geſanges beſtand wahrſcheinlich nur in der Begleitung einer Sopranmelodie mit einem Baſſe, und zur Aufzeichnung deſſelben ſcheint man ſich anfänglich nur einer von den allgemein üblichen vier Linien bedient zu haben.

Diapsalma, ſ. Selah.

Diaſchisma kommt nur bei den mathematiſchen Berechnungen der Tonverhältniſſe vor, und iſt hier der griechiſche Name eines Intervalls, welches durch die Theilung eines andern entſteht.

Diaspasma (griechiſch) — wörtlich: Trennung, Lücke, daher in der Muſik die Pauſe. Die Alten verſtanden darunter insbeſondere die Pauſe zwiſchen zwei Verſen und Strophen eines Geſanges. Vergleiche auch Selah.

Diaſtaltiſch hieß bei den Griechen eine Melodie, welche zum Ausdruck erhabener Empfindungen ſich eignete.

Diastema war bei den Griechen das, was wir im Allgemeinen Intervall nennen, alſo ein Zwiſchenraum von einem Tone zum andern, ohne nähere Beſtimmung ſeiner Größe.

Diastolica (von διαστολή, distinctio, differentia) wird von einigen älteren Theoretikern die Lehre von den Abſchnitten und Inciſionen in den muſikaliſchen Perioden genannt, und von den Verbindungen dieſer Perioden.

Diatessaron (griechiſch) — wörtlich: eine Tonfolge von vier Stufen, alſo die reine Quarte.

Diatesseronare, u. franz. Quarter, findet man in Johann de Muris' und anderen älteren Schriften als techniſchen Ausdruck für: in Quarten fortſchreiten.

Diatoni, ſ. Soni mobiles.

Diatoniſch, wörtlich: was durch die Töne oder von Ton zu Ton geht. Daher

Diatoniſches Tongeſchlecht, bei den Griechen die erſte Grundlegung für ihr ganzes Muſikſyſtem, diejenige Anordnung ihres Tetrachords, welche einen Halbton und zwei ganze Töne (z. B. h, c, d, e), und zwar in den verſchiedenen Tonarten in abwechſelnder Reihenfolge, nach einander erſcheinen ließ, unterſchieden von dem chromatiſchen und dem enharmoniſchen Geſchlechte.

Diatoniſche Tonleiter, die melodiſche Darſtellung aller ſieben Tonſtufen ohne Auslaſſung und ohne Verdoppelung, nach dem Geſetz irgend einer Tongattung und Tonart. Endlich verſteht man, wie wiederum aus Obigem folgt, unter

Diatoniſcher Tonreihe, Tonfolge, Melodie eine ſolche, in welcher außer den Tönen der Tonart keine fremden gebraucht ſind.

Diaulion hieß bei den Griechen das Soloſpiel der Flöten zwiſchen dem Chor, alſo das Ritornell nach dem Geſange und zwiſchen demſelben.

Diazeuxis (griech.) wörtlich: das Trennen, die Trennung. In der Muſik der alten Griechen bezeichnete dies Wort die Trennung zweier, nach einander folgender, unverbundener Tetrachorde durch einen zwiſchen beiden Tetrachorden vorhandenen Ton. Die lateiniſchen Muſiklehrer nannten dieſe Trennung Disjunctio, wie es der gewöhnliche Sprachgebrauch mit ſich brachte.

Dibdin, Charles, wurde geb. 1748, und widmete ſich in ſeinen jüngeren Jahren dem Theater, das er als fünfzehnjähriger Knabe ſchon mit Glück betrat und auf dem er nachmals in London längere Zeit glänzte. Beſonderer Unterricht in der Muſik ward ihm nicht zu Theil; bei ſeinen vortrefflichen Anlagen dazu aber und ſeinem unermüdeten Fleiße brachte er es durch Selbſtſtudium dahin, daß er in ſeinem ſiebzehnten Jahre ſchon zu ſeinem Benefize eine Operette dichten und in Muſik ſetzen konnte. Auch zu einem nicht unbeachtenswerthen und in manchen Fällen ſogar ſehr ausdrucksvollen und angenehmen Sänger bildete er ſich durch ſich ſelbſt, obſchon er von Natur keine wahrhaft ſchöne Stimme hatte. Er gefiel außerordentlich, und die vielen perſönlichen Freunde, welche er ſich zu erwerben wußte, trugen nicht wenig dazu bei, daß ſeine mancherlei Compoſitionen allgemeinen Eingang fanden. Bis gegen 1787 hatte er ſchon nahe an 100 Operetten, Pantomimen u. dgl. geſchrieben, alle zur Beluſtigung des Volks (Gerber liefert ein ziemlich vollſtändiges Verzeichniß davon). Daher wurde bald für ihn das unter dem Namen Circus bekannte Theater erbaut, wo er der Erfinder einer neuen, und hauptſächlich unter den niederen Volksklaſſen in London viel Aufſehen erregenden, Gattung von Unterhaltung (von ihm Readings and Music genannt) wurde, die aus Muſik, Geſängen und öffentlichen Declamationen beſtand, welche alle er ſelbſt und allein dichtete, componirte, ſang und darſtellte. — Hat nun auch D. für die Kunſt ſelbſt wenig oder gar nichts Förderliches gethan, ja in gewiſſem Betracht ihr noch geſchadet, ſo iſt auf der andern Seite doch nicht zu läugnen, daß er durch die unendliche Mannigfaltigkeit und Derbheit in ſeinen patriotiſchen Geſängen, durch die glückliche Benutzung aller Gelegenheiten, womit er auf John Bull einzuwirken, ihn in dem langen und ſchweren Kampfe mit Frankreich immer bei guter Laune zu erhalten und für Land- und Seedienſt geneigt zu machen wußte, in den letzten zwanzigjährigen Kriegen Englands einen außerordentlichen Einfluß auf die unteren

Digitized by Google

Volksklaſſen ausübte, und ſeine Erſcheinung ſomit immer eine höchſt merkwürdige und in der Geſchichte der engliſchen Muſik Epoche machende bleibt. Sein Todesjahr findet ſich nirgends angezeigt.

Dichord — der Zweiſaiter. Es iſt dieß der Name eines zweiſaitigen Inſtruments der alten Aegypter und Griechen. Nach den noch jetzt davon vorhandenen Abbildungen auf alten Kunſtwerken war es unſerm Monochord ähnlich.

Dicht — Dichte Klanggeſchlechter, ſ. Genera spissa.

Dickhut, Horn- und Guitarrevirtuoſe, auch Componiſt für ſeine Inſtrumente in der neueren Zeit. Seine Compoſitionen ſind meiſtens für's Horn geſetzt und beurkunden eine gründliche Kenntniß dieſes Inſtruments. Sie beſtehen in allerlei kleineren Gattungen von Muſikſtücken, die weniger Anſpruch machen können auf den Namen einer Tondichtung, immerhin aber den Beifall derer erhalten werden, die nicht durch zu überſpannte Forderungen die eigene Fähigkeit, ſich einem Kunſtgenuſſe willfährig hinzugeben, beeinträchtigen.

Diderot, Denys, geboren 1713 zu Langres in der Champagne und erzogen in der dortigen Jeſuitenſchule. Mit Eifer ſtudirte er Mathematik, Phyſik, ſpeculative Philoſophie und ſchöne Wiſſenſchaften, und bald hatte er ſich unter den ſchönen Geiſtern der Hauptſtadt einen angeſehenen Namen erworben. Sein Hauptwerk und welches auch hieher gehört, iſt die große franzöſiſche Encyklopädie, zu welcher er den Plan entwarf, und die er mit d'Alembert, Rouſſeau u. A. herausgab; dann ſind für den Muſiker merkwürdig ſeine „Peincipes d'Acoustique", welche ſeine „Mémoires sur differens sujets de Mathématique" (Paris und Haag 1748) enthalten. An Burney überlieferte er 1770 eine Menge Handſchriften zur Benutzung bei der Abfaſſung ſeiner Muſikgeſchichte. Burney verſichert, daß darin Stoff zu einem ganzen Folianten enthalten geweſen ſey. D. ſtarb zu Paris am 31. Juli 1784. Wer ſich gern von D.'s Anſichten von Muſik und dahin gehörigen Gegenſtänden weiter unterrichten will, der findet eine gute Auswahl von Fragmenten aus deſſen Schriften in der Leipziger muſik. Zeitung, Jahrgang 8, Nr. 12 ff.

Didymeen waren Feſte der alten Griechen in der Stadt Milete in Kleinaſien, bei welchen hauptſächlich muſikaliſche Wettſtreite veranſtaltet wurden.

Didymiſches Comma, ſ. den folg. Art.

Didymus lebte ungefähr 38 Jahre vor Chriſtus. Nach Seneca ſoll er gegen 4000 Werke geſchrieben haben, unter welchen auch viele muſikaliſche waren, von denen ſich aber keines bis auf unſere Zeiten erhalten hat. In einem derſelben, das man noch dem Titel nach kennt, (de differentia Aristoxeniorum et Pythagoricorum), iſt die wichtige Entdeckung und Verbeſſerung der pythagoräiſchen Proportion des ganzen Tons enthalten, durch welche das diatoniſche Geſchlecht erſt für unſere Harmonie oder den ſogenannten Contrapunkt brauchbar ward. Daher wird das von ihm nachgewieſene kleine oder syntoniſche Comma (ſ. dieſ.) auch wohl nach ſeinem Namen das didymiſche genannt.

Diedicke, Ferdinand, ſeit ungefähr 1822 Kammerſänger zu Deſſau, ein angenehmer Tenoriſt, wurde geb. zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Obertau. Beſonders glänzend iſt ſein Vortrag in Liedern und im Quartettgeſang.

Dièse nennen die Franzoſen das Kreuz (♯) oder Erhöhungszeichen, und hängen daher auch dieſes Wort zur Bezeichnung der ſogenant abgeleiteten Töne dem Namen der urſprünglichen an, wie wie die Sylbe is, alſo ut dièse = cis, re dièse = dis u. ſ. w.

Dieſis war bei den Griechen zunächſt jede Theilung der Töne, dann beſonders aber die Hälfte und der dritte und vierte Theil eines ganzen Tones. Letzterer hieß die enharmoniſche Dieſis (Diesis enharmonica), der dritte Theil die chromatiſche D. (D. chromatica) und die Hälfte eines ganzen Tons die große D. (D. magna). Daher kommt auch die Bedeutung des franzöſiſchen Wortes Dièse (ſ. dieſ.). In der heutigen modernen Muſik verſteht man unter Dieſis ein kleines Intervall, welches nur bei der mathematiſchen Berechnung der Intervalle vorkommt.

Dieter (zuweilen auch Dietter geſchrieben), Chriſtian Ludwig, Herzoglich würtembergiſcher Kammermuſikus zu Stuttgart, vortrefflicher Violinvirtuos und, zu ſeiner Zeit hauptſächlich, ſehr beliebter Componiſt, geboren am 13. Juni 1757 zu Ludwigsburg. Er ſtarb 1822 als ein allerſeits hoch geachteter Mann. Athmen ſeine Werke auch nicht den hohen Geiſt unſerer berühmteſten Componiſten, nicht den Reichthum ihrer Harmonie, und haben namentlich ſeine Opern auch nicht jenen epiſchen Schwung, ſo haben ſie auf der anderen Seite doch das Verdienſt der Popularität, eines ſehr gefälligen Geſanges und einer treffenden Darſtellung komiſcher Scenen, worin D.'s Muſe beſonders glücklich war.

Dieterich, Friedrich Georg, berühmt als Organiſt an der Hauptkirche St. Michaelis zu Schwäbiſch-Hall, geb. daſelbſt 1686 und geſt. 1747. Daß er mehrere Werke, beſonders Kirchenmuſiken, nicht allein componirt, ſondern auch herausgegeben hat, iſt ausgemacht, doch iſt derzeit nichts mehr davon vorhanden, uns wenigſtens nicht bekannt.

Dietrich, Sixtus, ein berühmter Componiſt des 16. Jahrhunderts, lebte zu Koſtnitz. — Mehr über ihn, jedoch wenig Wichtiges, berichtet Walther in ſeinem Lexikon.

Dietrichſtein, Moriz, Graf von, Oberſthofmeiſter Ihrer Majeſtät der Kaiſerin, K. K. wirklicher Geheimerath und Kämmerer, Präfekt der Hofbibliothek, Großkreuz, Commandeur und Ritter mehrerer Orden, Ehrenmitglied vieler gelehrten Geſellſchaften und Akademien, iſt zu Wien am 19. Februar 1775 aus einer der älteſten und berühmteſten adeligen Familien der öſterreichiſchen Monarchie geboren. Von Jugend auf für Wiſſenſchaften und Künſte glühend, faßte er unter den letzteren eine beſondere Neigung zur Muſik, und behielt, obſchon ſpäter durch häufige und wichtige Beſchäftigung von deren Ausübung abgehalten, fortan ein lebhaftes Gefühl für die Wirkung dieſer Kunſt und ein richtiges Urtheil über die Leiſtungen in derſelben. Er componirte mehrere Hefte „Lieder mit Begleitung des Pianoforte" (meiſtens bei Diabelli in Wien erſchienen), welche durch richtige Declamation, verſtändige Textbehandlung und angenehme, paſſende Melodien von dem Geſchmacke und der richtigen Empfindung ihres Autors zeugen. 1819 erhielt er die Intendanz der Hofmuſikcapelle und im Jahr 1821 auch noch die oberſte Direction der beiden K. K. Hoftheater. 1826 ernannte ihn der Monarch zum Präfekten der Hofbibliothek, welcher er noch gegenwärtig, zu deren Vortheil und Ruhm, mit regem Eifer, warmer Liebe, tiefer Sachkenntniß und reinſtem Kunſtſinne vorſteht.

Dietz, unter den nicht eben ſehr zahlreichen Tenoriſten Deutſchlands einer der achtbarſten Bühnenſänger, zur Zeit in München, welcher ſich durch Umfang, Zartheit, Innigkeit und Bildſamkeit der Stimme vortheilhaft auszeichnet; nächſt dieſen Vorzügen kann man ihm eine ſolide Beſchulung, deutliche Ausſprache und einen unverkennbaren Beruf für dramatiſchen Vortrag in Geſang, Rede und Bewegung nachrühmen.

Dietz, Cathinka von, wohl die vorzüglichſte Clavierſpielerin, die Kalkbrenner je gebildet hat. Sie ward 1816 zu München geboren und legte als ein kleines Kind ſchon auf eben ſo überraſchende als überzeugende Weiſe ein eminentes Talent für Muſik an den Tag, ſo daß nun auch Alles, und bei Zeiten zwar, zu deſſen möglichſt gründlicher Ausbildung geſchah, und ſie im ſechsten Jahre bereits in Privatzirkeln zur Verwunderung aller Anweſenden ſich hören laſſen konnte. Der Unterricht ward mit allem Eifer fortgeſetzt, und die Fortſchritte der kleinen Virtuoſin nahmen in gleicher Weiſe zu. In ihrem zwölften Jahre ſchon ſpielte ſie öffentlich in Concerten. Familienverbindungen machten es ihr möglich, dem höchſtſeligen Könige Maximilian von Bayern vorgeſtellt zu

Digitized by Google

werden. Der Kunſt liebende und Kunſt beſchützende Monarch hatte Freude an den, für ſolches Alter ſeltenen, Leiſtungen des zudem ſehr liebenswürdigen Mädchens, und ſchickte ſie auf ſeine Koſten zu vollkommener Ausbildung nach Paris, wo nun Kalkbrenner ihr Lehrer ward und dieſem Berufe mit ſo vielem Eifer oblag, daß er auf alle Weiſe zugleich auch für eine allgemeine künſtleriſche und insbeſondere muſikaliſche Bildung ſeiner anvertrauten Schülerin ſorgte, und zwar mit dem beſten, glänzendſten Erfolge. Fräulein Dietz verweilte mehrere Jahre zu Paris. Eine ſeltene, aufrichtige Liebe zur Kunſt ſtand ihrem raſtloſen Studium ſtets zur Seite, und ſo brachte ſie es zu einem Grade von Vollkommenheit, der mit Recht die vollendete Meiſterſchaft genannt werden muß. Nicht allein, daß ſie Kraft und Fertigkeit genug beſitzt, auch die größten techniſchen Schwierigkeiten mit der kaum zu begreifenden Leichtigkeit einer ſtets ſicheren Virtuoſität zu überwinden, ſondern es belebt ihr Spiel dabei auch in jedem Augenblick ein tiefes, echtes Kunſtgefühl. Wie hoch jetzt das Clavierſpiel überhaupt in ſeiner Ausbildung gediehen ſeyn mag, und wie wunderbar uns die Leiſtungen erſcheinen müſſen, die von den jetzt lebenden Virtuoſen und Virtuoſinnen darin uns vorgeführt werden, immer gebührt Fräulein Dietz noch eine Stelle in der erſten Reihe der jetzt lebenden und glänzenden Pianiſtinnen.

Dieudonné, Clavierinſtrumentenmacher, ſ. Schiedmaier.

Dieupart, Charles, Violin- und Claviervirtuos, und als ſolcher zu ſeiner Zeit ſehr angeſehen, war geboren in Frankreich (der Ort iſt unbekannt) um 1670. Sein Ruf verbreitete ſich aber von London aus, wo er ſich gegen 1707 befand und mit Haym und Clayton die italieniſche Oper einführte. Er ſtarb, alt und elend, 1740.

Diezeugmenon iſt der Name des vierten griechiſchen Tetrachords, welches in dem ſogenannten großen oder unveränderlichen Tonſyſteme der Griechen zwiſchen den Tetrachorden Synemmenon und Hyperbolaeon lag. Das Wort D. heißt eigentlich abgeſondert, und man benannte dieſes Tetrachord deshalb ſo, weil es mit einem Tone anfing, der mit den Tönen des vorhergehenden Tetrachords nichts gemein hatte, es alſo gleichſam als ein abgeſondertes Tetrachord erſcheinen ließ.

Dilettant. Mit dieſem Ausdrucke bezeichnet man jeden Liebhaber der Kunſt überhaupt, und der Tonkunſt insbeſondere, ſofern er dieſelbe nicht ex professo, ſondern blos zum Vergnügen treibt, oder ſich an ihren Werken ergötzt. Das Wort iſt aus der italieniſchen Sprache entlehnt (Dilettante). Die Kunſtliebhaberei des Dilettanten nennt man Dilettantismus.

Diligenza — Fleiß; con diligenza — mit Fleiß; bezeichnet einen durchdachten, ſehr präciſen Vortrag, der Nichts vernachläſſigt, ſowohl hinſichtlich der Accurateſſe in der techniſchen Ausführung, als hinſichtlich des eigentlichen Ausdrucks.

Dilliger oder Dillinger, Johann M., wurde geboren zu Eisfeld in Franken am Andreastage 1590, ſtudirte zu Wittenberg, wurde Anfangs daſelbſt Cantor an der Schloßkirche, dann 1623 Magiſter, 1625 Cantor zu Coburg, 1633 Pfarrer zu Gellertshauſen und 1634 Diaconus an der Moritzkirche zu Coburg, wo er am 28. Auguſt 1647 ſtarb. Seine muſikaliſchen Werke, die ziemlich alle der Kirchenmuſik angehören, verfaßte er zum größten Theile als Cantor zu Coburg.

Diludium — das Zwiſchenſpiel; man verſteht darunter insbeſondere zwar das Zwiſchenſpiel, welches zwiſchen den einzelnen Verszeilen der Choräle ſtattzufinden pflegt, doch verbindet man damit auch den Begriff des Nachſpiels oder Poſtludiums.

Diluendo (abgek. dil.), heißt verlöſchend, und zeigt an, daß die Töne der Stelle, welche damit überſchrieben iſt, nach und nach bis zum völligen Verlöſchen hinſichtlich ihrer Kraft abnehmen, alſo ganz verhallen ſollen.

Diminuendo (abgek. dim.) — vermindernd oder abnehmend; bezieht ſich immer nur auf die Tonkraft und keineswegs auf das Tempo, was Einige glauben und es deshalb mit ritardando verwechſeln. Da dieſes Wort mit decrescendo ziemlich gleichbedeutend iſt, ſo wird es ſehr oft auch durch das bekannte Decrescendozeichen angedeutet.

Diminuendo-Zug, ſ. Crescendo-Zug.

Diminutio (lat.) und Diminuzione (ital.) — die Verkleinerung; bezeichnet in der Muſik 1) dasjenige Verfahren, wenn ein melodiſcher Satz, und insbeſondere zwar das Hauptthema einer Fuge, in einer anderen Stimme mit verminderter Geltung der Noten wiederholt wird (eine ſolche Wiederholung oder Nachahmung heißt gewöhnlich per diminutionem); und 2) die Zergliederung der Hauptnoten eines Tactes in Noten von geringerem Werthe (z. B. die Theilung einer halben Note in Viertel oder Achtel). Die Diminution bildet alſo den vollkommenſten Gegenſatz von der Augmentation, und was daher unter dieſem Artikel von der Zeitvermehrung der Noten geſagt iſt, das gilt auch hier (im umgekehrten Sinne natürlich) von deren Zeitverminderung.

Diminutiones — Theilungen. Vergl. den vorhergehenden Artikel. Dann werden auch diejenigen Noten von geringerem Zeitwerthe, wie z. B. Achtel und Sechszehntel, Diminutionen genannt, welche gegen eine in einer anderen Stimme ausgehaltene größere Note geſetzt, oder in derſelben Zeit vorgetragen werden, in welcher dieſe größere Note ohne Unterbrechung forttönt.

Dimmler, Anton, Königl. Bayeriſcher Hofmuſikus, Waldhorniſt, Contrabaſſiſt und Componiſt, wurde geboren am 14. October 1753 in Mannheim; auch gehörte er unter die guten Guitarriſten und Componiſten für dieſes Inſtrument.

Diocles Elaita, ein altgriechiſcher Tonkünſtler, aus Elea in Aſien gebürtig, und ſchrieb, wie Suidas berichtet, auch ein Werk über Muſik, betitelt „Musica," oder, wie Andere behaupten, „Harmonica."

Diodorus, der Liebling des Kaiſers Nero, den er auch beim Geſange auf der Harfe zu accompagniren pflegte, war aus Argyrium in Sicilien gebürtig. Man hält ihn für einen verdienſtvollen Verbeſſerer der Flöte, indem er den Umfang derſelben durch Hinzuſetzung mehrerer Tonlöcher vergrößert haben ſoll. Ob dieſer D. und der berühmte Geſchichtſchreiber gleiches Namens ein und dieſelbe Perſon war, ſcheint zwar wahrſcheinlich, und wird auch von Vielen behauptet, iſt aber noch keineswegs zur Genüge erwieſen worden.

Diomedes, ein Lauteniſt und Componiſt, blühte gegen Ende des 16. Jahrhunderts.

Dionyſius von Halikarnas in Karien, lebte zu den Zeiten Hadrian's, nach Anderen noch etwas früher, und iſt für den Muſiker merkwürdig als der fruchtbarſte und fleißigſte muſikaliſche Schriftſteller unter den Griechen.

Dioxia, daſſelbe was Diapente.

Diplaſion, ſ. Doppelflügel und Vis-à-Vis.

Dipodie, oder Syzygie, bezeichnet in der Metrik einen beſonderen Abſchnitt des Metrums, welcher eine Verbindung von zwei Füßen enthält.

Director, ſ. Muſikdirector.

Dirigiren heißt die ſämmtlichen bei der Ausführung eines Tonwerks angeſtellten Künſtler zur Erreichung der beabſichtigten Wirkung nach ein und derſelben Richtung leiten.

Diritta, ſ. Alla diritta.

Diruta, Agoſtino, geboren zu Perugia gegen Ende des 16. Jahrhunderts um 1622 Capellmeiſter und Organiſt zu Aſola im Brescianiſchen, als welcher er auch eine fünfſtimmige concertirende Meſſe herausgab, und dann Baccalaureus der Theologie und Muſikdirector im Auguſtinerkloſter zu Rom, wo er 1665 ſtarb, ſtand als Componiſt, wie als muſikaliſcher Schriftſteller bei ſeinen Zeitgenoſſen in hohem Anſehen.

Diruta, Girolamo, ein Minorit von Perugia, und wahrſcheinlich ein Bruder des Vorhergehenden, machte ſich hauptſächlich als Organiſt an der Cathedralkirche zu

Digitized by Google

Chioggia durch die Herausgabe mehrerer vortrefflicher Werke bekannt.

Dis bezeichnet die um einen halben Ton erhöhte zweite Stufe unſerer diatoniſchen, oder die vierte Saite oder Stufe unſerer diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter, wenn nämlich dieſelbe zu dem Tone h die große Terz, und zu gis die reine Quinte ausmachen ſoll. Als kleine Terz von c, oder als reine Quinte von as gebraucht, heißt dieſer Ton es.

Diſcant. Discantus war urſpünglich (nach Franco's „Tractate Musica et Cantus mensurabilis," unter welchem Titel derſelbe in des Fürſt Abts Gerbert Sammlung „Scriptores de Musica etc." im III. Theile abgedruckt iſt) ein Zuſammenklang verſchiedener Melodien, welche gegen einander durch ſogenannte Longas, Breves und Semibreves verhältnißmäßig zuſammengepaßt, und in der Schrift durch verſchiedene Figuren angedeutet werden. (ſ. Kieſewetter's Geſch. d. h. M.). In der modernen Muſik iſt der Diſcant nicht Name einer Compoſitionsgattung, ſondern Benennung der weiblichen Oberſtimme, welche auch von den Knaben geſungen wird. Darüber vergl. den Artikel Sopran.

Diſcant, Anton Carl, Tenoriſt, geb. in Prag, iſt der Sohn des fürſtlichen Stallmeiſters M. Diſcant, Nachkommen aus dem venetianiſchen Patriziergeſchlechte Diſcant, wovon mehrere im fünfzehnten Jahrhundert ſchon Senatoren dieſer Republik waren, und der E. Diſcant, Tochter des emigrirten franzöſiſchen Oberſten Grafen Dufaie. Den freundlichen Antheil, den ſowohl Kritik als Publikum an ihm nimmt, beweiſen die Referate in verſchiedenen geachteten Zeitſchriften. Der Raum geſtattet uns nicht, Weiteres über das intereſſante Leben dieſes Künſtlers zu bringen, welches ſeiner Zeit durch einen Biographen in einer Fortſetzung deſſen beſprochen werden wird, was bereits im Supplementband des Hauptwerkes enthalten iſt.

Diſcant-Clauſel, bei eintretendem vollkommenem Tonſchluſſe die Schlußformel der Diſcantſtimme, entweder aus der Secunde oder aus der Septime in die Tonica. Das Weitere darüber unter dem Artikel Cadenz und Tonſchluß.

Diſcant-Flöte, ſ. Diſcant-Stimmen.

Diſcant-Geige, ſ. Violine.

Diſcantiſt, ſ. Sopraniſt.

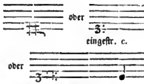
Diſcant-Lade, iſt eine ſolche Windlade, auf der nur die für den Diſcant beſtimmten Orgelpfeifen ſtehen oder geſtellt werden ſollen.

Diſcant-Pommer, ſ. Bombardo und Pommer.

Diſcant-Poſaune, ſ. Poſaune.

Diſcant-Regiſter, ſ. Diſcant-Stimmen.

Diſcant-Schlüſſel (Sopran-Schlüſſel, Diſcantzeichen), diejenige Anwendung des C-Schlüſſels, wodurch der Note des eingeſtrichenen c die erſte Linie als Sitz angewieſen wird, —



Diſcant-Stimmen, ſind, in Beziehung auf Orgel diejenigen Orgelſtimmen, welche lediglich für den Diſcant beſtimmt ſind. Sie werden auch halbe oder getheilte Stimmen, oder auch Diſcant-Regiſter genannt.

Diſcant-Zeichen, ſ. Diſcant-Schlüſſel.

Diſcord, oder Diſcordanz, iſt ein Mißklang, ein übelklingendes Intervall. Wohl zu unterſcheiden von Diſſonanz, welche grammatikaliſch und harmoniſch richtig ſeyn kann, was der Diſcordanz immer abgeht, die einen unharmoniſchen und auch nicht harmoniſch begründeten Mißklang bildet. Diſcordiren heißt demnach ſoviel als nicht zuſammen ſtimmen.

Diſcretion. In der Muſik kommt dieſer Ausdruck in mehrfacher und zwar oft in ſehr abgeleiteter Bedeutung vor. Will der Componiſt ein Tonſtück nicht durchgängig ſtreng nach dem Tacte ausgeführt haben, ſo pflegt er dies im Allgemeinen durch con discrezione (mit Beurtheilung) oder discreto, welches Adjectivum daſſelbe bedeutet, zu bezeichnen. Es iſt in dieſem Falle der Beurtheilung, dem Geſchmacke und dem Gefühle des Spielers überlaſſen, bei gewiſſen dazu geeigneten Stellen das Tempo etwas langſamer oder geſchwinder zu nehmen. In einer anderen Bedeutung verſteht man unter „mit Diſcretion ſpielen" überhaupt einen guten Vortrag oder einen feinen Geſchmack. „Mit Diſcretion ſpielen" heißt zuweilen aber auch ſo viel, als nachgeben, oder ſich nach Anderen richten, wozu ſich beim Zuſammenſpiele häufige Gelegenheit darbietet, und welche Art von Diſcretion als eine Haupteigenſchaft der Accompagniſten zu betrachten iſt.

Discreto, und discrezione, con discrezione, ſiehe den vorhergehen Artikel.

Disdiapason (franz. Quinzième) nannten die Griechen das Intervall von zwei Octaven.

Disdis, oder beſſer Disis — das durch ein Doppelkreuz erhöhte d.

Dis-Dur wird wegen der neun Kreuze Vorzeichnung, welches es erforderte, als Haupt- oder charakteriſtiſche Grundtonart eines Tonſtücks nie gebraucht, ſondern höchſtens nur ſeinem Accorde nach im Vorübergehen bei Modulationen, wo die Umſetzung in das ſtatt ſeiner gebräuchlichere Es-Dur, in Betreff des Notenleſens ꝛc., noch mehr Schwierigkeiten herbeiführen würde, als die Beibehaltung ſeiner eigenen Vorzeichnung. Anderes verhält ſich mit

Dis-Moll, das wirklich nicht allein eine der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, ſondern zugleich auch eine der verwickeltſten und bedeutungsvollſten iſt, welche die heutige Kunſt als Mittel zur Geſtaltung ihrer Werke darbietet. Das durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhte d iſt Tonica dieſer Tonart. Um ihrer Stufenfolge die natürliche Beſchaffenheit der ſogenannten Moll-Tonleiter zu geben, müſſen die Töne f, c, g, a und e in fis, cis, gis, ais und eis, verwandelt werden. Hieraus geht hervor, daß das Leſen und Spielen eines Tonſtücks in Dis-Moll hinſichtlich der vielen Kreuze ſehr beſchwerlich iſt, es iſt daher wohl zu entſchuldigen, daß man eben ſo wie ſtatt Dis-Dur der Tonart Es-Dur, auch ſtatt Dis-Moll lieber der Tonart Es-Moll ſich bedient.

Diſpoſition. Dieſes Wort kommt in der Muſik nur vor, wenn von der Einrichtung einer Orgel die Rede iſt. S. daher Orgeldiſpoſition.

Dissolutio, ſ. Eklysis.

Diſſonanz (Uebelklang) iſt das Verhältniß zweier oder mehrerer Töne, deren Zuſammenklang unangenehm auf unſer Gehör wirkt und das Gefühl in einen gewiſſen Zuſtand der Unruhe, des Mißbehagens verſetzt. In ſpezieller Bedeutung verſteht man unter Diſſonanz auch denjenigen Ton eines Zuſammenklanges, welcher die nächſte Urſache der unangenehmen Wirkung iſt. Die Diſſonanz erſcheint uns daher als ein Uebel und zwar als ein äſthetiſches. Daß die Muſik ſie gleichwohl zur Geſtaltung ihrer ſchönſten Werke benutzt, beruht auf einem natürlichen Grunde, nämlich dem der ergötzlichen ſchönen Mannigfaltigkeit und des Contraſtes; ſo wie ihre nothwendige Auflöſung wieder beruht auf dem naturgemäßen Beſtreben, Alles, was wir als ein Uebel erkannt haben, von uns zu entfernen. Die gewöhnliche Eintheilung der Diſſonanzen iſt in weſentliche oder zufällige. Diſſonanzen (zunächſt zufällige) müſſen vorbereitet werden. Weſentliche Diſſonanzen können zwar auch vorbereitet werden, aber es iſt nicht nothwendig, wenn auch gerade durch Vorbereitung die Diſſonanz ſelbſt ſehr gemildert wird. Wie dies geſchieht, lehrt der Artikel Vorbereitung. — Aehnlich verhält es ſich mit der Regel, eine Diſſonanz müſſe gebunden auftreten. Eine Diſſonanz tritt gebunden auf, wenn ſie, nachdem ſie vorbereitet iſt, in dem Moment, wo ſie als Diſſonanz erſcheint, nicht

Digitized by Google

von Neuem angegeben, ſondern unverändert fortgehalten wird. Abgeſehen aber davon, daß nur vorbereitete Diſſonanzen gebunden erſcheinen können, iſt ſelbſt ein gebundenes Auftreten der Vorhalte nicht nothwendig, obgleich auf der anderen Seite die unangenehme Wirkung einer vorbereiteten Diſſonanz wiederum durch Bindung ſehr gemindert wird. — Nur eine Regel findet bei allen Diſſonanzen ihre Anwendung, und dieſe iſt: ſie müſſen aufgelöſt werden. Wie übrigens die Auflöſung der einzelnen Diſſonanzen geſchieht, beſagen die beſonderen Regeln. — Ueber Verdoppelung der Diſſonanzen vergleiche man ebenfalls den beſonderen Artikel. — Die Regeln über die zweckmäßige Anwendung der Diſſonanzen in äſthetiſcher Hinſicht, ſind meiſtentheils in der Natur ihrer Beſchaffenheit gegründet; es läßt ſich freilich nur wenig Allgemeines darüber ſagen und die Sache muß dem gebildeten Urtheile und Geſchmacke des Componiſten überlaſſen bleiben. Nur ſo viel kann hier angedeutet werden, daß, da die Diſſonanzen vorzugsweiſe eine bewegende, beunruhigende Kraft haben, da ſie uns als Uebel erſcheinen, ſie ſich auch vorzugsweiſe eignen zur Darſtellung bewegter, leidenſchaftlicher Gemüthszuſtände, zur Schilderung ſchmerzhafter Gefühle und was dieſem Allem analog iſt; daß ſie dagegen bei Darſtellung einfacher, ruhiger Gemüthszuſtände nur ſeltener und in milderer Geſtalt gebraucht werden können. Im Weiteren iſt dem angehenden Componiſten, zur Bildung ſeines Geſchmacks in dieſer Hinſicht, das ſorgfältige Studium claſſiſcher Werke angelegentlichſt zu empfehlen.

Diſtler, Johann Georg, Concertmeiſter in der Herzogl. Capelle zu Stuttgart, wurde geb. zu Wien um 1760 und war ein Schüler von Joſeph Haydn, der ihn ſehr lieb hatte. Als Violinvirtuos wie als Componiſt für ſein Inſtrument war er gleich ausgezeichnet, und wenige Componiſten möchten ſeyn, die ſich einer ſolch' allgemein günſtigen Aufnahme ihrer Werke rühmen dürfen als er. Einer immer mehr zunehmenden Gemüthskrankheit wegen reiſte er 1796 nach Wien zu ſeinen Eltern, ſtarb aber hier, aller angewandten ärztlichen Hülfe ungeachtet, ſchon 1798 als ein Mann in den beſten Jahren.

Diſtoniren, ſ. Detonation.

Dithyrambus. Man vergl. den Art. Rhythmus.

Ditoniſches Komma, ſ. Komma.

Ditonos nannten die Griechen das aus zwei ganzen Tönen beſtehende Intervall der großen Terz.

Dittanaclaſis, ein aufrecht ſtehendes Doppel-Pianoforte, mit perpendikulärem Saitenbezug und einer Claviatur an jeder Seite, ſo, daß es von zwei ſich gegenüber ſitzenden Perſonen zu gleicher Zeit vierhändig geſpielt werden kann. Der geſchickte Inſtrumentenmacher Math. Müller in Wien hat es 1800 erfunden und verfertigt; Joh. Poſch, ein damals bekannter ſehr fertiger Pianiſt, machte kurz darauf mit dem erſten Exemplare eine Kunſtreiſe durch Deutſchland; dennoch ſcheint es, unverdienter Weiſe, wenig gemeinnützig geworden zu ſeyn, wiewohl es, ſchon bezüglich des mäßigen Raumes von drei Quadratſchuhen, den es einnimmt, auch zu einem eleganten Zimmer-Meuble ſich eignet.

Ditters von Dittersdorf, Carl, wurde geboren zu Wien am 2. Nov. 1739. Seine einigermaßen wohlhabenden Eltern ließen ihm mit ſeinen zahlreichen Geſchwiſtern frühzeitig eine gute Erziehung geben, und da er ſehr viel Talent und Neigung zur Muſik zeigte, ihm insbeſondere auch Unterricht im Violinſpiel. Um ſich zuerſt zu einem feſten, fertigen und kräftigen Ripieniſten zu bilden und erſt dann, wenn Phantaſie und Gefühl in ſpäteren Jahren erwachen, auf das Höhere und Zartere der Kunſt ſich zu richten, ſpielte er auf Anrathen ſeines Lehrers in allen Kirchenchören und dergleichen mit. Dadurch empfahl er ſich dem Prinzen Joſeph Friedrich von Hildburghauſen, der ihn lieb gewann, als eilfjährigen Knaben zu ſich nahm, und ihm ſowohl eine allgemeine wiſſenſchaftliche und feinere geſellſchaftliche, als insbeſondere auch eine höhere muſikaliſche Bildung geben ließ. Auch Gluck lernte damals den jungen D. kennen und ſchätzen, und die vertraute Verbindung, in welcher beide Künſtler nachmals lebten, machte ſchon in dieſer Zeit ihren Anfang. Er reiſte 1761 mit Gluck nach Italien, wo er, beſonders zu Bologna, als Violinvirtuos außerordentlichen Beifall ärndtete. Nach ſeiner Zurückkunft folgte er 1764, in Gluck's und Guadagni's Geſellſchaft, dem Kaiſer nach Frankfurt zur Krönung, wurde mit Joſeph Haydn bekannt, und bald Capellmeiſter des Biſchofs zu Groß-Wardein an Michael Haydn's Stelle. Hier erhielt ſein Thätigkeitstrieb einen beſtimmteren, und ſein muſikaliſches Talent einen höheren Wirkungskreis. Er richtete die Hauscapelle des Biſchofs ein, nahm auch den jungen Pichel darin auf, der nachher ſein vertrauteſter Freund ward, und componirte, da er bisher nur Inſtrumentalmuſik, hauptſächlich Concerte und Sinfonien geſetzt hatte, ſein erſtes Oratorium, Metaſtaſios „Isacco." Auch die Liebe zum Theater erfüllte um dieſe Zeit den nimmer raſtenden D.; er errichtete eine kleine Bühne, glühete dafür, und hier entwickelte ſich zuerſt ſein wahrhaft großes Talent für die komiſche Oper, das ſich ſchon in ſeinem ebenfalls in dieſe Zeit fallenden erſten Verſuche in der dramatiſchen Compoſition, der Operette „Amore in Musica," kund that. Das herrliche Leben dauerte indeſſen nicht lange; der gutmüthige Biſchof nämlich wurde bei der frommen Maria Thereſia angeklagt und genöthigt, 1769 nicht nur das Theater, ſondern auch ſeine Capelle zu entlaſſen. D. kehrte nun nach Wien zurück, machte dann eine Reiſe nach Schleſien, auf welcher er den Fürſt-Biſchof von Breslau, Grafen Schafgotſch, kennen lernte, der ihn bewog, einige Zeit bei ihm zu verweilen. Am 1. Januar 1770 überreichte ihm derſelbe das Diplom eines Ritters vom goldenen Sporn, und verſchaffte ihm, da auch jenes noch nicht hinreichte, den lebhaften und kräftigen Künſtler auf länger zu feſſeln, im nämlichen Jahre noch die Stelle eines Forſtmeiſters des Fürſtenthums Neiße, mit dem Verſprechen, ihm den Aufenthalt in Johannisberg ſo angenehm als möglich zu machen. Der Fürſt-Biſchof nämlich war in die Ungnade des Königs gefallen, und glaubte hier in der traurigen Einſamkeit auf ſeiner Herrſchaft Johannisberg an D. den Mann gefunden zu haben, den er in ſolchem Exil bedurfte. Bald auch ward er dem Fürſt-Biſchof das, was einſt David dem Saul war, und da er von jeher die Jagd geliebt, ſich auch einige Kenntniſſe in der Forſtwiſſenſchaft erworben hatte, ſo fand er ſich auch leicht in ſeine neuen Verhältniſſe. Um einen noch vertrauteren Umgang mit ihm pflegen zu können, ernannte ihn der Fürſt 1773 zum Amtshauptmann, und erhob ihn, da dieſen Poſten nur ein Adeliger bekleiden konnte, auch in den Adelſtand. Bei einem Beſuche ſeiner Vaterſtadt bat ihn Gaßmann um eine Compoſition zum Beſten des neu errichteten Wittwenfonds. D. beſtimmte dazu das Oratorium „Eſther," welches eine ſolche gute Aufnahme in Wien fand, daß er alsbald die Einladung zu der Compoſition eines neuen Oratoriums erhielt, auf welche er dann 1786 ſeinen „Hiob" zu dem nämlichen Behufe ſchrieb. Beide Oratorien brachten genanntem Fond mehr als 4000 Gulden ein; D. aber die Achtung der ganzen Kaiſerſtadt von der Majeſtät bis zur unterſten Hefe des Volks. Noch vor ſeiner Abreiſe von Wien erhielt er den Auftrag zur Compoſition der Oper „der Doctor und Apotheker," die er in den nächſten ſieben Monaten nebſt „Betrug durch Aberglauben," „die Liebe im Narrenhauſe" und „Democrito" ſchrieb. So kehrte er, mit Auszeichnung aller Art überhäuft, 1787 nach Johannisberg zurück. Er beſaß ein eigenes Haus nebſt ſchönem Garten, hatte die höchſte Ehrenſtufe erſtiegen, die er nach ſeinem Stande nur zu erreichen hoffen durfte; ſah ſich als Künſtler überall von Hohen und Niedrigen geehrt; war der Vater von zwei wohlgerathenen Söhnen und einer liebenswürdigen Tochter, die ihm eine aufrichtig ergebene und zärtlich liebende Gattin geboren hatte, — ſo iſt nicht zu erſehen, was ihm noch zu wünſchen übrig geweſen wäre, als Mäßigung im Genuſſe und kluge Sparſamkeit in der Befriedigung ſeiner leiblichen Bedürfniſſe. Der Mangel dieſer großen

Digitized by Google

Güter war die Urſache, daß ſich, nachdem er faſt länger als 50 Jahre ununterbrochen im glücklichſten Wohlſtande gelebt hatte, endlich doch noch ſein Lebenshimmel mit ſchwarzen Wetterwolken überzog. Seine Geſundheit ward geſchwächt, dazu geſellten ſich der Verluſt des Zutrauens ſeines Herrn, deſſen Tod 1795 auch ſeine Verabſchiedung zur Folge hatte, und noch manche andere unglückliche Zufälle, die ihm von ſeinem frühern Wohlſtande nichts übrig ließen, als den Ruhm eines fleißigen und genievollen Componiſten. Dies war und blieb er denn auch bis an ſeinen Tod, da ihm bei ſeinem glücklichen und heiteren Temperamente noch immer Muth und Gegenwart des Geiſtes genug blieb, im Angeſichte des Todes gleichſam, eine ganze Reihe von Opern und anderen Werken in Muſik zu ſetzen. Die 500 Gulden Penſion, welche er erhielt, reichten nicht hin, ihn und ſeine Familie zu ernähren, weshalb dann endlich der Baron Ignaz v. Stillfried ihn und die Seinigen 1797 aus Mitleiden aufnahm und großmüthig ernährte, bis er am 31. Oct. 1799 auf deſſen Gute zu Rothlhotta bei Neuhaus in Böhmen ſtarb. — D. war wahrer Volks-Tondichter. Niemand bis auf den heutigen Tag hat es wohl beſſer verſtanden, als er, durch komiſche Laune ſo recht innige Heiterkeit, ſo recht ergötzliche Freude in die Herzen der Hörer gleichſam hinein zu componiren und zu ſpielen. Außer zwei „Briefen über die Gränzen des Komiſchen und Heroiſchen in der Muſik“ (ſ. Leipz. muſikal. Zeitung Jahrg. 1 pag. 138) und „über die Behandlung italieniſcher Texte bei der Compoſition und über andere Gegenſtände“ (ſ. ebend. pag. 201) ſchrieb D. im Ganzen 7 Werke für die Kirche, 30 für die Bühne, 19 für die Kammer und 5 für das Clavier allein, von denen wir noch namhaft machen: „Lo Sposo burlato“ (1775), „Hieronymus Knicker“ (1787), „La contadina fedele“ (1785), „Orpheus der Zweite“ (1787), „das rothe Käppchen“ (1788), „der Schiffspatron oder neue Gutsherr“ (1789), „Hocus Pocus“ (1790), „das Geſpenſt mit der Trommel“ (1794), „Gott Mars oder der eiſerne Mann“ (1795), „der gefoppte Bräutigam“ (1793), „Don Quixotte“ (1795), „die Guelfen“ (Prolog 1795), „der Schach von Schiras“ (1795), „Ugolino“ (große ernſte Oper, 1796), „die luſtigen Weiber von Windſor“ (1796), „der ſchöne Herbſttag“ (Prolog 1796), „der Ternengewinnſt“ (1797), „der Mädchenmarkt“ (1797), „Terno secco“ (1797), „der Durchmarſch“ (1796, Manuſcript geblieben), „La opera buffa“ (1798 ebenſo), „Don Coribaldi“ (1798 ebenſo) „il mercato delle regazze“ (1798 ebenſo) und „il Tribunale di Giove“ (eine große Serenade, 1788); unter den Kammer-Compoſitionen zeichnen ſich beſonders die Sinfonien und Violinquartette aus, auch ein großes Concert für eilf concertirende Inſtrumente mit Orcheſter (1765) und „das Mädchen von Cola“ (ein Geſang Oſſians fürs Clavier 1795); die Clavier-Compoſitionen beſtehen in Sonaten, Vorſpielen, Liedern, Romanzen, Variationen ꝛc. Demnach gehört D. auch zu den fruchtbarſten Componiſten jeder Art, von welchen die Geſchichte bis jetzt erzählt. Ausführlicheres findet man in ſeiner Selbſtbiographie, welche 1801 bei Breitkopf und Härtel erſchienen iſt.

Dittmer, Mantey, Freiherr von, Großherzoglicher Hofcapellmeiſter zu Mecklenburg-Strelitz, ein Schüler von Winter, deſſen charakteriſtiſcher Styl ſich denn auch in allen ſeinen Compoſitionen wieder findet. Dieſelben beſtehen beſonders in Kirchenmuſiken. Als dramatiſcher Componiſt hat er ſich unſeres Wiſſens noch wenig oder gar nicht verſucht, in ſofern wir nämlich ſeine ſonſt gefällige Muſik zu den „beiden Galeerenſclaven“ nicht für hinreichend halten, ihn auch von ſolcher Seite zu betrachten. Seine Kirchenſtücke zeichnen ſich durch einen reinen Styl aus, athmen einen frommen Geiſt, und ſind würdig der lebendigen Theilnahme, die ſie überall fanden, wo ſie zur Aufführung kamen.

Divertimento (italieniſch) oder Divertissement (franz.), eine Gattung kleiner, aus verſchiedenen leicht gearbeiteten Sätzen beſtehender, Tonſtücke für ein oder mehrere Inſtrumente mit einfacher Beſetzung, die, alles ächten Kunſtausdrucks entbehrend, neben der Ergötzung des Ohrs höchſtens nur noch die rein practiſche Uebung zum Zwecke haben. Am beliebteſten war dieſe Art von Tonſtücken in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Am gebräuchlichſten ſind ſie noch für das Clavier, und auch erſt wieder ſeit der Zeit, daß die Liebe zu den beſſeren Sonaten abzunehmen droht. — In Frankreich bezeichnet man mit dem Ausdrucke Divertissement auch die zwiſchen den Arten der Oper und des Schauſpiels angebrachten Tänze und Geſänge, weil dieſe nichts anderes als die Unterhaltung des Publikums während der Pauſe zum Zwecke haben. Dort war auch dieſer Ausdruck viel früher als in Deutſchland und Italien gebräuchlich.

Divisarum iſt der lateiniſche Name des vierten Tetrachords im griechiſchen Tonſyſteme. — Divisarum extenta heißt daher im Lateiniſchen die dritte Saite jenes vierten Tetrachords, oder derjenige Ton, welchen wir das eingeſtrichene d nennen.

Divisi — getheilt; zeigt in Violinſtimmen oder überhaupt in Stimmen für Streichinſtrumente an, daß zwei aus einer und derſelben Notenſtimme ſpielende Geiger gewiſſe doppelgriffige Paſſagen nicht wie gewöhnlich im Einklange, ſondern getheilt vortragen ſollen, dergeſtalt nämlich, daß die höhern Töne von dem einen, die tieferen von dem anderen vorgetragen werden.

Diviß oder Diviſch, Procopius, der Erfinder des Denisd'or, war Paſtor zu Prendiz bei Znaim in Mähren, geb. zu Sanſtenberg 1699, und ein als Phyſiker überhaupt ſehr verdienſtvoller Mann. Er ſtarb 1765. Wer ſich mehr für ihn intereſſirt, findet ſeine ausführliche Lebensgeſchichte im dritten Theile der Abbildungen böhmiſcher und mähriſcher Gelehrten.

Divotamente (ital. Adv.), oder Divoto (Adj.) — andächtig, ernſt; bezeichnet einen choralmäßigen, feierlichen, feſten und würdigen Vortrag.

Dixième heißt im Franzöſiſchen die Decime; Dix-septième — die Doppeloctave der Terz; Dix-huitième — die Doppeloctave der Quarte; Dix-neuvième — die Doppeloctave der Quinte.

Dixon, William, ſ. Literatur.

Dizi, Harfenvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, von Geburt ein Belgier und ſeinem Aeußeren nach ein Mann noch in den beſten Jahren, lebte längere Zeit in London und ſpäter in Paris. 1823 begleitete er Kalkbrenner auf einer Kunſtreiſe durch Deutſchland. Im Herbſte deſſelben Jahres war er in Berlin, wo nicht nur ſein Spiel, ſondern auch ſein Inſtrument der mancherlei weſentlichen Verbeſſerungen wegen, die er an demſelben angebracht hat, bewundert wurde. Es würde zu weitläufig ſeyn, dieſelben hier alle aufzuzählen und zu beſchreiben, und wir verweiſen daher auf die Leipz. allgem. muſikal. Zeitung vom Jahre 1824 Nr. 2, wo ſich eine ausführliche Anzeige davon findet, und bemerken nur, daß dieſe Verbeſſerungen allerdings dazu beigetragen haben, ſowohl der Kunſt als den Künſtlern und Kunſtfreunden die Harfe werther zu machen. Von ſeinen Compoſitionen ſind uns mehrere Variationen über beliebte Themata, ſowohl für Harfe allein, wie auch für Harfe und Flöte, bekannt. Sie zeugen von einem reichen erfinderiſchen Talent, und ſind Liebhabern gewiß eine ſehr willkommene Gabe.

D la re und d sol re, ſ. Solmiſation.

D-Moll, eine der 24 Tonarten unſeres modernen Tonſyſtems, in welcher der Ton d als Grundton oder Tonica der ſogenannten Molltonart gilt, und in deren Leiter, um die der Molltonart eigenthümliche kleine Sexte zu erhalten, der Ton h um einen halben Ton erniedrigt oder in den Ton b verwandelt werden muß.

Do. Dieſer Sylbe bedienen ſich die Italiener bei der Solmiſation ſtatt der Sylbe ut (c).

Döbbert, Chriſtian Friedrich, geb. zu Berlin zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, war zuletzt Kammervirtuoſe und Flötiſt in der Anſpach-Baireuth'ſchen Capelle; vorher ſtand er in der Capelle des Markgrafen

Digitized by Google

Friedrich zu Brandenburg als einer der größten Hoboiſten ſeiner Zeit. Er ſtarb 1770.

Dobili, neben Mariano und Ferri einer der achtungswertheſten Sopranſänger zu Rom, Caſtrat noch aus der älteren Schule. In Deutſchland und auch in Frankreich iſt er gar nicht bekannt.

Dobler, Joſeph Aloys, gehörte unſtreitig zu den ausgezeichnetſten der jetzt in Deutſchland lebenden Baſſiſten, und überhaupt zu denjenigen Künſtlern, deren Name in Wahrheit für alle Zeit aufgezeichnet zu werden verdient in den Annalen der ächt dramatiſch-muſikaliſchen Kunſt. Er wurde geboren am 17. November 1796 in Gebrazhofen, Oberamts Leutkirch in Würtemberg, wo ſein Vater Schullehrer war, und ſtarb zu Stuttgart als Königl. Würtembergiſcher Hof- und Kammerſänger am 6. September 1841. Seine Ausſprache war deutlich, rein und accentvoll; ſeine Stimme weit von Umfang, reich an Klang, wohlthuend, würdig und feſt an Charakter, biegſam, gleichmäßig und überaus kräftig und ſtark, ſo daß ſie, an und für ſich ein ätheriſcher Klang und in jeder Form und Geſtalt die ſchön geführte Sprache einer tief bewegten Seele, wie auf Adlersſchwingen gleichſam ſich zuweilen zu erheben ſchien über den hoch begeiſterten Chor des kräftig wirkenden Orcheſters. Dabei nun noch unterſtützt von einem angenehmen Aeußeren, einer hohen, in ihrer Haltung männlich-ernſten, würdevollen Geſtalt, and dem, was Künſtlergeiſt und ächte Künſtlerbildung heißt, die dem ſceniſchen Sänger ſo ſehr nothwendig iſt, durfte er ſich denn auch als Saraſtro, Osmin, Pietro (in Aubers „Stummen"), Tell, Wallburg, Maſſern, Podeſta, Duca (in Paers „Camilla") Lyſtar, Pizarro, überhaupt in allen großen und erſten Baßparthien, hinſichtlich der Action ſowohl als des Geſanges, eines vollkommenen Gelingens ſeiner Darſtellung gewiß halten. Wenige, ſehr Wenige möchten ſeyn, die ihm in dieſen und dergleichen Rollen gleich kommen.

Doblhof-Dier, Carl Freiherr von, geboren den 13. Juli 1762 in Wien. Seit dem Jahre 1810 zog er ſich, mit Glücksgütern reichlich geſegnet, gänzlich vom Geſchäftsleben zurück, um in ſorgenfreier, ungeſtörter Muße, dem innern Drange folgend, ausſchließlich nur den Künſten und Wiſſenſchaften ſich zu weihen, und ſtarb 1836. Baron Doblhof gehört zu den gründlichſten Kennern und Verehrern der ältern Kirchenmuſik aller Schulen, hat ſelbſt Mehreres in dieſem ſtrengen Style geſchrieben, ſo wie auch in andern Fächern und für die meiſten gangbaren Inſtrumente.

Dobricht, Johanna E., ſ. Heſſe.

Dobrzinski, Felix, einer der tüchtigſten jetzt lebenden polniſchen Clavierſpieler und Componiſten. Sein Name wird ausgeſprochen Dobſchinski. Er ward im J. 1807 zu Romanow in der Landſchaft Volhynien geboren. Er ſchrieb drei Streichquartette, die zu den beſſeren Werken ihrer Art gezählt werden müſſen; zwei Symphonien für großes Orcheſter, von denen die eine mit um den bekannten Wiener Preis concurrirte und einſtimmig von den Preisrichtern als höchſt lobenswerth bezeichnet ward; zwei Ouverturen; auch eine Oper; einige Cantaten; eine bedeutende Anzahl Lieder und viele andere Clavierſachen. Nach allen den Werken zu urtheilen, ſcheint Dobrzinski beſonders zur Compoſition in der Inſtrumentalmuſik viel Talent zu beſitzen. Im dramatiſchen Style der Vocalmuſik wollten ihm die Verſuche am wenigſten glücken, und, ſeiner Kräfte bewußt, wird er auch wohl in Zukunft jener Richtung ſeines künſtleriſchen Geiſtes am meiſten folgen, wobei ihm das Glück um ſo weniger fehlen kann, als er ein wahrhaft durchgebildeter Muſiker genannt werden muß.

Dobyhall, Joſeph, Capellmeiſter des Kaiſerlichen zweiten Feld-Artillerieregiments, in Wien ſtationirt, iſt geboren den 13. Juni 1779 zu Krakowitz, einem freien Dorfe in dem Kaurzimer Kreiſe des Königreichs Böhmen. Er verſieht alle Dienſte im Hof-Operntheater, ſo oft eine Militärmuſik auf der Bühne gebraucht wird. Alle Arrangements verfertigt D. ſelbſt mit großer Umſicht und bewährter Sachkenntniß; über 100 Lieferungen, theils Originalien, theils Ueberſetzungen, curſiren bereits faſt bei allen Regimentsmuſiken der K. K. Armee, und ſind ein bleibend geſuchter Handelsartikel für den Erzeuger geworden; ſogar Roſſini fand während ſeiner Anweſenheit in Wien ſo großes Wohlgefallen daran, daß er ſämmtliche Partituren der aus ſeinen Opern in dieſer Geſtalt eingerichteten Piecen in vollſtändigen Abſchriften mit ſich nahm.

Docken, Döckchen, Ohren, Träger ſind die an beiden Seiten eines Wellenbretts in der Orgel befindlichen kleinen abgerundeten Hölzchen, welche die Stifte (Achſen) der Wellen tragen. — Ueber die Docken in Clavierinſtrumenten vergl. den Art. Springer.

Dodecachord und Dodecachordon — zwölfſaitig, der Zwölfſaiter.

Doef oder Doeff. — die veraltete Benennung einer vierfüßigen Principalſtimme.

Döhler, Theodor, ein ausgezeichneter Pianiſt und Kammervirtuoſe des Herzogs von Lucca, geboren den 20. April 1814 in Neapel, woſelbſt ſein Vater als Sprachmeiſter anſäßig war. In Wien erreichte er das Ziel ſeiner Wünſche und kam in Carl Czerny's Schule, um aus ihr ſelbſt als Meiſter hervorzugehen. — Da er ſich auch, unter Sechter, mit der Generalbaßlehre und durch eigenes Studium mit der Setzkunſt befreundete, ſo hat er viele von ſeinen Compoſitionen im Stiche herausgegeben, welche mit großem Beifall aufgenommen wurden.

Doifflöte, ſ. Doppelflöte.

Doiſy, Lintant, Profeſſor der Guitarre, auch Muſikalien- und Inſtrumentenhändler zu Paris, vor einigen Jahren daſelbſt geſtorben, ſtand ſowohl als Lehrer wie als Virtuos und Componiſt für ſein Inſtrument bei ſeinen Landsleuten in hohem Anſehen. Seine Compoſitionen, die, an der Zahl ungefähr 50, in allerlei Solo's, Duetten und Terzetten für die Guitarre beſtehen, waren von ihrem erſten Erſcheinen an Lieblingsſtücke der Dilettanten, und einige davon haben ſich auch bis auf den heutigen Tag noch in ſolchem Werthe erhalten.

Dolcan, auch Dolcanflöte, Dolcean u. Dolce, ſ. Dolcian.

Dolce (abgek. dol.) oder dolcemente (Adv.) und con dolcezza — ſüß, angenehm, ſanft, mit Zärtlichkeit. Es ſtimmt dieſe Vortragsbezeichnung, die wohl eine der älteſten techniſchen Kunſtausdrücke iſt, ziemlich mit amabile (ſ. dieſ.) überein, und es gilt daher auch hier zu ihrer Erklärung daſſelbe, was ſchon unter jenem Artikel bemerkt worden iſt.

Dolce suono iſt nach Prätorius III. pag. 38 ein Fagott.

Dolcezza, ſ. den Art. Dolce.

Dolcian, auch Dolcan, Dolcanflöte, Dolcean, Dolce, Dolciana und Dolceno, eine ſehr zartklingende Orgelmanualſtimme, die aber nicht mit Dulcian (ſ. dieſ), wenn gleich dieſe Benennung mit dem ital. Worte Dolcino gleichbedeutend iſt, verwechſelt werden darf.

Dolente oder dolentemente (ital.) — klagend, wehmüthig, bezeichnet einen höheren Grad des doloroso oder con dolore.

Doles, Johann Friedrich, unzweifelhaft einer der würdigſten und verdienteſten Kirchencomponiſten und Lehrer ſeiner Zeit, wurde geboren 1715 (nicht 1716) zu Steinbach im Herzogthume Meiningen. 1756 erhielt er den Ruf nach Leipzig als Cantor an der dortigen Thomasſchule und Muſikdirector an den beiden Hauptkirchen. Daſelbſt ſtarb er am 8. Februar 1797. Seinen außerordentlichen Fleiß in der Kirchencompoſition beweiſt wohl am beſten der Umſtand, daß er als Muſikdirector an zwei großen Kirchen meiſtens nur ſeine eigenen Compoſitionen und wo möglich immer neue aufzuführen pflegte. Hauptſächlich beſtehen dieſelben in Chorälen, Motetten und Pſalmen, von denen er die erſteren gewöhnlich ganz durch ſetzte, nach Kühnau's Manier. Auf der Thomas-

Digitized by Google

ſchule zu Leipzig befinden ſich noch mehrere von ſeinen hinterlaſſenen Manuſcripten. — Sein einziger Sohn, Johann Friedrich D., geb. zu Freiberg am 26. Mai 1746, ſtudirte von 1764 an zu Leipzig und Erlangen die Rechte, ward 1776 Doctor derſelben, und kurz darauf Subſtitut in der juridiſchen Facultät zu Leipzig, als welcher er auch hier, in Folge eines zu Erlangen gethaurn unglücklichen Falles noch vor dem Vater, am 16. April 1796 ſtarb. Er ſpielte fertig und geſchmackvoll Clavier, componirte auch mehrere Sonaten und Solo's für ſein Inſtrument, von denen mehrere bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig erſchienen, die „Poſtſtationen des Lebens“, Gedicht von Langbein (ebendaſ. 1795), und ein großes Clavierconcert, welches er im Manuſcript hinterließ, und war endlich ein vortrefflicher Sänger (Baſſiſt), als welcher er öſters, wenn ſeine Kränklichkeit es zuließ, in Privatconcerten Leipzigs muſikaliſches Publikum ergötzte.

Dolkanflöte, ſ. Dolcian und Dolzflöte.

Döll, Johann Veit, Königl. Sächſiſcher, ſeit 1814 Königl. Preußiſcher Hofgraveur und Organiſt an der Kreuzkirche in Suhl, geb. am 2. Februar 1750, geſtorben daſelbſt den 15. October 1835, war ein ausgezeichneter, als Menſch und Doppelkünſtler gleich achtbarer Mann. Vom Könige von Preußen mit dem Verdienſtorden geſchmückt (den der Beſcheidene aber nie getragen als — im Sarge, wo er ihm von Freunden auf die Bruſt geheftet wurde) — lebte der einfache Biedermann ein ſchönes Leben der Kunſt, ſeiner Familie und ſeinen zahlreichen Freunden und Verehrern, die auch nach ſeinem Tode ſeine Biographie — reich an intereſſanten Momenten — drucken ließen.

Döll, Sohn des Voegenannten, Großherzoglich Badiſcher Münzmeiſter in Carlsruhe, iſt (von der Natur mit Talent begabt und in ſolcher Umgebung aufgewachſen), natürlich ein vorzüglicher Dilettant geworden, da ſeine Liebe zur Muſik ſchon in der Kindheit genährt wurde und eine ſolide Richtung erhielt. Da er hauptſächlich ältere Meiſterwerke und jene von Mozart, Haydn und Beethoven ſtudirte, ſo hat ſich ſein Geſchmack ſehr gebildet, wozu ein längerer Aufenthalt in Berlin und die Bekanntſchaft Zelters und anderer dortigen Künſtler, überhaupt ſein ſteter Umgang mit ausgezeichneten Männern weſentlich beigetragen hat, ohne daß er deshalb einſeitig geworden wäre. Er hat häufig Aufſätze über muſikaliſche Productionen oder Leiſtungen von Künſtlern in viele öffentliche Blätter eingeſandt, kurz, bald direct bald indirect, für Kunſt und Künſtler gewirkt. Eine ausführliche Beſchreibung ſeiner ſucceſſiven Studien, muſikaliſcher Wirkſamkeit und intereſſanten Ergebniſſe würde — wie anziehend ſolche auch ſeyn müßte — den Raum überſchreiten, der in dieſen Blättern biographiſchen Notizen (namentlich von Dilettanten) angewieſen iſt, doch wird eine ſolche ſeiner Zeit an einem andern Orte gegeben werden.

Dolore — Schmerz, con dolore — mit Schmerz, oder doloroso und dolorosamente — ſchmerzhaft, ſchmerzlich, verlangt als Vortragsbezeichnung hauptſächlich ein Hervorheben und verweilendes Schleppen der Vorhalte und diſſonirenden Accent-Noten.

Doloroso, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Dolzflöte, auch deutſche Flöte (Flûte allemande), iſt eigentlich eine veraltete Art der Querflöte. Als Orgelſtimme, als welche ſie auch Dolcanflöte, Flauto dolce, Flûte douce, Flûte d'amour, Angusta und Flauto amabile heißt, iſt die Dolzflöte eine acht-, auch mitunter vierfüßige offene Manual- und Labialſtimme.

Domaratius, Johann Heinrich Samuel, geb. den 3. April 1758 in Jena. Er hat in früheren Jahren Cantaten, Choralbearbeitungen, Vor- und Nachſpiele und andere Compoſitionen in ziemlicher Anzahl verfaßt. Unter den zahlreichen von ihm gebildeten Schülern tritt der Name eines Riem mit Glanz hervor.

Domenicuzzi Reali, Sopranſänger, Caſtrat, derzeit zu Liſſabon lebend, wurde geb. zu Rom 1804.

Dömeny, Alexander von, ſ. Literatur und Ungariſche Muſik.

Dominante, herrſchender Ton, von den älteren Tonlehrern auch quinta toni genannt, iſt der fünfte Ton der Leiter einer Tonart, in ſofern derſelbe als Grundton, Grundbaß eines Accordes betrachtet wird, und führt dieſen Namen darum, weil dieſer fünfte Ton mit ſeinen Accorden nächſt der Tonica, dem Grundtone und Centralpunkte einer Tonart, vor allen anderen Tönen und ihren Accorden in derſelben Tonart der bei Weitem vorherrſchendſte iſt. — Dominantenaccord heißt der Inbegriff aller der Accorde, welche ihren Sitz auf der Dominante haben. — Sehr oft gebraucht man das Wort Dominante in einem eingeſchränkten Sinne, indem man darunter vorzugsweiſe den fünften Ton der Tonart verſteht, welche hauptſächlich einem Tonſtücke zum Grunde liegt. Um jedoch dieſe Dominante von derjenigen der Tonart zu unterſcheiden, in welche ausgewichen iſt, ſo pflegt man dieſe die toniſche Dominante zu nennen. Nächſt dem erſten und fünften Tone iſt noch der vierte Ton einer Tonart mit ſeinem Dreiklange (Septimen- und Nonenaccord der vierten Stufe ſind, hauptſächlich wegen der Unvollkommenheit der Auflöſung, ſelten im Gebrauch) in einer jeden Tonart vorherrſchend. Dieſen vierten Ton hat man daher in dieſer Beziehung Unterdominante oder Subdominante genannt, in deren Gegenſatze man den fünften Oberdominante zu nennen pflegt. Iſt jedoch von Dominante ſchlechtweg die Rede, ſo verſteht man darunter ſtets den fünften Ton einer Tonart.

Dominanten-Accord, ſ. den vorhergehenden Art.

Domnich. Der Vater der berühmten Waldhorniſtenfamilie dieſes Namens, hieß Friedrich D. und war Hofhorniſt zu Würzburg, wo er gegen das Jahr 1790 ſtarb. Er war zugleich der Lehrer ſeiner als Hornvirtuoſen noch ausgezeichneteren Söhne. Der älteſte von dieſen, Jacob D., wurde geb. 1758 zu Würzburg. — Der zweite und ohnſtreitig würdigſte, den der Vater auch ſeinen Stolz zu nennen pflegte, Heinrich D., wurde geb. zu Würzburg 1760. Mit der Errichtung des Conſervatoriums zu Paris ward er daſelbſt als erſter Profeſſor des Horns angeſtellt, welches Amt er auch eine lange Reihe von Jahren rühmlich verwaltete. Mehrere der ausgezeichnetſten unter den jetzt lebenden Horniſten ſind in ſeiner Schule gebildet worden, und bis auf Dauprat war ſeine „Méthode de premier et second cor“ die beſte Hornſchule, welche man hatte. Und eben ſo fanden auch ſeine zahlreichen Compoſitionen, ſowohl für Horn als andere Inſtrumente, die regſte Theilnahme. — Der dritte Sohn, Arnold D., ſeiner Zeit nicht weniger als ſeine Brüder als Horniſt berühmt, wurde geb. zu Würzburg 1764, ging ſpäter nach Meiningen, wo er gegen 1803 als erſter Herzogl. Hof-Waldhorniſt angeſtellt wurde und Ende des Jahres 1827 ſtarb.

Don (franz. eigentlich Le don oder lat. Merula, deutſch Nachtigallenzug, auch Nachtigallenſchlag, Vogelgeſchrei oder Vogelgeſang genannt), eine Spielerei, unwürdig in einer Orgel zu ſeyn, wurde vom Orgelbauer C. E. Friederici zu Gera in der Mitte des 18. Jahrhunderts erfunden.

Donat. Die Geſchichte erzählt von drei berühmten Orgelbauern dieſes Namens. Der älteſte, Chriſtoph D., lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Leipzig. — Der zweite lebte zu Ende des 17. Jahrhunderts in Zwickau. — Der dritte lebte zu Anfange des 18. Jahrhunderts in Altenberg im Erzgebirge.

Donato, Baldaſſaro, Capellmeiſter an der St. Marcuskirche zu Venedig im 16. Jahrhunderte, Vorgänger Zarlini's und einer der berühmteſten Contrapunktiſten ſeiner Zeit, von deſſen Werken auf mehreren italieniſchen Bibliotheken noch viele mehrſtimmige Canzonen, Madrigalen, Motetten, Magnificaten ꝛc. aufbewahrt werden.

Donfridus, Joannes, Schulrector zu Rottenburg am Neckar und zugleich Muſikdirector an der daſigen

Digitized by Google

Martinskirche in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, erwarb ſich hauptſächlich durch die Sammlung aller guten Kirchenſachen ein namhaftes Verdienſt um den damaligen Zuſtand der Kirchenmuſik in ſeinem Lande.

Doni, Antonio Francesco. Die irrigen Nachrichten, welche Jöcher und Walther in ihren Lexikons über dieſen alten Componiſten und Schriftſteller mittheilen (Erſterer läßt ihn 1574 im 35. Jahre ſeines Lebens ſterben, aber 1580 noch ein Buch herausgeben; Letzterer 1544 ſterben, aber 1548 noch einmal zu Venedig ſich wohnhaft niederlaſſen), und die wahrſcheinlich der Catal. Scriptor. Florent. Poccianti veranlaßt hat, berichtigt Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon dahin, daß D. um 1519 zu Florenz geboren wurde, ſehr jung in den Serviterorden kam, von Natur aber für den Mönchszwang nicht geſchaffen, denſelben 1539 wieder verließ, und endlich dann, nach einer mehrjährigen Reiſe durch ganz Italien, auf welcher er ſich, ſeiner vortrefflichen, beſonders muſikaliſchen Talente und ſeines einnehmenden Aeußern wegen überall gern geſehen, vornehmlich zu Genua, Aleſſandria, Pavia, Mailand, Piacenza &c. längere Zeit verweilte, 1548 Venedig zu ſeinem beſtändigen Aufenthaltsorte wählte, wo er im September 1574 ſtarb; — und nach Allem, was wir über dieſen D. erforſchen konnten, ſcheinen auch dieſe Nachrichten wenigſtens die allerwahrſcheinlichſten zu ſeyn. Seine Fruchtbarkeit als Componiſt, und ſein Fleiß als muſikaliſcher Schriftſteller ſteht außer Zweifel.

Doni oder Donius, Joan. Bapt., ein gelehrter Florentin. Patricier, Secretär am Cardinalscollegium zu Rom und fleißiger muſikaliſcher Schriftſteller, blühte beſonders gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, in welcher Zeit er mehrere beträchtliche Werke über die muſikaliſchen Klanggeſchlechter und über die Muſik der Alten herausgab. Nach ſeinem Tode, der 1669 im 50. Jahre ſeines Lebens erfolgte, fand man unter ſeinen nachgelaſſenen Schriften noch mehrere andere über verſchiedene muſikaliſche Gegenſtände, größtentheils aber unvollendet, die nachgehends Gori (ſ. d.) ſammelte und unter ſeinem Namen herausgab. Vergl. auch Forkels Literatur.

Donizetti, Gaetano, Profeſſor des Contrapunkts und der Compoſition am Königlichen Conſervatorium zu Neapel, wurde geb. 1797 in Bergamo (nicht 1793 in Rom, wie es an andern Orten heißt), lernte die Anfangsgründe der Muſik im dortigen Lyceum, ſodann die Compoſition unter Simon Mayr, und ſetzte nachgehends das Studium derſelben noch zwei und ein halbes Jahr fort unter der beſonderen Leitung des Pater Mattei in Rom, wo er damals ſchon mehrere Ouverturen, Kirchenmuſiken und eine Cantate componirte, die ungetheilten Beifall fanden. 1816 nach Bergamo zurückgekehrt, ſetzte er einige Quartette für Streichinſtrumente, verſchiedene Meſſen und andere Kirchenſachen, überhaupt ging in jener Zeit noch ſein Streben nur darauf hinaus, ſich im ächten Kirchenſtyle und namentlich zu einem gründlichen Contrapunktiſten auszubilden, ſtudirte zu dem Behuſe auch die Werke älterer claſſiſcher Meiſter und war keineswegs geneigt, ſich von dem Strome der charakterloſen Mode, welche derzeit in dem ſogenannt italieniſch manierirten Tonbaue herrſcht, mit fortreißen zu laſſen. Der glänzende äußere Erfolg jedoch, mit welchem Roſſini und andere beliebte neuere dramatiſche Componiſten die Theater mit ihren Werken überflutheten, war, wie es ſcheint, von mächtigerem Einfluſſe auf ihn, als die trefflichen Lehren ſeines würdigen Meiſter. Es ſcheiterten jene guten Vorſätze an den ſilbernen Felſen des Honorars und an dem nichtsſagenden Beifalle des großen Haufens. Auch ihn ergriff, wie viele Andere, frühzeitig dies Verlangen, von der Menge beklatſcht zu werden, und wie er früher mit Ernſt ſich hingegeben hatte dem tiefen Studium der ächten Kunſt, nur wahrhaft Erhabenes und Gediegenes in ihr zu ſchaffen, mit eben ſo vieler Haſt und Leichtigkeit widmete er ſich jetzt der dramatiſchen Compoſition. Eine Reiſe durch Italien machte ihn bekannt mit den angeſehenſten Theatern und ihren Heroen, wobei ihm auch nicht entgehen konnte ein näheres Vertrautwerden mit den verſchiedenen Mitteln der oft ſonderbar ſich geſtaltenden Theatereffecte, und ſo war denn auch der Erfolg ſeines erſten Verſuchs in der dramatiſchen Compoſition, welchen er zu Venedig mit der Oper „Enrico conte di Borgogna" machte, kein in jeder Hinſicht gerade ungünſtiger, was ihn noch mehr verleitete, von nun an für immer ſich des eigentlichen Kirchenſtyls zu begeben. Er ſchrieb die drei Farcen „La Follia", „Le Nozze in villa" und „Il Falegname di Livonia"; dann in Rom die Oper „Zoraide di Granada", in Neapel die Oper „La Zingara" und die Farce „La Lettera anonima"; dann in Mailand die Oper „Chiara e Serafina"; ferner an verſchiedenen Orten die Opern „L'Esule di Roma", „La Regina di Golconda", „Otto mesi in una ora", „Olivo e Pasquale" (von Siebers 1827 überſetzt, auch auf deutſchen Theatern gegeben unter dem Namen „Phlegma und Cholera"), „Il filtro d'Amore" (deutſch: „Liebestrank) und außer einigen anderen, wie z. B. der neueſten „Marino Faliero", noch die tragiſche Oper „Anna Bolena" und die „Regimentstochter," die vor allen, auch auf deutſchen Theatern, Aufſehen erregte. Im Allgemeinen hat D. auch in ſeinem Vaterlande als dramatiſcher Componiſt wenig Glück gemacht. Die Schuld davon trägt einzig wohl ſein oben bezeichneter zu ſchneller Uebergang vom Kirchen- zum Theaterſtyle. Sein Satz iſt rein und ziemlich grammatikaliſch richtig (eine natürliche Folge ſeines früheren gründlichen Studiums); wie D. aber in Folge der Oper „Anna Bolena" zum Profeſſor des Contrapunkts an dem Conſervatorium zu Neapel ernannt werden konnte, bleibt uns, wir geſtehen es offen, ſo lange noch ein Räthſel, als wir uns der Ueberzeugung erwehren, daß auch in jener berühmten Schule, in der ziemlich die größten der Meiſter entſtanden, die einſt in dem ächt claſſiſchen italieniſchen Style ſo Vortreffliches leiſteten, die Phyſiognomieloſigkeit ihr Weſen zu treiben angefangen hat, mit der die ganze italieniſche Kunſt jetzt auf die blendendſte Weiſe ſich maskirt. Er iſt K. K. Oeſterreichiſcher Hofcapellmeiſter, zur Zeit aber in einem Geſundheitszuſtande, der Alles für ſein Leben fürchten läßt.

Dont, Joſeph Valentin, Violoncelliſt am K. K. Hoftheater in Wien, wurde am 15. Oct. 1766 zu Nieder-Georgenthal in Böhmen geboren. Im Jahre 1804 ging er zu dem ſtehenden Quartett des Grafen Breuner nach Wien, und als nach ſechs Monaten deſſelben Auflöſung erfolgte, zum Hofopernorcheſter des Kärnthnerthor-Theaters; wie nun aber 1828 dieſer Kunſttempel für längere Zeit geſchloſſen blieb, wurde D. als Penſioniſt in das K. K. Hofburgtheater überſetzt, in welchem ruhigen Dienſte auch am 14. December 1833 ein Schlagfluß ſeinem thätigen Leben ein Ende machte.

Doppel-b, das Zeichen, daß der durch die Note angezeigte Ton um zwei halbe Stufen erniedrigt werden ſoll. Die Bezeichnung ſelbſt geſchieht nun durch Vorſetzung zweier b vor die Note (♭♭●); weniger deutlich und üblich durch ein größer geſchriebenes ♭.

Doppel-Chor, ſ. Chor.

Doppelchörig, ſ. Chor.

Doppel-Concert (ital. Concerto doppio), ſiehe Concert.

Doppel-Dreiklang wird zuweilen auch der Septimen-Accord genannt, weil derſelbe urſprünglich aus zwei Dreiklängen zuſammengeſetzt ſeyn ſoll.

Doppel-Fagott, auch Quint-Fagott genannt, iſt daſſelbe, was Contra-Fagott.

Doppel-Flöte. Ueber das alte Blasinſtrument dieſes Namens vergleiche den Art. Flöte. Als Orgelſtimme, als welche ſie auch Doiflöte, Duiflöte und Flauto dupla heißt, iſt die D. ein Regiſter, deſſen Pfeifen zwei ſich gegenüber ſtehende Labien (Doppel-Labium) haben.

Doppel-Flügel, auch Diplaſion genannt, iſt ein Clavierinſtrument in Form eines Flügels, in welchem ſich an den beiden gegenüber ſtehenden Enden ein oder zwei Claviere befinden, ſo daß zwei Perſonen zugleich darauf ſpielen können. Die geringe Zweckmäßigkeit dieſer

Digitized by Google

Art von Inſtrumente und der groſe Platz, den ſie einnahmen, ließen ſie bald wieder in Vergeſſenheit gerathen, ſo daß man jetzt nur ſehr ſelten noch von einem Doppel-Flügel oder Doppel-Claviere hört.

Doppel-Fuge. Sie iſt in ihree Grundidee, in ihree modulatoriſchen, rhythmiſchen, melodiſchen Anlage, in Wiederſchlag. Gegen- und Zwiſchenſätzen, kurz durchgängig gleich der einfachen Fuge, — nur, daß ſie ſtatt eines, zwei Themata gleichzeitig feſthält, und dieſer eine Grundunterſchied natürlich im ganzen Laufe der Compoſition fortwirkt. Wie nun dieſe Form ſich der einfachen Fuge anſchließt und doch wieder von ihr unterſcheidet, iſt von der Idee der einfachen Fuge, und zwae dee Sing-Fuge aus, am klarſten zu erkennen. Dieſe beruht darauf, daß ein einziger wichtiger Gedanke (das Thema) ſich einer Stimme nach der anderen bemächtigt, eine nach der andern ihn ausſpeicht, während die übrigen Stimmen bald zuſtimmen, bald dagegen, bald dazwiſchen treten, wie das Nähere im Art. Fuge zu leſen iſt. So hat z B. Mozart im „Requiem“ die ſonſt oft getrennten Anrufe „Kyrie eleison“ und „Christe eleison“ vereinigt und zu Thematen einer Doppel-Fuge verwendet, (ſ. d.), oder vielmehe durch die Verbindung der Terte die Doppel-Fuge erſt zuläſſig und nothwendig gemacht. — Hiermit teeten wir nun auch zu dem muſikaliſchen Grundgehalt der Doppel-Fuge. Er zeigt ſich uns im genannten Beiſpiele als ein Doppel-Thema, als zwei mit einander verbundene Subjecte, deren jedes einen beſonderen Gedanken auszuſprechen hat, jedes für ſich allein beſtehen kann, die aber erſt im Verein einander ergänzen und ihre Bedeutung und Kraft vollſtändig darlegen. Wird nun ein ſolches Doppel-Thema in derſelben Weiſe, wie das Thema in der einfachen Fuge durchgeführt, ſo entſteht die Doppel-Fuge. — Ein ſo angelegtes Werk bedarf aber ſchon zum Vorteage des Thema's (Doppel Thema's) zweiee Stimmen, folglich noch zwei andeeee zur Antwort. Mozart z. B. gibt ſein erſtes Subject in obiger Fuge dem Baß, das zweite dem Alt; die Antwort ertheilt der Diſcant mit dem erſten, der Tenor mit dem zweiten Subjecte. Hiermit kann aber die Durchführung noch nicht geſchloſſen ſeyn, denn noch haben Baß und Diſcant nicht das zweite, Tenor und Alt nicht das erſte Thema ausgeſprochen. Die Stimm-Paare wechſeln alſo; der Alt nimmt das erſte, der Baß das zweite; ferner der Tenor das erſte, dee Diſcant das zweite Thema, und nun endlich iſt die ganze Durchführung in dieſer Weiſe: *) —

Diſcant: 0, A. 1, —, A. 2;
Alt: Th. 2, —, Th. 1, —;
Tenor: 0, A. 2, —, A. 1;
Baß: Th. 1, —, Th. 2, —;

vollendet. Wie nun die Gegenſätze, die ferneren Durchführungen nach verſchiedenen Wiederſchlägen die Zwiſchenſätze, kurz der fernere Lauf des Tonſtückes einzurichten, iſt aus dem Artikel über Fuge und den dahin gehörigen ſpeciellen Artikeln zu entnehmen, da, wie geſagt, die Dopel-Fuge hierin ganz den Regeln füe die einfache folgt, ſoweit nicht nach Obigem das Weſen des Doppel Thema's Abweichungen herbeiführt. Soviel nur über Sinn und Form der Doppel-Fuge. Sie wird, wie die einfache, für zwei, drei, vier und mehr Stimmen geſetzt; doch iſt im Allgemeinen ihre vier- oder noch mehrſtimmige Abfaſſung für den, dee des vielſtimmigen Satzes mächtig iſt, faſt günſtiger und ergiebiger als die Minderſtimmigkeit, namentlich die Zweiſtimmigkeit, in der man ſich leicht zu dee Einförmigkeit verirrt, fortwährend nichts, als die beiden Themata in den zwei Stimmen hören zu laſſen. Daß dieſe Schwierigkeit aber ſehr wohl zu überwinden iſt, kann an Bach's E-Moll-Fuge und manchem andern Werke erkannt werden. — Ebenſowohl wie die einfache Fuge, wird auch die Doppel-Fuge für Choe- und Orcheſterſätze, Quartette, Clavier und Orgel geſetzt, worüber es jedoch hier keiner weiteren Auseinanderſetzung bedarf. Die muſterwürdigſten Leiſtungen verdanken wie Sebaſtian Bach, Händel und Joſeph Haydn.

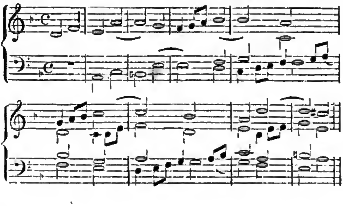
*) Die 0 bedeutet Pauſen, der Gedankenſtrich (—) Gegenſatz, Th. Thema, A. Antwort oder Gefährten.

Doppelgeige heißt im Deutſchen auch wohl die Viola d'Amour (ſ. dieſ.).

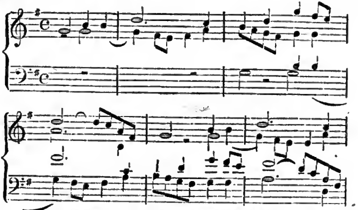
Doppelgeiff iſt die zweiſtimmige Intonation der Töne auf Saiteninſtrumenten, oder das gleichzeitige Angeben zweier verſchiedener Töne, mit Ausſchluß des gleichzeitigen Anſchlages zweier leeren Saiten. Bei Taſteninſtrumenten pflegt man dieſen Ausdruck nicht zu gebrauchen.

Doppel-Harfe oder Davids-Harfe, ſ. Harfe.

Doppelkanon. Die Erkenntniß und Abfaſſung des Doppelkanons ſetzt die Kenntniß vom einfachen Kanon und den verſchiedenen Arten deſſelben voraus. Wie in letzterem ein Satz von einee Stimme begonnen, und während des Fortgangs derſelben von einer oder mehreren anderen Stimmen Schritt für Schritt wiederholt wurde, ſo ſetzen im Doppelkanon zwei Stimmen mit zwei verſchiedenen Sätzen ein, und ihnen folgen in kanoniſcher Nachahmung zwei oder mehrere andere nach. — Dieſelbe nimmt nun zweierlei Grundgeſtaltungen an. Entweder beginnen zwei (oder mehr) Stimmen mit dee Ausführung eines einfachen Kanons, und ehe dieſer geſchloſſen iſt, folgen andere Stimmen mit einem zweiten Kanon, ſo daß beide Kanons und alle Stimmen ein gleichzeitiges Ganze ausmachen. Oder es beginnen zwei Stimmen mit den beiden verſchiedenen Sätzen gleichzeitig, oder kurz nach einander, und die anderen Stimmen treten mit den kanoniſchen Nachahmungen ſpäterhin, wieder gleichzeitig oder nach einander, dazu, ſo daß man Anfangs einen zweiſtimmigen, gar nicht kanoniſchen Satz, dann aber ſogleich den Doppelkanon vor ſich hat. — Die erſte Geſtalt zeigt nachfolgender Satz aus dem Kyeie von Fux's kanoniſcher Meſſe:



Diſcant und Baß tragen den erſten Kanon vor, und zwar bis in den vierten Tact allein, mithin als einen einfachen Kanon; im vierten und fünften Tacte treten Tenor und Alt mit dem zweiten Kanon zu dem fortgehenden erſten, und von da bilden beide Kanons einen einen Doppelkanon. Für die andere Geſtaltung diene folgendes leichte Sätzchen



als Beiſpiel. Der Diſcant und, etwas ſpäter, der Alt ſtimmen zwei verſchiedene, mit dem vierten Tact ſchließende Sätze an, deren kanoniſche Nachahmung vom Tenor und Baß mit dem dritten Tacte beginnt, und das Ganze als Doppelkanon darſtellt. — Das Charakteriſtiſche des Doppelkanons beruht alſo darauf, daß er **zwei** Subiecte gleichzeitig durchführt. Auf die Zahl der Stimmen kommt dabei nichts an. Nur ſieht man, daß deren wenigſtens vier ſeyn müſſen, damit jedes der beiden Subiecte nachgeahmt werden könne; wogegen es für den Begriff der Form gleichgültig bleibt, ob die Nachahmung eines Satzes nur von einer, oder von mehreren Stimmen geſchieht. Symmetriſcher wird allerdings der Doppelkanon erſcheinen, wenn jedem Subiecte gleiche Stimmzahl, je zwei oder drei u. ſ. w., zugetheilt iſt. Doch kann man allerdings bewogen werden, z. B. in fünfſtimmigen Compoſitionen, dem einen Satze des Doppelkanons mehr Stimmen als dem andeeen zuzutheilen. — Endlich iſt aus der Lehre vom einfachen Kanon zu erinnern, daß auch dem Doppelkanon freie Stimmen zugefügt, oder umgekehrt, daß auch ein Doppelkanon zu einer vorausbeſtimmten Melodie, z. B. einem cantus firmus, geſetzt werden kann, ohne daß hiedurch das Weſen des Kanons ein anderes würde. — Ebenfalls aus der Lehre vom einfachen Kanon iſt zu entnehmen, daß ſowohl der Eintritt der Hauptſätze als die Nachahmung in allen beliebigen, auch in gemiſchten, Intervallen ſtatthaben kann. — Endlich kann der Doppelkanon, wie der einfache, **frei** oder **ſtreng** ſeyn, letzteres, wenn er der **Umkehrung** fähig iſt; z. B. obige Sätze. Auch die Abfaſſung des Doppelkanons erfordert keine neue Regel; ſie folgt ganz der für den einfachen Kanon gegebenen. Eine beſondere Nebenart des Doppelkanons iſt aus dem Kanon zu einem cantus firmus hervorgegangen. Sie beſteht darin, daß der cantus firmus ſelbſt kanoniſch nachgeahmt, dieſer Kanon aber mit einem zweiten erfundenen zu einem Doppelkanon verbunden wird.

Doppel-Korthol, ſ. Dolcian.

Doppel-Kreuz. Wenn ein bereits erhöhter Ton noch einmal erhöht werden ſoll, bedarf man, dies iſt klar, einer zweiten Erhöhung des bereits erhöhten Tones, alſo einer doppelten. Hierzu iſt das **Doppelkreuz** (X) üblich geworden, das auch bisweilen, aber ſelten, in anderen Geſtalten geſeben wird.

Doppel-Kreuzſchlag nennen die Pauker diejenige Schlagmanier ihres Inſtruments, wenn beide Pauken in ſchnellſter Abwechslung mit beiden Schlägeln zugleich angeſchlagen werden ſollen. Das Weitere darüber enthält der Artikel **Pauke**.

Doppel-Labium, ſ. **Doppelflöte**.

Doppel-Lade heißt eine Windlade mit doppelten Canzellen, und aus welcher zwei Claviaturen ſowohl einzeln als zugleich ſpielen können.

Doppel-Octave, lat. Decima quinta und franz. Quinzième, ein Intervall von 15 diatoniſchen Stufen.

Doppel-Pfeife. Vergl. zunächſt **Orgelpfeife** und **Pfeife**. Dann wird auch wohl die Doppel-Flöte der Alten Doppel-Pfeife genannt, weil dieſelbe nicht wie die eigentliche, und namentlich jetzt gebräuchliche Flöte, ſondern wie die gewöhnliche Pfeife geblaſen wurde.

Doppelſchlag, eine der gebräuchlichſten Verzierungen, welche darin beſteht, daß man dem Hauptione einen Nebenton von oben und einen von unten, oder umgekehrt, vorangehen läßt, und beide Nebentöne durch ihren Mittelton (welches alſo der Hauptton ſelbſt iſt) verbindet. Er wird mit kleiner Notenſchrift aufgezeichnet, oder auch mit dieſem Zeichen ∾ über oder unter der Note angedeutet. Sollen ſeine Nebentöne nicht aus der vorgezeichneten Tonleiter genommen werden, ſo erhalten ſie in der Notenſchrift die gewöhnlichen Signaturen der Erhöhung u. ſ. w., oder beim Gebrauche des Doppelſchlagzeichens wird das Kreuz, b oder Wiederrufungszeichen für den höheren Nebenton über, für den tieferen unter das Hauptzeichen geſetzt, alſo dieſe Reihe von Doppelſchlägen von oben oder von unten beginnend, vorgetragen. — Es bleibt dem Geſchmacke des Ausführenden überlaſſen, dieſe oft ſehr anmuthige, den Hauptton, gleichſam umkränzende, ihn gleichſam ſuchende **Verzierung** auch da anzubringen, wo ſie gar nicht angezeichnet iſt. Nur ſollte man dabei ſparſam und überlegt zu Werke gehen, da eine Häufung ſo kleiner Figuren leicht kleinlich wird, und den tieferen Sinn, den Grundzug der Melodie verhüllt und ſtört.

Doppel-Schleifer iſt eigentlich nichts anderes, als ein wiederholter **Doppelvorſchlag**, mit der Eigenthümlichkeit jedoch, daß dieſe Wiederholung ſo ſchnell als möglich geſchieht. Streng genommen iſt der Name dieſer Spielmanier, die nur auf Saiteninſtrumenten hervorgebracht werden kann, eben ſo unrichtig, als ſie ſelbſt ungewöhnlich. Ein beſonderes Zeichen hat man dafür nicht, und es muß daher der D. immer durch Noten angedeutet werden. Ob er von unten oder von oben geſchieht, iſt ganz gleich. Im erſten Falle iſt der Name noch richtiger, als im zweiten. Seine Ausführung hat mit dem ſogenannten Schneller viel Aehnliches; beide unterſcheiden ſich jedoch dadurch hauptſächtich von einander, daß der letztere mit dem Hauptione, der Doppelſchleifer aber mit

dem Hülfſtone anfängt, und daher auch eine Note mehr hat. Der Muſiktreibende lernt ſowohl den Doppelſchlag wie den Doppel-Schleifer practiſch ausüben, was mehr belehrt, als jede noch ſo deutliche Beſchreibung in Werken, welche nie hinreichend ſeyn könnte.

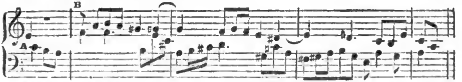
Doppel-Sonate, eine für zwei concertirende Inſtrumente geſetzte Sonate. S. Sonate.

Doppelſtielig, (franz. Double queue) heißen die zugleich auf- und abwärts geſtrichenen Noten. Kommen dergleichen in Ripienſtimmen der Saiteninſtrumente vor, ſo ſollen ſie, um dem Tone mehr Stärke und Energie zu geben, auf zwei verſchiedenen Saiten, gewöhnlich auf einer offenen, und zugleich auf einer tieferen gedeckten Saite geſpielt werden. In jeder anderen Stimme, und namentlich in Partituren und Tonſtücken für Clavierinſtrumente, deutet das doppelte Beſtielen (Auf- und Abwärtsſtreichen) der Noten an, daß dieſelben zu zwei verſchiedenen Harmonien oder Stimmführungen zugleich gehören.

Doppelt (ital. doppio, franz double) nennt man, wie überall, ſo auch in der Muſik, alles Zweifache. So ſind z. B. doppelte Intervalle keine anderen als zweifache Intervalle (franz. intervalles doublés), unter welchen man alle Intervalle verſteht, die eine Octave überſchreiten, weil ſie gewiſſermaßen als die doppelte Stufe der erſten Octave zu betrachten ſind. Doppelter Nachſchlag iſt der um eine Note mehr genommene einfache Nachſchlag. Doppeltee Rhythmus iſt ein zweifacher Rhythmus, vielleicht ein anderer im Geſange, und wieder ein anderer in der Begleitung. Doppelter Schlußtact — ein zweifachee Schlußtact, d. h. ein ſolcher, der bei der Wiederholung eines Tonſtücks, oder auch nur eines Theils deſſelben, anders als zum erſten Male geſpielt oder geſungen wird. Doppeltes Wiederholungszeichen, auch großes Wiederholungszeichen genannt, iſt dasjenige Wiederholungszeichen, welches ſich ſowohl auf den vorhergehenden als nachfolgenden Theil bezieht, und daher auf beiden Seiten mit Punkten verſehen iſt. Doppelte Zunge, die auch wohl die geriſſene genannt wird, iſt eine Schlagmanier der Pauken, in welcher die gewöhnliche Zunge zweifach oder doppelt ausgeführt wird. Wie dieſe, ſo ſind auch alle übrigen dortigen Gegenſtände in ſofern der Beiſatz „doppelt" keine noch andere, als die gewöhnliche wortgemäße Verſchiedenheit von dem einfachen Gegenſtande bezeichnet unter ihren beſonderen Artikeln nachzuſehen.

Doppelter Kontrapunkt heißt diejenige Schreibart, nach welcher zwei muſikaliſche Sätze dergeſtalt umgekehrt werden können, daß der höhere zum tieferen, der tiefere zum höheren wird, ohne Fehler oder Verdunkelung in den Stimmenfortſcheitten. Folgender zweiſtimmige Satz

diene vorläufig als Beiſpiel. Er kann dergeſtalt umgekehrt werden, daß die obere Stimme um acht Töne tiefer, oder, was daſſelbe iſt, die untere Stimme um acht Töne höher tritt, während die andere auf ihree Stelle bleibt und dadurch beide Stimmen den Platz tauſchen:



Es iſt nun blos allgemein geſagt worden, daß eine von beiden Stimmen verſetzt, und dadurch die untere zur oberen würde; in dem Beiſpiel iſt willkührlich die Verſetzung acht Töne weit vorgenommen worden. Bei näherer Erwägung fällt ſogleich auf, daß die Verſetzung auch um mehrere oder mindere Stufen möglich wäre. — Hier müſſen zuvörderſt alle Verſetzungen ausgeſchloſſen werden, durch die keine Umkehrung der Stimmen entſteht. Dergleichen Verſetzungen gehören alſo nicht in die Lehre vom doppelten Kontrapunkt. — Von ihnen abgeſehen gibt es nun nach dem verſchiedenen Grade der Verſetzungen folgende ſieben Arten des doppelten Kontrapunktes, über die das Nöthigſte hier mitgetheilt werden ſoll. — 1) Doppelter Kontrapunkt in der Octave. Die Umkehrung erfolgt durch die Verſetzung der tieferen Stimme in die höhere, oder der höheren Stimme in die tiefere Octave; dee zuerſt angeführte Satz kann als Beiſpiel dienen. — Dieſer Kontrapunkt iſt aus mehr als einem Grunde der wichtigſte, und mit Recht der üblichſte. 2) der dopp. Kpt. in der None, in welchem eine Stimme um neun Tonſtufen, — 3) der dopp. Kpt. in der Decime, in welchem eine Stimme um zehn Tonſtufen, 4) der dopp. Kpt. in der Undecime, in welchem ſie um eilf Töne, — 5) der dopp. Kpt. in der Duodecime, in welchem ſie um zwölf Töne, — 6) der dopp Kpt. in der Decima tertia, in welchem ſie um dreizehn, — endlich 7) der dopp. Kpt. in der Decima quarta, in welchem ſie um vierzehn Tonſtufen verſetzt wird. Man bemerkt leicht, daß die überoctavigen Intervalle, None, Decime u. ſ. w. bis Decima quarta, nichts weiter ſind als Secunde, Terz bis Septime in der anderen Octave; eine ſo weite Verſetzung (und daher die ungewöhnlichen Intervallnamen) iſt aber nöthig, um der Stimmbewegung freien Spielraum zu geben. Uebrigens wird bei all' dieſen Kontrapunkten dergeſtalt verſetzt, daß man die urſprüngliche Tonart auch in der verſetzten Stimme beibehält, gleichviel, ob dadurch große Secunden, Terzen u. ſ. w. in kleine, und umgekehrt, verwandelt werden. — Bei der Abfaſſung kontrapunktiſcher Sätze bedarf es außer den im einfachen Kontrapunkte (ſ. den Artikel Kontrapunkt) ſchon nöthigen Erwägungen noch der ſteten Berückſichtigung der Folgen, welche die Umkehrung nach ſich ziehen wird. Der Gang und die Verhältniſſe zweier Sätze können an ſich vollkommen richtig ſeyn, in der Umkehrung aber mannigfachem Bedenken unterliegen. Nichts iſt z. B. zuläſſiger als ein Terzengang. Wollte man aber dieſe beiden Stimmen nach dem doppelten Kontrapunkte in der None, Undecime oder Decima quarta umkehren, ſo würden daraus, wie leicht begreiflich, Septimen, Nonen oder Quinten folgen. Aehnliche Gefahren läuft man bei jeder Art der Umkehrung. Es bedarf alſo beſonderer Regeln, um ſie zu vermeiden. — Wenn es auch nicht am Ort ſeyn dürfte, dieſe Regeln hier vollſtändig mitzutheilen (am gründlichſten findet man ſie im zweiten Theile von Marpurg's Abhandlung von der Fuge), ſo darf doch eine Einweiſung in dieſen Theil der Setzkunſt nicht fehlen. — Alte Regeln haben hier zweierlei Tendenz; einmal durch die Verſetzung eine wirkliche

Digitized by Google

Umkehrung hervorgehen zu laſſen; dann bei dieſer Umkehrung unzuläſſige Fortſchreitungen und Verhältniſſe der Stimmen zu vermeiden. — Die Regeln erſter Klaſſe fallen in eine Generalregel zuſammen: in keinem Kontrapunkte dürfen die Stimmen um einen weiteren Raum aus einander treten, als ſie verſetzt werden ſollen; weil nämlich ſonſt die Verſetzung keine Umkehrung bewirkt. Im Kontrapunkt in der Octave dürfen daher die Stimmen nicht über acht, im Kontrapunkte in der None nicht über neun, im Kontrapunkt in der Decime nicht über zehn Stufen aus einander treten. Wiefern man ſich in einzelnen Stellen von dieſer Regel diſpenſiren kann, kann hier nicht näher erörtert werden. — Die Regeln zweiter Klaſſe gehen dahin, alle durch Umkehrung zu befahrenden Fehler zu vermeiden. Hierzu muß für jeden Kontrapunkt Intervall für Intervall unterſucht werden, welches andere Intervall durch die Umkehrung entſteht. Im Kontrapunkte in der Octave werden z. B. aus Quarten Quinten; eine Quartenfolge iſt alſo eben ſo unzuläſſig wie eine Quintenfolge, und in denſelben Ausnahmefällen wiederum zuläſſig. Im Kontrapunkte in der None werden aus Terzen Septimen; erſtere ſind daher nur ſo weit zuläſſig, als die aus ihnen entſtehenden Septimen es ſeyn werden. — Um nun für jeden Kontrapunkt eine Ueberſicht aller Verwandlungen zu haben, ſetzt man für jeden ein Intervallſchema feſt, z. B. für den Kontrapunkt in der Octave

1. 2 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

wobei ſich von ſelbſt verſteht, daß die erſte Stimme, oder ihre Verſetzung allein mit der andern gleichzeitig erſcheine. — Als zweites Beiſpiel für die Intervallenſchemata wählen wir auf's Geradewohl das Schema für den Kontrapunkt in der Decime

10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

— Die ferneren Regeln für dieſen, ſo wie die Schemata und Regeln für die übrigen Kontrapunkte, müſſen hier übergangen werden. Es wäre nun noch erwünſcht, etwas über den beſonderen Sinn, über die kunſtphiloſophiſche Bedeutung der verſchiedenen kontrapunktiſchen Umkehrungen zu ſagen. Daß jede Umkehrung das Verhältniß beider Stimmen, die herrſchende obere in die dienende, untere, und umgekehrt, verwandelt, iſt nur die allgemeinſte Wahrnehmung. Wenn aber in den Tonformen überhaupt ein Geiſtiges lebt und ſich offenbart, wenn man in ihnen nicht ein blos zufälliges mechaniſches Spiel mit ſinnlichem Material oder mathematiſchen Größen, — kurz, wenn man in der Tonkunſt wirklich eine Kunſt ſieht, ſo iſt gewiß, daß eine andere Idee zu Grunde liegt, wenn die Umkehrung die verſetzte Stimme auf dieſelben Stufen (in einer anderen Octave) ſtellt, oder auf fremde Stufen; — und hier wieder: ob die Stufe der None oder Decime u. ſ. w. ergriffen worden iſt. — Allein zu viele Vorausſetzungen für eine ſolche Erörterung müßten erledigt werden, als daß man ſie hier gründlich anknüpfen könnte. Sie bleibe alſo einem anderen Orte aufgehoben.

Doppel-Triller, ſ. Triller.

Doppelt verkehrter Kontrapunkt, ſ. den Art. Verkehrung.

Doppel-Vorſchlag, eine Verzierung, welche darin beſteht, daß einem Tone der Melodie der höhere und tiefere Nebenton vorgeſetzt wird, um, wie der Doppelſchlag, in angemeſſener Lebhaftigkeit, aber ohne beſtimmte Geltung im Tacte, vor dem tactmäßigen Eintritte des Haupttones zu ertönen. Der Doppel-Vorſchlag wird jedesmal mit kleineren Noten niedergeſchrieben, häufiger mit dem tieferen als dem höheren Nebentone begonnen, und hat durch die Uebergehung des Haupttones einen weniger fließenden Geſang, dafür aber einen einigeren, ſchärferen, körnigeren Anklang, ſo daß durch ihn der Hauptton ſelbſt ſchärfer heraustritt; er fordert daher auch in der Regel einen mehr pikanten als abgeſchliffenen Vortrag. Statt des einen nächſtliegenden Nebentones wird bisweilen auch ein entfernterer, es werden auch wohl deren zwei genommen — und ſo führt die Umgeſtaltung und Bereicherung der urſprünglich ſehr einfachen Manier in die unerſchöpfliche Reihe der Manieren, einem Haupttone irgend eine kleine Reihe willkürlicher Verzierungstöne vorzuſetzen.

Doppel-Wiederrufungszeichen (♮♮), zur Aufhebung einer Doppelerhöhung (✕) oder Doppelerniedrigung (♭♭) dienlich. Soll eine Doppel-Erhöhung oder Erniedrigung nur halb wiederrufen, alſo in eine einfache verwandelt werden, ſo würde ein einfaches Wiederrufungszeichen eigentlich genügend ſeyn. Doch ſcheint es rathſam, demſelben das noch fortgeltende einfache Verſetzungszeichen zuzufügen (♮♯ oder ♮♭), damit man nicht eine totale Aufhebung der Verſetzungen vermuthe. Dieſe Schreibart iſt auch die gemeinübliche.

Doppel-Wirbel, ſ. Wirbel.

Doppel-Zunge, ſ. Zunge.

Doppio (ital.), doppelt, zweifach; z. B. Concerto doppio — ein Doppelconcert. — Doppio movimento, wörtlich: doppelte Bewegung, bedeutet da, wo eine Tactart mit einer anderen abwechſelt, z. B. der Vierviertel- mit dem Zweiviertel-Tacte, daß bei der zweiten Tactart das Tempo mit den vorhergehenden ganz gleich, in dem angeführten Falle alſo das Viertel eben ſo ſchnell oder langſam genommen werden ſoll, als beim vorhergehenden Vierviertel-Tacte. Gewöhnlicher wird dafür l'istesso tempo (ſ. dieſes) geſetzt. — Doppio pedale bedeutet beim Orgelſpielen die Verdoppelung der Pedaltöne, oder die gleichzeitige Fortbewegung der Füße in Octaven.

Dorat, Claude Joſeph, Dichter, ein auch um die muſikaliſche Literatur, und hauptſächlich ſo weit dieſelbe die dramatiſche Kunſt berührt, ſehr verdienter Mann, wurde geb. 1734 zu Paris, und ſtarb daſelbſt den 24. April 1780.

Dorfſchmied, Georg, ein berühmter Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, und noch bekannt als der Componiſt der ſämmtlichen Veſper-Antiphonien, welche er vierſtimmig ſetzte, und 1759 unter dem Titel „Sacrificium vespertinum" zu Augsburg herausgab.

Döring, Georg Chriſtian Wilhelm Asmus, einer der fruchtbarſten und gelehrteſten unter den neuern belletriſtiſchen Schriftſtellern, wie auch gebildeter Muſiker und vor Allem ſehr glücklicher Operndichter, als welchem ihm denn nothwendig auch hier eine ſein Andenken ſichernde Stelle gebührt. Er ward am 11. December 1789 zu Caſſel geboren. Er ſchrieb für Spohr den „Berggeiſt," für Ries „die Räuberbraut" und andere dergleichen lyriſche Dichtungen, die je nach dem Gelingen ihrer Compoſitionen mehr oder weniger Glück machten. 1824 verheirathete er ſich, führte ein halbes Jahr hindurch die Redaction des Nürnberger „Correſpondenten" und ließ ſich alsdann förmlich häuslich in Frankfurt nieder. Der Herzog von Sachſen-Meiningen ernannte ihn bald darauf zum Legationsrath, und früher ſchon hatte er von der Univerſität Erlangen die Würde eines Doctors der Philoſophie empfangen. Seine zahlreichen novelliſtiſchen und journaliſtiſchen Arbeiten aufzuzählen, iſt hier nicht der Ort. Unter den gelungenſten ſeiner Operndichtungen nennen wir insbeſondere noch „Fortunat mit dem Säckel und Wünſchhütlein," eine Mährchenoper in drei Abtheilungen, welche Schnyder von Wartenſee in Muſik ſetzte, und die auch die letzte ſeiner Arbeiten war. Er ſtarb nämlich ſchon am 10. October 1833, nachdem er jene Oper mehrmals in Frankfurt hatte aufführen ſehen, ohne aber ihren Druck zu erleben, der erſt 1834 bewerkſtelligt werden konnte.

Doriſch, der Name einer griechiſchen Tonart, über die das Nähere im Artikel griechiſche Muſik nachzuleſen iſt.

Dorn, Heinrich, geb. zu Königsberg am 4. Nov. 1804, erhielt den erſten Unterricht in der Muſik von ſeinem Vater, Johann Friedrich D., der kein ungebildeter Muſiker war, und ſich namentlich durch die Compoſition vieler mehrſtimmiger Schulgeſänge ein namhaftes Verdienſt um den Geſangsunterricht erworben hat; ſpäter bildete er ſich in Berlin, hauptſächlich durch den Umgang

Digitized by Google

mit Ludwig Berger, Klein und anderen, deren weſentlicher Einfluß auf ihn auch aus allen ſeinen Compoſitionen unverkennbar hervorleuchtet. Er ſchrieb während ſeines Aufenthalts in Berlin mehrere Sachen für Pianoforte, Violoncell und Violine (ſeine Lieblingsinſtrumente), dann die Opern „die Rolandsknappen,“ „die Bettlerin,“ „Abu Kara“ (von Bechſtein), und „Artaxerxes“; überall iſt viel ſprudelnde Genialität, mitunter beinahe wild und ſchrankenlos überſprudelnd, aber immer Genialität und deshalb auch ſtets ehrenwerth, zumal da ſie im Ganzen mit Gediegenheit gepaart auftritt. Im Jahre 1830 ward er als Muſikdirector in Leipzig angeſtellt. Das Beachtungswertheſte, was er als ſolcher ſchrieb, iſt eine Abhandlung „über muſikaliſchen Nachdruck“ (Leipz. allgem. muſikal. Zeitung Jahrg. 1832 pag. 305 ff.), welche er auf Verlangen des Muſikalien-Verlegers Fr. Hofmeiſter, des Secretairs der vereinigten deutſchen Muſikalienhandlungen, ſchrieb, und als Beilage zu den gerichtl. Vorſtellungen des genannten Vereins zu dienen. Schon 1831 gab er ſeine Stelle auf und ging nach Riga, zunächſt nur um als Claviervirtuos dort ſeinen Unterhalt ſich zu verſchaffen, was ihm auch in einem hinlänglichen Maaſſe gelungen ſeyn mag, bis er 1832 als Muſikdirector am dortigen Theater angeſtellt ward. Gegenwärtig iſt er Muſikdirector in Cöln. Seine Thätigkeit als practiſcher Muſiker und Literat zu ſchildern, muß, da er noch in voller Wirkſamkeit iſt, einer ſpäteren Zeit vorbehalten bleiben.

Dorn, Jacob, Großherzoglich Badiſcher Hofmuſikus, geb. zu Lichtenau im Großherzogthum Baden den 7. Jan. 1809, kam im Jahr 1825 nach Carlsruhe zur Militärmuſik, wurde bald darauf auch bei der Hofcapelle angeſtellt, und machte bei Chriſtoph Schunke ſein Studium auf dem Waldhorn. Im Jahre 1832 unternahm er eine Kunſtreiſe nach England, wo er ſich ein Jahr aufhielt, dann von der Intendanz wieder nach Carlsruhe berufen, dahin zurückkehrte, und als wirklicher Hofmuſiker angeſtellt wurde. Im Jahre 1834 bekam er einen kleinen Urlaub, machte eine Reiſe nach München, ſeitdem aber wurde er durch Dienſt-Verhältniſſe abgehalten, wieder Kunſtreiſen und ſein ſchönes Talent geltend zu machen. Er iſt auch Virtuoſe auf der Guitarre, für welche er einige recht gelungene Compoſitionen herausgab. Gegenwärtig iſt er von einer Kunſtreiſe nach Nordamerika zurückgekehrt, hat auch dorten ſeinen Namen rühmlichſt bekannt gemacht und iſt mit dem Ergebniß ſehr zufrieden.

Dornaus, Peter, Churfürſtlich Trier'ſcher Kammermuſikus, Virtuos auf dem Waldhorn und Componiſt, wurde geb. 1770 und ſtand ſeit 1790 in Dienſten des Churfürſten von Trier in Coblenz, wo er ſich noch 1800 befand. Einige nähere Lebensumſtände aber fehlen. — Sein Bruder,

Dornaus, Philipp, Churfürſtlich Trier'ſcher Kammermuſikus, ausgezeichneter Virtuos auf dem Waldhorn und Componiſt für ſein Inſtrument, iſt wahrſcheinlich 1769 in Coblenz geboren, ließ ſich ſchon in ſeinem achten Jahre mit Hornconcerten von Punto und Anderen öffentlich hören, und unternahm im 14. Jahre nebſt ſeinem jüngeren Bruder eine Kunſtreiſe nach Paris, wo ſich beide im Jahre 1783 durch eine für ihr Alter außerordentliche Kunſtfertigkeit nicht wenig Gunſt und Beifall erwarben. Sie traten hier zuerſt in demſelben großen Concert ſpirituel auf, in welchem ſich die berühmte Sängerin Madame Mara und der Virtuos Eck zum erſten Male hören ließen, denen man insgeſammt, unter dem Namen der vier Deutſchen, ſtürmiſchen Beifall zollte. Im Herbſte 1800 ſah ſich Philipp veranlaßt, eine große Kunſtreiſe durch das nördliche Deutſchland anzutreten, auf welcher er in den Jahren 1800 bis 1802 kürzere oder längere Zeit in Leipzig, Prag, Hamburg und Berlin verweilte, und in allen in dieſen Städten gegebenen Concerten den verdienten Beifall fand. Auffallend aber iſt, daß man ſeitdem nichts weiter von ihm erfahren hat.

Dotzauer, Juſtus Johann Friedrich, Königlich Sächſiſcher Kammermuſikus, iſt geboren zu Häſſelrieth bei Hildburghauſen am 20. Juni 1783. Im Jahre 1801 kam D. in die Herzogliche Hofcapelle, wo er bis 1805 blieb; in dieſem Jahre ging er nach Leipzig, wo er inzwiſchen ſchon mehrere Compoſitionen herausgegeben hatte. Dort hörte er zuerſt viele größere, würdig ausgeführte Muſiken, und namentlich waren es die Thomasſchüler unter Schicht's Leitung, deren herrlicher Chor einen ganz beſonderen Eindruck auf ihn machte. Er ward hier Mitſtifter des Quartetts, welches jetzt dreißig Jahre lang in Leipzig beſteht. Vielfach ließ er ſich in Concerten hören, wozu er meiſt die Concerte von Arnold, ſpäter aber alle Werke von Bernhard Romberg benutzte. Um dieſen großen Meiſter zu hören, ging er 1806, von einem Verein von Kunſtfreunden unterſtützt, nach Berlin; Romberg ſpielte ihm ſeine Phantaſie in D-Moll vor, verweigerte ihm jedoch, aus Mangel an Zeit, den Unterricht. Dennoch hatte D. ſo viel gelernt, daß er eine ganz neue Bahn des Spiels betrat. Im Jahre 1811 erhielt er die offene Stelle eines erſten Celliſten in der Dresdner Capelle; er trennte ſich jedoch nur ungern von Leipzig, wo er ſo viele Freunde und herzliche Anerkennung gefunden und auch ein glückliches Ehebündniß geſchloſſen hatte. In Dresden wirkte der noch ungleich höhere Standpunkt der Muſik ſehr vortheilhaft auf D. ein; namentlich war es die Kirchenmuſik und der Geſang des berühmten Caſtraten Saſſarolli, was ihn anregte. Er ſchrieb daher einige Meſſen. Von hier aus machte D. nunmehr auch größere Kunſtreiſen durch Oeſterreich, die Niederlande, Preußen und Baiern. In München wollte ihn der Fürſt Nariſchkin für Petersburg engagiren, doch zog D. den Aufenthalt in Deutſchland vor. — D.'s Spiel iſt, wenn man es im Ganzen charakteriſiren ſoll, ſolid, rein, fertig, geſchmackvoll. Namentlich iſt er ein trefflicher Quartettſpieler, als welcher ihm auch L. Spohr das größte Lob ertheilt. Er hat auch bereits eine Menge ausgezeichneter Schüler gezogen, als J. Kummer, C. Drechsler, C. Schuberth und ſeinen jüngern Sohn Louis D. (ſ. unten). — Sehr reichhaltig iſt er als Componiſt für ſein Inſtrument. Als wackere Muſiker ſind auch ſeine beiden Söhne zu nennen, nämlich

Dotzauer, Juſtus Bernhard Friedrich, gegenwärtig in Hamburg lebend, geb. zu Leipzig 1808 den 12. Mai. Ein ausgezeichneter Clavierſpieler.

Dotzauer, Carl Ludwig, Churfürſtlich Heſſiſcher Hofmuſikus in Caſſel, geb. den 7. December 1811 zu Dresden. Im ſiebenten Jahre fing er an, Cello zu lernen, und ſchon im neunten ſpielte er zum erſten Male öffentlich vor dem Könige von Sachſen. Er machte mit dem Vater und Bruder mehrere Kunſtreiſen, unter andern nach Berlin, wo er überall großen Beifall erwarb.

Doublé, der franzöſ. Name für Doppelſchlag, auch Doppelvorſchlag. — Double be moll nennen die Franzoſen das Doppel-b (bb). — Double croche — die Sechszehntheilnote; — und double dièce — das Doppelkreuz (♯♯ = ✕).

Doubles heißt bei den Franzoſen ſo viel als Variations (Variationen). Dann nennen dieſelben ſo auch (deutſch: Doubletten) die Stellvertreter der beim Schauſpiele, der Oper und dem Ballete angeſtellten erſten Künſtler und Künſtlerinnen, die in dem Falle, wo dieſe aufzutreten verhindert werden, die Rollen derſelben übernehmen müſſen. Bei größeren Theatern gibt es auch Doublures, das ſind ſolche Perſonen, welche, im Falle auch jene Doubles von der Vorſtellung abgehalten werden, die Stelle derſelben vertreten.

Doublette nennen die Franzoſen das zweifüßige Prinzipal, ferner eine Octavſtimme; der Deutſche verſteht darunter 1) eine Orgelſtimme, die von gleicher Qualität auf einem Stocke zweichörig ſteht, oder 2) überhaupt zwei von gleichem Namen, gleich viel nun ob ſie zu einer oder mehreren Claviaturen disponirt worden ſind.

Douchan (deutſch: Singbühne) hieß bei den Hebräern derjenige Ort, wo die Leviten ſtanden, wenn ſie ihre Tempelgeſänge abſangen oder überhaupt ihren muſikaliſchen Gottesdienſt verrichteten.

Digitized by Google

Doulon, ſ. Toulon.

Dourlen, Victor, ein Zögling des Conservaloire de Musique zu Paris, machte ſich zuerſt (1802) durch Sonaten für das Pianoforte bekannt, und erhielt bei Vertheilung der Preiſe durch den Miniſter Chaptai den zweiten Preis in der Compoſition. Das Conſervatorium hatte ihn zu ſeiner weiteren Ausbildung nach Rom geſchickt, wo er ein Te Deum und ein Dies iræ verfertigte. Hierauf nach Paris zurückgekehrt, ſchrieb er mehrere Sachen für Pianoforte, Sonaten, Variationen, auch ein paar Concerte ꝛc. Weitere Nachrichten über Hrn. Dourlen ſind, unſeres Wiſſens, bis jetzt nicht bekannt geworden.

Douzième (franz.), die Duodecime.

Dowland, John, einer der ausgezeichnetſten Künſtler ſeiner Zeit, in deſſen Lobeserhebungen Dichter und Schriftſteller mit einander wetteiferten, hauptſächlich Virtuos auf der Laute, wurde geboren 1562 in London und ſtarb 1615 daſelbſt.

Doxologia magna (deutſch: die große Verherrlichungsformel) heißt in der römiſch-katholiſchen Kirche der Geſang „Gloria in excelsis Deo“ etc., und Doxol. parva (deutſch: die kleine Verherrlichungsformel) der Geſang „Gloria, patri, filio etc., welchen die Geiſtlichen und insbeſondere die Domherren abſingen.

Dozon, Mdlle., erſte Sängerin am großen Operntheater zu Paris zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Ihre Blüthezeit fällt hauptſächlich in deſſen letzte beide Decennien

Draghi, 1) Bernardino, ein Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, ſeiner Zeit beſonders berühmt als Componiſt von Canzonetten und Villanellen alla Neapolitana. — 2) Antonio D., einer der fruchtbarſten und auch genialſten unter den alten Operncomponiſten, war gegen Ende des 17. Jahrhunderts Römiſch Kaiſerl. Hofcomponiſt zu Wien, aber aus Ferrara gebürtig. 3) Giovanni Battiſta D., der jüngere Bruder des vorhergehenden Antonio, war zuletzt Organiſt der Königin Maria und Muſiklehrer der Prinzeſſin Anna von England. Beſonders als Clavierlehrer zeichnete er ſich aus, doch auch als Componiſt machte er Glück.

Dragonetti, wenn nicht der größte, ſo doch einer der größten Contrabaſſiſten neuerer Zeit; ein Italiener von Geburt, aber in London angeſtellt, wo er beſonders in dem letzten Decennium des vorigen und dem erſten des jetzigen Jahrhunderts im höchſten Anſehen ſtand.

Dragoni, Giovanni Andrea, gebürtig von Meldola, Beneficiat und Capellmeiſter zu S. Giovanni im Lateran zu Rom vom Juni 1576 bis Ende des Jahres 1598. Kandler (Baini's Ueberſetzer) verſichert mit Ueberzeugung (ſ. deſſen Werk über Paleſtrina pag. 197), daß D. unter die vorzüglichſten Contrapunktiſten der Römiſchen Schule gezählt zu werden verdiene.

Drama per musica, Drama mit Geſang, ſ. die Art. Melodram, Oper und Singſpiel.

Dramatiſche Muſik, ſ. Oper und Styl.

Drathgeige, ſ. Nagelgeige.

Drathharfe, auch Spitz- oder Flügelharfe, und ital. Arpanetta genannt, iſt eine kleine pyramidenförmige Harfe, deren Reſonanzboden, an deſſen beiden Seiten Drathſaiten für Diſcant und Baß angeheftet und gezogen ſind, in der Mitte liegt, während bei den gewöhnlichen Harfen, mit denen die D. im Uebrigen ganz übereinſtimmt, ausgenommen noch, daß die Saiten dieſer meiſtens mit einem Plectrum geriſſen oder vielmehr geſchlagen werden, der Reſonanzboden an dem unterſten und äußerſten Ende der Saiten, über dem rückliegenden Corpus ſich befindet.

Drathſaiten, die zum Bezuge der Clavier- und einiger Lauteninſtrumente benutzten Saiten. Nach Maßgabe ihres Metalls theilt man ſie ein in Stahl- und Meſſingſaiten. Die erſteren ſind entweder aus Eiſen oder aus Gußſtahl verfertigt.

Draud oder Draudius, Georg, geb. zu Davernheim in Heſſen am 9. Januar 1573, ſtudirte zu Marburg, wobei er ſich ſeinen Unterhalt als Corrector in einer Druckerei verdienen mußte, ward 1594 Magiſter, 1599 Prediger zu Großkarben, 1614 zu Ortenberg und endlich 1625 zu Davernheim, von wo er aber 1635 der Kriegsunruhen wegen nach Butzbach flüchtete und hier kurz darauf ſtarb. Seine Bibliotheca classica, die zuerſt 1611 und in einer zweiten Auflage 1625 erſchien, und ſeine Bibliotheca exotica (1625 4°), wie auch Bibliotheca librorum germanicorum classica (1625 4°) ſind eine Hauptquelle für die muſikaliſche Literatur des 15., 16. und 17. Jahrhunderts.

Dräxler-Manfred, Dr. Carl, verdient als deutſcher Liederdichter eine Stelle im Lexikon der Tonkunſt, weil ſeine Dichtungen (vollſtändige Sammlung, Frankfurt 1839, Sauerländer) vielfach und zu den glücklichſten Compoſitionen angeregt haben, welche meiſt von den Notabilitäten der Tonkunſt, wie von Mendelsſohn-Bartholdy, L. Spohr, Lindpaintner, Fr. Lachner, Con. Kreutzer, Tomaſchek ꝛc. ausgegangen ſind. Dräxler-Manfreds Lieder zeichnen ſich durch eine beſondere Muſik der Worte und einen reinen rhythmiſchen Bau aus, der dem Componiſten freundlich entgegenkommt. Der Dichter, ein Oeſterreicher von Geburt (1806), aber ſeit Jahren ein beſchaulich Reiſender in deutſchen und fremden Ländern, iſt auch aus ſeinen novelliſtiſchen Arbeiten und aus ſeinen ſatyriſchen „Fahrten“ bekannt. Früher hielt er ſich lange zu Wien auf und vertrat dort, als geſuchter und befähigter muſikaliſcher Referent, mit Scharfſinn und Vorliebe die modernen Strebungen der Tonkunſt.

Drechsler, Joſeph, Profeſſor der Harmonielehre an der St. Annaſchule in Wien, geb. den 26. Mai 1782 zu Wälliſchbürchen in Böhmen, von 1823 bis 1829 Capellmeiſter am Leopoldſtädter Theater in Wien, iſt bekannt durch eine große Anzahl Compoſitionen in faſt allen Zweigen der Tondichtungen, ſo wie auch mehrere theoretiſchen Schriften. Manche ſeiner Opern und Singſpiele haben die Runde auf allen deutſchen Bühnen gemacht. — Ein anderer D., Herzogl. Kammermuſikus zu Deſſau, iſt einer der vortrefflichſten Violoncellvirtuoſen unſerer Zeit.

Dreher, ſ. Ländler und Walzer.

Drehorgel, in manchen Gegenden auch gemeinhin Leierorgel, Leierkaſten genannt, lat. Organum portatile und franz. Orgne de Barbarie, ein tragbares Orgel- oder vielmehr Pfeifenwerk von verſchiedener Größe.

Drei. Die Zahl 3 bedeutet in der Baßbezifferung die Terz, auch den vollkommenen Dreiklang, in welchem Falle jedoch gewöhnlich noch eine 5 darüber ſteht; in ausgeſchriebenen Stimmen dient ſie zur Anzeige einer Triole und in der Clavierapplicatur auch zur Andeutung des Gebrauchs des dritten Fingers.

Dreiachtel-Tact ($^{3}/_{8}$) franz. trois-huile, iſt diejenige einfache ungerade Tactart, welche aus Dreiachtelnoten zuſammengeſetzt iſt.

Dreichörig, ſ. die Art. Bezug und Chor.

Dreidoppelter Kontrapunkt, ſ. vierdoppelter Kontrapunkt.

Dreieckigte Lyra, ſ. Lyra.

Dreieinſel-Tact ($^{3}/_{1}$, zuweilen auch nur mit einer durchſtrichenen 3 bezeichnet), iſt die ſelten vorkommende, aus drei ganzen Noten zuſammengeſetzte Tactart. Im Uebrigen vergl. die Art. Rhythmus, Tact u. Tactart.

Dreier, lat. Numerus ternarius und franzöſiſch Rhythme ternaiee, heißen diejenigen melodiſchen Glieder einer Periode, die zu ihrer Darſtellung drei volle Tacte einer einfachen Tonart erfordern, z. B.

Digitized by Google

Dreifach wird ein Intervall genannt, wenn es von ſeinem Grundtone 15 Stufen oder 2 Octaven höher ſteht, als die Zahl anzeigt, womit es angedeutet wird. Daraus iſt nun auch leicht zu erſehen, was man unter ein- und zweifachen Intervallen zu verſtehen hat.

Dreigeſtrichen (vergl. Octave und Tabulatur) iſt der Beiname der fünften Octave (die Contratöne nämlich abgerechnet) unſeres Tonſyſtems und der darin enthaltenen Töne, wodurch dieſelben ſich von allen übrigen Tönen und Octaven bei ihrer Bezeichnung unterſcheiden. — Unter dreigeſtrichenen Noten verſteht man zuweilen auch die Zweiunddreißigſtel-Noten, weil dieſelben durch drei Querſtriche (auch Füße genannt) angedeutet werden.

Dreigliederige Tactarten, ſ. Tact und Tactart.

Dreiklang, auch harmoniſcher Dreiklang genannt. Bereits in dem zu vergleichenden Art. Accord iſt im Allgemeinen die Rrde vom Dreiklange, und bemerkt, daß es vier Arten des Dreiklangs gibt und aus welchen Intervallen dieſelben beſtehen. Hier iſt daher im Beſonderen nur noch Folgendes anzudeuten. Der große und der kleine Dreiklang (ſo benannt von ihren Terzen, welche in jenem groß, in dieſem klein iſt) führen auch den gemeinſchaftlichen Namen conſonirende Dreiklänge, weil die einzelnen Intervalle derſelben nicht blos gegen den Grundton, ſondern auch unter ſich in einem conſonirenden Verhältniſſe ſtehen. Der verminderte und der übermäßige Dreiklang werden diſſonirend genannt, da die kleine Quinte des erſteren und die übermäßige Quinte des letzteren in einem diſſonirenden Verhältniſſe zum Grundtone ſtehen (ſ. Diſſonanz). Außer dieſen vier Dreiklängen nehmen einige ältere Tonlehrer noch zwei andere, ſogenannte uneigentliche Dreiklänge an, nämlich 1) den doppelt verminderten, beſtehend aus verminderter Terz und kleiner (ſogenannt verminderter) Quinte, z. B. dis, f, a, und aus deſſen erſter Umkehrung der übermäßige Sextenaccord f, a, dis entſtehe; 2) den hartverminderten Dreiklang, beſtehend aus großer Terz und kleiner Quinte, z. B. h, dis, f, der aber in den Umkehrungen nicht gebräuchlich ſey. — Auf den erſten Blick erkennen wir in dieſen Dreiklängen Arrorde, welche auf dem Wege der chromatiſchen Veränderung entſtanden ſind, und wir ſtellen ſie alſo in die Claſſe der chromatiſchen Accorde oder derjenigen, die durch das chromatiſche Tongeſchlecht gebildet ſind. Da der Dreiklang nur aus drei weſentlich verſchiedenen Tönen beſteht, ſo muß, wenn er im vier- oder mehrſtimmigen Satze gebraucht werden ſoll, der eine oder der andere Ton davon, oder auch mehrere zugleich, verdoppelt werden. Die Grundſätze einer ſolchen Verdoppelung enthält der Art. Verdoppelung. Ein Dreiklang erſcheint in enger Lage, wenn die einzelnen Töne, den Grundbaß etwa abgerechnet, ſo nahe als möglich zuſammen liegen; im Gegentheile iſt die Lage zerſtreut oder weit. Die Umkehrung (ſ. dieſ. Artikel) eines Dreiklangs kann nur zweifach ſeyn. Die erſte Umkehrung iſt die mit der Grundterz im Baſſe und bildet den Sextenaccord (6), weil der Grundton oder die Grundoctave in dieſer Geſtalt mit der im Baſſe liegenden Grundterz das Intervall einer Sexte bildet. Bei der zweiten Umkehrung liegt die Grundquinte im Baſſe und entſteht der Quartſextenaccord ($^6{}_4$), indem die Grundoctave mit dem jetzigen Baßtone das Intervall einer Quarte und die Grundterz mit ihm das Intervall einer Sexte bildet. — In Betreff der Bezeichnung der Dreiklänge und ihrer Umkehrungen in der Generalbaßſchrift vergl. den Art. Bezifferung. — Ueber ihre harmoniſche Behandlung vergl. den Artikel harmoniſche Verbindung der Accorde.

Dreiſchock (oder Dreyſchock), Alexander, unter den jüngeren und jüngſten Claviervirtuoſen einer der bedeutendſten, der bei dem edlen Streben nach dem eigentlich Wahren und Echten der Kunſt, welches er jetzt ſchon an den Tag legt, aber noch glänzendere Erwartungen für die Zukunft erregt. Er ward 1817 zu Prag geboren. D. iſt noch jung; wenn er feſt auf dem betretenen Wege fortſchreitet, wird die Welt ſpäter mehr von ihm hören, als daß er einer der tüchtigſten Claviervirtuoſen iſt.

Dreiſtimmig (triphoniſch) nennt man ein Tonſtück für drei verſchiedene Stimmen, entweder für Sänger (ſ. Terzett), oder für Inſtrumente (ſ. Trio), oder überhaupt in der Stimmführung eines Satzes. Derſelbe beſteht alsdann aus einer Ober-, einer Mittel- und einer Grundſtimme, wovon die erſte als Hauptſtimme oder auch abwechſelnd alle drei mehr oder minder concertirend behandelt ſind.

Dreiviertel-Tact ($^3/_4$), franz. Mesure à trois temps, iſt diejenige der einfachen ungeraden Tactarten, die aus drei Viertelnoten zuſammengeſetzt iſt. Ueber das Weitere vergleiche man die Artikel Rhythmus, Tact und Tactart.

Dreizweitel-Tact ($^3/_2$), franz. Mesure à trois blanches, eine einfache, ungerade Tactart, die aus drei halben Schlägen oder Noten beſteht. Ueber das Weitere vergleiche man die Artikel Rhythmus, Tact und Tactart.

Dreſchke, Georg Auguſt, Lehrer des Pianofortespiels am Königl. Inſtitut für Kirchenmuſik zu Berlin, ein tüchtiger Mann ſeines Fachs und beſonders merkenswerth als der Erfinder einer neuen Art von Taſtatur am Clavier, welche das Eigenthümliche hat, daß alle Claves in gleicher Fläche liegen, alſo keine kurze oder Obertaſten dabei vorkommen. D. ließ ſelbſt ein Inſtrument nach ſeiner Erfindung bauen und producirte es 1835 in Berlin öffentlich in einem Concerte, in welchem er das erſte Allegro aus Beethovens Es-Dur-Concert darauf vortrug. Natürlich macht dieſe Einrichtung der Claviatur auch eine ganz andere als die bisher gewöhnliche Fingerſetzung nothwendig, und das wird ihrer allgemeinen Einführung ſehr hindernd in den Weg treten. Zudem ſcheint ſie auch nicht die Vortheile der Erleichterung des Spiels zu gewähren, welche der Erfinder ſich anfänglich ſelbſt davon verſprach. Dreſchke ward 1798 geboren, galt früher ſelbſt für einen braven Claviervirtuoſen und füllt ſeine Stelle als Lehrer jetzt würdig aus, ohne indeß noch in die Reihe geprieſener Clavierſpieler treten zu können.

Dreſe, 1) Adam, Componiſt aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zuletzt Capellmeiſter zu Arnſtadt im Fürſtenthume Schwarzburg, ſtarb zu Arnſtadt 1718, eine große Menge von Kirchen- und Kammermuſiken, auch Opern hinterlaſſend. — 2) Johann Samuel, ein jüngerer Verwandter und Schüler von dem Vorhergehenden, war zuerſt Hoforganiſt zu Jena, und dann ſeit 1683 Capellmeiſter des Herzogs von Weimar, als welcher er am 1. December 1716 im 72. Jahre ſeines Lebens ſtarb. Wie jener war auch er ein fleißiger Componiſt. Sein Sohn — 3) Johann Wilhelm, ein nicht minder fruchtbarer und zu ſeiner Zeit ſehr beliebter Componiſt, ſtarb zu Erfurt 1745 als Herzogl. Weimariſcher Vice-Capellmeiſter.

Dreslerus, Gallus, ein Magiſter und fleißiger Kirchencomponiſt des 16. Jahrhunderts, geb. zu Nebra in Thüringen, war von 1566 an Diaconus an der Nicolskirche zu Zerbſt. Sein Todesjahr kann nicht angegeben werden. Er ſchrieb viele (gegen 250) vier- und noch mehrſtimmige geiſtliche Cantionen, welche zu Magdeburg und Wittenberg in verſchiedenen Ausgaben erſchienen, und dann eine Sammlung vier- und fünfſtimmiger auserleſener deutſcher Lieder (Nürnberg 1575 und Magdeburg 1570).

Dreßler, Raphael, ſtarb zu Mainz am 12. Febr. 1835, nachdem er erſt das Jahr vorher, nach einem vierzehnjährigen Aufenthalte in England, von hier mit dem Titel eines Profeſſors der Muſik nach Deutſchland zurückgekehrt war und dort, zu Mainz, ſich mit ſeiner Familie häuslich niedergelaſſen hatte. Vorher, ehe er nach England ging, ſtand er als erſter Flötiſt in der Königl. Capelle zu Hannover. Ort und Jahr ſeiner Geburt, wie auch noch andere ſpeciellere Umſtände aus ſeinem Leben

Digitized by Google

ſind uns leider nicht bis zu ſolcher Genauigkeit bekannt, daß wir hier Nachricht davon geben könnten. Als Virtuos auf der Flöte behauptete D. als Jüngling ſchon einen hohen Rang, und ſein Ruf nahm zu, je mehr ſeine eigentliche Bildung im Mannesalter an Gründlichkeit und Vielſeitigkeit gewann. Er ſchrieb gegen 100 Werke für Flöte allein und mit Begleitung anderer Inſtrumente; gedruckt ſind davon ungefähr zwiſchrn 60 und 70.

Dreſſler, Ernſt Chriſtoph, einer der angenehmſten und beliebtrſten — wenn wir ſo ſagen dürfen — deutſch-italieniſchen Sänger des vorigen Jahrhunderts, wurde geb. zu Greußen in Schwarzburg-Sondershauſen 1734, kam 1775 als Hof-Opernſänger nach Caſſrl, wo er am 6. April 1779 ſtarb. Er war ein gründlich und vielſeitig gebildeter Muſiker, und die Schriften, welche er herausgab, gehören unſtreitig zu den beſſeren ihrer Art, welche die Literatur des vorigen Jahrhunderts aufzuweiſen hat.

Drexel, Friedrich, ohne Zweiſel einer der ſchätzenswertheſten Guitarrevirtuoſen und Componiſten der jetzigen Zeit. Gegen 50 Werke hat er bereits herausgegeben, und alle ſind vollgültige Zeugen, daß er ſein Inſtrument gut verſteht. Die beſten und zugleich meiſtrn von Drexel's Compoſitionen erſchienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dreyer, 1) Johann, ein auch als Muſikus nicht unberühmter Geiſtlicher zu Salzburg, ſtarb daſelbſt am 6. Oct. 1669. — 2) Johann Conrad D., wurde geboren zu Braunſchweig 1672 und ſtarb zu Lüneburg 1745 als Cantor und Muſikdirector an dem dortigen Michaelskloſter. — 3) Johann Melchior D., ſtarb zu Anfange des jetzigen Jahrhundrrts als Organiſt am Dome zu Ellwangen, und war ein fruchtbarer Kirchencomponiſt.

Drieberg, Friedrich v., Königl. Preußiſcher Kammerherr in Berlin, geboren zu Charlottrnburg 1785, ein beſonders um die jetzige Wiſſenſchaft der griechiſchrn Muſik ſehr verdienter Mann, der aber auch alle Krnntniſſe in ſich vereinigt, vermöge welcher nur ein ſolch' wichtiger Theil der alten Tonkunſt bis in ſein innerſtes Prinzip erforſcht werden kann. Schon von 1816 an machte er es zur höchſten Aufgabe aller ſeiner muſikaliſchen Studien, das Syſtem der alten griechiſchrn Muſik aus der Dunkelheit hervorzuziehen, welche bis auf ihn noch keines Kunſtgelehrten Auge ohne große Täuſchung und ieriges Verfahren durchdrungen hatte. Seine zahlreichen und ausgezeichneten Arbeiten ſichern ihm den bleibenden Dank der muſikaliſchen Welt und verbreiten ſeinen Ruhm weiter und würdiger als es der umfaſſendſte Artikel könnte.

Driflöte, eine Orgelſtimme, deren Pfeiſen dreiſeilig ſind und an jeder Seite einen Aufſchnitt haben.

Dritta, daſſelbe was Destra (ſ. dieſ.).

Drittheilston nennrn einige Theoriſten das aus der Dieſis und dem ſyntoniſchen Comma beſtehende Intervall, welches als Differenz erſcheint zwiſchen der reinen Octave und derjenigen, die durch die Addition von vier kleinen Terzen entſteht, und gerade um dieſen Drittheilston größer iſt, als jene reine Octave in dem Verhältniſſe 2 : 1.

Drobiſch, Carl Ludwig, wurde am 24. December 1803 zu Leipzig geboren. In ſeiner früheſten Jugend zeigte er wenig Luſt zur Muſik, und damals ließ ſich in ihm das Talrnt noch nicht ahnen, das nachhin ſich ſo ſchön entwickelte. Erſt auf der Fürſtrnſchule zu Grimma, wo er ſeine Vorſtudien zur Univerſität machte, erwachte in ihm eine vorherrſchende Liebe zur Muſik, die ſich ſeiner bald in dem Maaße bemächtigte, daß er ihr alle ſeine frrien Stunden widmete. Daß ein Künſtler, der neben vollendeten Vorſtudien und ausgezrichneten harmoniſchen und contrapunktiſchen Kenntniſſen ein entſchiedenes Talent für den Kirchenſtyl beſitzt, bei beharrlichem Streben nach einem und dem nämlichen beſtimmten Ziele eine ſehr achtungswerthe Stufe der Auszeichnung erreichen muß, iſt klar, und D. hat ſie wirklich erreicht. Der Fleiß und die Fruchtbarkeit dieſes ſehr achtungswerthen Kirchencomponiſten kommen ſeinem ſchönen Talente gleich: er hat in ohngefähr zehn Jahren nahe an 100 größere und kleinere Kirchrncompoſitionen geliefert. Bei dieſer großen Anzahl von Werken nicht nur des nämlichen Styles, ſondern ſagar häufig mit dem nämlichen Texte, iſt es ein geltender Beweis ächten Talents und wirklicher Begeiſterung, wenn in denſelben jrne Mannigfaltigkeit ohne alle Verſündigung gegen die Richtigkeit der Auffaſſung wahrzunehmen iſt, welcher wir in D's. Werken durchaus gerechte Anerkennung zollen müſſen; noch erfreulicher aber iſt die Wahrnehmung, daß dieſer Componiſt noch immer im regſten Fortſchreiten ſeiner Ausbildung begriffrn iſt, da unſtreitig mehrere ſeiner neueren Werke zugleich auch die beſten unter allen ſind, die er geliefert hat. D. iſt ſeit 1837 in Augsburg an der evangeliſchen Kirche Capellmeiſter.

Dröbs, Johann Andreas, ſtarb 1826 als Organiſt an der Petrikirche in Leipzig, war 1784 als der Sohn eines nicht ungeſchickten Dorfſchullehrers bei Erfurt geboren, ein gewandter und geſchmackvoller Orgelſpieler und zugleich auch nicht unwürdigrr Componiſt für Orgrl und Clavier.

Droite, ſ. Destra.

Drosdorf, Orgelbauer, ſ. Traxdorf.

Droſte Hülshoff, ſ. Hülshoff.

Drouet, Louis, früher erſter Flötiſt in der Königl. Capelle zu Paris, und in der That auch einer der berühmteſten Vertreter ſeines Inſtruments, die je in Frankreich gelebt haben. Er wurde geb. zu Amſterdam 1793. Beſchränkrn wir unſere Betrachtung hier nur auf ihn als Künſtler, auf ſein rein künſtleriſches Leben nnd Treiben, das die einzigſte, zugleich aber auch intereſſanteſte Srite darbietet, von welcher aus er dem Muſiker von wahrer Wichtigkeit erſcheint. Früher als Schreiber dies Gelegenheit hatte, D. als Virtuoſen auf der Flöte kennen zu lernen, war er mit ihm als Componiſten für das Inſtrument ſchon vertraut, und ſein Urtheil über ihn darf daher auch in dem Betracht als ein nicht ganz ungültiges angeſehen werden, als er ihn ſomit auf das Vollkommenſte vorbereitet hörte, und vorher ſchon Berbiguier und Toulon gehört hatte, die nach der Behauptung Anderer mit D. zuſammen das ſchönſte Kleeblatt gebildet haben ſollen. Gegen 150 nambafte Wrrke hat Drouet geſchrieben; darunter allein 50 Duo's, die beſonders ſehr geſucht ſind; die übrigen beſtehen in Concerten, Phantaſien, Variationen, Rondo's ıc. mit und ohne Orcheſterbrgleitung. Alle ſind, wenigſtens der Mehrzahl nach, für Virtuoſen geſchrieben, oder doch für ſehr ſertige und auch in künſtlichen Sätzen ſehr geübte Spieler; munter und angenehm, in der häufigen Abwechſelung laufender und mannigfaltig ſpringender Paſſagen beſonders, von denrn die wenigſten nicht ſehr breit auslaufen und die herrlichſten Urbungrn zur Doppelzunge darbieten. Zur Zrit iſt D. Herzoglich Sachſen-Coburg-Gothaiſcher Hofcapellmeiſtrr in Coburg. Ein Weiteres über ſrine mitunter ſehr intereſſanten frtiherrn Lebensverhältniſſe eignet ſich in ſpäterer Zeit zu Veröffentlichung.

Droz, Henry Louis Jacquet, Sohn drs berühmten Mechanikers Pierre Jacquet, der ſich mit der Erfindung eines Perpetuum mobile beſchäftigte, wurde geb. 1751 zu Chaux de Fond, und kam, von früher Jugend mit der Mechanik beſchäftigt, als Jüngling von 22 Jahren mit einigen von ihm erfundenrn Werkrn nach Paris, worunter ſich auch ein künſtliches Automat (ſ. dieſ.) befand, das ein junges Mädchen vorſtellte, welches verſchiedene Stücke auf dem Claviere ſpielte, dem Notenblatte mit Augen und Kopf folgte, nach geendigtem Spiele aufſtand und die Geſellſchaft grüßte. In Paris ließ er durch einen, von ſeinem Vater gebildeten, Handwerker ein Paar künſtliche Hände für einen verſtümmelten jungen Mann machen, der damit faſt alle Bedürfniſſe befriedigen konnte. „Junger Mann," ſagte der brrühmte Vauranſon zu ihm, als er dieſes Kunſtwerk ſah, „Sie fangen damit an, womit ich aufhörrn wollte." Er ſtarb 1791 in Neapel, wohin er zur Herſtellung ſeiner Geſund-

Digitized by Google

heit gereiſt war. Sein erwähnies Automat iſt jetzt in Amerika.

Druckbalg, ſ. Creſcendozug.

Drückel und **Drücker**, ſ. Krücke und Stecher.

Drucker, ſ. Druckwerk.

Druckfeder, wird 1) die auf einem Hülfsbalge (ſ. Creſcendozug) und 2) die unter einem Spielventile in der Orgel liegende Feder genannt.

Druckventil, Verſicherungsventil, ein ſolches Ventil, das durch den Druck der Luft geöffnet, und geſchloſſen wird, z. B. das Saugventil.

Druckwerk heißt diejenige Mechanik in der Orgel, wenn die Taſten ihre Abſtracten nichts abwärts ziehen, ſondern abwärts drückend auf ſie wirken und die Wellatur ſich unter der Taſtatur befindet. Ein Druckwerk kann entweder über oder unter einer Taſtatur liegen.

Druiden, waren Prieſter und Sänger der Celten oder Galen, die, wie die Barden in Gallien und Deutſchland, und Scalden in Scandinavien, in Britannien herumzogen, und Volks- und Kriegsgeſänge vortrugen, welche nicht ſelten von wunderbarer Wirkung auf die Zuhörer waren. Ihre Blüthe fällt in die Zeit vor und mehrere Jahrhunderte nach Chriſtus. Von ihren Geſängen iſt nichts mehr übrig; die Inſtrumente, deren ſie ſich zur Begleitung derſelben bedienten, waren die Lyra, die Flöte und Harfe, auch Zither. In Kriegszeiten und auch bei Wettkämpfen pflegten ſie auch wohl die Heere und die Kämpfenden bis auf den Kampfplatz zu begleiten und durch Geſang und Spiel ſie aufzumuntern.

Druſchetzky, oder Druzerhi, Georg, war in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Oberöſterreichiſcher Landſchaftspauker zu Linz. Er ſetzte eine große Anzahl vortrefflicher Parthien für Blasinſtrumente, die nicht nur bei der ganzen Kaiſerlichen Armee, ſondern auch bei vielen anderen deutſchen Militärmuſiken Eingang fanden, und ihm ein nicht geringes Verdienſt um dieſelben brachten. In Altenburg's „Trompeterkunſt" pag. 58 wird er als einer der fertigſten Paukenſchläger ſeiner Zeit geſchildert.

D sol re, ſ. Alphabet, D, und Solmiſation.

Dubitatio — Zweifel, Ungewißheit, Bedenklichkeit; iſt gleichſam eine oratoriſche Figur, die zuweilen in Tonſtücken von größerem Umfange angebracht wird, und hier in der ſcheinbaren Unbeſtimmtheit der Anlage, des Zuſammenhanges, ſo wie des harmoniſchen und melodiſchen Ganges beſteht. Demnach iſt denn ihr Zweck, den Zuhörer eine Zeitlang über die Abſicht des Componiſten in Ungewißheit zu laſſen. Gewöhnlich am Schluſſe eines Hauptgedankens kommen ſolche Dubitationen vor, und hier laſſen ſie zunächſt den vollkommenen Schluß nicht in ſeiner ganzen Kraft fühlbar werden, und ſteigern dann noch die Erwartung auf das Folgende, ohne aber eigentlich darauf vorzubereiten, d. h. auf deſſen Art und Form. Auch die längeren Pauſen, welche am Schluſſe eines Gedankens eintreten, durch den das Gefühl des Hörers noch keine hinlängliche Befriedigung erhalten hat, und der alſo mit keinem ſogenannten vollkommenen Tonſchluſſe (ſ. dieſ.) endigte, fallen in die Cathegorie der Dubitationen; und ebenſo auch in manchen Fällen die ſogenannten Generalpauſen, und die Fermaten auf unbefriedigten Accorden und Tönen, wie z. B. die Terz, Quinte und Septime ꝛc. Natürlich iſt auch die Dubitation, wie überhaupt nichts in der Compoſition, etwas Willkührliches, und ſo viel Geſchmack ihre ganze Behandlung erfordert, ſo findet ihr ganzes Weſen doch ſeinen erſten Grund in der Beſchaffenheit und den Thätigkeiten der durch das Tonſtück darzuſtellenden Empfindungen.

Dublettregiſter heißen in der Orgelbauerſprache diejenigen Orgelſtimmen, welche durchgehends gleich, von gleicher Qualität und Quantität ſind.

Dubourg, Matthew, Sohn des berühmten Tanzmeiſters Iſaak, wurde geboren zu London 1703, und war einer der größten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit, ſo weit berühmt und bekannt jedoch, daß ganz England ihn bewunderte, beſonders durch die Auszeichnung, welche ihm von Händel zu Theil wurde. Nach Couſſer's Tode erhielt er 1728 deſſen Capellmeiſterſtelle zu Dublin; 1735 ward er Kammermuſikus des Prinzen von Wallis, und 1740 mit dem Titel eines Königl. Capellmeiſters in Irland beſchenkt, als welcher er aber bis an ſeinen Tod, der am 3. Juli 1767 erfolgte, zu London lebte. Als Componiſt hat er viel geleiſtet, obgleich nie etwas von ſeiner Arbeit gedruckt worden iſt.

Due, le. Alle unter dieſem Namen aufzuführenden Tonkünſtler ſ. unter dem Artikel Ledue, wie dieſelben im Deutſchen gewöhnlich geſchrieben werden.

Ducka, ſ. Duda.

Duclos, der Erfinder eines Rhythmometers (ſ. dieſ. und Chronometer), war Uhrmacher in Paris in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Ductus, ſ. Agoge.

Duda, auch Dudka, oder Ducka und Dudotka, oder Schweran deutſch Rohrpfeife, iſt ein uraltes ruſſiſches Blasinſtrument. Jetzt wird es nur noch ſehr ſelten angetroffen, am häufigſten noch in Hoch-Rußland, in Sibirien und in andern wenig cultivirten Gegenden.

Dudelſack, ſ. Sackpfeife.

Duden, der alte Name einer Art Sackpfeife (ſ. d.).

Duett, ital. Duetto und franz. Duo, iſt ein Tonſtück, welches von zwei obligaten Stimmen oder Inſtrumenten ausgeführt wird. — Ein Inſtrumentalſtück für zwei obligate Inſtrumente nennt man, zum Unterſchiede von Vocal-Duett, gewöhnlich „Duo," welches als reines Tonſpiel ohne Worte in äſthetiſch-pſychologiſcher Hinſicht dieſelben Forderungen erfüllen kann, wie das Vocal-Duett, wenn ihm auch die ſpecielle Beſtimmtheit des Wortausdrucks fehlt. — Hiſtoriſch betrachtet, ward das Duett (wohl zu unterſcheiden von dem unſtreitig viel älteren blos zweiſtimmigen Satze) zuerſt von Paola Quagliati (1600) in den Kirchenmuſiken und in der Oper zu Rom eingeführt, bedeutend vervollkommnet durch Landi in ſeinem Drama „Il santo Alessiu" (1634), und ſpäter beſonders durch Piccini bis zu ſeiner jetzigen Geſtalt ausgebildet.

Duo volte (ital.) — zweimal, daſſelbe Bis (ſ. d.)

Dufay, Guilielmus, italieniſch eigentlich Guglielmo du Fay, iſt der älteſte eigentliche Contrapunktiſt und Tonſetzer, war vom Jahre 1380 an Sänger in der päpſtlichen Capelle zu Rom und daſelbſt hoch geachtet bis zum Jahre 1432, wo er ſtarb. Die Notiz, daß D. aus Chymay im Hennegau gebürtig war, verdanken wir Fetis. Es zeigten die Werke des Dufay in jeder Beziehung eine vollkommen fertige, ausgebildete Kunſt, ja ſelbſt ſchon manche jener Künſte des Contrapunkts, welche man bisher immer dem beträchtlich ſpäteren Ockenheim als Erfinder zuzuſchreiben oder doch aus deſſen Zeitalter zu datiren gewohnt war. Das erſte Auftreten Dufays fällt in das Jahr ſeiner Anſtellung als Sänger in der päpſtlichen Capelle, alſo in das Jahr 1380; aber die Epoche ſeines Wirkens ſchließt ſich eigentlich noch nicht mit ſeinem Tode, ſondern reiht ſich unmittelbar an die um 20 Jahre ſpätere Ockenheims an, was Kieſewetter ebenfalls in ſeiner Geſchichte der abendlichen Muſik überzeugend genug dargethan hat.

Dugazon, ſ. Gazon.

Duguet, l'Abbé, war von 1765 an Capellmeiſter an der Kirche de St. Germain l'Auxerrois zu Paris, wo auch in dem Concert ſpirituel mehrere Motetten und andere von ſeinen Compoſitionen mit vielem Beifalle aufgeführt wurden.

Duhan, Madame, Claviervirtuoſin zu Paris, wahrſcheinlich die Gattin des wenig bekannten Muſikalienhändlers Duhan daſelbſt, ſchrieb „Alphabet musical, ou nouvelle méthode pour apprendre aux plus jeunes élèves en très-peu de tems les élémens de la musique" (Paris bei Dufaut und Dubois), „Méthode ou alphabet pour apprendre le doigter et posséder en peu de tems l'aplomb du Pfte." (ebend.), und „Alphabet p. l. Pfte., et 32 Leçons" (letztere ſind jedoch von L. Jadin componirt, ebend.), welche Werke ſie als eine denkende und geſchickte

Digitized by Google

Lehrerin in der Muſik, namentlich im Clavierſpiele, charakteriſirea. Dann componirte ſie mehrere kleinere Sachen für Panoforte: Rondo's, Variationen ꝛc., von deuen allen aber uns, und überhaupt in Deutſchland Nichts bekannt geworden iſt.

Duiflöte, ſ. Doppelflöte.

Dulcan, ſ. Dutcian.

Dulcefloit, Dulceflüt, ſ. Dolzflöte.

Dulceon, ſ. Dulcian.

Dulcian, Dulcan, Dulceon, Dulcina, Dulciana. Dulzain, Dulcinus, Dulcino, Dutcin, Dolce suono, Dulcisonans, Portonen, Portunen, in den Degeln zu Engtand Korthol (Singet-Korthol nannten die Engtänder das Inſtrument Dolcino). Mit dieſen Namen wird eine Orgelſtimme benannt, die dem vealteten Baßiaſtrumente, Dolcino oder Dulcino, das ſich nur zu zarten Vorteägen eignete, ähnlich ktingen ſoll.

Dulcian-Regal, (ſ. Regal. Dee Erfinder dieſer Orgelſtimme war dee Orgetbauer Schnetzler. Im Jahre 1760 lebte er aoch in Londoa.

Dulcino, ſ. den Artikel Dulcian.

Dulcken, Mad. Louiſe, gedorene David, aber nicht verwandt mit den berühmten Sängern dieſes Namens, eine höchſt kunſtfertige Etavierſpielerin in London, wurde geb. zu Hambueg am 29. Marz 1811, iſt eine Schüterin vom Muſikdirector Schwenke und ſpäter von Withelm Grund, dee ſie dis zu ihrer Verheirathung unterrichtete. 1828 ging ſie nach London, wo ſie großen Beifall ſand und als Pianiſtin bei der Herzogin von Kent und zugleich Lebrerin der Prinzeſſin Victorine angeſtellt wurde. Seit ihrer Veeheirathung hat ſie zwar ihr Vateeland mehrere Male deſucht, niemals aber um öffentlich aufzutreten, und ſomit uns dea Genuß, ſie fernee zu hören, entzogen.

Dulich, Philipp, Profeſſor der Muſik am ehemaligen Pädagogium zu Stettin, ſtarb daſelbſt 1631 im 68. Jahre ſeines Lebens, und wird von ſeinen Zeitgenoſſen als ein ſehe verdieaſtvoller Tonkünſtler und Tongelehrter gerühmt.

Dülken, Johann Ludwig, ſeit 1781 Hof-Clavierinſtrumentenmacher zu München, wurde geb. am 5. Aug. 1761 zu Amſterdam, wo ſein Vater, Johann Daniel, ein geborener Heſſe, eine Zeitlang als Clavierinſtrumentenmacher ſich aufhiett. Bei ihm auch erlernte er ſeine Kunſt, in der er ſich nachgehends durch eigenen Fleiß und Uebung ſo ſehr vervollkommnete, daß er vor wenigen Jahren noch zu den geſchickteſten und berühmteſten Inſtrumentenmachern ſeiner Zeit gehörte. — Seine Gattin, die Tochter des berühmten Hoboiſtea Lebrun, iſt eine ausgezeichnete Etavieeſpielerin, in ihren jüngeren Jahren hochberühmt, und zugleich einzige Lehrerin ihrer drei Töchter, von denen die älteſten beiden ebenfalts ats Clavierſpielerinnen glänzen, die jüngſte aber, Violande D., ſich vorzugsweiſe der Geſangskunſt gewidmet hat. Dieſe wuede geb. zu München 1810 und iſt eine Schülerin des Conſervatoriums zu Paris, wohin ſie ihren Schweſtern folgte, ats dieſe als Gattinnen der Gedeüder Boheer dorthin reiſten. 1830 kehrte ſie mit denſelben auch wieder nach Deutſchland zurück.

Dulon, Friedrich Ludwig, der bekannte und berühmte blinde Flötenſpieler, auch oft nur ſchtechtweg ſo genannt, wurde geb. zu Oranienburg an der Havel 1769 den 14. Auguſt, and verlor gteich in der erſten Woche ſeines Lebens durch die Ungeſchicklichkeit eines Augenarztes ſein Geſicht. Seine Wanderungen, welche er an der Hand ſeines Vaters und eeſten Lehrers durch ziemlich ganz Eucopa machte, begann er 1784 von Stendal aus. 1792 engagirte ihn dee damatige Geoßfürſt von Rußland mit 1000 Rubel jährlichen Gehalt. 1795 kam er nach Petersburg. Im Jahre darauf ward er daſelbſt als Kaiſerl. Kammermuſikus angeſtellt. 1798 beſuchte er ſein Vateeland wieder, gab Concerte zu Leipzig, Berlin und anderen Orten, in denen ee alle Hörer durch ſeine außeeordenttiche Feetigkeit in Staunen ſetzte, und durch dea wunderbae ſchönen Ton, welchen er ſeinem Inſtrumente abzugewinnen verſtand, hoch entzückte. Nach der Zeit kaufte er ſich bei Waldenburg ein kleines Landgut, um hier ſeine noch übrige Lebeaszeit in Ruhe zuzubringen. Dies geſchah jedoch in Würzburg, wo er, nachdem er in den erſten Jahren des jetzigen Jahrhunderts zum Beſchluß ſeiner Künſtleelaufbahn noch einige kleine Reiſen gemacht hatte, am 7. Juli 1826 ſtarb. Seine von ihm ſelbſt veefaßte, ſehr anziehende Lebensbeſchreibung in zwei Bänden, welche namenklich von jungen Künſtleen oft und mit Aufmerkſamkeit geleſen werden ſollte, da ſie ungemein viel Lehrreiches für ſie enthält, gab Wielaad 1807 und 1808 zu Zürich heraus.

Dulzain, ſ. Dulcian.

Duizflöte, ſ. Dolzflöte.

Dumas, Jean, ſ. Literatur.

Dumonchau, Carl Franz, geb. zu Straßburg am 11. April 1775, Sohn des dortigen Violoncelliſten, Carl Joſeph, und durch eine lange Reihe von Compoſitionen für Clavier, Geſang und Inſtrumentatmuſik einer dee verdienteſten Tonkünſtler neuerer Zeit. Seine Werke haben beſonders unter ſeinen Laadsleuten viel Gutes geſtiftet, namentlich in Abſicht auf Verbreitung eiaer ſolideren Gattung von Compoſitionen. In Lyon, wo er ſeine letzten Lebensjahre zubrachte, bildete er viele geündliche Schüler. Durch die Entlegenheit ſeiner Wohnung von der Stadt, in welche er doch tägtich ſeinem Berufe nachgehen mußte, zog er ſich eine tange ſchmerzhafte Krankheit zu, an deren Fotgen er in der Nacht vom 31. Dec. 1820 auf den 1. Januar 1821 ſtarb. — Sein jüngerer Beuder, Silvain D., iſt ebenſalls ein verdienſtlichee Claviertehrer und Biotoncellvirtuoſe zu Straßburg, wo er auch bereits, mehrere Sonaten und kleinere Sachen für Clavier herausgegeben hat. — Die berühmte Harfenſpielerin, Antoinette Sophie D., war die Gattin dieſes tetztern Silvain D. Sie war eine geborene Malade. Sie ſtaeb am 23 April im 44. Jahee ihres Lebens.

Dunecken, eine veraltete Orgelſtimme.

Duni, Egidio Romoald, einer der vorzüglichſten italieniſchen Componiſten des vorigen Jahrhunderts, wurde geb. am 9. Febr. 1709 zu Matera bei Otranto im Neapolitaniſchen, wo ſein Vater Capellmeiſter war. Er ſtarb am 11. Juni 1775 an einem dösartigen Fieber in Paris.

Dunkel, Franz, Biotinvirtuos und nicht unwürdiger Componiſt, wurde geb. 1769 zu Dresden, wo er auch ſeit 1788 als Kammermuſikus in der Capelle angeſtellt iſt.

Dunſtable, Johann, hatte ſeinen Namea von ſeinee Geburtsſtadt, bei Bedford in England gelegen, uad wae allen Nachrichten nach einer der gelehrteſten und größten Tonkünſtler ſeinee Zeit. Er ſtarb 1458.

Dunſtan, St. geb. in England 900, merkwürdig beſondees in der Geſchichte der Kirchenmuſik, war Anfangs Abt zu Glaſcow, dann Biſchof zu Wigorn, hieraaf zu London, und endlich 959 Erzbiſchof zu Canterbury, in welcher Würde er 968 ſtarb.

Duo, ſ. Duett.

Duodecime, eia Intervall von zwölf diatoniſchen Stuſen, alſo die Octave von der erſten odee einfachen Quinte eines vorher angenommenen Geundtones, z. B. das Intervall g dis zweigſtr. d. Als Name eines Orgelregiſters bezeichnet das Wort Duodecima oder Duodez eine jetzt ziemlich überall veraltete Quintenſtimme, die um eine Octave höher ſtand als die gewöhnliche Quinte.

Duodecimole, eine aus zwölf Noten von gleichem Werthe beſtehende Figur, der nur eine einzige Note von betiedigem Zeitweehalte zum Grunde liegt, und durch deren Theilung in zwötf gleiche Theile ſie entſteht. Da wir in unſerer Tonſchrift keine zwölftheitigen Notea (Zwölftel) haben, ſo bewirkt dies, daß bei einer ſolchen Theilung, um die erforderliche Gleichheit des Zeitwerths der einzelnen Noten zu bewirken, dieſe eine jede um ein Drittheil ihres urſprünglichen Werthes verringert werden muß, ſo daß atſo 12 gleich 8 erſcheint. Hier bietet die vraktiſche Aawendung eine deutlichere Verſtändigung.

Duodrama wird jene Gattung von recitirenden Schaa-

Digitized by Google

ſpielen genannt, in welchen die Redetheile der Dichtung durch kürzere oder längere Inſtrumentalſätze getrennt und dadurch die Empfindungen und Leidenſchaften der Declamation höher noch geſteigert werden. Verwandt ſind damit das Monodrama, worin nur eine einzige handelnde Perſon erſcheint, und das Melodrama, in welchem die Muſik in affectreichen Scenen alle Mitwirkende begleitet, während das eigentliche Duodrama, im eigentlichen Sinne des Worts, blos einen auf zwei active Individuen ausgedehnten Bühnenſtoff bezeichnet.

Duparc (auch du Parc), Eliſabeth, genannt Franceſina (wahrſcheinlich weil ſie eine geborne Franzöſin war), Sängerin aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, kam 1736 aus Italien nach London, wo ſie als Primadonna am Hoftheater und auch als Tänzerin viel Aufſehen erregte.

Dupierge, François, Virtuos auf der Violine und Componiſt für ſein Inſtrument in Paris, ein Zögling des daſigen Conſervatoriums der Muſik und noch ziemlich junger Mann. Gleichwohl hat er bis jetzt ſchon gegen 50 Werke herausgegeben.

Dupla sesquialtera — iſt der Name einer Terzſtimme, die in den alten Orgeln häufig disponirt wurde.

Duplicatio — Verdoppelung. Nur bei Betracht der Kirchengeſänge kommt dieſes Wort vor, und hier iſt die Duplication eine Manier, welche in der Verdoppelung der vorletzten Note des Geſanges beſteht, im Fall nämlich dieſe höher liegt, als die Schlußnote ſelbſt; im Uebrigen iſt ſie ganz daſſelbe, was man gewöhnlich unter Verdoppelung der Intervalle verſteht, in welchem Artikel daher auch das Weitere darüber enthalten iſt.

Duport, Jean Pierre und Louis, zwei gleich große und hochberühmte Meiſter auf dem Violoncell. Der ältere Bruder, geb. zu Paris den 27. November 1741, bildete ſich unter Bertaud und wurde 1761 bei dem Concert ſpirituel, ſo wie in der Capelle des Prinzen Conti angeſtellt. 1769 bereiste er England, 1772 Spanien, und folgte im nächſten Jahre einem glänzenden Rufe an den Berliner Hof, welchen er auch nicht wieder verließ, und wo er in der Folge als Surintendant der Kammermuſik und Lehrmeiſter des Königs Friedrich Wilhelm II. die größte Auszeichnung genoß. Von ſeinen Compoſitionen ſind 30 Doppel-Sonaten, 8 Parthien Doppel-Variationen, 3 Duette und eben ſo viele Concerte im Druck erſchienen. Er ſtarb als 77jähriger Greis am Sylveſtertage des Jahres 1818. — Louis, ſeines Bruders würdiger Schüler, geboren zu Paris 1749, ſpielte bis 1789 im Orcheſter der großen Oper, worauf er, einem brüderlichen Winke folgend, nach Deutſchland ging, ebenfalls in Königl. Preußiſche Dienſte trat und ſomit ſeines Lehrers Amtscollege wurde. Beide vereint glichen Caſtor und Pollux; es war eine Seele, die aus ihrem Spiele ſprach; nur excellirte der Jüngere, dieſer Louis, mehr noch als Bravourvirtuoſe, und ſeine Kunſtfertigkeit ſoll an's Unglaubliche gegränzt haben. Außer manchem Einzelnen ſind auch fünf Violoncellconcerte von ſeiner Arbeit durch den Stich bekannt geworden. Im zunehmenden Alter ging er wieder nach ſeinem Vaterlande, ſtand bei der Reſtauration in Königl. Dienſten, war zuletzt erſter Violoncelliſt in der Königl. Capelle zu Paris, auch Kammermuſikus und Accompagniſt des Königs Carl X. und ſtarb zu Paris 1820.

Duprez, Alexander, ſeit Nourrits Abtreten von dem öffentlichen Schauplatze der Bühnenwelt unbedingt der vortrefflichſte, ausgezeichnetſte Tenorſänger Frankreichs. Seine Anſtellung bei der großen Oper erhielt D. im Jahre 1834.

Dupuis, Thomas Saunders, Dr. der Muſik, geboren zu London um 1732, nach dem Ableben des Dr. Boyce in der Königl. Capelle, ſtarb am 17. Juli 1796, ungefähr 63 Jahre alt. Er ſchrieb viel für Orgel, Clavier und Harfe.

Dupuy, Jean Baptiſte Eduard Camille. Sein vollſtändiger Name iſt der hier mitgetheilte, alſo nicht Dupuits und auch nicht Dupuis; am richtigſten ſchreibt man eigentlich Du Puy. Er ward im Jahre 1773 in dem Dorfe Corſelles nahe bei Neuſchatel geboren. In Paris waren Chobran und Duſteck ſeine Lehrer; in Berlin Faſch. 1794 kam er nach Schweden, wurde daſelbſt Concertmeiſter bei der Königl. Capelle und ein Jahr ſpäter gleichzeitig Sänger. Als die Engländer die bekannte Expedition unter Nelſon gegen Copenhagen ausführten, trat D. 1801 in ein Freicorps, welches zur Vertheidigung der Hauptſtadt errichtet wurde, blieb auch ferner bei dieſem Corps während des ſpäteren Bombardements 1807, zeichnete ſich bei dieſer Gelegenheit mehrere Male durch Tapferkeit, Muth und Einſicht aus und wurde deßhalb auch zum Lieutenant befördert. Im Jahre 1803 verheirathete er ſich in Copenhagen mit der Tochter eines Kupferſtechers Müller, welche ihm mehrere Kinder gebar. 1809 verließ er Copenhagen und reiste nach Paris, wo er ſich bis zum Herbſt des Jahrs 1810 aufhielt, dann aber wieder nach Schweden zurückkehrte und theils in Schonen, theils in Stockholm lebte, bis er 1812 abermals als Sänger, Königl. Hofcapellmeiſter und Profeſſor daſelbſt angeſtellt wurde und am 3. April 1822 in Folge eines Schlagfluſſes ganz unvermuthet ſtarb.

Dur, von dem lat. durus — hart, iſt ein Prädicat, welches in unſerem ſogenannten modernen Muſikſyſteme nur den Klang- oder Tongeſchlechten und den Tonarten zum Unterſchiede von den Moll-Tongeſchlechten und Tonarten beigelegt wird, weshalb ſich denn auch unter jenen Artikeln (Klang- oder Tongeſchlecht und Tonart) das Nähere über ſeine Bedeutung findet. In ſofern der Gebrauch der großen und kleinen Terz den unterſcheidbaren Charakter der Dur- und Moll-Tongeſchlechte bezeichnet, pflegt man auch wohl die Dreiklänge, in denen die eine oder andere Terz enthalten iſt, ſchlechtweg Dur- oder Moll-Dreiklänge, auch wohl nur Dur- oder Moll-Accorde, zu nennen, um ſo mehr als man unter dem Namen Accord einer Tonart gewöhnlich nur den Dreiklang derſelben verſteht.

Duran, Domenicus Marcus, ein ſpaniſcher Tonkünſtler aus dem 16. Jahrhunderte, war aus Alconetar in Eſtremadura gebürtig, und der Verfaſſer von den beiden Werken: „Lux bella del Canto liano,“ und „Comento sobre la Lux bella,“ welche in der ſpaniſchen Muſik-Geſchichte von Wichtigkeit ſind.

Durand oder Duranowsky, Auguſt Friedrich, berühmter Virtuos auf der Violine und Componiſt für ſein Inſtrument in Straßburg. Er wurde um's Jahr 1770 in Warſchau geboren. Seit 1800 nahm er an mehreren Feldzügen der franzöſiſchen Armee Theil, widmete ſich aber ſpäter wieder ganz ſeiner Kunſt, und hielt ſich in den Jahren von 1810 bis 1814 kürzere oder längere Zeit in Leipzig, Prag, Dresden, Caſſel, Warſchau, Frankfurt a. M., Mainz und Straßburg auf. Im Jahre 1814 wurde er als erſter Violiniſt beim Concert- und Theater-Orcheſter in Straßburg angeſtellt, wo er ſich auch noch im Jahre 1834 befand, jedoch von Zeit zu Zeit größere oder kleinere Kunſtreiſen nach Frankreich und Deutſchland unternahm, und noch immer großen Beifall erhielt.

Durante, Franceſco, der als einer der vorzüglichſten Lehrer ſeiner Zeit, und als einer der größten Kirchencomponiſten aller Zeit, zugleich auch als der Gründer der alten claſſiſchen neapolitaniſchen Schule angeſehen werden darf, wurde geboren zu Neapel 1693. Der Ruf Bern. Pasquino's und Pittone's zog ihn nach Rom, und hier arbeitete er nun noch fünf Jahre lang unter deren Leitung mit ſo viel Eifer und Fleiß, daß er aus ihren Händen ſchon als ein weit berühmter Tonſetzer hervorging. Nach Neapel zurückgekehrt (gegen 1778) ward er alsbald zwar als Capellmeiſter und Oberaufſeher über das damals dort noch beſtehende Conſervatorium der Poveri di Gieſu Chriſto angeſtellt, allein ſeine Thätigkeit als Componiſt beſchränkte ſich blos auf die Kirche und Kammer (für das Theater ſchrieb er Nichts), und die vielen Oratorien, Cantaten ꝛc., welche er (meiſtens für vier obligate Stimmen) componirte, erhielten einen Bei-

Digitized by Google

fall, der ihn als kirchlichen Vocalcomponiſten eine hohe Stufe des Ruhmes erſteigen ließ. Er bildete als Lehrer das ihm übergebene Coſervatorium zu einer Pflanzſchule der ächten muſikaliſchen Kunſt um, aus welcher dieſelbe ſich nach und nach, durch die reiche Zahl ſeiner Schüler, unter denen ſich die berühmten Namen Vinci, Pergoleſe, Duni, Terradeglias, Piccini, Sacchini, Guglielmi, Jomelli u. A. befinden, die die Männer des 18. Jahrhunderts heißen, nicht blos über ganz Italien, ſondern ziemlich über ganz Europa verbreitete, bis wie weit nämlich ſchon damals die Muſik als Kunſt cultivirt wurde. Der Erzbiſchof von Neapel, der Cardinal Spinelli, hob 1740 zwar dieſe Schule auf, und D. reiſte hierauf einige Jahre in Deutſchland; allein in der Zeit, als Leo ſtarb (1743), war auch er wieder in Neapel gegenwärtig, und bei dem großen Anſehen, in welchem er allgemein ſtand, konnte es nicht fehlen, daß er an jenes Stelle zum Capellmeiſter am Conſervatorium St. Onofrio ernannt wurde, und hier ſetzte er alle ſeine Bemühungen, ſowohl als Lehrer wie als Componiſt, mit verdoppeltem Eifer fort, bis der Saamen zur Reife gelangt war, der die ehemalige neapolitaniſche Schule zu einem hohen Glanze erhob. D. ſtarb 1755, im 62. Jahre ſeines Lebens. Ein anderer, und ebenfalls als Componiſt ausgezeichneter Durante hieß Silveſtro D., lebte aber früher, ſchon um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Duraſtanti, Margherita, Sängerin, zu ihrer Zeit ſehr berühmt. Um 1719 war ſie in Dresden als Prima-Donna. 1733 war ſie noch in London. Spätere Nachrichten fehlen.

Durchcomponiren, kommt nur bei Vocalmuſik vor, und heißt hier: jeder einzelnen Strophe eines Liedes oder Gedichtes eine, ihrem Inhalte, ihrer Wortführung und Interpunktion eigens angemeſſene Melodie und Anordnung geben, ſtatt mehrere einzelne, unter ſich verſchiedene Strophen nach einer einzigen, demnach mehrere Male zu wiederholenden, Melodie ſingen zu laſſen.

Durchdringende Menſur, ſ. Menſur.

Durchführung, in der Fuge, die Uebertragung des Thema's (oder, in Fugen mit zwei und mehr Subjecten, der Themata, die gegen einander erſcheinen) aus einer Stimme in die andere. Beſonders wird aber der Ausdruck zur Bezeichnung des Abſchnittes einer Fuge gebraucht, in welchem das Thema einmal durch die Stimmen geführt worden iſt. Man unterſcheidet daher 1) die vollſtändige Durchführung, in welcher das Thema durch alle Stimmen der Fuge geht, von 2) der unvollſtändigen, in welcher daſſelbe nicht von allen Stimmen, z. B. in einer vierſtimmigen Fuge nur von drei oder zwei Stimmen, aufgenommen wird. Uneigentlich nennt man auch wohl die, durch Ausweichung und Zwiſchenſätze abgeſonderte Anführung des Thema's in einer einzigen Stimme eine Durchführung, weil die durch das Thema wichtig gewordene Einführung einer neuen Tonart allerdings als ein erheblicher Abſchnitt des Ganzen gelten kann. — Endlich muß noch 3) die übervollſtändige Durchführung erwähnt werden. Sie findet dann ſtatt, wenn nach einer vollſtändigen Durchführung eine, oder gar zwei der ſchon dageweſenen Stimmen noch einmal mit dem Thema erſcheinen. Bei den unvollſtändigen ſowohl, als übervollſtändigen Durchführungen können die Gränzen bisweilen zweifelhaft erſcheinen, und zwar deswegen, weil nicht alle Kennzeichen übereinſtimmen. So könnte z. B. das Thema kurz nacheinander, aber in verſchiedenen Tonarten eingeführt werden, und zwar nicht nach der gewöhnlichen Ordnung des Wiederſchlags, von Tonica zu Dominante und umgekehrt; es bliebe alſo die Wahl, jedes Thema für ſich allein als einen Abſchnitt, oder die ganze Reihe fremder Tonarten mit dem darin erſcheinenden Thema als eine einzige Durchführung zu faſſen. Die letztere Anſchauung würde beſonders dann vorwaltend, wenn der Wechſel der Tonarten gleichzeitig (z. B. durch Ausweichungen von Terz zu Terz, von C nach E, nach G) und die rhythmiſchen Maaße der Anführungen des Thema's gleich wären. — Desgleichen findet ſich bei den übervollſtändigen Durchführungen der überzählige Eintritt des Thema's oft durch einen langen Zwiſchenſatz von dem vorherigen Theile der Durchführung getrennt, und man ſieht ſich nur durch die Einheit der Tonart bewogen, das abermalige Erſcheinen des Thema's der vorigen Durchführung zuzuzählen. Allein ſchon aus dieſen Andeutungen erkennt man, daß und wie ſich dergleichen Zweifel löſen; und wenn doch in einem einzelnen Falle die Entſcheidung nicht unbedenklich wäre, ſo iſt das Bedenken keiner weitläufigen Erörterung hier werth, da die Hauptabſchnitte jeder gut angelegten Fuge ſicher ſtets hervortreten werden, ſoweit es deſſen zur klaren Auffaſſung des Ganzen bedarf.

Durchgang und Durchgangston, auch durchgehende Note. Es iſt dieß ein Ton, welcher in einer Stimme zwei zu der Harmonie gehörige Töne verbindet, ohne ſelbſt zu der Harmonie zu gehören. Für ſich würden ſie in Verbindung mit dem Accorde ungehörig erſcheinen, wenn man ſie nicht in Harmonietöne übergehen, hineinführen hörte. Urſprünglich iſt alſo die Regel, daß ein Durchgangston aus einem Accordtone heraus in einen Accordton hineinführt. Durchgänge, ſie mögen einen, oder vier und noch mehr Töne enthalten, finden ihre Erklärung und Zuläſſigkeit darin, daß ſie von einem Accordton zu einem andern führen, daß man ſie als eine rein melodiſche, nicht zu der Harmonie gehörige Ausführung der Stimme, in welcher ſie erſcheinen, aufnimmt, und über das etwa Befremdende, den Sinn ſcharf, ja herb berührende, der Harmonie momentan Widerſprechende durch den Uebertritt in den nachfolgenden Harmonieton, als durch eine Löſung oder Auflöſung des Widerſpruchs, beruhigt verſöhnt wird. — Allerdings iſt der Widerſpruch ſchärfer, wenn der Durchgang (wie bei den ſogenannten Wechſelnoten ſ. dieſelbe) durch den tactiſchen Accent hervorgehoben, oder auch ohnedem der Accord zu den widerſprechenden Durchgangstönen ſtets neu angegeben wird, — oder wenn der Durchgangston zu einem Accordtone ein querſtändiges Verhältniß hat, ja wenn wohl gar die einander widerſprechenden Töne durch Stimmlage noch ſchärfer gegen einander treten. Endlich verſteht ſich von ſelbſt, daß der Widerſpruch zwiſchen der Harmonie und dem Durchgange um ſo länger dauert und wirkt, je mehr Töne der Durchgang enthält, oder je längere Geltung ſie haben. Es läßt ſich durch allgemeine Geſetze nicht beſtimmen, welche von dieſen Durchgängen vorzuziehen, oder gar, welche erlaubt und nicht erlaubt ſeyn ſollten. Sie ſind alle erlaubt, wenn ſie dem Sinne der Compoſition entſprechen, und ohnedies alle falſch. Daß man die herberen Widerſprüche meide, wenn nicht die beſondere Tendenz der Compoſition ſie hervorgerufen, mag als ein Rath für den Wohlklang, die Wohlgeſtalt des Satzes, gelten, wenn nicht tiefere Intereſſen, als das am Wohlbehagen des Gehörs, eben walten. Auch hat ſich aus der Figur des Durchgangs eine neue Art von Nebentöne, Hülfstöne oder Vorſchläge zu den Accordtönen, entwickelt, die man auch wohl noch uneigentlich zu den Durchgängen rechnet und ſpringende oder ſprungweiſe Durchgänge nennt, und die jedenfalls mit jenen die Nothwendigkeit gemein haben, in einen Accordton zu führen. Werden dieſe Hülfs- oder Durchgangstöne unter dem Haupttone angebracht, ſo geſchieht es beſſer im Intervall eines Halbtones; ſie leiten oder gleiten dann fließender in den Accord. Uebrigens kann ſogar ein Satz mit ihnen begonnen werden, oder ſtatt des beginnenden Accordtones ſteht eine Pauſe. Nur die Auflöſung iſt unerläßlich, kann aber durch dazwiſchen geſtellte fernere Durchgangs- oder harmoniſche Beitöne, aufgehalten und gewiſſermaßen verborgen werden. — Alle Arten von Durchgang nun können in jeder beliebigen Stimme, ſie können in zwei oder mehr Stimmen zugleich ſtatt finden, und es können die Durchgangstöne mehrerer Stimmen mit einander die Geſtalt eines Accordes annehmen, der dann Durchgangsaccord heißt. Für alle dergleichen Geſtaltungen bedarf es ebenfalls keiner beſonderen Regeln, ſondern nur der Erinnerung, daß

man bei der Einführung der Durchgangstöne, beſonders bei ihrer Häufung in mehreren Stimmen, wohl zu erwägen habe, ob nicht durch ſie eine urſprünglich reine Harmonienlage fehlerhaft werde. Eben ſo iſt ferner zu erwägen, ob nicht durch den Zuſammentritt mehrerer gleichzeitiger Durchgänge, wäre auch jeder für ſich vollkommen unbedenklich, unter ihnen ſelbſt Widerſpruch und Verwirrniß entſteht.

Durchgehende Accorde, auch Schein-Accorde genannt. Hier iſt nur noch zu bemerken, daß häufig der Fall eintritt, daß Accorde mit durchgehenden Tönen, wenn man die folgende Tonverbindung nicht berückſichtigt, eine andere Deutung gegeben werden kann, indem man die durchgehenden Töne als harmoniſche Töne eines anderen Accordes betrachtet. Als ſolche Accorde mit durchgehenden Tönen in welchen, wenn wir von ihrem harmoniſchen Zuſammenhange abſtrahiren, die durchgehenden Töne als harmoniſche betrachtet werden können, welchen Tonverbindungen man alſo eine andere Deutung geben kann, — alle ſolche Tonverbindungen, welche Accorde im eigentlichen Sinne zu ſeyn ſcheinen, ohne es wirklich zu ſeyn, heißen aus eben dieſem Grunde Schein-Accorde. — Zu der Klaſſe der durchgehenden Accorde rechnen wir auch diejenigen Tonverbindungen, welche entſtehen, wenn, während in einer oder mehreren Stimmen ein Ton fortgehalten wird, ſey es ununterbrochen oder zergliedert, die übrigen Stimmen in durchgehenden Tönen ſo fortſchreiten, daß dieſe unter ſich einen ſelbſtſtändigen und zwar auf einen andern Grundbaß zu reducirenden Accord zu bilden ſcheinen.

Durchgehende Ausweichungen heißen diejenigen Ausweichungen, welche geſchehen müſſen, um vermittelſt ihrer zu einer noch entfernter liegenden Tonart zu gelangen. Man bedient ſich ſtatt derſelben auch, der Kürze wegen, ſogenannt zwiſchengeſchobener oder durchgehender Accorde; doch ſind ſie mehr geeignet, in dieſem Falle vorkommende Härten — wenn nicht ganz zu vermeiden, ſo doch bedeutend zu mildern. Bei der Modulation von D- nach Es-Dur z. B. kann man die Tonarten C-Dur und C-Moll zuvor ausweichend berühren, ehe zu Es-Dur fortgeſchritten wird, und jene Uebergänge heißen dann durchgehende Ausweichungen. Auch diejenigen Modulationen, welche nur von kurzer Dauer ſind, und alsbald nach ihrem Eintritte wieder in ihre vorige Tonart zurückſchreiten, pflegt man wohl durchgehende zu nennen; doch ſeltener.

Durchgehende Stimmen, ſ. Orgelſtimme.

Durchſchlagende oder auch — wie Einige ſich ausdrücken — durchſpielende Zunge, ſ. Zunge.

Durchſchnitten — durchſchnittene Noten, nennen einige ältere Theoretiker, wie z. B. Türk u. A., bisweilen auch die beſſer ſynkopirt oder auch rückend genannten Noten oder Töne. Siehe daher den Artikel Synkopiren.

Durchſtecher. Hierunter werden diejenigen Orgeltöne verſtanden, die während des Orgelſpielens auf eine unregelmäßige Weiſe mit ertönen, und zum Vorſchein kommen, wenn der Wind auf einem nicht kunſtgerechten Wege, beim Niederdrucke einer Taſte, eine Pfeife anbläſt.

Durchziehen — die Töne, eine bei Blas- und Streichinſtrumenten übliche Spielmanier, beſtehend in dem kaum merklichen Uebertragen und Verſchmelzen eines ſich langſam fortbewegenden Tones in den und mit dem zunächſt darüber oder darunter liegenden folgenden.

Durſt, Mathias, Mitglied der k. k. Hofcapelle in Wien, Violiniſt, geboren am 18. Auguſt 1815 zu Wien, Schüler des dortigen Conſervatoriums, zunächſt von den beiden Profeſſoren des Violinſpiels, Georg Helmesberger und Joſeph Böhm. Durch die Mitwirkung als Secundarius bei den öffentlichen Quartett-Produktionen, welche Profeſſor Böhm, Linke und Holz damals veranſtaltet hatten, bildete ſich Durſt in dieſer Muſik-Gattung ſo aus, daß er gegenwärtig bei den erſten Streich-Quartetten Wiens ſtets beſchäftigt iſt. Im Jahre 1841 erfolgte ſeine Anſtellung in der k. k. Hofcapelle in Wien. Bei den, von Hrn. Prof. Janſa im Winter 1846 veranſtalten öffentlichen ſechs Quartett-Produktionen bewährte Durſt abermals ſeine beſondere Befähigung bei der zweiten Violine. Von ſeinen Compoſitionen ſind bisher bekannt geworden: Mehrere Solo-Stücke für die Violine mit Begleitung, mehrere Duos für Clavier und Violine concert., mehrere Horn-Quartetten und zwei Ouverturen für's Orcheſter.

Dur-Tonart, ſ. Tonart.

Dur-Tonleiter, ſ. Tonleiter.

Duſanabaß, eine veraltete Orgelſtimme.

Duſch, Alexander von, Großherzoglich Badiſcher Miniſter des Hauſes und der auswärtigen Angelegenheiten, iſt geboren zu Neuſtadt an der Haardt (Rheinpfalz) den 27. Jänner 1789. Wie intereſſant auch die Laufbahn dieſes gelehrten *) und erfahrungsreichen Staatsmannes iſt, ſo haben wir es hier nur mit ſeiner muſikaliſchen Wirkſamkeit zu thun, welche jedoch, ſich weit über gewöhnlichen Dilettantismus erhebend, die vollſte Anerkennung verdient. Von 1805 bis 1807 hielt er ſich bei ſeinem Oheim, dem feingebildeten jüngeren Collini, in Paris auf und lernte daſelbſt neben ſeinen Studien die franzöſiſche Kunſt (Schauſpiel und Oper) in ihrer ſchönſten Blüthe kennen, wie auch die damals dort lebenden Heroen der Tonkunſt. Die muſikaliſche Richtung, welche er von Jugend auf mit großer Vorliebe verfolgte, fand in den Jahren von 1807—1813, während welcher Zeit er zuerſt in Heidelberg Jura ſtudirte, dann in dem Kunſt-Athen Mannheim practicirte, durch die Bekanntſchaft Voglers und den intimen Umgang mit C. M. v. und Gottfried Weber, Meyerbeer ꝛc. ſtets Anregung, denn jede freie Stunde gehörte der edlen Muſika. Auf dem Violoncelle brachte er es zur Meiſterſchaft; er hatte auch einen angenehmen Tenor, war des Claviers und der Guitarre mächtig genug, um ſich und Anderen zu accompagniren, ſo wie in der Theorie nicht unerfahren; weshalb er auch, vielfach ſich mit ſeinem ſpäteren Schwager Gottfried Weber über deſſen berühmte „Theorie der Tonſetzkunſt“ beſprochen und auf ſolche Weiſe jenes hochwichtige Werk weſentlich gefördert hat. — Während ſeiner Praxis war er faſt eben ſo ſehr Muſiker wie Juriſt, denn er wirkte als Celloiſt im Theater wie in der Kirche; bildete ſogar einen Schüler (den zur Zeit beim Frankfurter Orcheſter angeſtellten erſten Celloiſten Klüpfel) der ſeine ganze muſikaliſche Bildung ihm verdankt. Mit einem ſchönen Dichtertalente begabt, ſchrieb er ſeinem Jugendfreunde C. M. v. Weber manchen von dieſem componirten Text, ſpäter ſogar F. E. Fesca den Text zur Oper Cantemire. Ueberhaupt verband ihn mit dem leider der Kunſt ſo früh entriſſenen Fesca, der als Künſtler und Menſch gleich achtbar und hochbegabt war, ein inniges Freundſchaftsband. Letzterer ſpielte am Liebſten Quartette, wenn von Duſch — was auch eine Reihe von Jahren geſchah — ihm accompagnirte; dieß verſtand aber der mit allen claſſiſchen Meiſterwerken vertraute Mann auch, der ſelbſt jetzt, ohnerachtet ſeiner ſehr beſchränkten Zeit, im vorgerückteren Alter, dieſe edle Muſikgattung noch leidenſchaftlich liebt und nicht nur ausübt, ſondern aller Orten, wo er in verſchiedenen Functionen lebte und wirkte (Karlsruhe, Zürich, Bern, München und Frankfurt) zu gründen oder zu befördern ſtrebte. Der Raum, ſo wie die Beſorgniß anzuſtoßen gegen die bekannte Beſcheidenheit des für ſeine Leiſtungen zu anſpruchsloſen Kunſtfreundes, geſtattet uns nicht, an dieſem Orte ausführlicher zu verfahren; es mag darum nur noch erwähnt ſeyn, daß unſer von Duſch zu den eifrigſten Beförderern wahrhaft guter (beſonders deutſcher) Muſik und verdienſtlicher Künſtler gehört, daß er die intereſſanteſten Muſiker ſeiner Zeit, bis auf unſere Tage, perſönlich kennen gelernt hat (Spohr, Mendelsſohn, Molique ꝛc.) und von ihnen hochverehrt wurde und wird; ja daß wenige Muſikfreunde ſolche Kunſterfahrungen, gemacht wie

*) Zunächſt als deutſcher Bearbeiter des hiſtoriſchen Atlaſſes von Le Sage rühmlichſt bekannt.

Digitized by Google

er, *) überhaupt ſo großea und wohlthätigen Einfluß auf Kunſt und Künſtler geübt haben. Aa aaderem Orte ſeiner Zeit ein Mehreres.

Duſcheck, Franz, geb. 1736 zu Cothiebrad im Königgräzerkreiſe Böhmens, gehörte bis zu ſeinem Tode, welcher am 12. Februar 1799 erfolgte, in Prag zu den geachtetſtea, am meiſtea geſuchten Claviermeiſtern. D. hatte das Vergnügen, alle fremde Küaſtler bei ſich zu ſehen, die des liberalſten Empfanges verſichert ſeyn durften; auch Mozart, der kindlich ihn liebte, wae, ſo oft ee in Prag verweilte, ſein Haus- und Tiſchgenoſſe; unter ſeinem Dache gingen „Don Giovanni“ und „Titus“ zum unſterblichen Leben hervor, und für des „liebſten Papa's“ Gattin, Joſepha, geborne Hambacher, die ſtets angenehme Wirthia und ausgezeichnete Sängerin, ſetzte jener die herrliche Arie in Es mit obligatem Pianoforte. — D. componirte meiſtens nur für ſeine Eleven; viele ſeiner Concerte, Sonaten, Variationen u. dergl. ſollten ihrer Gemeinnützigkeit wegen nicht in Vergeſſenheit gerathen. Auch Sinfoniea, Trio's, Quartette, Geſänge, Soloſtücke, charakteriſtiſche Tongemälde ꝛc. ſind voa ſeiner Arbeit bekannt.

Duſſek, Johann Ludwig **) gebürtig aus Haslau in Böhmen 1761 geſtorben 1812 zu Paris, einer der talentvollſten Pianoforteſpieler und Componiſten für ſein Inſtrument. 1796 begab ſich D. nach Paris, von da nach London, wo er 1786, ia Verbindung mit Corri, eine bedeutende Muſikhandlung und Notenſtecherei anlegte. 1800 kehrte er nach Deutſchland zurück, aahm ſeiaen Aufenthalt erſt in Hamburg, dann in Berlin uad wurde hier des Prinzen Louis Ferdinand von Preußea eng verbundener Kunſtfreund. Es mag wohl ſeya, daß der Prinz dem Muſiker an Talent, wenigſtens an Großſinnigkeit und Hoheit der Empfindung überlegen geweſen, der Muſiker aber dem geiſtreichea Dilettanten manche techniſche Hülfe geleiſtet hat. Wenigſtens, wena auch das beſtimmtere Verhältaiß beider ausgezeichneten Männer bei widerſprechenden Angaben der Zeitgenoſſen nicht ganz klar vor uns liegt, iſt ein gegenſeitiger Einfluß beider auf einander nicht zu bezweifeln, geht ſogar aus beider Werken hervor, und wird dem Priazea wohl mehr, als dem Künſtler zu Statten gekommen ſeyn, da das Techniſche ſich eher mittheilen läßt, als das Geiſtige. Wer aber Prinz Louis's edelſinnige Werke kenat, wird ſeinem Freunde jeden Einfluß, jede Mitwirkung zu einem wahren Verdienſt anrechnen. — Nachdem der Prinz bei Saalfeld 1806 gebliebea, trat D. in ein Verhältniß als Hof- oder Hausmuſiker zu dem Fürſten von Iſenburg, lebte in ähnlicher Weiſe ſpätee bei dem Fürſten von Benevent in Paris und ſtarb da 1812.

Duſſek, Madame, Gattin des Vorhergehenden, ſiehe Corri.

Duſſek, Franz Joſeph, Bruder des Jahann Ludwig D., aber bei Weitem weniger bedeuteader Künſtler, lebte zu Mailaad, und gab hier mehrere kleine Sachen, als Trio's, Sonatea ꝛc. für Flöte and Clavier heraus, die jedoch nicht ſo viel Theilnahme fanden als ſeine Geſangscompoſitionen, beſtehend in Liedern aller Art, Romanzen, Canzonen, auch einigen größerea Balladen ꝛc.

Dutillieu, Pierre, geboren zu Lyon 1765, wurde in einem neapolitaniſchen Conſervatorium erzogen, kam beiläufig um 1790 nach Wien, wo er ſich mit der beliebten Sängerin Irene Tomeoni verehelichte und eine Anſtellung als Theater-Componiſt erhielt.

*) In der Leipziger allgem. muſikaliſchen Zeitung, der Cäcilie, dem Stuttgarter Morgenblatt und in manchen anderen Organen für Wiſſenſchaft und Kunſt finden ſich höchſt achtbare Aufſätze aus van Duſch's geiſtreicher Feder. Mancher Künſtler verdankt ſeinen Aufſätzen Anerkennung ſeiner Leiſtungen, mancher Kunſtjünger wohlwollende Zurechtweiſung, nicht ſelten auch eine angenehme Carriere.

**) Hieß, mit ſeinem folgenden Bruder Franz Joſeph, eigentlich Duſſik, wie ſich auch ihr Vater, Johann, Organiſt zu Tichaslaw oder Czaslan (Haslau) und einer der beſten Orgelſpieler ſeiner Zeit, nannte und ſchrieb.

Duvernoy, zwei Brüder, Charles uad Frederic, beide bei der großen Oper zu Paris angeſtellt, dieſer, der ältere, als Horniſt, jener als Clarinettiſt. Die Blüthezeit des Frederic fällt mehr in die beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit er für den ausgezeichnetſten Horniſten ganz Frankreichs galt. Er ſtarb zu Paris am 17. Auguſt 1838, 73 Jahre alt. — Weniger berühmt iſt als Clarinettvirtuos Charles; eben ſo ſteht derſelbe auch ſeinem Bruder als Componiſt noch nach, obgleich beide, Ch. und F. als Virtuoſen wie als Componiſten den großen Ruf mit Recht verdienen, den ſie ſich durch ihre vieljährigen Leiſtungen im In- und Auslande wohl erworben haben, und der ihnea auch noch lange nachfolgen wird. Neuerer Zeit hat ſich auch ein Pariſer Claviervirtuos Namens J. B. Duvernoy, als der Beachtung nicht unwerth hervorgethan. Wahrſcheialich iſt es ein Sohn des obigen Frederic D.; Zuverläſſiges jedoch hierüber mitzutheilen, ſind wir außer Stande. Als Componiſt hat derſelbe ſchon nahe an 60 kleinere und größere Werke für ſein Inſtrument herausgegeben.

Dux, ſ. den Art. Führer.

Dux. Gerbee führt in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon zwei Contrapunktiſten dieſes Namens an. Der eine hieß Benedictus, und blühte in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Der zweite, Pilippus D., deſſen Lebenszeit aicht bekannt geworden iſt, zum ſpäteſten aber ia den Anfang des 17. Jahrhunderts fallea muß, weil Sander ſchon in ſeinem Werke „de Scriptor. Flandr.“ 1640 von ihm erzählt, war aus Flandern gebürtig, und ſchrieb mehrere fünf- und ſechſtimmige Madrigalen.

Duyſchot, zwei Orgelbauer, R. B. und J., wahrſcheinlich Vater und Sohn, lebten gegen Ende des 17. und zu Anfange des 18. Jahrhunderts in Holland.

Dynamik iſt in der Nägeli'ſchen Geſangmethode die Lehre von den Modificationen der Töne nach Stärke und Schwäche. S. Portamento und Undulation.

Dzondi, Carl Heinrich, Dr. uad Profeſſor der Medicin an der Univerſität zu Halle, ſtarb daſelbſt am 1. Juni 1835. Merkenswerth iſt er für den Muſiker, und namentlich für den wiſſenſchaftlichen Sänger und Geſangslehrer, wegen des Streites, den er mit Guſtav Nauenburg über die Organiſation der Schallmüadungen in der Leipzigee allgem. muſikal. Zeitung Jahrg. 1831 und 1832 a. a. a. O. führte, und von deſſen Reſultaten ſich das Nähere unter dem Artikel Nauenburg findet; um ſo mehr, als dieſer Streit ſeiaer Seils auch ein beſonderes Week hervorrief („die Functionen des weichen Gaumens beim Athmen, Sprechen, Siagen, Schlingen ꝛc. mit eilf Abbildungen in Steindruck, Halle bei Schwetſchke und Sohn 1831. 4°.“), welches um des behandelten Gegenſtandes willen zur maſikaliſchen Literatur gerechnet werden muß.

E.

E. In unſerm modernen Tonſyſteme wird mit dem Buchſtab E — e, dem fünften unſers deutſchen Alphabets, zunächſt auch die fünfte Saite der diatoniſch-chromatiſchen, oder der dritte Ton der diatoniſchen Tonleiter bezeichnet, nämlich von c an, das als Grund- oder Anfangston unſers muſikaliſchen Alphabets gilt. In der Guidoniſchen Solmiſation hieß dieſer Ton (e) mi oder auch e la mi, je nachdem aämlich das Hexachord anfing von c oder g; im erſteren Falle traf dea Ton e die Sylbe mi, im letzteren die Sylbe la. Im Hexachord von f fehlt der Ton e ganz, oder war wenigſtens keine Sylbe dazu vorhandea, weil das Hexachord Anfangs nur aus ſechs Tönen beſtaad.

Ebeling, Chriſtoph Daniel, geb. 1741 zu Garmiſſen im Hildesheimiſchen und ſtarb den 30. Juni 1817. In die Hamburgiſchen Zeitungen lieferte er mehrere gründliche muſikaliſche Recenſionen, die füe ein Muſter der diesſeitigen Kritik gelten; dahin aach den „Verſuch einer auserleſenen muſikaliſchen Bibliothek,“ den Gerber ſchon

bei der Abfaſſung ſeines allen Tonkünſtler-Lexikons vielfältig benutzte. In ſeinen jüngeren Jahren, 1767, ſchrieb er für das Hannöver'ſche Magazin einen Aufſatz „Ueber die Oper,“ und eine kurzgefaßte „Geſchichte der Oper,“ als beſonderen Theil ſeiner „Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt;“ und für das Hamburger Unterhaltungsblall (Bd. VIII.) eine deutſche Ueberſetzung des „Essai sue l'union de la Poésie et de la Musique“ von Chaſtelaux, die auch Hiller in den vierten Band ſeiner muſikaliſchen Nachrichten aufnahm.

Ebeling, Johann Georg, geb. zu Lüneburg um 1620, war um 1662 Muſikdirector an der Hauptkirche und Schulkollege an St. Nicolai zu Berlin, ſeit 1668 aber Profeſſor der Muſik am Gymnoſio Carolino zu Stettin, wo er 1676 ſtarb.

Ebell, Heinrich Carl, geb. am 30. Dec. 1775 zu Neu-Ruppin. Er tieferte practiſche Muſikwerke, deren innerer Gehalt ihn unter die achtbarſten Componiſten Deutſchlands reihen. Als muſikaliſcher Schriftſteller zeigte er ſich durch ſeine rege Theilnahme an der Leipz. allgemeinen muſikaliſchen Zeitung, als Critiker ſowohl wie als Berichterſtatter, und ſchrieb ferner „Ueber die Muſik der Alten“ (ſ. Wöchentl. Nachrichten über die Bresl. Bühne. 1810 Thl. 5. pag. 192). Auf einer Spazierfahrt, welche er im Ort 1814 mil A. Romberg unternahm, und wobei die Pferde wild wurden, brach er auf die gefährlichſte Weiſe ein Bein. 1816 als Regierungsrath noch Oppeln berufen, ließen ihn überhäufte amtliche Arbeiten und köeperliche Leiden ſeine Muſe ganz vergeſſen; keine muſikaliſche Arbeit lieferte er von Stund an mehr; er ſtarb nach beinahe zehnjährigen ſchweren Leiden, als ben Folgen ſeines Beinbruchs, am 12 März 1824.

Eberhard, Johann Auguſt, geb. 1739 zu Halberſtadt, und geſt. zu Halle 1809, ein, namentlich unter den Muſikern, weniger bekannter und berühmter Mann, als er es durch ſeine Leiſtungen verdient hat. Von ſeinen vielen Werken ſind für den Muſiker, den gebildeten beſonders, von großem Inlereſſe: ſeine „Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften“ (Beriin 1790, dritte Auflage), ſein „Handbuch der Aeſthetik“ (Halle 1803—1805, vier Bände.), und mehrere Aufſätze unter ſeinen „Vermiſchten Schriften“ (Halle 1784—1788), wie z. B. die Abhandlung über das Melodrama (der erſte Aufſatz in jener Sammlung) und eine andere: „Fragmente einiger Gedanken zur Beantwortung einer Frage über die Blasinſtrumente,“ die man auch im Berliner muſikal. Wochenblatte pag. 97. ff. findet. Auch in ſeiner „allgemeinen Theorie des Denkens und Empfindens“ kommen viele treffliche, die Muſik berührende Bemerkungen vor.

Eberhardt, Franz Joſeph, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer in Breslau, war aus Sprottau gebürtig.

Eberl, Anton, vor dreißig Jahren noch einer der berühmteſten Clovierſpieler und Componiſten, ward geb. zu Wien am 13. Juni 1766. Im Ganzen mögen nahe an 50 Compoſitionen (Sinfonien, Sertette, Quartette, Duette, Sonaten, Variationen, Arien ꝛc.) von ihm gedruckt worden ſeyn, und viete davon erſt nach ſeinem Tode, (er ſtarb am 15. März 1807) da er mit ſo manchen anderen geiſt- und talentvollen Männern das Geſchick theilte, erſt dann überall genug gekannt und geſchätzt zu werden, wenn eine andere Wett ſie zu ihren Mitbürgern zählt.

Eberlin, Daniel, Telemann's erſter Schwiegervater, ein vielſeitig gebildeter Mann und dabei leidenſchaftlicher Tonkünſtler, zugleich aber auch Abentheurer erſter Klaſſe, wurde geboren zu Nürnberg um 1630, und trat früh in Militärdienſte, die ihn zuerſt noch Rom, wo er den hauptſächlichſten Unterricht in der Muſik empfing, und nachher nach Morea führten, wo er als Capitain unter den päpſtlichen Truppen gegen die Türkrn focht. Nach ſeiner Vaterſtadt zurückgekehrt ward er daſelbſt Bibliothekar; darauf 1678 Capellmeiſter zu Caſſel; 1685 dann Pagenhofmeiſter, Capellmeiſter, geheimer Seeretär, Münzwardein ꝛc. zu Eiſenach; lebte nachgehends einige Zeit zu Hamburg und Altona als Banquier, und ſtarb endlich 1691 zu Caſſel als Hauptmann der dortigen Landmiliz. In Matheſon's Ehrenpforte pag. 362 wird er ein gelehrter Contrapunktiſt und fertiger Violinſpieler genannt.

Eberlin, Johann Ernſt, geboren zu Jettenbach in Schwaben 1716, und geſtorben um 1776, war zuerſt Hoforganiſt, nachher aber Truchſes und Capellmeiſter des Erzbiſchofs zu Salzburg. Sowohl der Gründtichkeit, als auch der wunderbaren Leichtigkeit wegen, womit er arbeitete, ſtand er als Componiſt zu ſeiner Zeit in hohem Anſehen, und die ungemeine Fruchtbarkeit, welche damit Hand in Hand ging, hotte eine Menge Werke zur Folge, die ihm den Beinamen „Telemann ber Zweite“ verſchaffte, unter welchem er allgemein bekannt war.

Ebers, Carl Friedrich, ward am 25. März 1770 zu Caſſel geboren. Sein Vater war Lehrer der engliſchen Sprache dort. Mit demſelben kam er in ſeiner Jugend noch Bertin, wo er unter die Artillerie gethan wurde, um ihn zu zügeln. Wieder frei, gab er Unterricht in dee Muſik, wurde 1799 in Mecklenburg-Schwerin Vice-Capellmeiſter und Kammercompoſiteur. Dort verheirathete er ſich, ließ ſich nach einigen Jahren ſcheiden und verlor ſein Amt. Nach langem Herumreiſen ward er Theater-Muſikdirector in Peſth und Ofen, ging aber entzweit mit ſeinen Vorgeſetzten vom Dienſte und wurde 1814 von Joſeph Seconda als Muſikdirector engagirt. Nach Auflöſung der Geſellſchaft erhielt er ſich durch Unterricht und Compoſitionen, (von denen eine große Anzahl im Stiche erſchienen ſind) bis er 1817 Theater-Muſikdirector in Magdeburg bei Fabricius wurde. Die Geſellſchaft löste ſich aber bald auf, und er ging nach Leipzig, wo er ſich zu nähren ſuchte, ſo gut es ging, bis er 1822 ſich nach Berlin wandte, wo ſich ſeine Lage nicht verbeſſerte, und er am 9. September 1836 ſtarb. Seine zweite Gattin trug alle Schickſale geduldig mit ihm. Am meiſten noch hatten ſeine Liedercompoſitionen gefallen, ſind aber jetzt auch faſt vergeſſen.

Eberwein, Traugott Maximilian, wurde geb. am 27. October 1775 zu Weimar, wo ſein Vater Hof-, Stadt- und Landmuſikus war. Außer mehreren Opern, Cantaten, Meſſen und der charakteriſtiſchen Ouverture zu Macbeth (opus 105) ſind noch von ihm merkenswerth: eine große Anzahl Lieder, die theils einzeln, theils in Heften und Sammlungen erſchienen; drei große Sinfonien; mehrere Concert-Ouverturen; Concerte für die meiſten geeigneten Inſtrumente; vier Parthien für Blasmuſik; und endlich die Geſangſtücke für einzelne Stimmen: „die Gunſt des Augenblicks“ von Schiller; „die Frühlingsnacht“ von E. Wagner, und eine Idylle von Göthe. Das Oratorium „die Apotheoſe des Alciden,“ hat er nicht vollenden können. Er ſtarb am 2. Dec. 1831. Sein zweiter Sohn, Ludwig E. iſt Hofmuſikus zu Rudolſtadt.

Eberwein, jüngerer Bruder des vorhergehenden, wurde geb. zu Weimar 1782, und ſtarb als Kammermuſikus und erſter Oboiſt in der der daſigen Großherzoglichen Capelle 1832.

Eberwein, Carl, jüngſter Bruder der beiden vorhergehenden, iſt als Muſikdirector in Weimar angeſtellt, und wurde geb. daſelbſt im Jahr 1784. Er ſchrieb die Opern: „die Heerſchau,“ „Graf von Gleichen,“ und das Liederſpiel „Leonore“ (von Holtei), die in Weimar mehrere Male mit allgemeinem Beifalle aufgeführt worden ſind, — und es muß ihm zugeſtanden werden, daß er es wirklich verſteht, ächt dramatiſch und für den Geſang ſehr glücklich und vortheilhaft zu ſchreiben. Eben ſo ſind auch ſeine Kirchenmuſiken, wie z. B. die Cantaten op. 11, 15, 17 und 20 mit kleiner Orcheſterbegleitung, nicht weniger richtig gehalten, in einem ſolch' ernſt-erhabenen, würdigen Style verfaßt, und mit ſo viel Vortrefflichem ausgeſchmückt, daß nicht leicht Etwas darin gefunden werden kann, was geradezu zu verwerfen wäre. Seine reinen Inſtrumental- und Lieder-, überhaupt alle kleineren Singcompoſitionen jedoch, in welchen Gattungen er mehrere Entreacts, die Ouverture zu Göthe's Monodram „Proſerpine“ (op. 17), ein Dilettanten-Concert für Violine

Digitized by Google

mit Pianoforte, Flöte, Violoncell und zwei Hörnern (op. 15), ein Streichquartett, mehrere Duette und Variationen für Violine ſetzte, und der Erſte war, der aus dem reichen Liederſchatze von Göthe's „weſt-öſtlichem Divan" Texte wählte, tragen ſo ſehr das Gepräge der Eilfertigkeit an ſich, daß es ſchwer hält, jenen überlegenden, gründlichen Dramatiker und Kirchencomponiſten E. auch hier wieder zu finden. — Die Gattin dieſes Carl E. iſt eine Tochter Johann Wilhelm Häßler's aus Erfurt, und war ſchätzenswerthe Opernſängerin an dem Hoftheater zu Weimar. Jetzt iſt ihre Stimme leider im Abnehmen; das Andenken an ihre Blüthe jedoch noch immer in ſeiner belebendſten Friſche.

Eberwein, Max Carl, ein Sohn des Weimar'ſchen Muſikdirectors, verſpricht ein ausgezeichneter Claviervirtuos werden zu wollen. Er iſt ein Schüler Hummels und zeigte 1835 ſchon, als er ſich zum erſtenmale öffentlich hören ließ, viele Fertigkeit, Sicherheit in der Beherrſchung ſeines Inſtruments, Rundung im Vortrage und Seele und Leben im Ausdrucke. Er iſt noch jung und berechtigt ſomit zu den ſchönſten Hoffnungen.

Ebhardt, Gotthilf Friedrich, Hoforganiſt und Director des Singvereins zu Schleiz, ſtand früher als Organiſt und Mädchenſchullehrer zu Greiz, und wurde geb. zu Hohenſtein im Schönburgiſchen im Jahre 1771. Verfaßte die „Schule der Tonſetzkunſt in ſyſtematiſcher Form" u. ſ. w., welche bei Hofmeiſter in Leipzig in zwei Bänden erſchien. Als practiſcher Componiſt iſt E. uns durch mehrere variirte Choräle für großes Orcheſter, einige Cantaten, Meſſen, Motetten und Choralvorſpiele bekannt.

Ebner, Wolfgang, Hoforganiſt des Kaiſers Ferdinand III. in Wien, und berühmter Meiſter auf ſeinem majeſtätiſchen Inſtrumente, im 17. Jahrhundert. Er war aus Augsburg gebürtig und ſchrieb einen lateiniſchen Unterricht zur Verbeſſerung und Erleichterung des angeblich von Viadana erfundenen Generalbaſſes.

Ebner, Carl, vortrefflicher Violinvirtuos neuerer Zeit, um 1812 in Ungarn geboren, ſchon am 15. Juli 1836 in einem Alter von nicht vollen 26 Jahren geſtorben.

Ecbole, ſ. Ekbole.

Eccard, Johann, geb. zu Mühlhauſen in Thüringen, war ein Schüler von Orlandus Laſſus, wurde 1583 dem Capellmeiſter Riccius in Königsberg adjungirt, 1599 aber ganz in deſſen Stelle eingeſetzt, und 1608 endlich als Capellmeiſter an den Churfürſtlichen Hof nach Berlin berufen. Seine noch bekannten Werke beſtehen in 30 heiligen Geſängen, mehreren deutſchen Liedern und preußiſchen Feſtgeſängen durch's ganze Jahr, mit fünf, ſechs, ſieben und acht Stimmen. Alle dieſe Werke haben verſchiedene Auflagen erlebt. Wer ein ſpecielles Verzeichniß davon einzuſehen wünſcht, der findet ſolches in Gerbers neuem Tonkünſtler-Lexikon.

Eccles, Salomo, ein um die Mitte des 17. Jahrhunderts ſehr berühmter engliſcher Violin-Virtuos, und Vocal- und Inſtrumental-Componiſt. Er ſtarb 1673, nachdem er vorher (1667) einen Dialog über die Würde und den Nutzen der Muſik herausgegeben hatte. Seine drei Söhne, John, Henry und Thomas, waren nicht weniger zu ihrer Zeit berühmte Tonkünſtler, Violinvirtuoſen und Componiſten.

Echalote heißt bei den franzöſiſchen Orgelbauern ein kleines meſſingenes Blechſtück, welches gewiſſen Orgelpfeifen zum Deckel dient, und durch ſeine zitternde Bewegung den Tremnlanten hervorbringt.

Echelen, ſ. Vaſen.

Echelette, oder Claquebois, ſ. Strohfiedel.

Echello (franz.), ſ. Tonleiter.

Echo, ital. Ecco, franz. Echo — Wiederhall, Wiederſchall. Das Echo entſteht, wenn ein Schall eine entfernte feſte Fläche anſchlägt, von der er dann zurückprallt, ſo daß er nach einer kurzen Zwiſchenzeit wieder gehört wird. Doch iſt man in der Theorie des Echo, oder vielmehr in der Theorie von der Zurückwerfung des Schalles noch nicht im Klaren, wahrſcheinlich weil man die Beſchaffenheit der Flächen, die den Schall zurückwerfen können, noch nicht genugſam kennt. Das iſt ausgemacht, daß eine gewiſſe Entfernung des zurückwerſenden Gegenſtandes von dem Orte der Schallhervorbringung nothwendig iſt, und daß dieſe Entfernung ſo viel betragen muß, daß an dem Orte des zurückwerſenden Gegenſtandes der urſprüngliche Schall ſelbſt nicht mehr gehört werden kann, denn iſt dies der Fall, ſo wird die Wirkung des Zurückſtoßes nicht beſonders hörbar, ſondern vereinigt ſich mit dem urſprünglichen Schalle ſelbſt, und dient einzig nur zur Verſtärkung deſſelben. Da der Schall nach eben den Geſetzen zurückgeworfen wird, nach welchen das Licht zurückprallt, worauf die Katoptrik beruht, ſo nennen Einige die Lehre vom Echo auch Katoptrik des Schalles, beſſer aber heißt ſie Kataphonik oder Katakuſtik. In der Muſik verſteht man unter Echo auch wohl ein ſolches Tonſtück, in welchem hin und wieder kurze Einſchnitte, oder die Endigungsformeln der Abſätze und Tonſchlüſſe entweder von eben denſelben Stimmen ganz leiſe wiederholt werden, oder in welchem dieſe Wiederholungen in andere Stimmen verlegt ſind, die man in einige Entfernung ſtellt, um die Täuſchung, als käme der Ton, gleich dem eines Echo's, aus der weiteſten Ferne zu bewirken.

Echo-Fagott, ein vor wenigen Jahren erſt in Neapel erfundenes Inſtrument, auf welchem, wie ein begeiſterter Berichterſtatter verſichert, die menſchliche Stimme bis zur vollkommenſten Täuſchung nachgeahmt werden kann. In Deutſchland iſt noch Nichts weiter davon bekannt geworden.

Eck, Franz, Virtuos auf der Violine, wurde 1774 in Mannheim geboren. Er ſtarb 1804 als wahnſinnig im Irrenhauſe zu Straßburg.

Eck, Bruder des vorhergehenden, berühmter Virtuos auf der Violine und Componiſt für ſein Inſtrument, war 1766 in Mannheim geboren, wo ſein Vater, ein geborner Böhme, als Waldhorniſt in der Hofcapelle ſtand, und bildetete ſich ſchon ſeit ſeinem ſiebenten Jahre, beſonders unter der Leitung des daſigen Hofmuſikus Chriſtian Danner, zu einem braven Violiniſten. Ueberdies hat Eck noch das Verdienſt, mehrere würdige Schüler gebildet zu haben, von denen hier nur ſein jüngerer Bruder Franz, und die Königlich Baieriſchen Hofmuſiker Schemenauer und Held genannt werden mögen. Er verheirathete ſich nach dem Tode ſeiner erſten Frau, Philippine, geb. von Tautphöus, zum zweiten Male mit einer Gräfin von Taufkirch, geborne Wahl, bat um ſeine Entlaſſung aus den Churfürſtl. Baieriſchen Dienſten, die ihm auch gewährt wurde, und begab ſich mit ſeiner Frau nach Nancy in Frankreich. Seitdem hat er leider ſeine Kunſt gänzlich vernachläſſigt, da man nicht das Geringſte von Ausübung derſelben ſeiner Seits wieder gehört hat.

Eckart, Johann Gottfried, wurde geb. zu Augsburg um 1730, und ſtarb zu Paris 1795. Die übrigen Nachrichten von ihm lauten verſchieden; nur in dem Einen ſtimmen alle Erzähler überein, daß er einer der vorzüglichſten Claviervirtuoſen ſeiner Zeit war, und auch mehreres Vortreffliche für ſein Inſtrument componirt hat.

Eckelt, Johann Valentin, Organiſt an der Trinitatiskirche zu Sondershauſen, wurde geb. zu Werningshauſen bei Erfurt um 1680, und ſtarb 1732. Von ſeinen Compoſitionen hat man noch eine vollſtimmige Paſſion, mehrere Orgelſtücke und eine Sammlung von geiſtlichen Arien oder Liedern mit Begleitung zweier Violinen. Bekannter aber war er als Schriftſteller.

Eckersberg, Johann Wilhelm, Organiſt an der Sophienkirche in Dresden, ein noch vor ungefähr 20 Jahren ſehr werth gehaltener Orgelvirtuos und verdienter Tonkünſtler überhaupt, war geboren in Dresden 1762, und ſtarb daſelbſt am 21. Auguſt 1821. Sein Sohn und Schüler Eduard E., iſt Organiſt in der Neuſtadt-Dresden, und wurde geb. daſelbſt 1797.

Eckert, Carl Anton Florian, ein junger, äußerſt talentvoller und daher viel verſprechender Componiſt und Clavierſpieler zu Berlin. Er ward am 7. Dec. 1820 zu Potsdam geboren. Sein Vater iſt Wachtmeiſter bei dem zweiten Garde-Landwehrregiment. 1832 trat er zum er-

Digitized by Google

ſtenmale öffentlich auf. Damals war aber der wackere Rungenhagen ſchon ſein Lehrer. Man bewunderte ſeine Feſtigkeit und überhaupt Alles, was er leiſtete; aber ob alle Hoffnungen in Erfüllung gehen werden, die man damals von dem Knaben hegte und hegen durfte, ja mußte, deß hat uns der Jüngling jetzt noch nicht verſichert und muß die Zukunft erſt noch lehren.

Ecole (franz.) — Schule. Ecole de musique pour la garde nationale hieß das Inſtitut, welches auf Veranlaſſung des berühmten Goſſec während der franzöſiſchen Staatsumwälzung von dem National-Convente 1793 errichtet wurde, und in welchem damals junge luſttragende Leute auf Koſten des Nationalſchatzes Unterricht auf Blasinſtrumenten (keinen anderen) erhielten. Wahrſcheinlich war dieſe Schule nur eine Abänderung in der Einrichtung, oder eine beſondere Abtheilung der — Ecole royale de chant et de déclamation, wie die Königl. Singſchule zu Paris hieß, die ſchon 1784 gegründet war und mit der die italieniſchen Conſervatorien nachgeahmt werden ſollten. Aus beiden Inſtituten ging ſpäter das jetzige große Conſervatorium zu Paris hervor.

Ecossaise (franz.) — ſchottiſcher Tanz. Früher ſtand derſelbe mehrentheils im Dreizweitel- oder Dreiviertel-Tacte, und ſein Charakter war edle Einfalt, ganz dem antiken Style ſeiner Schreibart angemeſſen, und ſein Tempo daher auch ziemlich langſam; jetzt verſteht man aber gewöhnlich darunter eine raſche Tanzmuſik im Zweiviertel-Tact, die aus zwei Repriſen oder Theilen, je von acht Tacten, beſteht.

Edelmann, 1) Moritz, aus Greifenberg, war um 1673 Fürſtlich Sächſiſch Magdeburgiſcher Hoforganiſt zu Halle, und wurde 1676 von da nach Zittau als Organiſt und Muſikdirector berufen, wo er am 6. December 1680 ſtarb. — 2) Johann Friedrich, wurde geboren zu Straßburg 1749, und von dem Vater des damaligen Maire Dietrich erzogen. Er ſtudirte die Rechte und bildete ſich zugleich zum Tonkünſtler, Clavier-Virtuoſen und Componiſten. Er ſchrieb viele Lieder, Concerte, Sinfonien und Sonaten für Clavier und andere Inſtrumente. Seine Compoſitionen waren in Paris, wo er ſich zu jener Zeit mit dem jungen Dietrich aufhielt, ſehr beliebt, und ſein außerordentlich fertiges und geſchmackvolles Clavierſpiel war Hauptveranlaſſung, daß in jener Zeit dort die Liebhaberei an der Claviermuſik wunderbar ſchnell ſich verbreitete. Er ſtarb am 17. Juli 1794 unter der Guillotine. Wer ſich über dieſen Vorgang genauer unterrichten will, findet denſelben ausführlich erzählt in Nr. 121 des Hamburger Correſpondenten vom Jahre 1794. Auch Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon erzählt manches Specielle davon. — 3) Demoiſelle E., die Tochter des Vorhergehenden, geb. zu Paris, war eine berühmte Claviervirtuoſin, und hat auch mehrere kleinere Sachen für ihr Inſtrument componirt, die ihres gefälligen Styles wegen von den Dilettanten in Frankreich und Deutſchland ſehr geſchätzt wurden.

Eder, Anton, K. K. Hof-Pauker in Wien; ein tüchtiger Muſiker in jeder Beziehung, welcher ſein Inſtrument mit großer Genauigkeit und Diſcretion zu behandeln verſtand. Er ſtarb am 16 Dec. 1813.

Eder, Joſephine, iſt 1816 in Wien geboren und ihr Lehrer dort war C. Czerny. Auf den Kunſtreiſen, welche ſie machte, ließ ſie ſich namentlich in Prag, Dresden, Berlin, Frankfurt a. M., Stuttgart u. ſ. w. hören. Sie zeichnete ſich durch leichten, elaſtiſchen Auſchlag, viele Fertigkeit und äußerſt eleganten Vortrag aus. Daß ſie ſich aus dem öffentlichen Kunſtleben zurückgezogen habe, iſt wahrſcheinlich, da man ſeit 1836 faſt gar Nichts mehr von ihr hörte.

Edling, Johann, ein vorzüglicher Clarinett-Virtuos und gefälliger Componiſt für ſein Inſtrument, war Herzoglich Weimariſcher Kammermuſikus, und geb. zu Fallen, unweit Eiſenach, 1754. Die außerordentliche Fertigkeit und der feine Geſchmack, womit er die Clarinette zu behandeln wußte, wie auch ſeine unverkennbaren Talente zur Compoſition, die er namentlich durch mehrere Concerte und Parthien für ſein Inſtrument, und auch durch einige Sinfonien für großes Orcheſter an den Tag legte, machten, daß man ſeinen Verluſt um ſo mehr bedauerte, als ihn 1786 in der Blüthe ſeines Lebens der Tod dahin raffte.

Edlinger, Thomas und Joſeph, Vater und Sohn, waren Lautenmacher zu Prag, und blüheten beſonders um's Jahr 1720.

E-Dur, eine der 24 Tonarten unſers modernen Muſikſyſtems in welcher der Ton E als Grundton oder Tonica der ſogenannten Durtonart angenommen wird. Um der Natur derſelben zugleich die Intervalle in der Tonleiter dieſer Tonart anzupaſſen, müſſen die Töne f, c, g und d um einen halben Ton erhöht, alſo in fis, cis, gis und dis verwandelt werden.

Effterdingen, oder Affterdingen, Heinrich v., ein Meiſterſänger, lebte um's Jahr 1200.

Egli, Johann Heinrich, zu Seegräben im Kirchſpiele Wetzikon im Canton Zürich am 4. März 1742 geboren, war einer der bedeutendſten ſchweizeriſchen Tonkünſtler. Bei einem außerordentlichen natürlichen Talente brachte er es durch Fleiß ſo weit, daß er in ſeinem achtzehnten Jahre ſchon als Muſiker in Zürich angeſtellt werden konnte. Hier hat er denn auch ſein ganzes Leben zugebracht, und war nicht nur als Componiſt, ſondern in jeder Beziehung bemüht, auf den Muſikzuſtand in ſeinem Vaterlande vortheilhaft einzuwirken. Seine ſämmtlichen öffentlich erſchienenen Werke belaufen ſich auf mehr denn 30, und gehören faſt alle in die Klaſſe der Kirchenmuſik und des Kirchengeſanges. Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon liefert ein ziemlich vollſtändiges Verzeichniß davon, und urtheilt ſehr günſtig über ſie. Er ſtarb zu Zürich um's Jahr 1807.

Eglin, Raphael, merkenswerth als der erſte Einführer des Kirchengeſanges zu Zürich (1590), wurde geboren zu Götz von Münchhof 1586. Fortwährende Verſuche in der Goldmacherei brachten ihn um ſein ganzes Vermögen, ſo daß er 1601 Schulden halber die Flucht nehmen mußte. Er ging nach Marburg, ward hier als Doctor und Profeſſor der Theologie angeſtellt und ſtarb am 20 Auguſt 1622.

Ehlers, Wilhelm, Profeſſor des Geſanges und der Declamation, wurde geb. zu Weimar 1774, und begann auch hier die Laufbahn, auf welche er, unterſtützt von einer von Haus aus gründlichen, vielſeitigen und wiſſenſchaftlichen Bildung, ſchnell zu dem Rufe eines der größten, wirklich kunſtreich- und kunſtfertigſten deutſchen Operiſten gelangte. Er ſtarb zu Mainz am 29. Nov. 1846.

Ehrenberg, war Kammermuſikus in Deſſau, ein vielgebildeter Künſtler und vortrefflicher Geſangscomponiſt. Er ſtarb 1790 noch in der Blüthe ſeiner Jahre.

Ehrhardt, ſ. Hohenthal und Sprengler.

Eichberger, Tenoriſt. Er begann ſeine theatraliſche Laufbahn unter dem kunſterfahrenen und in jeder Beziehung wackern Künſtler A. Babnigg, als dieſer das Theater in Peſth (1824—1827) verwaltete.

Eichhorn, Gebrüder; Ernſt geb. den 30. April 1822 und Eduard geb. den 17. October 1823 zu Coburg, gehörten zu jenen Wunderkindern, welche das größte Aufſehen in der Welt erregten. Schon im Jahre 1829 machten die beiden kleinen Virtuoſen mit ihrem Vater die erſte Kunſtreiſe, welcher im Laufe der Jahre größere Reiſen in und außer Deutſchland folgten, und aller Orten fanden die Knaben begeiſterte Aufnahme. Schreiber dieſer Zeilen war ſelbſt bis zu Thränen gerührt, als er den meiſterhaften Vortrag der kleinen Violiniſten bewunderte. Beſonders war es der Aeltere, welcher das Unglaubliche leiſtete. Im Laufe der Zeit entſprachen die Brüder den auf ſie geſetzten Hoffnungen; ſie blieben nicht, wie ſo Viele vor ihnen, ephemere Erſcheinungen; wurden auch Beide in der Herzogl. Hofcapelle zu Coburg angeſtellt. Leider aber raffte der Tod ſchon am 16 Juni 1844 den älteren Bruder hinweg, was wohl den Anderen beſtimmt haben mag, nicht mehr zu reiſen. Darum hört man in

Digitized by Google

der groſsen Welt wenig mehr von dem noch Lebenden, der aber ein ſehr geachtetes Mitglied der genannten Capelle ſeyn ſoll.

Eichler, Friedrich Wilhelm, erſter Violiniſt in dem Theaterorcheſter zu Königsberg, ein tüchtiger Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, als welcher er ſeinem Lehrer L. Spohr alle Ehre macht, wurde geboren zu Leipzig 1809, und trat auch hier zuerſt als ausgebildeter Künſtler öffentlich auf. Als Componiſt hat er ſich erſt wenig verſucht.

Eichner, Ernſt, einer der berühmteſten Fagottiſten des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Mannheim am 9. Februar 1740, war zugleich auch einer der fruchtbarſten und gründlichſten Componiſten ſeiner Zeit. Um 1770 war er als Concertmeiſter in der Herzogl. Capelle zu Zweibrücken angeſtellt, und gab hier ſein erſtes Sinfonienwerk heraus. Da er mehrere Male vergebens um ſeinen Abſchied aus den Herzoglichen Dienſten nachſuchte, entwich er heimlich und ging nach London, wo er auf das Glänzendſte empfangen wurde. 1773 verließ er England wieder und begab ſich nach Potsdam in die Dienſte des damaligen Kronprinzen (jetzigen Königs) von Preuſsen, wo er dann auch die noch übrige Zeit ſeines Lebens im höchſten Anſehen eines Künſtlers zubrachte. Er ſtarb ſchon zu Anfange des Jahres 1777. Seine Tochter, Adelheid E., Sängerin, wurde geb. zu Mannheim 1762, und legte daſelbſt auch den Grund zu den Vollkommenheiten im Geſange, welche man ſpäter an ihr bewunderte. Sie ſtarb ſchon am 5. April 1787. Auch als Claviervirtuoſin zeichnete ſie ſich vortheilhaft aus, und die Lieder, welche um's Jahr 1680 von ihr erſchienen, zeugen von viel gründlicher muſikaliſcher Kenntniß und einem feinen Geſchmacke in der Erfindung der Melodien.

Eidenbenz, Chriſtian Gottlob, ſtarb zu Stuttgart am 20. Auguſt 1799 im 37 Jahre ſeines Lebens als Herzoglich Würtembergiſcher Hofmuſikus, und ſtand als Componiſt in Anſehen.

Eigenſchaften der menſchlichen Geſangſtimme. An und für ſich ſelbſt kann man die Eigenſchaften der menſchlichen Stimme in Beziehung auf Tonumfang, Klangfarbe und Ausdrucksfähigkeit betrachten. Die Geſangſtimme kann ſich generell vom groſsen C bis zum dreigeſtr. f ausdehnen. Dieſen Tonbereich beſitzt aber niemals ein einzelnes Individium; er wird nach Alter und Geſchlecht durch verſchiedene Stimmlagen zuſammengeſetzt. Am einfachſten läßt ſich die Stimme eintheilen in die männliche Unter- und Oberſtimme, und in die weibliche Unter- und Oberſtimme. Die männlichen Stimmen ſind von Natur nach der Mutationsperiode entweder Baß- oder Tenorſtimmen; die weiblichen aber Alt- oder Sopranſtimmen. Der Baß kann ſeyn; tiefer, Mittel- und hoher Baß (Bariton). Die Cantilene des tiefen Baſſes liegt in der Regel zwiſchen A und a; des Mittelbaſſes zwiſchen c bis h; des Baritons zwiſchen d und eingeſtr. d. — Die Tenorſtimme kann ebenfalls ſeyn: tiefer, Mittel- und hoher Tenor. Die Cantilene des tiefen Tenors liegt in der Regel zwiſchen f bis eingeſtr. e, des Mitteltenors (oder hohen Bruſttenors) zwiſchen a bis eingeſtr. g und eingeſtr. a; des hohen Tenors mit einem ausgebildeten Falſett-Regiſter zwiſchen eingeſtr. c bis zweigeſtr. c und zweigeſtr. d (z. B. Jäger, Rubini, Haitzinger). Die Altſtimme hat in der Regel nur zwei Regiſter, und iſt ſomit gewöhnlich entweder tiefer oder hoher Alt: das untere Regiſter des tiefen Alts beginnt oft ſchon mit dem kleinen f oder g und erſtreckt ſich gewöhnlich bis zum eingeſtr. a oder eingeſtr. h. Das untere Regiſter des hohen Alts umfaßt gewöhnlich die Töne vom g bis eingeſtr. g oder eingeſtr. a, welche Lage die Altſtimme vorzugsweiſe charakteriſirt. Die höheren Töne haben mehr einen Sopranklang. Die Sopranſtimme iſt von dreifacher Art. Der tiefe Sopran (Mezzo soprano) hat ſeine ſchönſten Töne vom kleinen h bis zweigeſtr. g oder zweigeſtr. a; der gewöhnliche Sopran (Soprano) vom eingeſtr. c oder eingeſtr. d bis zweigeſtr. h oder dreigeſtr. c; der hohe Sopran (Soprano acuto) vom eingeſtr. e oder eingeſtr. f bis zweigeſtr. h oder dreigeſtr. c, wo noch ein beſonderes Regiſter (wie das Falſett-Regiſter der hohen Tenöre, welches ſich zuweilen bis dreigeſtr. f, dreigeſtr. g oder ſelbſt dreigeſtr. a erſtreckt) aufgeſetzt wird. Jede der vier Hauptſtimmen charakteriſirt ein beſonderer Klang, welcher ſich jedoch weniger beſchreiben, als hören läßt. Dieſe Eigenſchaften liegen theils außerhalb der Bildungsfähigkeit, theils laſſen ſie ſich verbeſſern. Den zufälligen Eigenſchaften nach iſt der Klang der Stimme z. B. heiſer, unrein, rauh, dumpf, matt, roh, gemein, ſchwerfällig, umflort, ſpröde, oder hell, ſpitz, voll, kräftig, zart, rund, weich, edel, biegſam. Die willkührlichen Eigenſchaften des Klanges einer und derſelben Stimme ſind ſolche, welche ſich der Sänger freiwillig aneignen kann, ohne die Eigenthümlichkeit der Stimme aufzuheben. In Rückſicht auf Ausdrucksfähigkeit kann ſich die Menſchenſtimme geben als: zärtlich, ſchmeichelnd, kalt, gebieteriſch, ruhig, gutmüthig, zornig, bewegt, heiter, fröhlich, düſter, betrübt, leidenſchaftlich, ausgelaſſen, klar, ſtill, kurz jede Gemüthsregung ausdrückend. Der wahre muſikaliſche Charakterdarſteller modificirt daher den Timbre ſeiner Stimme nach der jedesmaligen Rolle; iſt in dieſer Beziehung nicht gerade immer abſolute Veränderung des Stimmklanges zu erreichen, ſo wird doch der umſichtige Künſtler, welcher heute z. B. den Don Juan und morgen den Papageno ſingt, beide Parthien durch verſchiedenartige Klangfarbe zu charakteriſiren ſuchen.

Eigenthümlichkeit, ſ. Originalität. Ueber eigenthümliche Harmonien und Töne vergleiche die Art. Harmonie, Ton. In der Muſik hört man öfters auch den Ausdruck eigenthümlich für wirklich und vollkommen gebraucht; ſo z. B. eigenthümliche oder eigentliche Cadenz — ein vollkommener Tonſchluß, eigentlicher Dreiklang — ein vollkommener oder reiner Dreiklang auch eigentliche Fuge — eine wirkliche oder ſtreng gearbeitete Fuge u. dgl. m. Man vergl. die beſonderen Artikel.

Eilen iſt eine, häufig zweckmäßige, häufig aber auch ſehr fehlerhafte Manier des Vortrages, welche darin beſteht, daß das Zeitmaaß eines Muſikſtückes in ſeiner Bewegung allmählig geſchwinder genommen wird. Den Gegenſatz bildet das Zögern oder Ritardiren. Als allgemeine Regel des Vortrages ſtellt man auf, daß ein Tempo, abgeſehen von etwaigen Fermaten, vom Anfange bis zum Ende mit unveränderter Geſchwindigkeit fortlaufe.

Einchörig, ſ. Chor.

Eindringen, Eingreifen der Hände beim Pianofortespiele heißt das Verfahren, mit einer Hand einzelne oder mehrere gleichzeitige Töne zu ſpielen, die in dem Raume zwiſchen den Tönen liegen, welche mit der andern Hand angegeben werden. Beide Hände kommen hierbei ſo über einander zu liegen, daß die eine die eingreifende, die andere, welche in der Regel ihre Stellung im Weſentlichen nicht oder nur wenig verändert, bedeckt. Welche von beiden Händen die eindringende, eingreifende ſey und welche die ſtillſtehende, erſieht man leicht aus dem Zuſammenhange und der Figur der Noten. Da, wo es zweifelhaſt ſeyn könnte, pflegt der Componiſt zu den Noten der eindringenden Hand die Bemerkung sopra (oben) zu ſetzen. Mitunter wird dies auch durch den Beiſatz von M. D. oder m. d. auch blos d (mano destra oder dritta) und M. S. oder m. s. auch blos s. (mano sinistra) bezeichnet.

Einert, Carl Friedrich, Organiſt an der lutheriſchen Kirche in Warſchau und zugleich Contrabaſſiſt in dem Theaterorcheſter daſelbſt, ein ſehr würdiger Mann ſeines Fachs, ward 1798 zu Lommatſch in Sachſen geboren, wo ſein Vater, jetzt Organiſt in Wurzen, damals Cantor und Organiſt war. Beiden Aemtern ſtand er, ungeachtet ſeiner ſchwächlichen Geſundheit, mit allem Eifer und rühmlichſt vor, bis am 25. December 1836 eine Lungenſucht ſeinem ſchönen Künſtlerleben ein frühes Ende machte.

Eingang, ſ. Introduction.

Digitized by Google

Eingelegt heißt ein zu einem auszuführenden großen Muſikwerke nicht gehöriges Tonſtück, welches zwiſchen den Sätzen oder einzelnen Nummern deſſelben vorgetragen wird. Beſonders legen Sänger und Sängerinnen, welche glänzen wollen, in einer Oper, in deren einzelnen Partthien ſie wenig Gelegenheit dazu finden, gern fremde Tonſtücke ein.

Eingeſpielt, ſ. Einſpielen.

Eingeſtrichen heißt zunächſt die dritte Octave außer den Contratönen. Auch die in dieſer Octave liegenden Töne pflegt man wohl zum Unterſchiede von allen übrigen Tönen eingeſtrichen zu nennen, z. B. eingeſtr. c, d u. ſ. w. In der Buchſtabenſchrift werden dieſe Töne durch einen Querſtrich über den kleinen Buchſtaben bezeichnet ($\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$ u. ſ. w.). Dann nennt man auch wohl die Achtelnoten eingeſtrichene Noten, weil dieſelben zu ihrer Bezeichnung unten einen Querſtrich (Fuß) an ihrem Stiele haben.

Eingreifen der Hände iſt daſſelbe was Eindringen der Hände, ſ. d.

Einhängeloch nennen die Clavierinſtrumentenmacher 1) die Schleife an dem einen Ende der Saite, womit dieſelbe an den kleinen Stift gehängt iſt, und dann 2) das Loch in der Taſte, wo dieſelbe auf dem ſogenannten Wagebalken ruht und von einem, gewöhnlich aus ſtarkem Eiſen- oder Meſſingdrath verfertigten, in das Einhängeloch eingreifenden Stift, dermaßen feſtgehalten wird, daß ſie ſich nicht anders aus ihrer beſtimmten Lage begeben kann, als auf- und abwärts zum nöthigen Anſchlagen der Saite ſich bewegen.

Einhängeſtift, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Einicke, Georg Friedrich, wurde geboren am 16. April 1710 zu Hohlſtedt in Thüringen und bildete ſich auf der Academie zu Leipzig durch Bach und Scheibe zu einem gründlichen Muſiker. Er ward 1775 als Cantor und Muſikdirector nach Frankenhauſen berufen und endlich 1757 in gleicher Eigenſchaft und zugleich als zweiter Lehrer am Gymnaſium nach Nordhauſen, wo er am 20. Februar 1770 ſtarb.

Einklang, die vollkommene Uebereinſtimmung zweier Töne von gleicher Höhe und Tiefe. Er wird in der Notenſchrift mit doppelſtieligen Noten bezeichnet. Ueber das Weitere vergleiche die Artikel Prime und Unisonus.

Einlegen, ſ. Eingelegt.

Einleitung, ſ. Introduction.

Eins. Die Zahl Eins bezeichnet in der Muſikſchrift a) die Prime oder den Grundton; b) die erſte oder obere Stimme; c) in der Applicatur der Geige den Zeigefinger, in der des Pianoforte den Daumen oder erſten Finger, und in der Orgel den erſten Finger und den linken Fuß (in engliſchen Clavierſchulen wird durch die Zahl Eins der Zeigefinger, und der Daumen durch ein Kreuz oder eine Null angedeutet); und endlich d) gebraucht man dieſe Zahl als Abweichungszeichen beim doppelten Schlußtacte.

Einſaiter, ſ. Monochord.

Einſchnitt. Vergl. zuvor Abſatz und Cäſur. Wie unter dieſen Artikeln ſchon angedeutet iſt, wird mit dem Ausdrucke Einſchnitt ein Ruhepunkt der Melodie bezeichnet, der noch keinen vollſtändigen Sinn begrenzt. Der Einſchnitt iſt demnach ein Theil des Abſatzes; doch iſt es keineswegs nothwendig, daß der Abſatz aus mehreren Einſchnitten beſteht. Da die Grenze dieſer hauptſächlich nur durch das Gefühl aufgefunden wird, ſo enthält natürlich ein Abſatz, in welchem das Gefühl keinen Ruhepunkt bemerkt, auch keinen Einſchnitt. Iſt der Satz, der einen vollſtändigen Sinn ausmacht, hingegen von der Art, daß das Gefühl während ſeines Vortrags merkliche Ruhepunkte wahrnimmt, die jedoch von der Art ſind, daß damit noch keine vollkommene Befriedigung eingetreten iſt, vielmehr der Sinn des Ganzen nicht eher gefaßt werden kann, bis noch etwas Folgendes, völlig Befriedigendes damit verbunden wird, ſo entſtehen Einſchnitte, die nun äußerlich kennbar oder nicht kennbar ſeyn können. Eine noch ausführlichere Belehrung über die Natur und Behandlung der Einſchnitte gehört nicht hieher, ſondern in ein vollſtändiges Lehrbuch der Tonſetzkunſt.

Einſetzen. In Beziehung auf die einzelnen Stimmen einer Chor- oder Orcheſtermuſik gebraucht, bedeutet dieſer Ausdruck daſſelbe was Eintreten. — Bei der Clavier-Applicatur verſteht man unter Einſetzen einen Finger, den Gebrauch eines außer der Reihe liegenden Fingers auf ein und derſelben oder auf einer nebenliegenden Taſte. In der Orgelpedal-Applicatur bedeutet Einſetzen ebenfalls das Wechſeln der Füße auf ein und derſelben Pedaltaſte, jedoch mit dem Zuſatze, daß dabei der Ton entweder ununterbrochen fortklingen, oder von dem einſetzenden Fuße jedesmal wiederholt angegeben werden kann. Irrig nennen einige Orgelſpieler dies letztere Verfahren auch das Nachrücken; im erſteren Falle würde dieſer Ausdruck paſſender angewendet werden; doch hört man denſelben nur ſehr ſelten.

Einſingen, ſ. Stimmbildung, und den folgenden Artikel.

Einſpielen. Man gebraucht dieſen Ausdruck in ſubjectiver und objectiver Bedeutung. Subjectiv, in Beziehung auf den Spieler, wird darunter verſtanden, 1) das Beſtreben, durch fleißige Uebung ſich an ein beſonderes Inſtrument oder an eine eigenthümliche Spielart zu gewöhnen; und 2) die Kunſt, im Verein mit Anderen ein Tonſtück nach Maaßgabe des Verhältniſſes einer einzelnen Stimme zu dem Ganzen gut, präcis und in richtiger, allſeitig vollkommen harmoniſcher Uebereinſtimmung vorzutragen. Auch in Beziehung auf allgemeine Uebung, die zum Concertſpiele fähig macht, pflegen einige Virtuoſen den Ausdruck eingeſpielt zu gebrauchen. — Objectiv, alſo in Beziehung auf das Inſtrument, muß dieſer Ausdruck wohl von Ausſpielen unterſchieden werden. Eingeſpielt heißt ein Inſtrument, wenn durch fleißigen und zweckmäßigen Gebrauch ſeinem Tone oder ſeiner Mechanik das Neue und Ungleichartige, das beide, Ton und Mechanik, immer etwas rauh und ſchwerfällig macht, genommen iſt. Bei Blasinſtrumenten gebraucht man für Einſpielen den Ausdruck Ausblaſen; doch gilt auch von allen übrigen Inſtrumenten das, was unter dieſem Artikeln in ſolch' beſonderer Beziehung geſagt iſt. Ein gut eingeſpieltes Inſtrument hat einen bedeutend höheren Werth als ein ganz neues: es ſpricht viel leichter an; ſein Ton iſt klangvoller, heller, gleichmäßiger, markiger, überhaupt ſchöner, und ſein Tractement um Vieles ſicherer und bequemer.

Einſtimmen, ſ. Accordiren.

Einſtimmig heißt jede für eine einzelne Stimme oder ein einzelnes Inſtrument beſtimmte Muſik, und jeder für eine einzelne Stimme geſchriebene Satz, auch dann noch, wenn er im Einklange oder in der Octave (all' ottava, all' unisono) begleitet wird. In der Kunſtſprache bedient man ſich für „einſtimmig“ gewöhnlich des Ausdrucks „homophoniſch.“

Einſtudiren, eine Geſangparthie oder ein Inſtrumentalſtück, auch eine einzelne Paſſage, Stelle ꝛc. ſo einüben, daß ſie bei der Darſtellung oder dem öffentlichen Vortrage mit der Vollendung ausgeführt werden können, die zu einem glücklichen Erfolge nothwendig iſt.

Eintönigkeit, ſ. Monotonie.

Eintreten, auch Eintretung und Eintritt, bezeichnet den Zeitpunkt, mit welchem in einer mehrſtimmigen Muſik eine jede Stimme, nach vorhergegangenen Pauſen, zu ſingen oder zu ſpielen anfängt. Am öfterſten kommt dieſer Ausdruck bei Fugen oder überhaupt bei einer in canoniſchem Style geſetzten Muſik vor, weil hier gewöhnlicher als ſonſt die ſämmtlichen Stimmen nicht zugleich anfangen, ſondern eine nach der andern eintritt.

Eintretungs- oder Eintrittszeichen, ſiehe Wiederholungszeichen.

Eis (franz. mi dièse) heißt der durch ein Kreuz erhöhte Ton e, oder die ſechste Saite der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter.

Eiſenhofer, Franz Xaver, ausgezeichnet beſonders als Lieder-Componiſt, ward am 29. November 1783 zu

Digitized by Google

Ilmmünſter in Oberbaiern geboren. Gegenwärtig iſt dieſer vielſeitig gebildete Mann als Studienrector und Profeſſor zu Würzburg in raſtloſer Thätigkeit und widmet beſtändig die ſeiner Muſe leider nur zu karg vergönnten Stunden der geliebten Kunſt. E.s Geſänge machten bereits vor vielen Jahren ſchon ihre Wanderſchaft durch ganz Deutſchland und werden noch tauſend Ohren entzücken und tauſend Herzen erheitern. Er iſt Minneſänger im ächteſten Sinne des Worts; denn glühende Liebe iſt das Thema ſeiner meiſten Lieder, die er, gleich den Troubadours der alten Zeit, ſelbſt dichtete, in Muſik ſetzte und ſang. Aus Einem Guſſe ſind daher alle ſeine Compoſitionen und zeichnen ſich durch Weichheit der Empfindung, Wahrheit der Declamation, durch Melodienreichthum und Leichtigkeit in der Ausführung, durch einfache und die Seele mächtig ergreifende Harmonie, durch tiefe Gemüthlichkeit und große Originalität aus; die meiſten derſelben nehmen unſtreitig unter den beſten Erzeugniſſen älterer und neuerer Zeit nach dem einſtimmigen Ausſpruche aller competenten Richter ihren wohlverdienten Platz ein. Im Jahre 1835 feierten die Würzburger Studien-Anſtalten, Schüler und Lehrer das 25jährige Dienſtjubiläum dieſes ihres hochverehrten Vorſtandes mit der innigſten Herzlichkeit und dem aufrichtigſten Wunſche, es möge der Himmel ihm noch recht lange die eiſerne Geſundheit erhalten zum Frommen und Gedeihen der Kunſt und Wiſſenſchaft. Wie aber auch der Himmel über ſeine Tage beſchließen möge, die Gegenwart hat ihm bereits den wohlverdienten Lorbeer zuerkannt, und die Nachwelt wird ſeinen Namen auch bei Aufzählung genialer und berühmter Tonkünſtler nicht vergeſſen.

Eiſenhuet, Thomas, Componiſt aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Anfangs Muſikdirector beim Fürſten zu Kempten (um 1776), und zuletzt regulirter Chorherr des Kloſters zum heil. Georg zu Augsburg. Seine Werke beſtehen in vielen mehrſtimmigen Concenten, die er unter dem Titel „Harmonia sacra" herausgab, in mehreren Antiphonien, Meſſen, Offertorien und endlich auch einem theoretiſchen Werke: „Muſikaliſches Fundament," das mehrere Auflagen erlebte, und worin er ziemlich von allen allgemeinen zur Muſik gehörigen Gegenſtänden in Kürze das Nothwendigſte abhandelt.

Eiſenvioline, ſ. Nagelharmonika.

Eiſer, Anton, Lehrer der Flöte am Conſervatorium der Muſik zu Prag und zugleich erſter Flötiſt im Orcheſter des Königlich ſtändiſchen Theaters daſelbſt, iſt dort auch geboren, und zwar im Jahre 1800. Als Componiſt iſt E. im Ganzen weniger thätig geweſen, obſchon er auch ſchon mehrere Werke, ſowohl im Kammer- als Kirchenſtyle, veröffentlicht hat, die bei verſchiedenen Gelegenheiten ſehr beifällig aufgenommen wurden.

Eiſert, Johannes, Violoncelliſt in der Königlichen Hofcapelle zu Dresden, ein achtungswerther Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, ohne jedoch großes Aufſehen zu machen, wurde geb. 1775 in Georgenthal. Berühmter als er iſt — ſein Sohn, Johann E., der 1810 in Dresden geboren wurde, in Wien ſich zu einem gründlichen Tonkünſtler, und namentlich zu einem überaus fertigen und gewandten Orgelſpieler bildete, und derzeit eine Stadtorganiſtenſtelle in Dresden bekleidet. Unter den mehrfachen Orgelſachen, welche er bis jetzt herausgab, ſind beſonders ſeine Fugen hervorzuheben, nicht allein ihres ächten reinen Styls wegrn, ſondern auch um der Annehmlichkeit der Mrlodien willen, welche er darin auf eine eben ſo überraſchende, als bewunderungswürdig kunſtvolle Art und Weiſe bearbeitet hat. Der Sohn, Johann Eiſert, iſt jetzt Hoforganiſt in Dresden und zugleich ausgezeichnetrr Claviervirtuos.

Eisner, Carl, Kaiſerlich Ruſſiſcher Kammermuſikus, einer der ausgezeichnetſten Waldhorniſten jetziger Zeit, der namentlich die große Tugend beſitzt, daß er dem alten einfachen Waldhorn um ſeiner ſchönen, weichen Töne willen ſo viel als möglich treu zu bleiben ſucht und dennoch nicht viel weniger in Paſſagen ꝛc. darauf leiſtet, als man auf einem chromatiſchen Inventions- oder Ventilhorne zu leiſten im Stande iſt, aber ſtets auch einen um deſto weichrrn, ſchmelzendern Ton und zartern, wohlthuenden Vortrag ſich bewahrt. Er iſt 1796 in Sachſen geboren. Auch componirt hat Eisner ſchon mehrere Piecen für ſein Inſtrument, als: Polonaiſen, Variationen u. dgl. mehr; doch macht er ſelbſt in dieſer Beziehung keine große Anſprüche, und wir wollen daher auch um ſo weniger große Forderungen an ihn ſtellen, als er als Virtuos ſchon genugſam ein Recht hat auf die hohe Achtung, die ihm von jedem Kunſtverſtändigen werden muß.

Eisrich, Carl Traugott, Muſikdirector in Riga, wurde geb. in Baireuth um 1776, und iſt ein fertiger Clavier- und Violinſpieler. Beachtenswerther in der Kunſt jedoch erſcheint er als Liedercomponiſt, als welcher er bis jetzt auch keine geringe Thätigkeit entwickrlt hat, ohne jedoch dem Drucke viele von ſeinen Leiſtungen zu übergeben.

Ekbole (lat. projectio), ein Verſetzungszeichen in dee alten griechiſchen Muſik, welches den Ton um fünf Viertelstöne erhöhte.

Eklysis (lat. dissolutio), ein Verſetzungszeichen der alten griechiſchen Muſik, welches den Ton um drei Viertelstöne erniedrigte.

Ekmele war bei den Griechen eben das, was wir den Sprachton nennen, und daher Ekmeleia die Modification der Stimme zur Hervorbringung der Sprachtöne.

E la hieß in der Guidoniſchen Solmiſation das zweigeſtrichrne e, weil bei dem Solfeggiren auf dieſen Ton keine andere Sylbe als la geſungen werden konnte, da dieſes e, welchrs den höchſten Ton in Guido's Syſteme bildete, aus dieſem Grunde nur im Herachorde drs eingeſtrichenen g enthalten ſeyn konnte, denn ein neues Herachord vom zweigeſtrichenen c an zu bilden, war nicht gut möglich, weil die dazu nöthigen ſechs Töne fehlten.

E la fa. Mit dieſen drei Sylben wird in der neueren Solmiſation der Ton es bezeichnet. In der Guidoniſchrn war dies deßhalb nicht möglich, weil zu ihrer Zeit der Ton es noch gar nicht ausgeübt wurde. Der Grund, warum man ſpäter zur Bezeichnung des Tones es jene Sylben gebrauchte, iſt: weil, wenn das Herachord mit b anfängt, auf die reine Quarte es die Sylbe fa, und wenn es mit g anfängt, auf die reine Serte (es) die Sylbe la fallen muß.

E la mi, ſ. die Art. Alphabet, E und Solmiſation.

Elates, ſ. Stimmkrücke.

Elegie. Eine ausführliche Erklärung dieſer Dichtungsart gehört nicht hieher, wo wir dieſelbe nur von ihrer muſikaliſchen Seite zu betrachten haben; doch bemerken wir, daß man nicht ganz mit Recht gewöhnlich ein Klage- oder Trauergedicht unter Elegie verſteht. Der griechiſche Name (von *E! E! λέγειν* — Ach! ach! rufen) deutet allerdings darauf hin, allein die alten Griechen und Römer ſchon hatten Elegien von verſchiedenartigſtem Inhalte, die nur von ihrem Versmaaße dieſen Namen führten. — Wenn man von einigen Muſikern jeden Klag- und Trauergeſang Elegie nennen hört, ſo iſt dies falſch, denn ſobald in einem ſolchen Geſange der Schmerz in ſeiner ganzen Stärke und Fülle ausgedrückt und kein Gefühl rege gemacht wird, welches durch ſein Hinzutreten jenen Schmerz mildert, und gleichſam zu einem ſüßen Schmerze umgeſtaltet, wie z. B. in einem Grabgeſange der Hinblick auf ein jenſeitigrs ſeliges Wiederſehen, hört die Dichtung auf, eigentlich elegiſch zu ſeyn. — Wer ſich über die Elegie der Alten näher unterrichten will, kann dies am Gründlichſten durch Schneiders Abhandlung in Creuzer's und Daub's Studien.

Elémens métriques nennen die Franzoſen die Tactglieder.

Eler, Profeſſor des Waldhorn's am Conſervatorium der Muſik zu Paris. Im Jahre 1796 hatte er am Feſte der Republik die Ehre, unter den Componiſten des zweiten Ranges, welche durch ihre Talente zur Verſchönerung der Nationalfeſte in Paris beigetragen hätten, feierlich aus-

Digitized by Google

geruſen zu werden, und 1802 wurde er als Profeſſor am Conſervatorium angeſtellt.

Elford, Richard, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts ſehr berühmter Tenoriſt in England, ward in dem Chore zu Lincoln und Durham erzogen, und darauf bei der K. Oper zu London angeſtellt. Seiner kleinen dicken Figur wegen aber verließ er 1706 das Theater und trat in die Königl. Kapelle, wo er dann auch noch den Lapiceardienſt in der St. Paulskirche verſah. Die berühmteſten engliſchen Componiſten damaliger Zeit ſetzten eigens Tonſtücke für ihn, und Hawkins verſichert in ſeiner Geſchichte, daß er an ausdrucksvollem Vortrage unübertrefflich geweſen ſey.

Elimos war der Name einer alten phrygiſchen Flöte, die aus dem Holze des Lorbeerbaumes verfertigt wurde.

Ellich. Dieſes Wortes bedienen ſich Adelung und Prätorius in ihren Werken über Orgel bisweilen ſtatt zweifüßig.

Ellipſis, wird in der Muſik zunächſt ganz im Allgemeinen in wörtlicher Bedeutung gebraucht, — Auslaſſung (ſ. dieſ.); dann verſteht man jedoch insbeſondere darunter die Auslaſſung der Diſſonanz-Auflöſung, oder beſſer die Uebergehung derſelben durch das Eintreten oder Einſchalten einer ganz anderen Harmonie als diejenige iſt, in welcher allein nur die Auflöſung der vorhergehenden Diſſonanz enthalten ſeyn könnte. Indeſſen hört man das Wort Ellipſis meiſtens nur von höher gebildeten Muſikern gebrauchen; den gewöhnlichen iſt es ziemlich unbekannt.

Ellmenreich (zuweilen auch Elmenreich geſchrieben), Johann Baptiſt, Königl. Bair. Kammerſänger, vorzüglicher Baſſiſt und auch Componiſt, wurde 1770 in Neubreiſach geboren, und im März 1792 zuerſt als Baßſänger beim neu errichteten Theater in Frankfurt a. M. angeſtellt. 1807 wurde er als Kammerſänger in München angeſtellt, von wo aus ſeiner aber ſeitdem in den muſikaliſchen Zeitſchriften mit keiner Sylbe wieder gedacht worden iſt. Seine Stimme hatte den bewunderungswürdigen Umfang von Contra-B bis zum eingeſtr. g, und war dabei ſehr biegſam und geſchmeidig.

Elmenhorſt, Heinrich, geb. zu Parchim im Mecklenburgiſchen am 19. Oct. 1632, und geſtorben im Mai 1704 zu Hamburg als Paſtor am daſigen Spital St. Jobi, ſ. Literatur.

Elsberger (von Gerber Elsperger genannt), Johann Chriſtoph Zacharias, geboren zu Regensburg 1736, war Anfangs Cantor an der lateiniſchen Schule zu Sulzbach, und endlich geheimer Secretär daſelbſt, als welcher er am 1. Februar 1790 ſtarb. Jetzt ſieht man nur ſehr ſelten noch Etwas von E.'s Compoſitionen, ohne übrigens auch ſie ſonderlich zu entbehren.

Elsner, Joſeph, geboren zu Grodgrau am 1. Juni 1769. 1799 ward er zum Muſikdirector am Warſchauer Theater ernannt. Im Jahre 1815 wurde beſonders auf ſeinen Betrieb, zur Beförderung der Tonkunſt, im Lande ein Verein von Freunden der Vocal- und Kirchenmuſik errichtet, dem er nebſt der Fürſtin Zamoiska vorſtand. Ihr rühmlicher Zweck war, Muſiklehrer für Schulanſtalten, Organiſten für Kirchen, und auch Künſtler für die Schaubühne zu bilden. Unſtreitig war dieſer Verein der Grundſtein zu dem Conſervatorium, welches 1821 zu Warſchau errichtet ward, nachdem E. das Jahr vorher das Theater ganz verlaſſen hatte. An dieſer Anſtalt, welche beſonders für ſolche beſtimmt iſt, die ſich der Tonkunſt mit ausnehmender Rückſicht auf das Theater widmen, und die eine Schule gründlichſter Kunſtbildung genannt werden darf, in der ſich die erforderliche techniſche Fertigkeit mit richtiger Einſicht in die theoretiſchen Grundſätze vereinigen, war Elsner zum Profeſſor und Director erwählt: eine Beſtimmung, die ſich durch ſeine vielfachen literariſchen Kenntniſſe, wie durch ſeine ſeltene artiſtiſche Bildung und nicht minder durch ſeinen lang bewährten Eifer, mit der edelſten Uneigennützigkeit für das Gedeihen der Tonkunſt zu wirken, vollkommen rechtfertigt. Das ſichtbare Gedeihen der Anſtalt unter ſeiner Aegide bewirkte, daß er 1825 zum Ritter des St. Stanislaus-Ordens ernannt wurde. In Warſchau war er als Componiſt bis zu einer bewunderungswürdigen Fruchtbarkeit thätig. Alle Erzeugniſſe von E.'s Muſe ſind im Style der neueren (nicht der neueſten) Italiener gehalten. Boguslawsky hat eine ausführliche Biographie Elsner's herausgegeben.

Elvezio, Ludovico, iſt der italieniſche Name des Ludwig Senſl (ſ. dieſ.).

Elwart, Anton Elias, wurde den 18. Nov. 1808 in Paris geboren. Um ungefähr (1828) erhielt er Unterricht von Leſſueur und ließ ſich wiederum im Conſervatorium aufnehmen, wo er ſechs Jahre vorher unter Boilly und Fetis die Lehre vom Contrapunkt und der Fuge ſtudirte und dann (1830) den erſten Preis davontrug. Im Jahre 1831 ertheilte ihm das Institut de France einen zweiten Preis für Compoſition. Später (1832) wurde eine von ihm componirte Meſſe am Feſte der heil. Cäcilie aufgeführt, und zwei Jahre nachher wurde Elwart einſtimmig der große Preis für Compoſition zuerkannt. — E., der in die Fußtapfen ſeines Lehrers Leſſueur getreten iſt, und der ſich bis jetzt ſchon verdienſtlich ausgezeichnet hat, läßt auf eine ernterreiche Zukunft ſchließen.

Embach, Ludwig Auguſt, ein verdienſtvoller junger Pianoforte-Virtuos und Componiſt, lebt im Haag und abwechſelnd auch in Rotterdam. Die Zukunft darf unſtreitig von Embach noch vieles Gute erwarten.

Embaterion, oder Enoplion, ein Kriegslied der Spartaner, unter deſſen von Flötenſpiel begleiteten Abſingung ſie tactmäßig vorwärtsſchritten und den Feind angegriffen.

Embouchure. In abgeleiteter Bedeutung gibt man dieſen Namen auch wohl dem Mundſtücke oder dem Mundloche einiger Blasinſtrumente, wie z. B. des Horns und der Trompete, weil daſſelbe gerade derjenige Theil des Inſtruments iſt, der an den Mund geſetzt wird.

Emmeleia hieß bei den alten Griechen die Modification der Stimme zur Hervorbringung der Singtöne. Nach Schöttgens Antiquit. Lex. wurde darunter auch die Melodie eines gewiſſen Tanzes verſtanden, der bei den Tragödien gebräuchlich war; über die Beſchaffenheit deſſelben findet ſich jedoch nirgends eine beſtimmte Nachricht.

Emmert, Joſeph, wurde geboren zu Kitzingen in Franken am 27. November 1732, und gegen 1760, ſeiner vortrefflichen muſikaliſchen Kenntniſſe und Verdienſte in der Compoſition wegen, als Schulrector nach Schillingsfürſt berufen, um daſelbſt die Muſik durch Bildung junger Künſtler in Aufnahme zu bringen. 1773 erhielt er die Stelle des Rectors der lateiniſchen Schule zum heiligen Burkhardt und des Chordirectors der Univerſität zu Würzburg. Er ſtarb daſelbſt am 20. Feb. 1809, viele Manuſcripte hinterlaſſend, die von ſeinen Freunden vielfach benutzt worden ſind. — Sein Sohn und Schüler, Adam Joſeph E., geboren zu Würzburg am 24. Dec. 1765, widmete ſich zwar nicht vorzugsweiſe der Muſik, hat jedoch, ſelbſt als Salzburgiſcher Archivrath und geheimer Archivar, auch als erſter Official bei dem K. K. öſterreichiſchen Archive zu Wien, Manches componirt, was ſeinen Fleiß, ſeine gründlichen Kenntniſſe in der muſikaliſchen Kunſt und ſeinen fein gebildeten Geſchmack bekundet.

E-Moll, eine der 24 Tonarten unſers jetzigen modernen Muſikſyſtems, in deren Stufenfolge der Ton f in fis verwandelt werden muß, um ihre Tonleiter der Natur der ſogenannten Moll-Tonleiter entſprechend zu machen.

Empâter les sons — die Töne empaſtiren, iſt eine franzöſiſche Metapher für die Vollkommenheit der Ausführung, die man im Deutſchen gewöhnlich durch den Ausdruck „in einem Guſſe“ oder „aus einem Guſſe,“ bezeichnet.

Empfindung, ſ. Gefühl.

Enckhauſen, Heinrich Friedrich, Königl. Schloßorganiſt zu Hannover, geb. zu Celle am 28. Auguſt 1799. Er componirte viele größere und kleinere Werke für Clavier mit und ohne Begleitung, mehrere Ouvertüren für großes Orcheſter, und andere Concertſachen, verſchiedene

Digitized by Google

Vocalmuſiken ꝛc., und alle ſind gewichtige Zeugen ſeines emiuenten Talents und ſeinee gründlichen Kenntniſſe in Allem, was zu dem Bruſe gehört, den er mit Liebe erwählte.

Enclos, Ninon de l', gewöhnlich nur die ſchöne Ninon genannt, und daher auch wohl mehr durch ihre Perſönlichkeit berühmt als durch die Fertigkeit im Lauten- und Clavierſpiele, welche ſie ſich durch den Unterricht ihres Vaters, eines Kammermuſikers des Königs Ludwig XIII., erworben hatte. Doch wurde ihr muſikaliſches Talent immee als der Gegenſtand bezeichnet, der ihr eine ſo große und wirklich ausgewählte Zahl von Anbetern zuführte. Sie wurde 1615 zu Paris geboren, und ſtarb 1705, im 90. Jahre ihres Lebens.

Encore (franz.) — noch, noch einmal; daſſelbe was Da Capo.

Ende, das, eines Tonſtücks, ſ. Finale, Fine und Schluß.

Endematie, hieß bei den alten Griechen die Melodie zu einer Art beſonderen, bei den Argiern nur gebräuchlichen, Tanzes, von dem aber die Geſchichte nichts Beſtimmtes mehr erzählt.

Enderle, Wilhelm Gottfried, geb. zu Bayreuth am 21. Mai 1722, lernte bis in ſein 14 Jahr die Muſik in Nürnberg bei verſchiedenen Meiſtern, und bildete ſich als Violinſpieler nachgehends in Berlin noch weiter aus. 1748 erhielt er die Stelle eines erſten Violiniſten in dee damaligen biſchöflichen Capelle zu Würzburg, und 1753 ward er als Concertmeiſtee nach Darmſtadt berufen, wo er 1793 ſtarb. Er war einer der größten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit und auch gründlicher Tonſetzer, ſowohl für die Violine wie für das Claviee.

Endigungszeichen, ſ. Endzeichen.

Endlicher Kanon, ſ. Kanon.

Endter, Chriſtian Friedrich, geb. 1728, gehörte zu den geſchätzteſten Orgelſpielern ſeiner Zeit. Er ſtarb zu Burtehude am 26. Mai 1793.

Endter, Wolfgang Moritz, Buchhändlee zu Nürnberg, geb. 1653, und geſt. 1722, ein großer Freund dee Muſik, in der Geſchichte merkenswirth jedoch nur wegen ſeinee Erfindung (1690) eines neuen Notendrucks mit einer Art Typen, wobei ihn der berühmte G. C. Weckee, ſein Lehrer im Clavierſpiele, mit Rath und That unterſtützte. Bis auf Breitkopf's ungleich zweckmäßigere Erfindung galt E.'s Druck für den beſten. Vergl. auch Matheſon's „Ehrenpforte“ pag. 392

Endzeichen, ſ. Final- und Schlußzeichen.

Energico — energiſch, kräftig; deutet auf einen kräftigen Vortrag, eine ſtarke Articulation und Accentuation und ein markirtes, gewichtiges Hervorheben der einzelnen Noten, ohne damit jedoch der Deutlichkeit des Vortrags auch nur das Mindeſte zu vergeben.

Eng — enge Harmonie, ſ. Harmonie.

Engel, Carl Immanuel, geboren zu Technitz bei Döbeln, wo er auch am 7. Sept. 1795 ſtarb, war ein vielgebildeter Muſiker und fleißiger Componiſt.

Engel, Johann Jacob, Sohn eines Predigers zu Parchim im Mecklenburgiſchen, wo er 1741 geboren ward. Er wae nicht blos ein lebhafter Freund der Muſik, ſondern ein gründlich gebildeter Tongelehrter. Mehrere, in ſeinen Schriften (namentlich in den philoſophiſchen und der „Mimik“) zerſtreute, treffliche Bemerkungen und Aufſätze über das Weſen, die Mittel und die Ausübung der muſikaliſchen Kunſt beweiſen dies. Seine, auch einzeln herausgegebene, Schrift über die muſikaliſche Malerei iſt im Ganzen immer noch das Beſte, was wir über dieſen Gegenſtand beſitzen, wenigſtens bildet ſie die Grundfeſte, auf dee nachgehends Wendt, Weber u. a. erfahrene und tiefdenkende Männer rüſtig und ſichee fortbauen konnten. Für den Aeſthetiker in's Beſondere ſind von ſeinen Schriften noch von Intereſſe die „Poetik“ und die „äſthetiſchen Abhandlungen,“ welche in der Geſammtausgabe ſeiner Werke den vierten und eilften Band ausmachen.

Engelbronner, ſ. Aubigny. Zur Berichtigung dieſes Artikels bemerken wir hier jedoch, daß dee Vatee Engelbronner (Engelbeennee iſt ein Druckfehler) nicht Major, ſondern Legationsrath in Caſſel war, und der eigentliche Name Engelbronner d'Aubigny, nicht d'Aubigny von Engelbronner iſt.

Engelmann, Bernhard, wackerer und beachtungswerther Violoncellvirtuos in Leipzig, wurde im December des Jahrs 1816 zu Querfurt geboren. Würde ihm Gelegenheit zu Theil, auf Reiſen ſowohl ſich hören zu laſſen, als andere Meiſter noch zu hören und zu prüfen, ſo würde er ſich ohne Zweifel bald einen dauernden Ruf erwerben.

Engelſtimme, ſ. Angelica.

Engelzug, ein Orgelregiſter, durch welches die Arme mehreree in dee Orgelfronte angebrachter Figuren, Engel genannt, in deren rechten Hand ſich eine Trompete befindet, ſo bewegt werden, daß ſie dieſe an ihren Mund bringen und es den Anſchein hat, als ob ſie dieſelben blaſen, was durch das fanfarrenartige Spiel des Organiſten mit dem Trompetenzuge noch bewahrhaftet wird. Dieſe den Kindern wohlgefälligen, keinem religiösfühlenden Menſchen erbauende Spielereien wurden gegen Ende des 17. bis ohngefähr gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts gefordert und geliefert, jetzt abee, da ihre Unzweckmäßigkeit gewürdigt wird, iſt kein Verlangen darnach.

Engführung heißen diejenigen Durchführungen in einer Fuge, in welchen das Thema von ſeinem Schluſſe beantwortet wird, in den verſchiedenen Stimmen näher auf einander folgt. Man bemerkt ſogleich, daß dies möglicherweiſe auf verſchiedenen Punkten, bald früher bald ſpäter, erfolgen kann, daß es dahee mehreee Grade der Engführung gibt. Erſtens, wenn in dee Octave geantwortet werden ſollte, oder, was daſſelbe iſt, im Einklange. Zweitens wenn in Quinte oder Quarte geantwortet würde, und noch andere Engführungen würden ſich finden, wenn man das Thema in beliebigen Intervallen eintreten laſſen wollte. Man könnte daher, wenn es nöthig wäre, eine Engerführung und engſte Führung unterſcheiden, behält ſich abee den Namen Engführung gewöhnlich füe die letztere bei. Nicht jedes Thema läßt mehrere Grade der Engführung zu, manches geſtattet gar keine Engführung. Wegen der Wichtigkeit dieſer Kunſtform erlaubt man ſich dann, das Thema zu verkürzen, oder in irgend einem Punkte zu verändern, um nur die Engführung möglich zu machen. Sie iſt nämlich eines der gewaltigſten Mittel der Steigerung, da ſie alle Stimmen mit dem wichtigſten Inhalte (dem Thema) in nächſter Folge zu einander treten läßt und hierzu oft kühne, unerwartete Wendungen gleichſam von ſelbſt hervorgerufen werden. Daher iſt beſonders das Ende einee Fuge der für die Engführung geeignete Ort; es iſt pſychologiſch wahe, daß die verſchiedenen Stimmen (wenn wir ſie uns als ſoviel Perſonen denken), nachdem ſie ſich länger und inniger mit dem Thema erfüllt haben, zuletzt immer dringender mit demſelben vorzutreten eifern, ſich in dieſem wetteifernden Drange gleichſam nicht Zeit laſſen, gegenſeitig zu enden. Mit gleichem Rechte findet aber die Engerſtellung gleich zu Anfang einer Fuge ihren angemeſſenen Platz, wenn der ganze Satz hohen Inhaltes iſt und gleich vom Anfange an höheren, drangvollen Schwung fordert. Man wird in beiden Fällen die hohe geiſtige Bedeutung der Kunſtform erkennen und vor dem Irrthum bewahrt ſeyn, ſie als ein bloßes Kunſtſtück anzuſehen, wenn man (freilich oft genug) ſie zu einem ſolchen gemißbraucht ſieht. Auf der anderen Seite ſcheint es abee nicht richtig, wenn ältere Tonlehrer fordern, man ſolle gleich im Voraus ſein Thema ſo wählen, daß es Engführung zulaſſe. Das hieße den Inhalt nach der Form beſtimmen, würde dem Künſtler manches gute Thema, und die Unbefangenheit bei deſſen Bildung rauben. Dem durchgebildeten Tonkünſtler wird ohnehin die Engführung, wo ſie nothwendig iſt, oder ein jedes eben erforderliche Mittel der Steigerung nie fehlen. Er muß nur alle Formen durchſchaut und in eigenen Arbeiten durchlebt haben; dann wird ſich jede zur rechten Zeit von ſelbſt fügen.

Digitized by Google

England — engliſche Muſik. Die alte Muſik der Britannier, die mit der keltiſchen zuſammenfällt, haben wir mit gutem Fug von der engliſchrn geſchieden. Nicht als ob wir meinten, es habe die altbritiſche Muſik gar keinen Einfluß mehr auf das Volk geäußert, ſeitdem die Angelſachſen und Jüten im 5. Jahrhunderte den Briten ſich aufdrängten uno nach und nach die Herrſchaft an ſich riſſen, ſoudern weil ſeit jener Zeit eine ſo mannigfache Miſchung in Sitte, Sprache und Kunſt eintrat, daß die Beſtandtheile dee einen und der andern Kunſtart nicht mehr mii Zuverläſſigkeit heraus zu finden ſind, am wenigſten ſeit Einführung des Chriſtenthums, von welcher Zeit an auch die Muſik eine ganz andere Richtung nahm. Schon die Volksmuſik der Sachſen, die unter ihnen nicht minder geliebt und gepflegt wurde, als unter den altbritiſchen Stämmen, muß in einem ſeltſamen Kampf mit jenee gekommen und mag wohl ſo ſiegreich geworden ſeyn, wie die Sprache der Angeln. Es iſt aber nur von dem ächt Eigenthümlichen der Geſangsweiſen der alten Sachſen noch weit weniger mit Beſtimmtheit auszumitteln, als wir es noch von den Briten vermögen, obgleich die Muſik unter den Angeln bereits ſo beliebt war, daß ſie ſogar ihre Gaſtmahle mit Geſang und Harfenſpiel verſchönerten. Das Volk ſchrieb nicht, und die Geiſtlichen und Mönche, welche ſchrieben, nahmen auf das weltlich Volksthümliche keine Rückſicht, ſondern pflegten nach der Einführung des Chriſtenthums nur ihren kirchlichen Geſang. Es iſt bekannt, daß unter dem Apoſtel der Angelſachſen, Auguſtin, gegen Ende des 6 Jahrhunderts, 40 Gehülfen ſtanden, unter welchen auch Sänger waren. Dieſe führten den Gregorianiſchen Geſang zuerſt in Kent ein, wo er auch ganz beſonders gepflegt wurde. 747 wurde auf einee Kirchenverſammlung zu Clovesħaven (nach Mabillon) beſchloſſen, daß alle Geiſtlichen und Klöſter den Gregoeianiſchen Geſang ganz unverändert und überall völlig gleich in allen Kirchen zu erhalten verbunden ſeyn ſollten. Barden und ſächſiſche Harfenſpieler blieben dem Volke außee der Kirche werth und theuer; ihre Liedee und Balladen gehörten ſo ſehr zu ihren Freuden, daß ſolche Sängee überall willkommen waren. So ſehr auch die Mönchsgewalt in England überhand nahm, und ſo viel ihr das Volk anhing; die Liebe zu ſeiner weltlichen Muſik, zu ſeinen Barden, Harfen, ſeinem Croth (Crota, in Deutſchland Rota), eine Art Viola mit ſechs Saiten, dauerte lange aus. So eifrig auch die Geiſtlichen fortfuhren, für Ausſchmückung der Kirchen und gleichmäßig Gregorianiſche Muſik des Cultus zu ſorgen, ſo wenig Bedeutendes iſt doch daraus für die Tonkunſt hervorgegangen. Selbſt von den Profeſſoren der Muſik zeichnete ſich nicht Einer ſo aus, daß er in einer allgemein überſichtlichen Geſchichte jener Zeiten namhaft gemacht zu werden verdiente Man war zu ſteif in einerlei Norm ein und derſelben Muſikweiſe feſtgebannt, gegen welche auch im Kleinſten nichts unternommen werden ſollte. Was übeigens in irgend einem anderen gebildeten Lande im Fache der Tonkunſt Großes oder Auffallendes geleiſtet worden war, wurde bald mehr bald minder glücklich in England aufgenommen und möglichſt ſich angeeignet. So verhielt es ſich auch mit dee Menſuralmuſik, die im 13. und 14. Jahrhunderte dort Anklang fand. Aus dem ganzen 15. Jahrhunderte ſind nicht mehr als zwei weltliche Lieder übrig geblieben, von denen noch das beſſere ein Jagdlied von John Cole iſt, das 1447 geſetzt wurde. So große Fortſchritte, als die Muſik der neuen harmoniſchen Art im Auslande gemacht hatte, laſſen ſich England keineswegs nachrühmen. Es gehörte erſt der Glanz dazu, den ſich die Tonkunſt unter anderen Völkern errungen hatte, um Englands Neigung für ſie za gewinnen. Immer jedoch wurde ſie von den Vornehmern des Landes mehr zum Prunke des Hauſes und zur Unterhaltung bei feſtlichen Gelegenheiten verwendet. Im 16 Jahrhunderte wird unter Heinrich's VII. und VIII. Regierung als der ausgezeichnetſte Muſiker Dr. Robert Fayrſae genannt. Neben ihm werden genannt; Thomas Phelyppes; John Taverner, Organiſt zu Boſton zur Zeit dee Religionsunruhen; John Marbek hat die Ehre, von den Engländern als der bedeutendſte Kirchencomponiſt ihres Landes in jener Zeit angeſehen zu werden. Nach ihm wird größtentheils noch jetzt in den Kirchen der Reform geſungen. Setzen wir zu den Genannten noch Wilhelm Cornyſh, John Dygon und George Etheridge (Edricus), möchten auch ſelbſt Engländer befriedigt ſeyn. Vorzüglich iſt auch noch zu erwähnen, daß unter Maria's Regierung der Liturgie der Katholiken in Ordnung gebracht wurde. Unter Eliſabeth's Scepter wurde eine Schule des Kontrapunkts errichtet. Robert Parſons von Exeter that ſich für England in harmoniſcher Behandlung der Kirchenhymnen hervor. England iſt ſtolz auf jene Zeit, und hält uns die Namen eines Dr. Bull, Tallis, Bird, Giles, Farrant, Cawſton, Oakland, Taverner u A. vor. Ein berühmtes Werk, das zu Ehren der Königin Eliſabeth in Form von Madrigaten gedichtet und mit Muſik herausgegeben wurde, darf nicht übergangen werden, weil ſich eine bedeutende Zahl der Componiſten jener Zeit darin zeigt. Es iſt „The Triumphs of Ariaaa," von Thomas Morley 1601 herausgegeben, und enthält Lobgedichte der jungfräulichen Königin in 29 Madrigalen, alle fünf- und ſechsſtimmig von folgenden Componiſten: John Benrt, Thomas Morley, Thomas Welks, George Kirbye, Richard Carlton, Edward Johnſon, Mich. Cavendiſh, John Lisley. John Farmer, John Hilton, John Milton, Robert Jones, Giv. Croce. Thomas Hunt, Thomas Bateſon, Mich. Eſte. John Mundy, Ellis Gibbons, Richard Nicolſon, Thomas Tomkins, John Wylbye, George Marſon, John Holmes, Francis Pilkington, Daniel Norcome und William Cobbold. Könnten wir auch noch viele von Engländern belobte Namen bis auf Thomas Warwick und Dr. J. Blow nennen, ſo würde doch keiner darunter ſeyn, der die engliſche Muſik zu einer nur ſelbſtſtändigen gemacht hätte. Sogar ihr hochberühmter Heinrich Purcell der jüngere, welcher doch mit dem Ehrennamen eines Orpheus der Engländer belegt wird, vermochte das nicht; er war völlig ein Nachahmer des doet vorzüglich beliebten italieniſchen Styles ſowohl in ſeinen Anthemen als Opernarien Unter Cromwell ſtieg zwar die Liebe zue häuslichen Muſik, aber das öffentliche Theater war der Puritaner wegen verſchloſſen. Als Carl II. wieder auf den Thron kam, war es ſchwieriger, die niedergeriſſenen Orgeln und die Kirchenchöre wieder herzuſtellen, als die Theatee, für welche ſich bald die dazu gehörenden Muſiker fanden. Bald genug wurde die italieniſche Muſik wieder zum Vorbilde genommen, am meiſten durch Cariſſimi's beliebte Werke. Daß ſich England unſern Georg Friedrich Händel geen aneignet, iſt eben ſo bekannt, als was es für ſeinen Ruhm gethan hat (ſ. Händel). Wir haben in einer allgemeinen Ueberſicht nichts von dieſem Heros zu ſagen; bemerkenswerth iſt jedoch, daß erſt zu ſeiner Zeit, zu Anfang des 18. Jahrhunderts das italieniſche Opernweſen in England ſich recht feſtſetzte, und daß jetzt erſt die Inſtrumentalmuſik überhaupt in einigen Gang kam. Im Jahre 1763 wurden zum erſten Male durch Johann Chriſtian Bach's Oper „Orione o sia Diana vendicata" im Londoner Opeenorcheſtee Clarinetten eingeführt. Bach's Opern gefielen ſo, daß man urtheilte, es dürften die deutſchen Opernſetzer den italieniſchen wohl gae gefährlich werden. Hatte auch Dr Thomas Auguſtin Arne mit ſeiner „Olimpiade des Metaſtaſio" wenig Glück gemacht, ſo kam es doch bald dahin, daß ihn ſeine Landsleute den Tonkünſtler der Natur und des Gefühls nannten, und ihm Kraft, Originalität und edle Phantaſie zuſchrieben. Man rühmte von ihm, dem über Alle Erhabenen, daß er vorzüglich eine Compoſitionsart ſich angeeignet habe, die ganz beſonders die engliſche genannt zu werden verdiene. Ee ſtaeb 1778 im 68. Jahre ſeines Alters. Neben ihn wird Dr. Sam. Arnold geſetzt, als dramatiſcher und Oratorien-Componiſt gerühmt. Für das Land ſelbſt war noch Dr. W. Boyce, geb. 1694, geſt. 1769, als Kirchen- und Theatercomponiſt merkwürdig; Jonathan Battishill, geb. 1738, geſt. 1801, als Lieder- und Balladencomponiſt, und

Digitized by Google

unſer deutſcher Carl Ferd. Abel, welcher ungemeines Aufſehen in London erregte. — Könnten wir auch noch eine gute Anzahl Namen engliſcher Componiſten, als Steph. Storace, Dr. Crotch, Prof. der Muſik zu Oxford, Dr. Whitfeld, Biſhop u. ſ. w., aufführen, ſo würde uns dies doch wenig nutzen, da Aller Compoſition im Auslande wenig oder gar nicht bekannt wurden, auch zu keinem anderen Urtheile über engliſche Muſik berechtigen. — Unter die vorzüglichſten engl. Sänger und Sängerinnen werden gerechnet; die Herren Beard, Vernon, Champneß, Harriſon, Braham, Baughan, Incledon u. A. — Sängerinnen: Miſtreß Clive (komiſche Sängerin); Miß Cäcilia Young, nachmalige Gemahlin des Dr. Arne; Miß Clegg; Miß Turner; Lady Rockingham und Carlisle; Miß Pelham, Brent und Billington (ausgezeichnet); Miſtreß Dickons; Miß Stephens und Salmon ꝛc. Das Inſtrumentenſpiel wurde vielfach verbeſſert, theils durch mehrere Concertanſtalten, theils und hauptſächlich durch den Einfluß der Fremden, die der äußerlichen Vortheile wegen größtentheils ſich dorthin wendeten, und auch nicht ſelten durch Unterrichtgeben ihre beſten Kräfte untergruben. Seitdem Clementi (ſ. d.) in London heimiſch wurde, bildete ſich das Pianofortespiel unter ihm bedeutend aus. Zu ſeinen berühmteſten Schülern gehört der Engländer John Field. Ein zweiter ſehr bedeutender Schüler Clementi's iſt Joh. Baptiſt Cramer, ſeiner Herkunft nach ein Deutſcher, aber in London geboren. Die übrigen bedeutenden Schüler Clementi's ſind Deutſche. — In neueren Zeiten hat England Deutſche als Virtuoſen, Componiſten, Theoretiker, Aeſthetiker und Geſchichtſchreiber immer mehr ſchätzen gelernt, ob ſie dieſelben gleich auch früher keineswegs vernachläſſigten. Unter den vielen Concertanſtalten Londons verdient obenan geſetzt zu werden Concert of ancient Music, auch the Kings-Concert genannt, dem das Concert des Vauxhall, vom Mai bis September öffentlich, entgegen ſteht. Das erſte hat die Erhaltung alter Muſik zum Zweck, das andere die neue, worin ſich allerlei Virtuoſen hören laſſen. Die berühmte philharmoniſche Geſellſchaft ſteht noch höchſt einflußreich und bringt namentlich in Inſtrumentalſätzen meiſt deutſche Compoſitionen zu Gehör. Die glänzende Oper daſelbſt theilt jährlich ihre Hauptſänger mit Paris. Im Jahr 1834 hatte London von Landsleuten doch drei neue Opern aufzuweiſen, nämlich „Nouejaha", von Arnold; „Hermann", von Thomſon aus Edinburg; eine dritte von Barnet. In Kenntniß alter Kirchenmuſik und in eigener Compoſition in altkirchlicher Manier that ſich neuerdings R. L. Pearſall of Willsbridge hervor, der ſich noch vor Kurzem in Deutſchland aufhielt. — Unter den Schriftſtellern der Nation — die mönchiſchen, von denen die beſſeren genannt wurden, weggerechnet — verdienen angeführt zu werden: Hawkins, Geſchichte der Tonkunſt; Dr. Carl Burney, Geſchichte der Tonkunſt — Tagebuch einer muſikaliſchen Reiſe durch Frankreich und Italien, erſter Band, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien; zweiter Band, durch Böhmen, Sachſen, Brandenburg, Hamburg und Holland, dritter Band — Abhandlung über die Muſik der Alten (d. h. nämlich der Griechen); Dr. Brown, Betrachtungen über Muſik und Poeſie; und Aviſon, ſchrieb über die Verbindung der Tonkunſt und der Malerei (trefflich); ſo wie der große Newton, welcher mancherlei Theoretiſches der Tonkunſt in ſeine Forſchungen zog. — Stehen demnach die Engländer auch nicht ſelbſtſtändig in der Tonkunſt, ſo iſt es doch bei Weitem zu Viel, wenn Manche aus Deutſchland und Frankreich ihnen alle tiefere Empfänglichkeit dafür abzuſprechen wagten.

Engler, Michael, Bürger und Orgelbauer in Breslau, blühete beſonders in der Zeit von ungefähr 1722 bis 1760.

Engler, Philipp, Rector an der katholiſchen Stadtſchule und Lehrer der Harmonie an dem K. evangeliſchen Schullehrer-Seminar zu Bunzlau, wurde geboren am 20. April 1786 zu Seitendorf bei Görlitz. Außer einer ziemlich langen Reihe von empfehlenswerthen Clavierſachen und Liedern erſchienen von ihm: 3 Sammlungen von ohngefähr 36 Orgelſtücken verſchiedener Art nebſt Tonausweichungen; und ein Handbuch der Harmonie oder theoretiſch-practiſche Präludirſchule, beſonders zum Selbſtunterrichte und als Leitfaden beim Unterrichte Anderer gut zu gebrauchen.

Engliſch, ſ. England.

Engliſcher Tanz, franz. Anglaise, Contredanse, und engl. Countrydance, iſt ein bekannter, unter dem engliſchen Landvolke beſonders gebräuchlicher, und daher eigentlich ein engliſcher Nationaltanz, von größtentheils ſehr lebhaftem Character, dennoch aber ganz verſchiedener, bald mehr, bald weniger geſchwinder Bewegung, und ſowohl in geradem als ungeradem (2/4, 3/8 und 6/8) Takte. Die Anglaiſen, wie wir ſie in Deutſchland gewöhnlich hören und ſehen, ſind nichts mehr als eine Abart des eigentlichen engliſchen Tanzes, die ſich weniger durch einen beſonderen Character in der Muſik, als durch die Verſchiedenheit der Touren und Schritte auszeichnet. Jeder ſogenannte Hopswalzer ließe ſich allenfalls dazu gebrauchen.

Engliſches Horn, Corno inglese. Wie das Baſſethorn nichts Anderes iſt, als eine tiefere und größere Clarinette, ſo iſt auch das E. H. eigentlich nur eine tiefer liegende und größere Oboe. Es findet hier ziemlich daſſelbe Verhältniß wie dort ſtatt. Das E. H. iſt ein Blasinſtrument von Holz in gebogener, faſt halbkreisförmig gebogener Form, und von ein wenig weiterer Menſur als die Oboe, die bedingt wird von der um eine Quinte tieferen Lage ſeines Tonumfangs. Dieſer erſtreckt ſich nämlich von kl. f bis zu zweigeſtr. g und a, ſelten dreigeſtr. c.

Engliſch Violet, 1) ein jetzt ganz veraltetes Saiteninſtrument, welches ſich von der älteren Viole d'amour (als dieſelbe noch mitklingende Drathſaiten über ihrem Reſonanzboden hatte) nur durch eine verſchiedene Stimmung der über dem Griffbrette liegenden 7 Darmſaiten, und durch eine größere Anzahl (14) mitklingender Drathſaiten über dem Reſonanzboden unterſchied (ſ. Viole d'amour); 2) verſtand man ehedem darunter auch eine Verſtimmung der Violine (in e a e $\bar{a}$), durch welche man andere Arten von Doppelgriffen und Arpeggiaturen ohne große Schwierigkeiten auf derſelben ausführen konnte, als es bei der gewöhnlichen Stimmung möglich iſt, und womit man wahrſcheinlich zugleich auch den Ton jenes oben beſchriebenen Inſtrumentes nachahmen wollte, da durch geringere Spannung der Saiten (wegen der tieferen Stimmung) natürlich auch deren Ton eine merklich andere Klangfarbe erhält.

Engramelle, P. Marie Dominique Joſeph, Mönch im Auguſtinerkloſter der Königin Margaretha zu Paris, gab 1775 heraus: „La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres" etc., worin er die Kunſt, Noten auf Walzen zu tragen, mit vieler Einſicht abhandelt, und dadurch den Schleier von dem Geheimniſſe der Verfertigung der Spieluhren und Drehorgeln hob. 1779 übergab er auch der Academie der Künſte in Paris ein Inſtrument von ſeiner Erfindung zur Erleichterung der geometriſchen Theilung der Töne. Die Erfindung einer Maſchine aber, welche das, was man auf einem Clavier ſpielt, ſogleich aufnotirt, die Mehrere, auch Gerber in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon ihm zuſchreiben, iſt nicht ſein; ſondern des Hofrath Unger in Braunſchweig Eigenthum, der ſchon 1774 eine eigene Abhandlung nebſt Entwurf darüber herausgab.

Engſtfeld, Peter Friedrich, Muſiklehrer am Gymnaſium in Duisburg, wurde am 6. Junius 1793 zu Heiligenhaus im Regierungsbezirk Düſſeldorf geboren und um's Jahr 1820 in obiger Eigenſchaft angeſtellt. Seine hieher gehörigen Werke beſtehen in: „Kurze Beſchreibung des Tonziffern-Syſtems und Verſuch einer Vertheidigung deſſelben. Ein kleiner Beitrag zur Geſangs-Bildung in Volksſchulen" (Eſſen bei Bädecker

Digitized by Google

1825. 8.); „Kleine praktiſche Geſangsſchule, ein Uebungsbuch für Ziffernſänger“ (ebend.); „Grundzüge des Generalbaſſes, nebſt Aufgaben für angehende Choralſpieler“ (ebend. 1828); mehreren Chorgeſängen zum kirchlichen Bedarf für Ziffernſänger, nach Natorp's Methode; „Geſangfibel für Elementarſchulen“, oder 300 methodiſch geordnete kurze muſikaliſche Säße in Tonziffern, mit unterlegten Texten (ebend. 1831. 8.); eine dergl. für höhere Bürgerſchulen und Gymnaſien, oder 460 methodiſch geordnete kurze muſikaliſche Säße in Tonziffern und Noten, mit unterlegten Texten (ebend.), und mehreren kleineren Clavierſachen, die aber kaum der Erwähnung werth ſind. Vergl. auch Zifferſchrift.

Enharmoniſch nennen wir zwei Töne, die von verſchiedenen Tonſtufen abgeleitet ſind, eigentlich auch einen geringen Unterſchied der Höhe haben ſollten, in unſerem Tonſyſteme aber nicht wirklich unterſchieden, ſondern vielmehr als ein Ton, auf derſelben Tonhöhe angegeben werden. So gehören z. B. die Töne eis und f, dis und es, g und asas je zwei verſchiedenen Tonſtufen an, werden aber, jedes Paar, auf derſelben Höhe intonirt, auf den Taſteninſtrumenten auf ein und derſelben Taſte, auf denſelben Saiten angegeben.

Enharmoniſche Accorde ſind ſolche, die bei abweichender Benennung einiger oder aller Töne gleiches Tonmaaß haben. So z. B. die Dreiklänge cis, eis, gis und des, f, as, oder der verminderte Septimen-Accord cis, e, g, b, mit dem Quintſert-Accorde des, e, g, b, dem Terzquart-Accorde des, fes, g, b, mit dem Secund-Accorde des, fes, asas, b, oder der leßtere wiederum mit dem Secund-Accorde cis, e, g, ais, u. ſ. f.

Enharmoniſche Ausweichung, daſſelbe was Enharmoniſche Tonverwechſelung; vergl. auch Enharm. Tongeſchlecht und Klanggeſchlecht.

Enharmoniſche Dieſis, ſ. Dieſis.

Enharmoniſche Intervalle heißen ſolche, die bei abweichender Benennung ihrer Töne (oder eines derſelben) gleiches Tonmaaß haben. So z. B. die kleine Terz und übermäßige Secunde (c, es und c, dis), die übermäßige Quinte und kleine Sexte (c, gis und c, as) u. a. m.

Enharmoniſche Mehrdeutigkeit nennt Gottfr. Weber in ſeiner Theorie der Tonſeßkunſt das Abweichen der Töne oder Accorde von einander in Hinſicht ihrer Schreibart durch Verſeßungszeichen, ohne Veränderung ihres Klanges, welches aus dem (eingebildeten) Vorhandenſeyn zweier Töne auf ein und derſelben Stufe, alſo aus der Möglichkeit entſteht, ein und denſelben Ton anders zu benennen und zu bezeichnen, und ein und denſelben Accord aus verſchiedenen Grundharmonien herleiten zu können, wie z. B. die Accorde Cis-Dur und Des-Dur, Fis-Dur und Ges-Dur gleichtönend ſind, nur daß jene (Cis- und Fis-Dur) durch Kreuze, dieſe (Des- und Ges-Dur) durch Bee bezeichnet werden.

Enharmoniſche Rückungen nennen einige Theoriſten auch die Enharmoniſche Tonverwechſelungen.

Enharmoniſche Tonarten heißen diejenigen, welche unter verſchiedenen Namen dieſelben Töne und dieſelbe Tonfolge geben; z. B. Fis-Dur (oder Moll) und Ges-Dur (oder Moll)

Fis, gis, ais, h, cis, dis, eis, fis.
Ges, as, b, ces, des, es, f, ges.

Da jeder Ton wenigſtens eine dreifache Ableitung haben kann (von drei neben einander liegenden Stufen), ſo folgt, daß auf jeden Ton unſers ganzen Syſtems wenigſtens drei enharmoniſche Tonarten gegründet werden können, z. B. auf c auch his und deses, auf cis auch des und hisis, auf es auch dis und feses. Wenn wir nun auch die mit Doppel-Erhöhungen oder Erniedrigungen gleich weglaſſen, da ſie wohl ſchwerlich jemals nöthig werden, ſo bleiben doch überall je zwei Tonarten übrig, unter denen wir eine Wahl zu treffen haben. In dieſer Wahl leitet uns zunächſt die Rückſicht auf größere Bequemlichkeit und Leichtigkeit; im Allgemeinen werden wir von zwei enharmoniſchen Tonarten diejenigen wählen, die ſich am leichteſten leſen und ſchreiben läßt, — die die wenigſten Verſeßungszeichen braucht.

Enharmoniſches Tongeſchlecht, eine der heutigen Muſik ganz fremde Grundform, die nur die Griechen ſich gebildet hatten und der zu Folge ſie ihre Tetrachord aus zwei Viertelstönen und einem Zweiton-Intervall zuſammenſeßten.

Enharmoniſche Tonleiter heißt bei unſeren Tonlehrern die Folge der Tonſtufen, jede in ihrer urſprünglichen Höhe und zugleich erhöht und erniedrigt genommen, z. B.

ces, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis etc.

Enharmoniſcher Tonwechſel oder enharmoniſche Tonverwechſelung, findet ſtatt, wenn ein einzelner Ton, ein Intervall, ein Accord, eine ganze Tonart enharmoniſch umgenannt werden, wie in den Artikel enharm. Töne u. ſ. w. gezeigt worden iſt. Der Zweck kann 1) bloße Umnennung eines ganzen Saßes ſeyn, um mit demſelben in eine bequemer zu ſchreibende Tonart zu gelangen. 2) Kann der Zweck enharmoniſchen Tonwechſels eine durch ihn bewirkte Ausweichung ſeyn, und in dieſem Falle würde ſtreng genommen der Uebergangsaccord vollſtändig enharmoniſch verwandelt werden müſſen.

Enkomiaſtiſch, wörtlich: lobredneriſch, ward von den alten Griechen ſchon und wird bisweilen auch jeßt noch derjenige Styl genannt, deſſen man ſich bei den Lobgeſängen bedient.

Enno, Sebaſtian, ein italieniſcher Contrapunctiſt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, iſt merkwürdig als der älteſte, in deſſen Compoſitionen man die Ausdrücke adasio (für adagio), affetuaso, presto, da Capo se piace und allegro findet.

Enoplion, ſ. Embaterion.

Ensemble (franz.) — zugleich, insgeſammt, das Ganze, ohne Rückſicht auf die einzelnen Theile. In der Muſik kommt das Wort E. auch in einer noch weiter abgeleiteten Bedeutung vor. Man ſpricht von Enſembleſtücken, Enſemble's (franz. Morceaux d'ensemble), und verſteht darunter ſolche mehrſtimmige Tonſtücke, die zwar von einem Vereine verſchiedener Muſiker im Ganzen vorgetragen werden, deren Hauptſtimmen dabei aber immer eine gewiſſe Selbſtſtändigkeit behalten, wie z. B. in Opern und Oratorien die Quintette und Finale's, überhaupt alle mehr als blos vierſtimmige dialogiſirten Geſangſtücke, Chöre, in welchen die Stimmen zu einem und demſelben Character zuſammenſtimmen, in denen die verſchiedenen Stimmen gewiſſermaßen zuſammen eine einzige Individualität ausmachen, und Tonſtücke von nur zwei oder drei ſelbſtſtändigen Hauptſtimmen pflegt man gewöhnlich nicht Enſembleſtücke zu nennen. Ueber die vielbeſprochene Frage, ob ſolche Enſemble's einen weſentlichen Theil der Concerte ausmachen dürfen? handelt beiläufig auch der Art. Concert.

Enolin, Philipp, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter zu Weßlar, war ein guter Clavierſpieler und beliebter Componiſt für ſein Inſtrument.

Entragues, Gräfin d', ſ. Dem. Huberty.

Entrata (ital.) oder Intrade, Eingang, Vorſpiel.

Entr'acte, iſt in der Muſik ein Inſtrumentalſtück in Form einer kleinen Sinfonie oder Ouverture, das zwiſchen den Acten eines Schauſpiels oder einer Oper vorgetragen wird, und Bezug auf dieſelben haben ſoll.

Entrée (franz.), Eingang, auch Einleitung; wird in der Muſik jedoch nicht in dem Sinne von Introduction oder eines wirklich einleitenden Inſtrumentalſaßes gebraucht, ſondern man verſteht darunter meiſtens den erſten Saß eines Ballets, der Aehnlichkeit mit dem erſten Allegro einer Sinfonie hat, und dann ferner auch ein kleines marſchartiges einzelnes Tonſtück von mäßig langſamer Bewegung im $^4/_4$ Tacte, welches gewöhnlich aus zwei Repriſen beſteht, und um ſeines ernſthaften Characters willen einen ziemlich kräftigen Vortrag erfordert. Jeßt ſind dergleichen kleine Tonſtücke, die man früher häufig zu Aufzügen und ähnlichen Zwecken anwandte,

Digitized by Google

nicht mehr gebräuchlich; dagegen aber hat man bei der Sinfonie, zuweilen auch bei dem Concerte einen kurzen Einleitungsſatz von ernſthaftem Character und langſamer Bewegung, aber von willkürlicher Tactart und ohne Repriſen eingeführt, den man ohne Widerſpruch auch die Entrée der Sinfonie oder des Concerts nennen kann. — Bei den Franzoſen heißt E. ferner der Eintrittspunct einer jeden Stimme. — In einem andern Sinne verſteht man unter E. endlich auch den Eintritt oder Zugang zu einer muſikaliſchen oder theatraliſchen Aufführung Daher die Redensarten: „freie Entrée“, „theure oder wohlfeile Entrée“, „die Entrée koſtet ſo und ſo viel“, u. ſ w.

Epheſien oder Epheſiſche Spiele, auch Artemiſien genannt, waren Feſte der alten Griechen, welche in Epheſus in Kleinaſien zu Ehren der Diana gefeiert wurden, und bei denen auch muſikaliſche Wettſtreite vorkamen.

Ephraem, aus Edeſſa in Syrien gebürtig, war um 370 Diaconus daſelbſt, und ſoll nach Theodoret's und Nicephor's Behauptung die harmoniſche Modulation erfunden haben. Einige Hiſtoriker, worunter auch der Cardinal Bona, glauben, es ſey dies ſo zu verſtehen, daß er mit den Melodien der alten Griechen die chriſtlichen Kirchengeſänge bereichert und beſondere Geſangszeichen oder Noten erfunden habe, mit welchen dieſelben aufgeſchrieben wurden Indeſſen läßt die Geſchichte noch immer in Ungewißheit über das, was E. für die Muſikverbeſſerung that, ſo viel und wichtig es auch in Rückſicht auf ſeine Zeit geweſen ſeyn mag.

Epi, heißt über, und ward von den Griechen zuweilen bei den aufwärts abgezählten Intervallen ſtatt des Beiworts hyper gebraucht.

Epicedion (griechiſch), ein Leichengedicht, oder ein Trauergeſang zum Lobe eines Verſtorbenen.

Epicur, der 342 vor Chr. zu Gargettus bei Athen geboren, erſt in ſeinem 36. Jahre nach Athen kam, wo er eine beſondere philoſophiſche Schule errichtete, und in ſeinem 73. Jahre ſtarb, ſchrieb nach des Laertius (lib X sect. 28) Erzählung auch eine wichtige Abhandlung über die Muſik. Einer immer allgemeiner gewordenen Mißdeutung der Lehre dieſes Philoſophen zufolge, verſteht man unter Epicureer gewöhnlich einen Menſchen, der dem Sinnengenuß, beſonders dem feinen, huldigt; und in Beziehung auf Muſik insbeſondere einen ſolchen, der nichts weiter als nur Ohrenkitzel von der Kunſt verlangt.

Epigonion, ſ. den folgenden Artikel.

Epigonus (von Einigen auch Epigonius geſchrieben), war ein berühmter Muſiker des alten Griechenlands, geb. zu Ambraccia in Epirus, und lange Zeit zu Sicyon wohnhaft, wo er ein Inſtrument mit 40 Saiten erfand, welches er nach ſeinem Namen Epigonum oder griech. Epigoninn nannte.

Epilenion, ein Singetanz, den die Griechen beim Keltern des Weins zu Ehren des Bacchus aufzuführen pflegten.

Epimylion hieß bei den Griechen ein Lied, deſſen Wortinhalt beſonderen Bezug auf das Gewerbe der Müller hatte, und daher hauptſächlich nur von dieſen geſungen zu werden pflegte.

Epine, Margarethe de l', ſ. Pepuſch.

Epinette, franz. Name des Spinett, ſ. dieſ.

Epinicion, ein Siegeslied, womit die alten Griechen den Triumph der Preisgewinner bei den Wettſtreiten feierten.

Epiodium, daſſelbe was Epicedion.

Epipompevtica, Feſtlieder, oder Lieder und Geſänge bei feierlichen Aufzügen.

Epiproslambanomenos, wörtlich: der über Proslambaomenos liegende Ton; es war dies der tiefſte Ton des ganzen griechiſchen Tonſyſtems, dem unſer tiefes G entſpricht.

Epiſtomium, ſ. Sperrventil.

Epiſtrophe — Rückkehr, Wiederkehr; iſt die Wiederholung der Schlußmelodie des erſten Satzes am Ende anderer Sätze, wie dies häufig in Concerten und Rondo's vorkommt

Episynaphe, in der griechiſchen Muſik die Verbindung dreier nach einander folgender Tetrachorde, wie z. B. die Folge der Tetrachorde Hypaton, Meson und Synemmenon.

Epithalamion (griech.), ein Hochzeitlied.

Epitritos, ſ. Proportion.

Epode (griech. Epodos), bei dem Chorgeſang der Alten die letzte Abtheilung, welche geſungen wurde, wenn der Chor nach Strophe und Antiſtrophe auf ſeinen eigentlichen Platz zurückgekommen war, alſo gleichſam Nachgeſang, Finale.

Epogdous hieß bei den Alten das Intervallen-Verhältniß, bei welchem die größere Zahl (Nenner) die kleinere (Zähler) einmal und dann noch den achten Theil derſelben in ſich faßt, wie z. B. bei dem Verhältniſſe des großen ganzen Tones 6 : 8. S. Proportion.

Epp, Friedrich, Sohn eines Schullehrers zu Nenenheim bei Heidelberg, wurde geb 1747. Er war Tenoriſt bei der Oper zu Mannheim. 1797 erhielt er ein Engagement am Theater zu Stuttgart. Um ſich von einer Gemüthskrankheit zu heilen, ging er 1801 wieder nach Mannheim zurück, ſtarb aber hier ſchon 1802 in tiefer Melancholie.

Eppinger, Heinrich, eigentlich nichts mehr als Dilettant, aber vor 30 Jahren einer der vorzüglichſten Violinvirtuoſen und durchbildetſten Muſiker, lebte zu Wien. Von 1796 an ſind auch mehrere Compoſitionen, namentlich viele Variationen für Violine von ihm erſchienen.

Eppinger, Joachim, berühmt als Erfinder des Pan, ein Automat, Pan vorſtellend, der an einen Baum gelehnt auf ſeiner Pfeife von 9 Röhren verſchiedene Paſtorellen mit richtigner Intonation, ſtrengſter Beobachtung des Forte und Piano, staccato, ligato, ꝛc. ſpielte Hiernächſt bauete er noch mehrere Vogelhäuſer mit kleinen Kanarienvögeln darin, die vermittelſt eines Uhrwerks in natürlichſter Weiſe ſangen und ſchrieen. Er ſtarb 1772.

Erard, Gebrüder, Beſitzer der berühmten Inſtrumentenfabrik in Paris, durch welche ſchon mancher fremde Künſtler, wie z. B. auch Boieldieu, ſein Glück dort machte, ſind geborne Deutſche und gründeten ihr Haus in Paris 1777. Sie ſind die Erſten, welche das Pianoforte dort allgemein einführten; und lange Zeit behielten ihre Inſtrumente den Vorzug vor den meiſten in Frankreich verfertigten. Zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts wandte ſich der jüngere Bruder nach London und gründete daſelbſt eine zweite Fabrik; Sebaſtian, der ältere, blieb in Paris, wo er im April 1826 ſtarb. Ein namhaftes Verdienſt erwarb ſich dieſer auch um die Harfe, der er ihre jetzige Geſtalt gab, und in deren Bau er bis an ſeinen Tod jedem anderen Inſtrumentenmacher wenigſtens das Gleichgewicht hielt, wenn nicht vorragte, was um ſo mehr bei ſeiner Schätzung in Anſchlag gebracht werden muß, als er auch darin ohne allen Vorgänger jedem Anderen mit feſten Schritten und auch auf gut gelegtem Boden vorangegangen war.

Erato, eine Muſe, des Jupiter und der Mnemoſyne Tochter. Nach Apollon. III, 1. ſoll ſie die Kunſt zu tanzen erfunden haben, und die Mythe ſchreibt ihr auch die Erfindung der Hymnen zu. Viel hat ſie mit Terpſichore gemein, dieſelben Attribute, daſſelbe Gewand, öfters auch eine Kithara und das Plectrum, oder eine Rohrflöte in der Hand. Eines von den Herkulaniſchen Gemälden ſtellt ſie auch mit einem Barbiton dar.

Eratoſthenes, geb. zu Cyrene 275 v. Chr., ſtudirte unter Lyſanias und Kallimachus zu Athen, und ward vom Könige Ptolemäus Evergetos als Bibliothekar nach Alexandrien berufen, wo er in ſeinem 81 Jahre aus Schmerz über den Verluſt ſeines Geſichts ſelbſt ſich dem Hungertode übergab. In den „Kataſterismen“ (Sternbildern, v. Inſp. Schaubach 1798 in's Deutſche überſetzt), ſchreibt er auch über Muſik, namentlich über die Beſchaffenheit der alten Lyra.

Digitized by Google

Erbach oder Erbacher, Chriſtian, ein Componiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, geb. zu Algesheim.

Erbach, Georg Eginhard, Graf zu, geb. 1764, nur Dilettant, aber ein Mann von angebornem ächt muſikal. Sinne und tiefer Empfindung, als edler Beförderer der Kunſt, die empor zu heben er keine Opfer und Mühen ſcheute, des ewigen Andenkens würdig; bildete ſich unter Schröder's Leitung zu einem fertigen Violiniſten; ſtiftete unter den größten Anſtrengungen ein Liebhaber-Concert, und ſtarb am 11. Septbr. 1801 auf eine höchſt merkwürdige Weiſe: — in einem Concerte zu Michelſtadt ſpielte er das erſte Allegro einer Haydn'ſchen Sinfonie mit einer ganz ungewöhnlichen Theilnahme und Wärme, gerührt davon gingen mehrere ſeiner Freunde auf ihn zu, um bewunderungsvoll ihm zu danken, er aber ſank ohne Laut todt zur Erde, — die zu große Aufregung ſeines Gefühls hatte einen Schlagfluß zur Folge gehabt.

Erck, Ludwig, ausgezeichneter Oboiſt in Amſterdam und zugleich verdienter Componiſt, der bei dem holländiſchen Vereine zur Beförderung der Tonkunſt ſchon manchen Preis davon trug, iſt ein Deutſcher von Geburt, aber ſchon längere Zeit in Holland anſäſſig, obſchon jetzt noch ein Mann in den beſten Jahren.

Eremita, Giulio, ein Componiſt des 16. Jahrhunderts, war Organiſt zu Ferrara, und wegen ſeiner Kunſt berühmt.

Erfurt, Carl, Clavierlehrer in Magdeburg, geb. 1807, bildete ſich hauptſächlich unter Mühling's Leitung zu einem gründlichen Muſiker. Um die Muſik-Cultur in Magdeburg hat er ſich ſchon auf mannigfache Weiſe thätig verdient gemacht.

Erhaltung der Stimme, ſ. Geſundheitspflege der Stimme.

Erhard, D. J. B., Beſitzer einer berühmten Clavierſaiten-Fabrik in Nürnberg, in welcher unſtreitig die beſten Clavierſaiten verfertigt werden. 1795 gab er auch ein kleines Werkchen: „Kurze Anweiſung zum Gebrauche eines zweckmäßigen Bezugs für Clavierinſtrumente", heraus.

Erhöhung. Unſer Tonſyſtem ruht bekanntlich auf ſieben Stufen: c, d, e, f, g, a, h. Soll nun ſtatt einer derſelben der nächſt darüber liegende kleine halbe Ton angegeben werden, ſo nennt man die Stufe (oder ihren urſprünglichen Ton) erhöht. Die erhöhten Töne bleiben der Stufe angehörig, von der ſie abgeleitet ſind; ſie erhalten auch von ihr den Namen, indem man dem Stufennamen die Sylbe is anhängt, mithin aus c, d u. ſ. w. cis, dis, eis, fis, gis, ais, his macht. Das

Erhöhungszeichen iſt ein vor die Note geſtelltes, oder einem Satze zu Anfang vorgezeichnetes Kreuz (♯). S. d. Art. Doppelkreuz und Vorzeichnung.

Erk, Ludwig, Lehrer der Muſik am Königl. Seminar für Stadtſchulen zu Berlin, beſonders als Liedercomponiſt und fleißiger Sammler von Volks- und andern Liedern rühmlichſt bekannt, ward 1807 zu Meurs geboren. Das meiſte Verdienſt indeſſen erwarb er ſich wohl durch die mit vieler Sorgfalt, in Gemeinſchaft mit einem Hrn. Irmer, veranſtaltete Herausgabe einer Sammlung von durchweg deutſchen Volksliedern. Eng an jene Sammlung ſchließt ſich ein zweites umfaſſendes Liederwerk von Erk, das er „Liederkranz" betitelte. Es hat daſſelbe insbeſondere den Zweck, durch Schulunterricht noch mehr ſittliche und bildende Lieder in den Volkskreis überzutragen, da es insbeſondere den höheren wie niederen Volksſchulen gewidmet iſt. Dieſe edle Richtung haben denn auch, wie uns damit vertraute, ſachverſtändige Männer verſichern, alle pädagogiſchen Bemühungen Erks, welche zugleich den weſentlichſten, ja faſt ausſchließlichen Theil ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit ausmachen. Sein Unterricht iſt muſikaliſch gründlich und in ſeiner Sphäre bildend zugleich, Urſache genug, daß er ſich im ungeſchmälerten Beſitze der Achtung aller derer befindet, welche ihm nahe ſtehen und ſeine Beſtrebungen gehörigermaßen zu würdigen wiſſen.

Erlach, Friedrich v., ein muſikaliſches Genie, von Jugend auf blind, geb. zu Berlin am 2. Auguſt 1708, lebte um 1730 zu Eiſenach und glänzte in der Muſik von mehr als einer Seite. Er ſpielte fertig Clavier und blies ſo meiſterlich Flöte, daß er von ſeinen Zeitgenoſſen für den größten Virtuoſen darauf gehalten wurde. Ueberdies ſpielte er Violine, Hoboe und Viola di Gambe; beſaß ein außerordentliches Talent im Extemporiren, und war überaus fruchtbar in der Compoſition, alle ſeine Dichtungen Anderen in die Feder dictirend. Er ſtarb zu Berlin, wohin er ſich zur Kur begeben hatte, 1772.

Erlebach, Philipp Heinrich, Schwarzburg-Rudolſtädtiſcher Hofcapellmeiſter, geb. zu Eſſen am 25. Juli 1657, und geſtorben am 17. April 1714. Bei ſeinen Zeitgenoſſen ſtand er ſowohl als Componiſt, wie als Dirigent in hohem Anſehen.

Ernemann, Moritz, fertiger Pianoforte-Virtuos und beliebter Componiſt, beſonders für ſein Inſtrument, lebt ſeit 1833 in Breslau, war aber früher in Warſchau. Er ward 1800 zu Eisleben geboren. Ernemanns größtes Verdienſt beſteht darin, daß er ſich in ſeiner Umgebung ſtets mit allen Kräften und mit ganzer Seele für wahre, ächte Kunſt thätig beweiſt und ſolche auf alle erdenkliche Weiſe, ſelbſt mit Opfern, zu fördern ſucht, während er dagegen eben ſo entſchieden und raſtlos allen Aftergeſtalten darin entgegenzuarbeiten ſtrebt.

Erniedrigung. Wenn ſtatt des Grundtons einer Stufe der nächſt tiefere kleine Halbton genommen werden ſoll, ſo nennt man dies Erniedrigung, den Ton aber erniedrigt. Die erniedrigten Töne bleiben ihrer Stufe eigen und werden nach ihr benannt, indem man den Stufennamen die Sylbe es zufügt. So entſteht die Namenreihe

ces, des, ees, fes, ges, aes, hes.

Statt ees und aes iſt es es und as, ſtatt hes iſt b üblich geworden. — Das Zeichen der Erniedrigung iſt ein b.

Erniedrigungszeichen, ſ. den vorherg. Artikel, Doppel-b und Vorzeichnung.

Ernſt, Auguſt, regierender Herzog von Sachſen-Coburg-Gotha, geb. den 21. Juni 1818, gehört zu jenen hohen Häuptern, bei denen es ſehr ſchwer iſt, ihre Verdienſte um die Kunſt gebührend zu würdigen, ohne ſich dem Verdachte Preis zu geben: „man habe mehr den Fürſten als deſſen Kunſtwirken im Auge gehabt;" welcher Vermuthung der Befangene oft um ſo eher Raum gibt, wenn von einer noch lebenden fürſtlichen Perſon die Rede iſt, deren Leiſtungen im Gebiete der Kunſt, aus ſehr begreiflichen Urſachen, nicht gerade allgemein bekannt werden konnten. — Der ehr- und wahrheitliebende Biograph jedoch gibt — unbekümmert um das Urtheil der Welt — Ehre wem Ehre gebührt, überzeugt, daß die Richtigkeit ſeiner Angaben eben ſo ſicher Beſtätigung finden werde, wie er ſeine Ueberzeugung ausgeſprochen hat. Wer mit der Geſchichte der Muſik irgend vertraut iſt, weiß, was ſchon die Vorfahren Sr. Hoheit des jetzt regierenden Herzogs für die Kunſt gethan; welche ausgezeichnete Männer an dieſem Hofe gelebt und gewirkt haben. — Auf welcher hohen Stufe unter dem jetzigen Regenten das Hoftheater und die Hofcapelle ſtehen, welche Namen des beſten Klanges man unter den Mitgliedern der genannten Inſtitute findet, wird mit Recht als bekannt angenommen. Herzog Ernſt iſt dem Verfaſſer dieſer Zeilen als ein hochbegabter Muſikfreund bekannt geworden, der eine ſo vielſeitige Einſicht in das Weſen und die verſchiedenen Zweige der Kunſt hat, daß mancher Fachmuſiker ſich Glück wünſchen dürfte, dieſelben zu beſitzen; daß es eine Freude ſeyn muß, einem ſeiner Kunſtinſtitute anzugehören. Als Componiſt hat Höchſtderſelbe ſich durch eine Anzahl vorzüglich ſchöner Lieder mit Pianofortebegleitung rühmlichſt bekannt gemacht. Einfache, originelle und gemüthliche Melodien, richtige Declamation und ſinnige Begleitung zeichnen ſie aus. Mehrere Gelegenheitscompoſitionen konnten, als nicht veröffentlicht, in weiterem Kreiſe noch nicht bekannt werden. Unter dieſen befindet ſich eine Cantate (Text von Arndt) „Immer Liebe" für Mezzo Sopran und Bariton Soloſtimmen, mit Chören und Begleitung des vollſtändigen Orcheſters, welche in der Gaßner'ſchen Zeitſchrift Band IV Seite 3 ff. ausführlich und

Digitized by Google

anerkennend beſprochen und mit Notenſpielen belegt iſt. In neu'rer Zeit bewährte ſich höchſt Deſſen Tondichtergabe durch die Compoſition einer großen Oper (Zaire), welche mit entſchiedenem Beifalle in Coburg und Gotha zu wiederholtenmalen gegeben wurde; die aber (dieß kann Referent nach Einſicht der Partitur behaupten) auch mit demſelben Erfolge gekrönt worden wäre, hätte man den Componiſten nicht als Landesherren zu verehren; welche auch, dem Vernehmen nach, bald auf anderen Bühnen zur Aufführung kommen wird. In der neu'ſten Zeit beſchäftigt ſich unſer fürſtlicher Tondichter abermals mit Compoſition einer Oper. Wer es weiß was dazu gehört, ein größeres dramatiſches Werk in Muſik zu ſetzen, wird ſowohl die Begabtheit wie die Ausdauer dieſes erlauchten Künſtlers anerkennen, ſich innig freuen, in dieſem Werke Seiner Erwähnung gethan zu finden und die Ueberzeugung gewinnen, daß wir ihm, dem noch jungen thatkräftigen Manne, in dem ſchönen Gebiete der Kunſt noch oft begegnen werden. Möge dann in ſpäterer Zeit das weitere Wirken ebenfalls die wohlverdiente Würdigung finden.

Ernſt, Franz Anton, geboren zu Georgenthal, einem böhmiſchen Städtchen an der ſächſiſchen Grenze, 1744. 1788 erhielt er den Ruf als Concertmeiſter nach Gotha. Er ſtarb hier am 13ten Januar 1805. Seine Compoſitionen waren zahlreich, da er faſt immer nur von ſich ſelbſt öffentlich zu ſpielen pflegte; doch ſind nur ſehr wenige davon gedruckt worden, und unter dieſen ward lange Zeit ein Concert in Es-Dur (zu Berlin geſtochen) für das Beſte gehalten, was man je von ihm gehört hatte.

Ernſt, Chriſtian Gottlob, ſeit 1798 Organiſt an der evangeliſchen Kirche zu Ohlau, geb. den 2ten Februar 1778 zu Silberberg. Bei der gewiſſenhaften Eintheilung ſeiner Zeit hat er ſich in der practiſchen Compoſition wenig verſuchen können. Außer zwei Heften Clavierſonaten mit Begleitung einer Violine componirte er noch den 96ſten und 100ſten Pſalm, die bei ihrer Aufführung den ungetheilteſten Beifall erhielten. Geht ihm ſomit als Componiſt vielleicht Etwas ab, ſo erſetzt dies im reichlichſten Maaße ſein Verdienſt als Lehrer. Seine Schüler, zu denen er die meiſten Organiſten Schleſiens rechnen darf, ſind ausgezeichnet in ihrer Kunſt und nicht ſelten ſchon als Muſter für Andere aufgeſtellt.

Ernſt, Heinrich, einer der bedeutendſten Violinſpieler jetziger Zeit, der mit Beriot und Molique ſelbſt ſehr häufig ſchon in Vergleichung geſtellt wurde, indeß doch wohl noch nicht ſo viele und dauernde künſtleriſche Kräfte in ſich geſammelt hat, daß er einen ſolchen Vergleich zu ſeinem Vortheile auszuhalten im Stande wäre. Er ward um 1814 in Brünn geboren und iſt ein Schüler des Wiener Conſervatoriums, wo namentlich Mayſeder auch ſehr vortheilhaft auf ihn wirkte. Er iſt ein Salonſpieler, ein Spieler per la camera, aber niemals für das eigentliche große Concert. Im Herbſte des Jahres 1839, wo er ſich beſonders zu Hamburg mit außerordentlichem Beifalle hatte hören laſſen, trat er eine große Kunſtreiſe an und ſeit jener Zeit finden wir ihn ſtets auf Reiſen, bald hier, bald dort, ſeinen Ruf vergrößernd. Ob er ſich irgendwo bleibend niederlaſſen und durch Leiſtungen von höherer und künſtleriſche Weihe ſeinen Namen auch auf die Nachwelt bringen wird, muß die Folge lehren.

Erotidien waren Feſte, welche die Griechen alle fünf Jahre auf dem Berge Helikon bei der Stadt Theſpia in Böotien dem Amor zu Ehren feierten, und wobei muſikaliſche Wettſtreite einen weſentlichen Theil der üblichen Spiele ausmachten.

Erotiſch (von ἔρως — Liebe) iſt Alles, was auf Liebe Bezug hat. Erotiſche Geſänge oder Compoſitionen (gewöhnlich nur allgemeinhin Erotica genannt) ſind daher Liebesgeſänge, Liebeslieder, Compoſitionen, die nichts als das Gefühl der Liebe zum Gegenſtande ihres Ausdrucks haben.

Erſte Stimme iſt immer die höchſte Stimme, nach Form und Klang; im allgemeinen Chor alſo der Sopran, im viermännerſtimmigen Geſange der erſte Tenor, in Terzetten, Duetten ꝛc. immer die höchſtliegende. Bei mehrſtimmiger Inſtrumentalmuſik verſteht man darunter auch wohl die Hauptſtimme, die concertirend auftritt.

Erthel (zuweilen auch Ertl geſchrieben), Auguſtinus, Kloſtergeiſtlicher vom Benedictinerorden in Fulda, geb. am 7. October 1714 zu Wülfershauſen im Bisthum Würzburg, trat frühzeitig zu Fulda in ſeinen Orden, wo er, als Mann von mannigfaltigen Talenten, unermüdlich beſchäftigt war, dieſe zum Beſten der Kunſt und Wiſſenſchaft anzuwenden. Er iſt unter Anderem der Verfaſſer des Rituale Fuldense vom Jahre 1765, wozu er die Geſänge nicht nur der Poeſie, ſondern auch der Muſik nach auf eine Art und Weiſe verfertigt hat, welche noch jetzt Geiſt, Gefühl und Andacht erwecken.

Erweiterte Sätze ſind ſolche melodiſche Theile eines Tonſtücks, in welchen der Sinn oder Ausdruck eines Satzes durch Nebenideen oder Zuſätze noch näher beſtimmt iſt.

Erweiterung des Themas in der Fuge heißt die Verwandlung eines Intervalls in demſelben in ein größeres, z. B. einer Quinte in eine Sexte ꝛc. Dieſe Verwandlung iſt unter gewiſſen Umſtänden zur richtigen Beantwortung des Führers im Gefährten nothwendig. Bisweilen erlaubt man ſie ſich im zweiten oder dritten Theile der Fuge, um das Thema an einem Orte, wo es ohne dieſe Veränderung nicht ſtehen konnte, ein- oder durchzuführen. Da aber eine ſolche Intervallen-Vergrößerung gar wohl zu einer Steigerung des Sinnes gereichen kann, ſo dient endlich die Erweiterung bisweilen auch als ein mächtiges Ausdrucksmittel, durch das dem Thema ein neuer Sinn, ein höherer Schwung gegeben werden kann. Wir bemerken zugleich, daß die Erweiterung auch in mehr als einem Intervalle des Thema's ſtatt finden kann.

Erythräus, Gotthard, Magiſter, zuerſt Cantor, dann Rector der Stadtſchule zu Altdorf, geb. zu Straßburg um 1560, geſt. 1617, lehrte am Altorfer Gymnaſium die Muſik und war überhaupt ein um die Beförderung der Kunſt ſehr verdienter Mann, darf jedoch nicht mit dem noch weit gelehrteren Giov. Vittor. Roſſi (ſ. dieſ.) verwechſelt werden, der zu gleicher Zeit unter dem Namen Janus Nicius Erythräus mehrere intereſſante Werke ſchrieb.

Es, der Ton, iſt der vierte unſerer diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter, wenn derſelbe nämlich zu dem Grundtone c die kleine Terz, oder zu b die reine Quarte ꝛc. ausmacht, oder das um einen halben Ton erniedrigte e. In der Notenſchrift wird es durch Vorſetzung eines b vor e bezeichnet. In der Solmiſation hat dieſer Ton den Namen e la fa. Der franzöſiſche Name für es iſt mi bémol.

Eſchelbach oder Eſchenbach, Wolfram v., ein berühmter Schweizeriſcher Meiſterſänger, blühete zu Ende des 12ten und zu Anfange des 13ten Jahrhunderts.

Eſchenburg, Johann Joachim, Geh. Juſtizrath, Senior des Cyrialusſtiftes und Profeſſor am Carolinum zu Braunſchweig, auch Ritter des Guelfenordens, geb. 1743 1. Dec. zu Hamburg, und geſtorben zu Braunſchweig 1820 den 29 Febr. Die deutſchen Muſiker verdanken ihm die nähere Bekanntſchaft mit vielen guten, in ausländiſcher, namentlich in engliſcher Sprache erſchienenen, äſthetiſchen Schriften, die er überſetzte, und zum Theil auch mit ſehr zahlreichen Zuſätzen bereicherte; dann eine Menge kleinerer muſikaliſcher Aufſätze und Recenſionen in verſchiedenen Zeitungen und Journalen. Nicht zu übergehen ſind hier auch ſeine deutſchen Bearbeitungen großer practiſcher Vocalmuſikwerke, wie z. B. des „Judas Maccabäus“ von Händel, des „Pilgrimm“ von Haſſe, des „Robert und Caliſte oder der Sieg der Treue“ von Guglielmi u. A., wodurch er ſich ein nicht minder großes Verdienſt um die deutſche Kunſt erwarb. Ein genaues Verzeichniß ſeiner ſämmtlichen Werke, auch der noch zahlreicheren nicht hieher gehöri-

Digitized by Google

gen, findet ſich in Jördens's „Lexicon deutſcher Dichter und Proſaiſten "

Eſchſtruth, Hans Adolph Freiherr von, ſeit 1787 wirklicher Regierungsrath zu Caſſel, geb. zu Heſſen-Homburg am 28 Januar 1756, und geſt. zu Caſſel am 30ſten April 1792. Mitten in dem heftigſten Drange der Berufsgeſchäfte lag er mit ganzer Seele der Kunſt ob; ſelbſt fertiger Clavierſpieler komponirte er viele gefällige Sachen für ſein Inſtrument, auch Lieder und Chöre, deren Ausgaben er meiſtens eine ſehr lehrreiche Abhandlung über irgend einen paſſenden muſikaliſchen Gegenſtand als Vorrede zufügte. Unter ſeinen hinterlaſſenen Papieren fanden ſich mehrere druckreife theoretiſche Werke. Als Kritiker zeichnete er ſich durch Unparteilichkeit und Scharfſinn aus, und höchſt zierlicher Ausdruck und klare Gründlichkeit geben ſeinen theoretiſchen Schriften noch jetzt den Vorrang vor manchen anderen ähnlichen; wie dieſe Zeichen ſich denn auch in dem reinen Satze ſeiner practiſchen Compoſitionen unverkennbar vorfinden. Seine ausführliche, von ſeiner geiſtreichen Gattin verfaßte Biographie ſteht in dem „Nekrologe" vom Jahr 1792, und Zuſätze dazu in deſſen Supplementbande von 1793.

Escobedo, ſ. Scobedo.

Es-Dur (franz. mi bémol majeur), diejenige der 24 Tonarten unſeres modernen Tonſyſtems, in welcher der durch ein b um eine halbe Stufe erniedrigte Ton e als Grundton (Tonica) der ſogenannten Durtonart angenommen wird, deren Natur zu entſprechen dann noch die Töne a und h in der Leiter durch Erniedrigung in as und b verwandelt werden müſſen, ſo daß alſo 3b — es, as und b — vorgezeichnet ſind.

Eses iſt der doppelt oder um zwei halbe Töne erniedrigte Ton e.

Eskimo. Die Muſik der Eskimo's liefert den überzeugendſten Beweis, daß kein Volk, auch das allerrohſte nicht, ohne alle Muſik iſt, und wie dieſe verſchönernde Sprache von der Mutter Natur ſelbſt gleichſam jedem vernünftigen, fühlenden Weſen bei der Schöpfung als theuerſtes Gut — in der Anlage dazu wenigſtens — mitgegeben oder eingeimpft wird. Was wir davon wiſſen, verdanken wir hauptſächlich den Bemühungen des engliſchen Schiffcapitäns Parry, der in ſeinem „Journal of a second Voyage for the discovery af a North-West Passage" etc. auch der Muſik der Eskimo's als eines characteriſtiſchen Zuges dieſes Volks ausführlich gedenkt, und woraus denn auch die Leipz. muſik. Zeitg. von 1823 pag. 358 ff. das Weſentlichſte darüber mittheilt.

Es-Moll, ſ. Dis-Moll.

Eſpenmüller, Matthäus, ev. Mädchenſchullehrer und Organiſt in Ravensburg, iſt am 13. Aug. 1780 in der baieriſchen Stadt Kaufbeuren geboren. Leider erlaubten es die Vermögensumſtände der Eltern nicht, dem früh ſich äußernden Drange, zum Muſiker ſich zu bilden, Befriedigung zu geben; vielmehr mußte E. die Profeſſion ſeines Vaters, die eines Knopfmachers, ergreifen und war die ſchönſte Zeit ſeiner Jugend an den Werktiſch gebannt. Ein Jahr nach ſeiner Konfirmation (1797 fand er als Knopfmachersgehülfe eine Kondition in Augsburg, wo der ſchüchterne, eben erſt den Knabenſchulen entwachſene Menſch bald Heimweh bekam. In Ravensburg, wohin E. bald darauf reiste, fand er ſich wieder, da er daſelbſt durch ſein Talent und ſeine nicht unbedeutende Fertigkeit im Violinſpielen, Zutritt im Concertſaale, Theaterorcheſter, beſonders aber auf den Chören beider Confeſſionen in Ravensburg und den nahen Klöſtern Weingarten und Weiſſenau fand, ja bei derartigen Anläſſen geſucht wurde. Da erſt drängte ſich die Blüthe aus ihrer Knospe hervor, der Jüngling reifte zum Muſiker vom Fache. Mehr als drei Jahrzehnte verſieht E. zu voller Zufriedenheit ſeiner Vorgeſetzten eine Organiſten-Stelle, leitet die allſonntägliche Kirchenmuſik, ebenſo die Geſangübungen an der Realſchule, jetzigem Lyceum. In letzterer Eigenſchaft hat er ſo manchem jungen Talente Anregung in beſondern Privatſtunden und Ausbildung gegeben. Ich nenne unter denen, die ſeinen Privatunterricht genoſſen, die jetzige Königliche Würtembergiſche Hofſängerin Frau v. Knoll. Seit vielen Jahren iſt E. Director der Winterconcerte des Ravensburger Muſeums, zu deſſen Ehrenmitglied er ernannt wurde. Auch ſind gewiß Viele unter den Leſern des Lexikons, die ſich des am 28. Juni 1841 in Ravensburg abgehaltenen Liederfeſtes mit Vergnügen erinnern.

Espressione (ital.) — Ausdruck; con espr. — mit Ausdruck, oder espressivo, ausdrucksvoll.

Espressivo, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Eſſer, Carl Michael Ritter von, von ſeinen Zeitgenoſſen als einer der größten Violinvirtuoſen geprieſen, wurde geboren zu Aachen um 1736 und nach wohlbeendigter Lehrzeit als erſter Violiniſt in der Capelle zu Caſſel angeſtellt.

Eſſer, Heinrich, geb. in Mannheim am 15. Juli 1818, ein junger Componiſt, deſſen Arbeiten, namentlich Violincompoſitionen, ſehr beliebt ſind, machte ſich in neuerer Zeit durch einige an mehreren bedeutenden Bühnen mit entſchiedenem Beifalle gegebenen Opern ſehr beliebt. Zur Zeit lebt er als Theater-Kapellmeiſter in Wien. Von ihm kann die Kunſt noch Vieles erwarten, da er ſo glücklich begonnen und ſehr fleißig iſt.

Eſt oder Eſte, Thomas, ein alter engliſcher Tonkünſtler, iſt merkenswerth als der Herausgeber der vollſtändigſten Pſalmen-Sammlung des 16. Jahrhunderts unter dem Titel „The whole Book of Psalmes, with their wonted tunes etc.", und als Vater des berühmten Michael Eſte, Baccalaureus der Muſik und Chordirector an der Kathedralkirche zu Lichtfield, der zu den fruchtbarſten engliſchen Componiſten aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts gezählt werden muß.

Eſterhazy v. Galantha, Nic. Fürſt, gefürſteter Graf zu Forchtenſtein und Edelſtetten, öſterreichiſcher Generalfeldzeugmeiſter und Capitän der ungariſchen Leibgarde, gehört zu den edlen hohen Beſchützern der Kunſt, deren Name nie erlöſchen wird in der Geſchichte. Er wurde geboren am 12. December 1765, und brachte ſeine Jugendjahre auf Reiſen durch ganz Europa, namentlich in England, Frankreich und Italien, zu. Dadurch ward ſein Geſchmack gebildet und erhielt ſeine, vom Vater auf den Sohn fortgeerbte Neigung zur Kunſt eine feſtere Richtung, die zu verfolgen er auch von der Zeit an nicht aufhörte, wo er ſich dem Militärſtande vorzugsweiſe widmete. Viele Zweige der Kunſt und Wiſſenſchaft verdanken ihm wichtige Bereicherungen. Mit irdiſchen Gütern bis zum Ueberfluſſe ausgeſtattet, unterhält er von jeher eine eigene Hauscapelle, die die Schule nicht weniger der größten Heroen der Muſik geweſen iſt. Seine herrliche Reſidenz in Eiſenſtadt, wo er die Gebeine ſeines Lieblings Haydn mit ausgeſuchter Pracht beiſetzen, und demſelben 1820 noch ein beſonderes Denkmal von Marmor errichten ließ, wurde durch ihn ein wahrer Tempel der Tonkunſt. Seine daſelbſt in den ſchönſten Localen aufbewahrte Bibliothek iſt vielleicht die reichhaltigſte, die es gibt; jedenfalls die werthvollſte, da ſie ſeltene Schätze und die vollſtändigſten Sammlungen enthält, wie z. B. Haydn's, Albrechtsberger's, Mozart's u. A. ſämmtliche Werke. Beſonders reich iſt ſie an Manuſcripten noch nicht gedruckter Compoſitionen. Nicht mit Unrecht nennen viele dankbare Künſtler mit Begeiſterung ihn den Pflegvater der Muſe; ſeine aufrichtige Liebe zu ihr hat ihn dazu gemacht. Von 1833 an hat er ſich, nebſt ſeinem Sohne Paul, aus dem öffentlichen und diplomatiſchen Leben faſt ganz zurückgezogen, und ſich insbeſondere der Verwaltung ſeiner, von Wien bis beinahe an Belgrad reichenden, Güter gewidmet; ſtarb jedoch in dieſem Jahre zu Como.

Eſteve, Pierre, ein franzöſ. muſikaliſcher Schriftſteller, blühte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Paris, und war Mitglied der K. Akademie zu Montpellier.

Digitized by Google

Etendue (franz.), — Umfang der Töne, einer Singſtimme ſowohl als eines Inſtrumentes.

Ethan, nach 1 Chron. 16, 17 ein Sohn Kuſaja, war Mitglied des Sängerbundes, welchen König David ſtiftete, und unter den Leviten Director oder Vorſänger desjenigen Chors, welcher während des Tempeldienſtes auf der linken Seite der Bundeslade ſtand.

Ett, Caſpar, Organiſt an der K. Hofkirche zu St. Michael in München, gleich ausgezeichnet als Orgelvirtuos, gründlicher Theoretiker und Kirchencomponiſt. Iſt am 5 Januar 1788 zu Ereſing, Landgerichts Landsberg, in Baiern geboren. Nach vollendeten Gymnaſial- und Lycealſtudien widmete er mehrere Jahre hindurch ſeine ganze Muſe ausſchließend der Muſik, und 1816 erhielt er endlich das Amt, welches er noch jetzt mit Auszeichnung und allgemeiner Anerkennung verſieht, und in welchem ſich ihm ein in mehrfacher Beziehung nützlicher Wirkungskreis eröffnet hat. Seine Wirkſamkeit als Lehrer beurkundet er indeſſen nicht allein durch Heranbildung der Mitglieder des Sängerchors an der St. Michaels-Hofkirche, an welcher der Chordirector ſelbſt das größte Verdienſt hat, ſondern vorzüglich durch ſeinen Unterricht in der Compoſition, der manche beachtenswerthe Früchte trägt. Seine Thätigkeit als Componiſt ſelbſt iſt wirklich eine angeſtrengte zu nennen; denn wir kennen von ihm beiläufig 60 mehr oder weniger umfangreiche Werke, unter denen acht theils mit, theils ohne Orcheſterbegleitung geſchriebene, vier- bis achtſtimmige Meſſen, 2 Requiem, 2 treffliche Miserere, ein eben ſo ausgezeichnetes Stabat mater (dieſe 3 Werke ohne Inſtrumentalbegleitung), ein Te Deum, mehrere Lytaniae, Veſpern, viele Gradualien und Offertorien ꝛc. zahlreiche Beweiſe ſeiner großen harmoniſchen und kontrapunktiſchen Kenntniſſe und einer ächt religiöſen Auffaſſung und Durchführung geben. Auch im Kammerſtyle hat er in mehreren Chören und Liedern Achtungswerthes geleiſtet. Ein beſonderes Verdienſt aber hat ſich Ett durch ſeine unermüdlichen Forſchungen im Gebiete der älteren Kirchenmuſik aus dem 15. und 16. Jahrhunderte erworben, wozu ihm die K. Hofbibliothek in München reiche Materialien liefert, und ohne welche manches dort ruhende claſſiſche ältere Werk der jetzigen Zeit vorenthalten geblieben wäre, denn wenn ſolche Forſchungen mit der gehörigen Umſicht geſchehen, nur das wirklich Gediegene ausgewählt, und nicht fanatiſch alles Alte für trefflich bloß darum erklärt wird, weil es alt und mit Wolken von Staub umhüllt iſt, ſo kann die Kunſt durch ſie nur gewinnen, und man wird der Zeit, in der wir leben, kein Unrecht thun, und das viele Gute, was unleugbar auch in unſeren Tagen hervorgebracht wird, um der Liebe zu den Werken der Vorzeit willen weder verkleinern noch zurückſetzen, weil umſichtige Forſcher in dem Kunſtwerke die Wichtigkeit der Idee zu achten, und genau zu würdigen wiſſen, wie Viel von der Form der Zeit angehören und daher nach ihren freilich oft wechſelnden Anforderungen ſich verſchiedenartig geſtalten kann und darf, ohne daß deßwegen die Wahrheit und Schönheit der Idee leide oder gar untergehe. So eben (Mai 1847) geht uns die Nachricht von ſeinem Tode zu.

Etude, Mehrzahl Etudes. Die Exercitien oder Etuden (deutſch eigentlich Studien) für die verſchiedenen Inſtrumente enthalten durchaus ohne weitere Bedeutung nur alle Vorübungen techniſcher Fertigkeit; es ſind gleichſam die bloßen Buchſtabirtafeln für die Seelenſprache der reinen Tonkunſt.

Euclides, genannt der Vater der Mathematik, geb. zu Alexandria in Aegypten, ungefähr 399 v. Chr., ſtudirte zu Athen unter Plato, lehrte zu Alexandria unter Ptolomäus Soter die Geometrie, und iſt der älteſte unter den noch bekannten muſikaliſchen Schriftſtellern. Er ſchrieb „Introductio harmonica" und „Sectio Canonis". Beide Werke handeln zwar blos von den Klängen, Intervallen, Klanggeſchlechtern, Syſtemen u. ſ. w., aber die Regelmäßigkeit und Gründlichkeit, womit E. bei ſeinen Demonſtrationen darin mit Hülfe des Monochords zu Werke geht, geben ihnen einen bedeutenden Vorzug vor allen andern Schriften, die von Griechen ſelbſt über ihre Muſik verfaßt wurden; nur durch ſie iſt man zuerſt zu einem ziemlich deutlichen Begriffe von der alten griechiſchen Muſik gelangt.

Eule, C. D., ſtarb als Muſikdirektor am Theater zu Hamburg 1827, und war geboren daſelbſt 1776. Schon 1796 trat er als Componiſt von einigen gefälligen Clavierſachen auf, und 1799 mit der Operette „die verliebten Werber." Mit Glück ſchrieb er ſpäter die Opern „der Unſichtbare," „Giaffar und Zaide," und das „Amt- und Wirthshaus;" und als fertiger Clavierſpieler auch mehrere kleinere und größere Sachen für dieſes Inſtrument, welche ihn als einen Mann von leichtem Sinne und frohem Muthe darſtellen, der ſeine Kunſt verſtand.

Eulenſtein, Anton Heinrich Sigora Edler v., geb. 1772 in Wien, und geſtorben den 14. November 1821, trat in die Fußſtapfen ſeines Vaters und wurde K. K. Beamter. Zur Erholung beſchäftigte er ſich mit Muſik, wozu er ein recht angenehmes Talent beſaß, und kurze Zeit über Mozart's Unterricht genoß. Er ſchrieb mehrere Sonaten, Quartette, Geſänge u. ſ. w., auch für die Vorſtadtbühne 6 komiſche Singſpiele, und war ein geübter, feſter Violinſpieler, in allen Geſellſchaften, beſonders als Dirigent bei Haustheatern ſtets willkommen.

Euler, Leonhard, geb. zu Baſel den 15. April 1707. 1741 wurde er von Friedrich dem Großen als Profeſſor der Mathematik an die Berliner Academie berufen. Immer größer wurde ſein Ruhm in allen Landen, ſo daß er mit Recht, nicht nur ſeines ungeheuern Fleißes, ſondern auch ſeiner genialen Erfindungen wegen, zu den größten Mathematikern des 18. Jahrhunderts gehört. Daß er die Muſik unter ſeine angenehmſten Erholungen zählte, und in ſeinen mathematiſchen und akuſtiſchen Arbeiten Bedeutendes zur Förderung muſikaliſcher Wiſſenſchaft beitrug, kann keinem Freunde, viel weniger einem Kenner der Tonkunſt gleichgültig ſeyn, obgleich den Meiſten ſeine Abhandlungen unverſtändlich ſeyn werden. Es gehören durchaus mathematiſche und phyſikaliſche Kenntniſſe zu ihrem Verſtändniſſe, die nicht jeder Tonkünſtler zu erlernen Gelegenheit, auch nicht immer Luſt hat. Seine von Muſik handelnden Briefe ſind im 4. Bande der Hillerſchen Nachrichten abgedruckt zu leſen. Sie handeln vom Schalle und ſeiner Geſchwindigkeit, von den Con- und Diſſonanzen, vom Uniſon und den Octaven, von den übrigen Conſonanzen, von den 12 Tönen des Claviers, vom Vergnügen der Muſik, von der Aehnlichkeit zwiſchen Farben und Tönen, und von den Wundern der menſchlichen Stimme. Wir haben ihm die genaueſten und wichtigſten Entdeckungen zu verdanken über die Schwingungen der Luft, der Saiten und der Stäbe, was unſer vortrefflicher und höchſt redlicher Akuſtiker Chladni auf das Dankbarſte anerkennt. Er ſtarb am 7. Septbr. 1783 zu Petersburg.

Euneus, der Sohn Jaſon's und der Hypſipyle, der Königin der Inſel Lemnos, gewann als Cytherſpieler den Preis in den nemäiſchen Spielen. Alle ſeine Nachkommen mußten ſich nach ſeinem Willen der Kunſt des Cytherſpiels widmen, und machten daher lange Zeit eine eigene muſikaliſche Familie (Zunft) in Athen aus, die nach ihm den Namen der Euniden führte, und bei den Opferfeſten gebraucht wurde.

Eunicke, Friedrich, ehemaliger erſter Tenoriſt an dem Berliner Nationaltheater, geb. zu Sachshauſen bei Oranienburg 1764. Mit vielen gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſen verband E. eine ſeltene Fertigkeit im Geſange. Von mehreren Opern (auch von Mozart's „Zauberflöte") hat er Clavierauszüge bearbeitet, die ſich von den meiſten übrigen Arrangements der Art durch richtige Behandlung des Inſtruments u. Vollſtändigkeit auszeichnen.

Eunomius oder Eunomus, ein altgriechiſcher Cytharöde aus Lokris.

Euphon iſt nach Chladni's eigener Beſchreibung ein Inſtrument, wo klingende Körper vermittelſt eines daran befeſtigten Streichſtabes, welcher mit den Fingern der

Digitized by Google

Länge nach geſtrichen wird, in zitternde Bewegung geſetzt werden. Das Genaueſte darüber lehrt der Erfinder, Chladni, ſelbſt in ſeinen Beiträgen zur practiſchen Akuſtik und zur Lehre vom Inſtrumentenbau, enthaltend die Theorie und Anleitung zum Bau des Claviepkinders (ſ. d.) und damit verwandter Inſtrumente (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel 1821. 8°). Damit mögen diejenigen, die ſich von allen Seiten her ausführlich darüber belehren wollen, noch die Selbſtanzeige dieſer Schrift Chladni's vergleichen, welche in der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung deſſelben Jahrs 1821 S. 529 u. f. zu leſen iſt.

Euphonia. Unter dieſem Namen wird in der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung Jahrg. 1812 S. 147 eines neu erfundenen Inſtruments Erwähnung gethan.

Euphonie (gute, helle Stimme). Man verſteht unter dieſem Worte ganz im Allgemeinen jeden Wohllaut der Töne, und gebraucht ihn alſo immer nur in Beziehung auf deren Qualität, ohne Rückſicht auf ihre äußere Erſcheinung in irgend einem Verhältniſſe. Eine euphoniſche Muſik oder Harmonie iſt daher überhaupt eine wohlklingende, ſchöntönende; ein euphoniſcher Ton ein ſolcher, welcher einen angenehmen Klang hat, der mit einer beſonderen Reizbarkeit auf das Ohr wirkt.

Euphorion, ein altgriechiſcher Tonkünſtler, der, wie Laborde behauptet, Geſänge mit Begleitung des Pſalterions, der Pandure und Sambuke componirte, von dem aber ſonſt nichts Zuverläßiges bekannt iſt.

Eurhythmie, ein aus dem Griechiſchen abgeleitetes Wort, bedeutend das ſchöne Verhältniß in der Bewegung, z. B. im Tanze, in der Muſik, und vorzüglich in den Worten als Sprachtönen, worin eine Sprache vor der andern Vorzüge hat. Dann nennt man auch jede ſchöne Uebereinſtimmung der einzelnen Theile zum Ganzen, jedes ſchöne Verhältniß in einem Kunſtwerke die Eurhythmie deſſelben

Eurydice, ſ. Oper.

Euſtachiſche Röhre, der Verbindungscanal, zwiſchen dem inneren Ohre und dem hinteren Theile des Mundes, nach dem berühmten Arzt und Anatom Bartolomeo Euſtachi ſogenannt (tuba Eustachii). Siehe Gehörwerkzeuge.

Euſtachius, ſ. Literatur.

Euterpe, eine der neun Muſen, Tochter der Mnemoſyne und des Jupiters, deren Name Vergnügen anzeigt. Gewöhnlich wird ſie als Muſe der Muſik vorgeſtellt, und, weil die Dichtung ſie zur Erfinderin der Flöte macht, meiſtens auch mit einer Flöte und mehreren anderen Inſtrumenten neben ſich abgebildet.

Euthia, in der griechiſchen Muſik, als Gegenſatz von Anacamptos, die Tonfolge von der Tiefe zur Höhe.

Evacuant, Windauslaſſer, Windabführer, Windablaſſer, ein ſtummes Orgelregiſter, vermöge welches man nach beendigtem Orgelſpiele den ſich in den Windkäſten und Kanälen befindlichen Wind abläßt.

Evers, Cathinka, Königl. würtemb. Hofſängerin zu Stuttgart, geboren den 1. Juli 1822 zu Hamburg. Ihre Eltern (der Vater iſt ein geſchickter mechaniſcher Künſtler), hatten der Kunſt eine zwar nur ſtille, aber deſto ſorgſamere Pflege geweiht. Des älteren Bruders Karl frühreifes, nunmehr aber vollkommen entwickeltes und im ſchönen Glanze ſtrahlendes, muſikaliſches Talent als Pianiſt und Componiſt, wirkte ſchon damals durch tägliches Beiſpiel auf die rege Phantaſie der Schweſter, die bald ihre Anlagen zum Geſange enthüllte; eine ſorgliche Ausſicht brachte ſie auf die Bahn der Kunſt, wofür ſich auch ihr ganzes Streben ausſprach. Nachdem ſie von Hamburgs ausgezeichnetſten Lehrern den erſten Unterricht erhalten, verließ ſie im Jahre 1837 die Vaterſtadt, um unter der Leitung des Königl. Hannöver'ſchen Hofkapellmeiſters Dr. H. Marſchner ſich in Allem, was zur dramatiſchen Sängerin gehört, auszubilden.

Evolutio, der lateiniſche Name der Umkehrung der Stimmen im doppelten Contrapuncte; ſ. dieſ. und auch Inversio.

Evovae, eigentlich Euouae, ſind nichts anderes, als die ſechs Vocale der beiden Wörter Seculorum Amen, mit welchen in den älteren Zeiten viele Pſalmen und Choräle ſchloſſen. Weil in die Liturgie auf dieſe Geſänge unmittelbar andere folgten, nach deren Tonart modulirt werden mußte, ſo bediente man ſich der Sylben dieſer Schlußworte zur Unterlage unter die Töne, vermittelſt welcher jener Uebergang gemacht wurde, und den man dann darnach gemeinhin die Evovae nannte.

Evremont, Charles Marguetel de Saint-Denis, Herr vom St., geboren 1613 zu Saint-Denis le Guest, und geſt. in England 1703, ſ. Literatur.

Excellentium, iſt der lat. Name des höchſten Tetrachords (Hyperbolaeon) im griechiſchen Tonſyſteme. S. Tetrachord. — Excellentium extenta iſt der lat. Name der dritten Saite jenes Tetrachords oder der vorletzten des ganzen griechiſchen Tonſyſtems, die unſerem eingeſtrichenen g entſpricht.

Exclamatio (lat.) — der Ausruf; eine oratoriſche Figur, welche in der Muſik durch das Aufwärtsſteigen oder Springen conſonirender oder diſſonirender Töne, je nachdem der herrſchende Ausdruck dieſe oder jene verlangt, ausgeführt, eigentlich mehr nachgeahmt wird.

Executiren, ſ. Aufführung.

Exercice, daſſelbe was Etude.

Eximeno, Don Antonio, ein muſikaliſcher Schriftſteller des vorigen Jahrhunderts, ein Spanier von Geburt, lebte aber von 1770 an in Rom.

Extemporiren, ſ. Fantaſiren, Stegreif, und Verzierungskunſt im Geſange.

Extemporir-Maſchine, ſ. Melograph.

Extenſion, deutſch eigentlich Ausſtreckung, iſt eine Manier in der Violin-Applicatur, welche darin beſteht, daß man den kleinen Finger, wenn die Lage der Hand nicht verrückt werden ſoll, ſo weit ausſtreckt, daß er die über die Applicatur liegende Note greifen kann.

Extenta, der lateiniſche Beiname der dritten Saite eines jeden Tetrachords (ſ. dieſ.)

Eybler, Joſeph v., K. K. Hofcapellmeiſter in Wien, iſt geboren am 8. Februar 1764 in dem eine Poſtſtation von Wien entfernten Marktflecken Schwöchat. Sein Vater, der ihm ſelbſt den erſten Muſikunterricht ertheilte, war Schullehrer und Regens-Chori, auch ein Jugendfreund Michael Haydn's, deſſen Geburtsort, Rohrau, gleichfalls nur 2 Stunden entfernt liegt. In das Muſik-Seminarium der Reſidenz aufgenommen, und, neben den Grammatikal-Studien, im Singen, Violinſpiele und Generalbaß gemeinſchaftlich unterwieſen, kam er auch in die Schule des berühmten Contrapunctiſten Albrechtsberger, bei welchem er während eines dreijährigen Curſes, von 1777—1779, die Compoſition mit dem beſten Erfolge ſtudirte. — Durch Stundengeben erwarb er vorerſt den nothwendigen Lebensunterhalt, und verſuchte ſich allmählig auch im Componiren, wobei ihm Joſ. Haydn's väterlicher Rath nie entſtand. Desgleichen wurde er mit Mozart bekannt, der ſeiner bei dem Einſtudiren der Oper „Cosi fan tutte“ ſich bediente, indem, während er (M.) noch mit dem Partitur-Satze beſchäftigt war, E. indeſſen die Clavierproben beſorgte. Durch Mozart befreundete er ſich ebenſalls mit Händel's Meiſterwerken; er erwarb ſein volles Vertrauen, und das Künſtlerband, welches Beide umſchlang, wurde erſt durch den Tod des Erſteren zerriſſen; ja E. erfüllte — nach eigenem Geſtändniſſe — noch die traurige Pflicht, dem Unvergeßlichen in ſeinen letzten Leidenstagen den Liebesdienſt des Wartens und Pflegens mit erweiſen zu helfen. — Feſt beſtimmt nunmehr, ausſchließend nur den Kirchenarbeiten ſich zu weihen, concurrirte und erhielt E. 1792 die Chordirectors-Stelle an der Carmeliten-Pfarre, und im folgenden Jahre auch jene des Schottenſtifts. Bald erregten ſeine großartigen Meſſen Aufſehen und Bewunderung; ſie kamen auch der verſtorbenen Kaiſerin Thereſia, jener erhabenen Beſchützerin der Tonkunſt, zu Gehör, fanden gerechte Anerkennung, und E's Glück war begründet. Häufig wurde er den Familien-Concerten und dramatiſchen Vorſtellungen in den Luſtſchlöſſern Laxenburg und Hetzendorf zugezogen; ſchrieb,

Digitized by Google

auf Verlangen ſeiner Gönnerin, das bekannte ſolenne Requiem; wurde 1801 zum Kaiſerl. Muſiklehrer, 1804 zum Hof Vicecapellmeiſter ernannt; componirte auf ausdrücklichen Befehl ſeines Monarchen das große Oratorium „die vier letzten Dinge“, welches als beſonderes Hoffeſt zum erſtenmale 1810 in dem glänzend decorirten Ceremonien-Saale producirt, und der Meiſter vor allen hohen Anweſenden durch das mündliche Lob ſeines huldreichen Gebieters belohnt wurde; und rückte endlich, nach Salieri's Ableben, in den Rang eines erſten K. K. Hof-Capellmeiſters vor, da er bereits, ſeit deſſen Quiescirung, 1824, ganz allein den Dienſt verſehen hatte. Dieſen ehrenvollen Poſten bekleidete er nun mit Ruhm, raſtloſem Eifer, und einer faſt noch jugendlichen Thätigkeit. Als ihn aber am 23. Februar 1833 in der Hofcapelle, während der Direction des Mozart'ſchen Requiem's, eine Art von plötzlich lähmenden Schlagfluß anwandelte, dispenſirte ihn ſein gnädigſter Herr interimiſtiſch von der Geſchäftsleitung, und auf des Arztes Gebot durfte er vor der Hand nur wenig mehr mit geiſtig anſtrengenden Arbeiten ſich beſchäftigen. Zur Belohnung ſeiner ausgezeichneten Verdienſte erhob ihn Kaiſer Franz noch, nach einer letztwilligen Verfügung, in den Erbländiſchen Adelſtand. — Ueber E—'s Werke haben competente Kunſtrichter zum öftern, namentlich in der Leipziger allg. muſikal. Zeitung, und umſtändlicher, als hier Raum und Ort dazu wäre, ſich ausgeſprochen Wir haben hier nur beizufügen, daß der thätige und hochbegabte Künſtler, von Vielen der Paleſtrina unſerer Zeit genannt, in Wien geſtorben iſt. Im Hauptwerk befindet ſich ein Verzeichniß ſeiner meiſten Werke.

Eycken, van der, ſ. Quercu.

Eylenſtein, heißt Eulenſtein (ſ. dieſ.).

Eyſel, Johann Philipp, geb. zu Erfurt 1698, und geſt. 1763, war eigentlich Advocat, trieb jedoch vorzugsweiſe Muſik, ſpielte fertig Violoncell, und gab auch als Componiſt Manches heraus Auch das anonym gedruckte Werk „Musicus autodidactus“ wird für ſein Eigenthum gehalten.'

Eytelwein, Heinrich, ein berühmter Componiſt aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

F.

F, von dem Grundtone c an gerechnet der vierte Ton in der diatoniſchen, oder die ſechste Saite in der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter, die in der Solmiſation f fa ut oder auch nur fa heißt.

Fa. Vergl. zuvor d. Art. Alphabet und Solmiſation, bei welcher die ſogenannte Mutation ſtattfand, dieſe Sylbe jederzeit das obere Ende des großen halben Tones bezeichnete, während das untere Ende deſſelben durch die Sylbe mi angedeutet ward. Wenn daher die alten Tonlehrer von mi fa reden, ſo verſtehen ſie darunter allemal die aufwärts folgenden halben Töne der diatoniſchen Tonleiter, ſo wie im Gegentheile unter la mi die abwärts gehende Folge derſelben; in der Tonleiter von C-Dur z. B. unter erſteren die Töne e f und b c, in der Tonleiter von F-Dur die Töne a b und e f u. ſ. w. In der neueren Solmiſation, welche den ſechs Guidoniſchen Sylben noch die Sylbe si zugefügt hat, bezeichnet fa allemal den vierten Ton in einer Leiter. Von beſonderer Wichtigkeit iſt jenes mi fa, wie man gewöhnlich die Behandlung der halben Töne der Tonarten, beſonders aber der alten Tonarien nennt, in der Einrichtung des Gefährten einer Fuge. Das Nöthige darüber jedoch unter dem Art. Gefährte.

Faber. 1) Benedict F., geb. zu Hildburghauſen, war ein fleißiger Componiſt, und lebte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts in Herzogl. Coburgiſchen Dienſten. 2) Daniel Tobias F., war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Organiſt zu Crailsheim im Würtembergiſchen, und iſt merkwürdig als der erſte, welcher ein durchaus bundfreies Clavier mit drei Veränderungen verfertigte. — 3) Georg F., um die Mitte des 16. Jahrhunderts Profeſſor der Muſik zu Tübingen. — 4) Heinrich F., aus Lichtenfels im Voigtlande gebürtig, war Magiſter und um die Mitte des 16ten Jahrhunderts (wahrſcheinlich) Schullehrer zu Naumburg, wo er 1550 das nicht unwichtige Werk „Ad musicam practicam introductio, non modo, praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum acommodata, quam brevissime continens“ herausgab, das mehrere Auflagen erlebte. — 5) Heinrich F., ein muſikaliſcher Schriftſteller aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts. — 6) Jacob F., ſtarb zu Paris 1547 als ein Greis von 101 Jahren. Seine Werke erſchienen zuerſt 1496 und dann noch in mehrern ſpätern Ausgaben zu Paris, und wurden zu ſeiner Zeit viel ſtudirt. — Nicol. F., der älteſte bekannte deutſche Orgelbauer, war ein Prieſter, und verfertigte 1359 eine große Orgel im Dom zu Halberſtadt. — 8) Joſeph F., ein berühmter Orgelbauer des 16. Jahrhunderts, lebte um 1570 zu Augsburg und bauete in der daſigen Gegend viele neue Werke. — Die letzten beiden Orgelbauer werden von einigen muſikaliſchen Schriftſtellern auch unter dem Namen Fabri aufgeführt.

Fabri, zwei Brüder, beide mit dem Vornamen Stefano. Der ältere, war vom 26. April 1599 an bis zum letzten December 1601 in der Vaticaniſchen Hauptkirche, dann im Jahr 1603 in S. Giovanni Laterane zu Rom als Capellmeiſter angeſtellt. Der jüngere war vor 1657 einige Jahre Maestro an der Kirche di S. Luigi, von der Zeit an aber bis 1658, wo er im 52. Jahre ſeines Lebens ſtarb, zu S. Maria Maggiore zu Rom. — Ein anderer Fabri, Annibali Pio, geb. zu Bologna, war in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einer der berühmteſten Tenoriſten Italiens.

Fabricius, Georg, Rector zu Meißen, berühmt als Poet, Componiſt und Kritiker, wurde geboren zu Chemnitz am 23. April 1516, und ſtarb zu Meißen am 13. Juli 1571.

Fabricius, Werner, Muſikdirector an der Pauliner-, und Organiſt an der Thomas-, zuletzt aber an der Nicolaikirche zu Leipzig, geb. zu Itzehoe am 10ten April 1633 und geſt. zu Leipzig am 9. Januar 1679, ſtand als Schriftſteller und Componiſt bei ſeinen Zeitgenoſſen in hohem Anſehen. Sein Sohn, Johann Albert wurde 1668 zu Leipzig geboren und ſtarb 1736. Von ſeinen vielen Werken gehören hierher die 1713 zu Hamburg und Leipzig erſchienene „Bibliographia antiquaria“, in deren eilftem Capitel er ausführlich von der alten Kirchenmuſik handelt, und ferner ſeine „Bibliotheca latina“ auch ſeine „Bibliotheca mediae et infimae aetatis“, in welchen ſich viele Nachrichten von den Werken und Lebensumſtänden der berühmteſten muſikaliſchen Schriftſteller aus dem Mittelalter finden.

Fabrizi, Vincenzo, ein vor 20 — 30 Jahren in Italien ſehr beliebter dramatiſcher Componiſt.

Façade, ſ. Orgelfronte. — Façade-Pfeifen, ſ. Frontpfeifen.

Faces d'un Accord nennen die Franzoſen die verſchiedenen Lagen eines Accordes.

Fach. Nicht bloß bei den Mixturen, ſondern bei allen Regiſtern pflegen einige Orgelbauer ſich dieſes Worts zu bedienen, um damit anzuzeigen, daß bei denſelben mehr als eine Pfeife für jeden Ton auf der Windlade ſtehen. Das Nähere enthalten die beſonderen Artikel der Orgelſtimmen.

Fackeltanz, ein in alten Zeiten ſehr üblicher, ceremonienreicher marſchartiger Tanz mit prächtiger, feierlicher Muſik, während deſſen Dauer die Tänzer Fackeln in der Hand trugen.

Facture (franz.), die Art und Weiſe, wie ein Muſikſtück gemacht iſt, mit beſonderer Rückſicht auf ſeinen inneren Bau. Doch bedienen ſich die Franzoſen dieſes Ausdrucks in der Muſik hauptſächlich zur Bezeichnung der Orgelregiſter, oder eigentlich der Weite und Länge der Orgelpfeifen. So heißt z. B. les jeux de la grosse

Digitized by Google

factuce, do la petite factuce nichts anderes als der Umfang oder Spielraum des großen, des kleinen Regiſters.

Fadſcheck, (zuweilen auch Fatt- u. Fatſcheck geſchrieben), Bernhard, unter den Harfenvirtuoſen vielleicht der größte, iſt als Kammermuſikus in der K. Capelle zu Stockholm angeſtellt, aber ein geborner Deutſcher.

Fago, Nicolo, ein berühmter italieniſcher Componiſt, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, und war beſonders als Kirchencomponiſt ſehr fruchtbar.

Fagott, ital. Fagotto, franz. Basson, ein bekanntes Blasinſtrument von Holz mit Tonlöchern und Klappen. Die nähere Beſchreibung gehört nicht hierher. — Um bei ſtark beſetzter Blasmuſik den Bäſſen angemeſſene gleiche Stärke und Kraft zu geben, wie z. B. bei Militärmuſik, hat man noch zwei andere Arten der Fagotte erfunden, nämlich den Quartfagott, der um eine Quarte tiefer, und den Contrafagott, der um eine Octave tiefer, als der gewöhnliche Fagott ſteht, und ſomit den 16füßigen Contrabaß der Streichinſtrumente vertritt. Auch einen kleineren Fagott, Tenorfagott und ital. Fagottino genannt, der gemäß ſeiner engern Menſur um eine Quinte höher ſteht, als der gewöhnliche Fagott, trifft man bisweilen. Anerkannte Virtuoſen auf dieſem Inſtrumente ſind: Almenräder, Bärmann in Berlin (Bruder des berühmten Clarinettiſten), Böhmer, Czerwenka, Czepka, Duvernoy, Ernſt, Gebauer, Hieth, Kummer, Michel, Neukirchner, Ozi, Anton Romberg, Steiner u. A.; und auf dem Contrafagott beſonders Baeta, Lorenz und Mälzer. — Lehrbücher gaben heraus: Almenräder, Ozi und das Pariſer Conſervatorium. — Als Orgelregiſter iſt Fagott eine Stimme im Schnarrwerke.

Fagottino, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Fagottiſt, Einer, der den Fagott bläſt, Fagottvirtuoſe, ſ. d. Art. Fagott.

Fagottrohr, ſ. Blatt und Rohr.

Fagottzug, ſ. Fagott (Orgelregiſter).

Fahne, iſt ein Zeichen in Form einer kleinen Fahne, durch welches auf eine andere Stelle mit dem nämlichen Zeichen hingewieſen wird — am gewöhnlichſten, wenn aus Verſehen des Schreibers in der Notenſtimme Etwas ausgelaſſen iſt, was nun an einen andern als den gehörigen Ort ergänzungsweiſe geſetzt werden muß.

Fahnenmarſch heißt beim Militär derjenige Marſch, welcher beim Abholen und Zurückbringen der Fahne aus und nach ihrem Quartiere, und nur bei dieſer Gelegenheit, geſpielt wird.

Faidit, Anſelm oder Gaucelm, ein Troubadour aus dem Ende des 12ten und Anfange des 13ten Jahrhunderts, Dichter und Componiſt zugleich. Er ſtarb 1220.

Falgnient, Noe, ein Componiſt des 16ten Jahrhunderts, lebte um 1570 zu Antwerpen als Lehrer der Muſik, und erwarb ſich hier beſonders großen Ruhm durch ſeine glückliche Nachahmung des Styls von Orlandus Laſſus, die ihm den Beinamen Simia Orlandi zuzog.

Fa la nennen die Italiener eine kleine Gattung von Arien, die mit dieſem Refrain endigen.

Falconi, Achille, Kapellmeiſter zu Callacirone, ſtarb am 8. November 1600 noch im Jünglingsalter.

Falkenhagen, Adam, wurde geboren zu Groß-Dölzig, unweit Leipzig, am 17ten April 1697. 1727 trat er als Kammermuſikus in Herzogl. Weimar'ſche Dienſte, und 1729 erhielt er in gleicher Eigenſchaft den Ruf nach Baireuth, wo ihm dann 1740 auch noch die Stelle eines Brandenburg-Culmbach'ſchen Kammerſecretärs übertragen ward. Er ſtarb daſelbſt 1761. Von ſeinen Compoſitionen ſind viele geiſtliche Geſänge mit Variationen für die Laute, und mehrere Solo's und Sonatinen bekannt.

Fallen. Dieſes Wort kommt in der Muſik in dreierlei Bedeutungen vor. Erſtens zur Bezeichnung der unmittelbaren Ausweichung durch die Dreiklangs-Harmonie auf die erſte Stufe der neuen Tonart (fallender Schluß, weil hier in dem Dominanten-Accorde nothwendig die Quinte, und in dem folgenden Dreiklange über die Tonica die Octave in der Melodie liegen muß); zweitens wenn von einer an Höhe und Stärke abnehmenden Stimme die Rede iſt (ſ. Abfall); und drittens endlich zur Bezeichnung des ſtufenweiſen Herabſteigens der Töne einer Leiter (fallende Intervalle, z. B. Secunde, Terz).

Falſet, ital. Falsetto, franz. Fausset, ſ. Fiſtel u. Kopfſtimme.

Falso bordone. Eine falſche Grundſtimme oder insbeſondere eine Muſik, wo alle Stimmen einerlei Noten haben und der Baß nur um eine Octave tiefer geht. Die älteren Tonlehrer aber, die das einfache Wort bordone auch mit Tenor überſetzen, bezeichnen gewöhnlich mit dem Ausdruck falso bordone einen ſolchen Satz, in welchem entweder der cantus firmus in eine Mittelſtimme (Tenor) geſetzt, und in den übrigen Stimmen mit figurirten Noten dagegen contrapunktirt wird, oder in welchem mehrere Sextenaccorde dargeſtellt auf einander folgen, daß die Oberſtimme gegen die untere in Sexten, die Mittelſtimme aber mit der obern in Quarten fortſchreitet, und über deren Zuläſſigkeit und Zweck die neueren Tonlehrer noch immer ſtreiten (ſ. Sequenz). Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina (ſ. Kandler's Ueberſetzung pag. 54) ſagt, daß man mit dieſem Worte jene Gattung Compoſitionen bezeichnet habe, die dreiſtimmig, gewöhnlich über die bekannten Melodien der Pſalmodie der 8 Kirchentöne in folgender Art gearbeitet waren. Entweder ſang der Sopran oder Contralt den cantus firmus, die Mittelſtimme, gewöhnlich Tenor oder auch Contralt, in der Quarte unter der erſten Stimme, die dritte Stimme (Baß oder Tenor) immer die Sexte unter der erſten Stimme im Major- oder Minorton nach der diatoniſchen Leiter (ſ. oben); die letzte Note ausgenommen, wo die erſte und dritte Stimme in der Conſonanz, die Mittelſtimme aber in der Quinte ſchloß. Ein Weiteres ſiehe in dem genannten Werke Baini's.

Faltenbalg, ſ. Balg.

Fa mi, ſ. Fa.

Fandango, urſprünglich ein ſpaniſcher Tanz, der von zwei Perſonen, beiderlei Geſchlechts, getanzt wird, die mit Caſtagnetten Rhythmus und Metrum bezeichnen, während ein Dritter auf der Mandoline eine im 3/4 Tacte und gewöhnlich in einer Molltonart ſtehende, höchſt zärtliche Melodie dazu ſpielt.

Fanfare, 1) ein kleines für die Cavallerie beſtimmtes Tonſtück von glänzendem Charakter, das urſprünglich für Trompeten und Pauken geſetzt iſt, jedoch auch auf anderen Inſtrumenten zum militäriſchen Gebrauche nachgeahmt wird; 2) verſteht man darunter gewiſſe, bei der Jagd eingeführte, kurze Tonſtücke, und daher viele Horn-Bicinien (ſ. dieſ.) von munterer Bewegung, die meiſtens im 6/8 Tacte ſtehen; 3) endlich bedeutet das Wort ſo viel als Tuſch (ſ. Entrade), eine bei fröhlichen Feſten übliche Begleitung eines Lebehoch durch lärmendes Einfallen der Blasinſtrumente in harmoniſchen Accorden, deren Intervalle gewöhnlich von dem Inſtrumente, das die Melodie führt, in allerhand Zergliederungen und Figuren vorgetragen werden.

Fangventil, ſ. Balg und Ventil.

Fantaſie, franz. Fantaisie, ital. Fantasia. Die Philoſophen verſtehen darunter gewöhnlich die Einbildungskraft, entweder überhaupt oder wiefern ſie insbeſondere ſchöpferiſch wirkt und auch Dichtungsvermögen heißt. In einem hieraus abgeleiteten Sinne wird der Ausdruck F. auch in der Muſik gebraucht: es iſt das durch Töne ausgedrückte und gleichſam hingeworfene Spiel der ſich ganz überlaſſenen Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünſtlers, ein völlig ſubjectiver Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, wobei ſich der Spieler weder an eine beſtimmte Form und Gattung der Tonſtücke noch an eine Haupttonart, weder an ein beſtimmtes Tempo noch an einen feſten Charakter ꝛc. bindet, ſondern in wahrhaft ungebundener Freiheit die mannigfachſten poetiſchen Licenzen ſich geſtaltet, ſeine Ideenfolge

Digitized by Google

durch Töne darſtellt, wie ſie eben in ſeinem Innern ſich geſtaltet, harmoniſch verbunden oder contraſtirend — immer nur natürlich rhythmiſch. Nach der herkömmlichen Annahme heißt ein ſolches Extemporiren auf irgend einem Inſtrumente „freie Fantaſie;“ Compoſitionen aber mit der Ueberſchrift Fantaſie pflegt man gebundene Fantaſie zu nennen. — Beſondere und charakteriſtiſch unterſcheidbare Unterabtheilungen der Fantaſie als beſtimmtes Tonſtück bilden die Bizzarria und das Impromptu, über welche die beſonderen Artikel zu vergleichen ſind. — Unter den Schriften, welche von der Fantaſie oder vom Fantaſiren handeln, heben wir außer den bekannten größeren Lehrbüchern der Tonſetzkunſt noch beſonders hervor: G. A. Sorge, Anleitung zur Fantaſie ꝛc. 1767. mit 17 Kupfert. — Mattheſon, vollk. Capellmſtr. und Adlung, muſik. Gelahrtheit.

Fantaſiren, aus dem Stegreif ſpielen, ſ. d. vorhergehenden Artikel.

Fantaſirmaſchine wird ſcherzweiſe zuweilen auch wohl der Melograph (ſ. dieſ.) oder die Notenſchreibmaſchine genannt.

Fantozzi, Angelo, nebſt ſeiner Gattin, Maria Marchetti-Fantozzi. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts war der Name F. einer der berühmteſten unter denen der dramatiſchen Sänger. Die erſten Nachrichten von ihm reichen bis zum Jahre 1783 zurück, in welcher Zeit Angelo F. als ein Mann in den beſten Jahren auf den Theatern zu Venedig ſang, und ſich hier als kunſtfertiger hoher Baritoniſt einen glänzenden Ruf erwarb. 1786 ging er nach Genua und verheirathete ſich 1788 daſelbſt mit der noch berühmteren Sängerin Marchetti, geb. um 1765 zu Neapel. 1802 lebte das Ehepaar noch in Berlin; von dieſer Zeit an aber ſchwieg die Kritik nach und nach immer mehr von ihnen, und von 1804 an fehlen alle Nachrichten. Wahrſcheinlich zogen ſie ſich auch um dieſe Zeit vom Theater ganz in ein ſtilleres bürgerliches Leben zurück.

Fantozzi, Joſephine, ſ. Weixelbaum.

Farandole, auch Farandoule, iſt ein der Provence gebräuchlicher Tanz von fröhlichem Charakter und daher raſcher Bewegung, gewöhnlich im $^6/_8$ Tact.

Farant, Richard, um die Mitte des 16. Jahrhunderts Organiſt in der K. Capelle zu London, in welche er 1569 zum zweiten Male berufen wurde, nachdem er ſie 1565 verlaſſen hatte, und von 1580 an Chormeiſter und Organiſt an der St. Georgencapelle zu Windſor, wo er 1585 ſtarb, war zugleich Geiſtlicher und ein gelehrter Kirchencomponiſt, der bei ſeinen Zeitgenoſſen in jeder Hinſicht in großem Anſehen ſtand.

Farbenclavier, auch Augenclavier und Augenorgel genannt, franz. Clavecin oculaire. In der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kam ein Jeſuit zu Paris, Namens Louis Bertrand Caſtel (ſ. dieſ.), auf die Idee, vermittelſt des Wechſels und der Harmonie der Farben, welche er nach einer gewiſſen Abſtufung unter die Taſten eines Clavierinſtrumentes vertheilte, ungefähr eben ſo auf das Empfindungsvermögen zu wirken, wie es in der Tonkunſt vermittelſt des Wechſels und der Harmonie der Töne geſchieht. Nachdem er dieſe Idee (1725) bekannt gemacht hatte, verfertigte er einige Jahre ſpäter eine Art Clavierinſtrument, welches bei dem Niederdrücken der Taſten die von ihm beſtimmten Farben zeigte. Uebrigens fand Caſtel's Erfindung nie einen Nachahmer, oder Jemanden, der die Idee wieder aufgefaßt und noch weiter ausgeführt hätte.

Farinelli, Carlo, ſ. Broſchi.

Farinelli, der Onkel des berühmten Sängers (ſ. Broſchi), zu ſeiner Zeit als Violiniſt und Componiſt hoch berühmt, lebte nach Hawkin's Geſchichte Bd. 5., pag. 44 Anfangs in Frankreich, und kam von da nach Hannover, wo er in den 80er Jahren des 17ten Jahrhunderts als Concertmeiſter angeſtellt war.

Farinelli, Giuſeppe, Capellmeiſter zu Turin, geb. zu Venedig, und wahrſcheinlich aus der Familie des vorhergehenden ſtammend, um 1780, bildete ſich hier und in Neapel. Von 1804 an lebte er größtentheils auf Reiſen in Italien; ſeine jetzige Stelle in Turin erhielt er 1815. Seine Opern haben, öffentlichen Nachrichten zufolge, ziemlich alle viel Glück gemacht. Wir können nicht darüber urtheilen, da in Deutſchland bis jetzt keine davon gegeben iſt.

Farmer, Thomas, Baccalaureus der Muſik zu Cambridge um 1684. Er componirte viele Geſänge, auch mehrere Concerte, Ouverturen und andere Inſtrumentalmuſiken, die allgemeinen Beifall erhielten. Er ſtarb gegen 1696.

Farrenc, Ariſtide, Flötiſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris, iſt unſers Wiſſens auch hier geboren und in dem Königl. Conſervatorium der Muſik gebildet. Eine bedeutende Virtuoſität auf ſeinem Inſtrumente, und viel Eleganz und Delicateſſe im Spiel, erwarben ihm ſchnell einen großen Ruf. Was er für die Flöte ſchrieb, ward ſehr geſucht, und machte beſonders bei den Dilettanten in den verſchiedenartigſten Bearbeitungen viel Glück. — Madame F., componirte, theils allein, theils mit ihrem Gatten gemeinſchaftlich, mehrere Divertiſſements, Potpourri's, Variationen ꝛc. für Pianoforte; beſonders aber viele Tänze.

Faſch, Johann Friedrich, Fürſtl. Anhalt-Zerbſt'ſcher Capellmeiſter, Vater des berühmten Berliner Faſch (ſ. d. folg. Art.), wurde geboren zu Buttelſtädt, unweit Weimar, am 15. April 1688. 1721 trat er als Componiſt in die Dienſte des Grafen Morzini in Böhmen, aus welchen er aber ſchon 1722 als Capellmeiſter nach Zerbſt berufen wurde. Hier war er nun bis an ſeinen Tod, hauptſächlich als Componiſt, ſehr thätig. Er ſtarb (nach Zelter's Behauptung) ſchon 1758.

Faſch, Carl Friedrich Chriſtian, der Stifter der Berliner Singacademie, wurde ſeinem Vater (ſiehe den vorherg. Art.) am 18. Nov. 1736 geboren. Im Jahr 1789 fügte es ſich, daß im Hauſe einer Schülerin von Faſch, der er öfters ihre Arien begleitete, von Zeit zu Zeit einige Muſikluſtige zuſammentrafen zur Unterhaltung mit Geſang. Faſch ſetzte für die kleine Geſellſchaft nach und nach mehrere vier-, fünf- und ſechsſtimmige Stücke; der Verein mehrte ſich; die Verſammlungen wurden regelmäßig; 1792 wurde ihm ein Saal im Academiegebäude eröffnet; die Geſellſchaft conſtituirte ſich, — es ward die Berliner Singacademie, nach deren Vorgang ſich mehr und mehr ähnliche Vereine über ganz Deutſchland verbreiteten, und mit ihnen thatſächliche Liebe und Erkenntniß ernſterer Vocalmuſik. Der demüthige, des Ziels unbewußte Stifter lebte fortan nur ſeinem Vereine, opferte ihm ſeine Lectionen, widmete ihm Zeit und Kraft und treuen Dienſt, componirte für ihn immer fleißiger, dirigirte — und copirte, und fand ſeinen einzigen und genugſamen Lohn im Gedeihen der Sache. Nun hatte er ſechszehnſtimmige Chöre, und hatte ſie ſelbſt erzogen; nun hatte der unbeweibte Greis ſich Haus und Familie gegründet. Er verließ ſie am 3. Auguſt 1800, weil über hundert ihm in Liebe und Verehrung verbundene Angehörige zählend. Sein Nachfolger Zelter wurde ſein Biograph. Wir verweiſen Jene, welche Ausführlicheres über unſern Faſch zu leſen wünſchen, auf die genannte Biographie.

Fa sol. In der Guidoniſchen Solmiſation (ſ. dieſ.) bezeichneten dieſe beiden Sylben diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton c nicht fa, ſondern sol geſungen werden mußte.

Fastoso (ital.) — prächtig, erhaben.

Fatſcheck und **Fattſcheck**, ſchreibt ſich Fadſcheck, ſ. daher dieſen Artikel.

Fattorini, Gabriele, wird von Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon als Componiſt des 17. Jahrhunderts, aus Faenza gebürtig ꝛc. angeführt; Baini jedoch in ſeinem Werke über Paleſtrina berichtigt dieſe Angabe dahin, daß F. im 15ten Jahrhunderte zu Rom gelebt habe, und nichts als nur noch einige vierſtimmige gedruckte Madrigalen und Ricercari für die Orgel von ihm vorhanden ſeien.

Digitized by Google

Faubel, Joſeph, Clarinettiſt in dem K. Hoforcheſter zu München, wurde den 12. Juni 1801 zu Aſchaffenburg, wo ſein Vater Militärmuſikdirektor war, geboren. Die vorzüglichſten Eigenſchaften ſeiner Virtuoſität ſind ein ausgezeichnet ſchöner Ton von gleicher, verhältnißmäßiger Rundung und Kraft durch die ganze Scala, der dabei dennoch der höchſten Weichheit und des zarteſten Schmelzes, überall, wo es der Künſtler will, fähig iſt, eine ſehr groſse Fertigkeit, verbunden mit der lobenswertheſten Präciſion, und viel Innigkeit und Tiefe des Gemüthes im Vortrage des Cantabile; und die Vereinigung dieſer Eigenſchaften ſtellt ihn in die Reihe der vorzüglicheren Clarinettiſten Deutſchlands.

Faugues, auch Fagus und La Fage genannt, nach Baini ein Tonſetzer des 15 Jahrhunderts, von welchem verſchiedene Werke in dem Archiv der päpſtlichen Capelle aufbewahrt werden, worunter ſich die Meſſen, namentlich jene über l'homme armé, auszeichnen.

Faulſtimme nannte man — ſonderbar genug — ehedem das ungeſtrichene oder kleine g auf der Trompete.

Fausse corde heißt im Franzöſiſchen eine falſch klingende, eine nicht rein geſtimmte Saite; umgekehrt aber corde fauſſe eine falſche (ſ. d.) eine untaugliche Saite.

Fausset, ſ. Falſett.

Fauſtina, ſ. Haſſe, Madame.

Fa ut hieß in der Guidoniſchen Solmiſation (ſ. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton f oder c die Sylbe ut ſtatt fa geſungen wurde.

Faux bourdon, ſ. Falso bordone.

Favart, 1) Charles Simon, durch ſeine muſikaliſchen Kenntniſſe und Talente zwar weniger, aber als Schöpfer der feineren komiſchen Oper unter den Franzoſen ein auch für den Muſiker höchſt merkenswerther Mann, war der Sohn eines Paſtetenbäckers zu Paris, und wurde hier geboren 1710. Die Zahl der Arbeiten, welche er in dieſem Gebiete lieferte, iſt ſehr groß, und mehrere davon, wie z. B. „Soliman II. oder die drei Sultaninnen," „Ninette à la cour" (wornach Weiße in Leipzig ſeine bekannte Operette, „Lottchen am Hofe" dichtete), „Annette et Lubin" (die ebenfalls Weiße unter dem Titel „Liebe auf dem Lande" in's Deutſche überſetzte und Hiller nachgehends ſo ſchön componirte), „La chercheuse d'esprit", „L'astrologue de village" u. a. ſind noch jetzt auf den Repertoiren der franzöſiſchen Operbühne, und durch Ueberſetzungen aller Art auch auf andere Nationen übergegangen. In der letzten Zeit ſeines Lebens zog Favart, der 1792 ſtarb, eine jährliche Penſion von 800 Francs von dem ital. Theater zu Paris. 2) Mad. Marie Juſtine Benedicte F., eine durch Talent und Schönheit gleich ausgezeichnete Sängerin, war eine geb. Cabaret du Ronceray, die Tochter eines Muſikus in der Capelle des Königs Stanislaus Lesczinski zu Luneville, wo ſie auch, 1727 zu Avignon geboren, von demſelben erzogen und für die Kunſt gebildet ward. Sie ſtarb am 20. April 1772, und hinterließ den Ruhm einer geiſtreichen und ausgezeichneten Künſtlerin und liebenswürdigen Frau.

Favori franz., ſem. — ite) — kommt als gleichſam vorangeſchickter Empfehlungsbrief auf Titeln vor, z. B. Rondeau fav. — Lieblings-Rondeau, Thême fav. — Lieblings-Thema, Air favori — Lieblings-Arie, entweder nur irgend einer beſtimmten Perſon, die dann daneben genannt werden muß, oder ganz im Allgemeinen: eine Arie, ein Rondo ꝛc., welche oder welches allgemein ſehr gefallen hat.

Fay, ſ. Dufay. — Ein anderer Tonkünſtler, Namens Fay, war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Sänger an der groſsen Oper zu Paris, und ein nicht unbeliebter dramatiſcher Componiſt, wenigſtens haben ſeine Opern, welche er bis 1799 dort auf's Theater brachte, dem Pariſer Publikum ſehr gefallen.

Fayrfax, Robert, aus Bayford in der Grafſchaft Hertford in England gebürtig, wurde 1504 zu Cambrigde zum Doctor der Muſik ernannt, und 1511 zum Profeſſor derſelben an der Univerſität Oxford, wo er zugleich auch die Stelle eines Vorſängers und Organiſten an der St. Albanskirche bekleidete, und gegen 1540 ſtarb. Mehrere von ſeinen Compoſitionen ſollen noch jetzt auf der Königl. Bibliothek zu London unter den ſogenannten Thoresbiſchen Manuſcripten aufbewahret werden.

F-Dur, eine der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, in deren Leiter der Ton h in b erniedrigt werden muß, um zu dem Grundtone oder der Tonica f die nöthige reine Quarte, oder, was daſſelbe iſt, der Natur der Dur-Tonleiter gemäß zwiſchen dem dritten und vierten Tone das Intervall eines halben Tones zu erhalten. S. Tonleiter und Vorzeichnung.

Febure, Anton und Jean le, ſ. Leſebure.

Fede, Giuſeppe und Franceſco, zwei Brüder, geboren zu Piſtoja, waren zu ihrer Zeit ſehr angeſehene Tonſetzer. Der erſte, Giuſeppe, ward 1662 als Sänger in die päpſtliche Capelle aufgenommen und zugleich auch als Capellmeiſter di S. Marcello bei den PP. Serviten angeſtellt. — Franceſco F. war 1667 als Maeſtro zu S. Margaritta in Traſtevere angeſtellt und wird wegen ſeiner melodiſchen Compoſitionen, die damals nicht ihres Gleichen gehabt haben ſollen, von Ruggiero Gaetano ſehr gerühmt.

Fedele, Daniele Teofilo, ſ. Treu.

Federclavier, ſ. Spinett.

Federhacken oder Federheber iſt ein Inſtrument, um die Spielventilfedern bequem aus dem Windkaſten nehmen und wieder einſetzen zu können.

Federici, Vincenzo, Lehrer des Contrapunkts am Conſervatorium zu Mailand, wurde geboren zu Peſaro 1764. Im Jahr 1790 ſchrieb er ſeine erſte Oper „l'Olimpiade" für das Königliche Theater zu Turin. 1792 ging er als gemachter Meiſter nach London und ſchrieb hier die Opern „il Demofoonte," „la Zenobia," „la Nitetti" und „la Didone;" dann noch viele einzelne Stücke ſowohl für Geſang als Inſtrumente, und unter dieſen beſonders für Clavier. Unbekannte Vorgänge, die ihm einen längern Aufenthalt in England verleideten, führten ihn 1802 wieder in ſein Vaterland zurück, und 1803 ſchon trat er hier mit einem neuen Werke auf, das unſtreitig das beſte von allen iſt, die er geliefert hat, und das pfeilſchnell ſeinen Ruf über ganz Europa verbreitete, nämlich die Oper „il Castore e Polluce" (für Mailand). Ihr folgten dann noch die Opern: „Il giudizio di Numa", „Oreste in Tauride" (1804), „la Sofonisba" (1805 für Turin), „Idomeneo" (1806 für Mailand), „la Conquista delle Indie" (1808 für Turin), und „Iphigenia in Aulide" (1809 für Mailand; nicht zu gedenken der vielen kleinen Inſtrumentalſachen, mit welchen er auch in dieſer Zeit die Liebhaber reichlich beſchenkte. Bis 1809 hatte er ſich ausſchließlich der Compoſition gewidmet, und wechſelsweiſe Turin und Mailand zu ſeinem Aufenthaltsorte gewählt; 1809 erhielt er die oben genannte Stelle am Conſervatorium zu Mailand. Von jetzt an ſchrieb er ſelbſt ſehr wenig, widmete vielmehr alle ſeine Kräfte dem angetretenen pädagogiſchen Berufe, und unläugbar auch iſt der Glanz und groſse Ruf, in welchem die Mailänder Muſikſchule vor 10 bis 15 Jahren ſtand, mehr oder weniger nur als ſein Werk anzuſehen. 1825 erhielt er daher auch zugleich die Stelle des erſten Cenſors ſeiner Anſtalt. Jetzt unumſchränkter Herr gleichſam, ſollte er jedoch nicht lange mehr wirken; noch ehe die ſchönen Wünſche und Vorſätze, mit welchen er ſein Cenſoramt antrat, und die das Beſte für ſeine Schule erwarten ließen, erfüllt werden konnten, ſtarb er am 26. September 1827, mehrere Werke, namentlich einige Cantaten und Sachen für's Clavier, im Manuſcript hinterlaſſend, deren Veröffentlichung wie bis jetzt noch vergeblich entgegen ſahen. Ueberhaupt iſt gedruckt nur ſehr wenig von ihm erſchienen.

Federleiſte iſt eine ungefähr 1" hohe und eben ſo breite, in rechtem Winkel ausgekehlte Leiſte, die dicht

Digitized by Google

hinter dem Pulpettenbretle und, wenn Raum dazu vorhanden, auf dieſem der Länge nach, und zwar mit ihrem Falze nach dem Pulpettenbrette hin, befeſtigt iſt. In ihr befinden ſich von oben nach unten hin laufende Einſchnitte (Federleiſtenſchlitze), deren ſo viele ſeyn müſſen, als die Taſtatur der Orgelabtheilung, zu der ſie gehören, Taſten hat. Die Breite und Tiefe der Federleiſtenſchlitze müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß der unteeſte Schenkel der Spielventilfeder, den ſie in gerader Richtung erhalten ſollen, bequem hinein- und herausgehe, und dieſe ſich frei darin bewegen können.

Federſchenkel ſind die an einer Spielventilfeder vom Federauge bis zum Federfuße hin gerade auslaufenden Theile.

Federteeg und **Federteig** kommt in allen Lehrbüchern ſtatt Federzähe öfter vor und bedeutet, daß die Spielventilfedern vermöge ihrer zu bedeutenden Stärke die Veranlaſſung einer zähen Spielart ſind. Dieſee Spielart ſteht die elaſtiſche entgegen.

Federzange iſt eine ſchwache Zange, die gleiche Beſtimmung mit dem Federhacken hat.

Fehler der menſchlichen Stimme, ſ. Eigenſchaften der Stimme und Stimme.

Fehr, Franz Joſeph, geboren am 6. Mai 1746 zu Lauffenburg, einem Dorfe zwiſchen Schaffhauſen und Rheinfelden, wo ſein Vater Müller war. Er ſtarb im Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Als Orgelſpieler gehörte er zu den Meiſtern ſeiner Zeit, und auch als Componiſt war er ſehr fleißig. Hier verdienen jedoch von allen ſeinen Werken nur ein Te Deum und ſeine Chöre zu „Lanaſſa“ angeführt zu werden.

Feige, zwei Brüder; der älteſte, Johann Gottlieb, geboren zu Zeiz 1748, widmete ſich von Jugend auf der Muſik, ſpielte gut Violine, nahm aber ſeiner ſchönen Stimme wegen 1769 eine Anſtellung als erſter Baſſiſt an dem Herzogl. Theater zu Strelitz, dem er nachgehends auch eine Zeitlang als Inſpector vorſtand. Von 1780 trat er wieder als Violiniſt auf, und kam in die Capelle zu Breslau, wo er außer mehreren anderen Tonſtücken und Operetten von Kellner auch die lange Zeit ſehr beliebten Operetten „der Frühling“ und die „Kirmeß“ auf's Theater brachte, und gleich zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ſtarb. — Der jüngere, Gottlieb, geb. zu Zeiz 1751, wirkte abwechſelnd bald als Muſiker, bald als Militär (in welcher Eigenſchaft er ſich in den Schlachten Auerſtädt um Blücher ſehr verdient machte;) von 1815 aber bis zu ſeinem Tode, 24. Mai 1822, war er ein ſehr geachteter Violiniſt in Breslau.

Fel, Marie, eine berühmte Sängerin an dem Pariſer Operntheatee. Sie war eine Tochter des Organiſten Fel zu Bordeaux, und geboren daſelbſt 1716. Sie ſtarb 1784 im Kreiſe vieler Freunde und Verehrer.

Feld, Flachfeld, beſtimmter Pfeifenfeld, eine in der Orgelfronte in gerader Abtheilung aufgeſtellte Pfeifenreihe.

Feldflöte, ſ. Schweizerflöte.

Feldmayer, 1) Johann, um 1642 Organiſt und Componiſt zu Berchtoldsgaden, war geboren zu Geiſſenfeld 1579 und ſeiner Zeit beſonders als Motetten-Componiſt berühmt. — 2) Johann Georg, geboren zu Pfaffenhofen an der Ilm 1757, kam ſpäter an den Oettingen-Wallerſtein'ſchen Hof als Muſikdirector. Um's Jahr 1800 machte er als Flötenvirtuos eine Reiſe durch Deutſchland, auf der er ſich viel Ruhm erwarb. 1802 wandte er ſich nach Hamburg, und lebte hier noch 1818 als angeſehener Inſtrumentalcomponiſt, Virtuos auf der Flöte und gründlicher Lehrer der Muſik. Spätere Nachrichten fehlen.

Feldmuſik, ſ. Militärmuſik.

Feldſtück iſt der Name derjenigen kleinen militäriſchen Tonſtücke, welche, auf der Trompete mit ſchmetterndem Tone ausgeführt, der Cavallerie zu beſtimmten Commandozeichen dienen. Die Trompeten theilen dieſelben in gewiſſe Formeln oder Blasmanieren ein, die ſie Poſten nennen. Solcher Poſten haben ſie hohe und tiefe; unter erſteren verſtehen ſie diejenigen, welche die Töne über dem kleinen g, und unter letzteren diejenigen, welche nur die zwei Töne das kleine c und g berühren. Ferner theilen ſie dieſelben ein in Abbruch und Ruf. Der Ruf beſteht aus der ſchnellen Folge der Töne des Dreiklangs vom eingeſtrichenen c an (c e g c), die je nach der Bedeutung des Commandozeichens zwei oder mehrere Male wiederholt wird. Die Poſten werden von den beim Militär ſogenannten gelernten Trompetern mit einer beſondern Art von Zungenſchlägen vorgetragen, wodurch ſie mehr Rundheit bekommen, als bei der Vortragsart der ſogenannten ungelernten Trompeter. Zunächſt haben die Trompeter fünf verſchiedene Hauptarten ſolcher kleinen Tonſtücke, von denen eine jede als ein beſtimmtes Commandozeichen bei der Cavallerie gilt: nämlich: Portez selles (von den Trompetern gemeiniglich Porzell und, da Einige wollen, daß es Boute-selle heiße, auch Purzell ausgeſprochen), A cheval, La Marche oder Cavalquet, la Retraite (gemeiniglich Reträt ausgeſprochen) und A l'Etendart. Dann rechnen ſie dazu noch acht andere kleine Feldſtücke, die zum Theil nicht eigentliche Commandozeichen ſind, als: Alarme, Appell, Ban, Charge, Fanfare, Touche (Tuſch), Guet (die Wacht) und das Tafelblaſen. Als Eigenthümlichkeit dieſer Feldſtücke iſt noch zu bemerken, daß ſie nach der Tiefe hin die äußerſte Grenze des Tonumfangs der Trompete wohl erreichen, nicht aber nach der Höhe, wo ſie niemals über das zweigeſtrichene c hinausgehen, d. h. je nach der Stimmung der einzelnen Trompeten. Der Grund davon mag wohl ſeyn, daß den Tönen in ihrer natürlichſten Lage, und wo ihre Hervorbringung die wenigſte Bruſtanſtrengung erfordert, die meiſte Kraft gegeben werden kann, was hier um ihres Zweckes willen nöthig iſt. Wie jedes militäriſche Commando ſind auch die Feldſtücke nicht überall von ganz gleicher Beſchaffenheit; anders ſind ſie bei dem franzöſiſchen, anders bei dem ruſſiſchen ꝛc. Militär, und ſelbſt unter den verſchiedenen deutſchen Truppen trifft man ſie unter mancherlei weſentlichen Veränderungen, wenn gleich einige Aehnlichkeit darunter wohl bemerkbar iſt. Eine ausführliche Abhandlung über die Feldſtücke findet ſich unter anderen auch in Altenburg's „Heroiſcher Trompeter- und Paukerkunſt.“

Feldpfeife, ſ. Querpfeife. — Als Orgelſtimme, auch Fifaro, Fistula militaris, Zwergpfeife, Feldpipe genannt, iſt es eine offene Manual- und Labialſtimme von 1′, höchſtens 2′, welche dem Tone der beim Militär eingeführten Pfeifen ähnlich klingen ſoll. Einige Schriftſteller verwechſeln ſie mit Schweizerflöte, ſo wie mit Bauernflöte.

Feldton, ſ. Es-Dur.

Feldtrommel 16′ war eine im Manuale einer Orgel zu Lübeck ſtehende Stimme, deren Benennung veraltet iſt, die aber auch nichts anderes als Trompete 16′ war.

Feldtrompeter, ſ. Trompeter.

Feltus, Johann, geb. zu Suningwell in Berks, um 1625, ſtudirte zu Oxford Theologie, war dabei Fähnrich in der daſigen Garniſon, ward dann nach und nach Prediger, Canonicus, Decan, Hofprediger Carls II., und endlich Doctor der Theologie, Profeſſor und Biſchof zu Oxford, wo er am 10. Juli 1686 ſtarb. Die Geſchichte der Muſik hat ſeinen Bemühungen Vieles zu verdanken.

Felſtein, Sebaſtian von (Sebastianus Felstinensis), war in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts erſter Profeſſor der Muſik zu Krakau. Wer ſich für ſeine Werke, die jetzt nicht mehr von großer Wichtigkeit ſeyn dürften, intereſſirt, findet ein Verzeichniß davon in Meuſel's hiſt. lit. bibl. Magazin vom Jahr 1794 im 7. und 8. Stücke.

Femy l'ainé, Violinvirtuoſe und fruchtbarer Componiſt für ſein Inſtrument in der neuern Zeit. Sein erſtes Werk, welches gedruckt erſchien, waren 3 Trio's für 2 Viol. und Baß; darauf folgten zunächſt mehrere

andere dergleichen; dann eine lange Reihe von Duetten für 2 Violinen; ferner einige Quartette, Variationen für Violine mit und ohne Begleitung über verſchiedene beliebte Thema's aus Opern, und endlich auch mehrere groſſe Concerte für Violinen mit ſtarker Orcheſterbegleitung.

Fenton, Miß, eine berühmte engliſche Sängerin aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts.

Fenzè, Erminia, Gattin des nicht unberühmten Violoncell-Virtuoſen Giuſeppe F., wird in mehreren öffentlichen Nachrichten aus Italien als Sängerin ſehr gerühmt.

Feo, Franceſco, ein italieniſcher Tonkünſtler aus dem Zeitaltee Durante's (ſ. dieſ.), der von Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina als ein Mitbegründer der neapolitaniſchen Schule aufgeführt wird, war ein fruchtbarer Tonſetzer in allen Zweigen der Kunſt, und zugleich ausgezeichnet durch ſeltene Correctheit ſeiner Werke.

Ferabosco. Es haben drei Tonkünſtler dieſes Namens gelebt, 1) Vater und Sohn, beide mit dem Vornamen Alfonſo. Der Vater wurde zu Anfange des 16. Jahrhunderts in Italien geboren, kam aber frühzeitig nach England, wo er ſein ganzes Leben nachher zubrachte. Gegen die Mitte des genannten Jahrhunderts ward er zu den beſten Componiſten Englands gezählt. — 2) John F. ſtammte aus der Familie der Vorhergehenden, und blühte hauptſächlich gegen Ende des 17. Jahrhunderts.

Ferandini oder **Ferrandini**, Giovanni, von Geburt ein Venetianer, kam in ſeinem 7. Jahre ſchon an den Hof zu München, wo er ſich bald als Virtuos auf dee Hoboe und Sänger auszeichnete, und ſpäter als Muſikdirector, Truchſeß und Rath des Churfürſten von Baiern auch eine außerordentliche Fruchtbarkeit und viel Gewandtheit in der Compoſition entwickelte. Er ſtarb zu München 1793 in ſehr hohem Alter. — Ein anderer, aber höchſt unbedeutender Muſiker, Namens Ferandini, lebte um 1800 zu Mailand.

Ferber, Georg, ein als Sänger und Chordirector zu ſeiner Zeit weit berühmter, gelehrter Muſiker, wurde geboren 1646 zu Zeitz. Er ſtarb zu Schleswig 1692 im 47. Jahre ſeines Lebens.

Ferdinand, Prinz von Preußen, ſ. Louis Ferdinand.

Ferdinand III. Die Geſchichte dieſes römiſch-deutſchen Kaiſers, der 1657 ſtarb, gehört nicht hieher. Für den Muſiker iſt er merkwürdig nicht blos als ein hoher Gönner und eifriger Beförderer der Kunſt, ſondern auch als ſelbſt ein gelehrter Kenner und praktiſchee Ausüber derſelben, als welchen alle Schriftſteller ſeiner Zeit ihn rühmen.

Ferlendis, Giuſeppe, erſter Hoboiſt in dem Theaterorcheſter zu Trieſt, ward um 1770 in Venedig geboren, und unter die erſten Hoboevirtuoſen ganz Italiens gezählt. Sein erſtes öffentliches Erſcheinen fällt in die 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Fermate (ital. Fermata — Stillſtand, Halt, Ruhepunkt) nennt man in der Muſik eine augenblickliche Unterbrechung der rhythmiſchen Bewegung, welche in dee Tonſchrift durch einen Halbkreisbogen, der einen Punkt einſchließt, und gewöhnlich Fermate, auch Aushaltungszeichen, ital. Corona und franz. Couronne heißt, bezeichnet wird (𝄐). Für den Laien iſt dieſe Definition und das, was unter Cadenz, Schlußcadenz rc. geſagt iſt, genug. Der Muſiktreibende aber bedarf noch weniger in dieſem Werke Belehrung darüber, weil er Alles, was mehr zu ſagen wäre, practiſch ausüben lernt.

Fernwerk nannte man ſonſt auch den Cornetti d'Echo.

Feroce (ital.) — wild, ungeſtüm, ſtürmiſch; deutet auf einen leidenſchaftlichen Vortrag, der ſich kund giebt in einer möglichſten Beſchleunigung des Tempo's, und in der äußerſten Tonkraft, ſo weit nämlich dieſe nicht der Deutlichkeit des Spiels hinderlich ſind.

Feron, Mad., eine ſeit Jahren in Italien und Frankreich ſehr beliebte Sängerin, erſchien zuerſt in noch jugendlichem Alter 1818 auf dem italieniſchen Theater zu Paris unter der Direction der Catalani, wo ſie das Publikum namentlich durch die wachtelartige Geläufigkeit, mit welcher ſie Triolenläufe duech halbe Töne in dee höchſten Lage der Stimme zu machen verſtand, in nicht geringes Erſtaunen verſetzte.

Ferrabosco oder **Ferraboschi**, Domenico Maria (nicht zu verwechſeln mit Ferabosco), Singmeiſter der Knaben in der Capelle Giulia (Vatikan) vom März 1547 bis Januar 1548, in welchem Jahre er als Capellmeiſter an der Domkirche S. Petronio in Bologna angeſtellt wurde. Im November 1550 kam er als Sänger in die päpſtliche Capelle, aus der er aber ſeiner Verheirathung wegen am 30. Juli 1555 wieder austreten mußte. Weitere Nachrichten fehlen.

Ferradini, Antonio, einer der größten und glücklichſten Theater- und Kirchen-Componiſten ſeiner Zeit, war aus Neapel gebürtig, lebte aber ſeit 1748 in Prag, wo er noch kurz vor ſeinem Tode (1779) das „Stabat mater“ in Muſik ſetzte, welches das einzige übrig gebliebene von ſeinen vielen Werken, zugleich aber auch ein unnachahmliches Meiſterſtück im Contrapunkte iſt.

Ferrandini, ſ. Ferandini.

Ferrari. Seit dem 17. Jahrhunderte ſchon iſt dee Name Ferrari in der Muſikgeſchichte von Bedeutung. 1) Benedetto F., aus Reggio in der Lombardei gebürtig, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts, und wird nicht nue als ein beſonderer Beförderer der zu ſeiner Zeit doch neuern Opernmuſik, ſondern von Burney auch als der Erſte genannt, in deſſen Werken ſich das Wort Cantata (ſ. Cantate) findet. — 2) Carlo F., ein Violoncell-Virtuoſe des vorigen Jahrhunderts, war Italiener von Geburt, aber um 1756 Kammermuſikus des Don Philipp, mit dem er ſich damals zu Paris befand, wo in dem Concert spirit. ſein Spiel ſowohl als ſeine Compoſitionen, die ſich ausſchließlich auf ſein Inſtrument beſchränkten, außerordentliche Bewunderung erregten. — 3) Domenico F., des vorhergehenden Bruder, war Violinvirtuos, ein Schüler Tartini's. Sein Spiel ſei die Vollkommenheit ſelbſt, pflegte die Critik damals übee ihn zu urtheilen. Auf einer Reiſe von Paris nach London, welche er um 1780 unternahm, ſtarb er, wie Burney berichtet, in dem beſten Mannesalter, und dem Gerüchte nach als ein unfreiwilliges Opfer des Neides. Von ſeinen Compoſitionen ſind mehrere Violinſolo's geſtochen worden. — Jaques Godefroi F., der Sohn des letzteren Domenico F., war Claviervirtuos und einer der fruchtbarſten und genialſten Componiſten, beſonders für ſein Inſtrument, in deſſen Behandlung er er ſich ſehr der Manier Kozeluch's hingab. Von ſeinen Kindern, untee welchen ein Sohn, Jacob, Flötiſt, ſich mehrere Male auch als Componiſt in verſchiedenen Kleinigkeiten verſucht hat, iſt hiee nur noch ſeine Tochtee — 5) Franciſca F., als eine ausgezeichnete Harfeniſtin rühmlichſt zu erwähnen. Dieſelbe wurde geb. 1786 zu Paris, und war eine der erſten Schülerinnen des daſigen Conſervatoriums. Sie ſtarb am 3. October 1828 zu Großſalzbrunn in Schleſien, nachdem ſie ſich längere Zeit zu Breslau und in anderen größeren Städten Norddeutſchlands aufgehalten hatte. Compoſitionen ſind von ihr nicht bekannt.

Ferraro, P. Antonio, merkenswerth als einer der Tonſetzer des 17. Jahrhunderts, die ſich zuerſt der Cromen und Semicromen (Achtel und Sechszehntel) bedienten.

Ferreira, Coſme Baena, naher Verwandter des berühmten Dichters Antonio Ferreira, gehört zu den beſſeren portugieſiſchen Tonkünſtlern des 16 Jahrhunderts, war aus Evora gebürtig und ſtarb als Prior zu S. Joan de Almedina.

Ferretti, Giovanni, von Walther unter dem Namen Feretus und Ferretti aufgeführt, ein berühmter Componiſt aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts oder derjenigen Epoche, welche unmittelbae dem Zeitalter Paleſtrina's vorhergeht.

Ferri, Baldaſſaro, ein bis zum höchſten Enthuſiasmus verehrter dramatiſcher Sänger aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, war Ritter, aus Perugia gebürtig, hatte ſeine muſikaliſche Bildung aber auf den Schulen zu Rom und Neapel erhalten, und ſtarb im beſten Mannesalter. — Vor ungefähr zehn Jahren ward auch aus Rom noch ein männlicher Sopranſänger Namens Ferri gerühmt, der damals gegen 50 Jahre alt geweſen.

Fes — das durch ein b um einen halben Ton erniedrigte f, oder die fünfte diatoniſch-chromatiſche Saite unſers modernen Tonſyſtems, die, von dem Tone e nur enharmoniſch verſchieden, in dem Syſteme ſelbſt mit dieſem zuſammenfällt. Um dieſes Umſtandes willen darf denn auch der Ton fes nicht in dem reinen Verhältniſſe einer verminderten Quarte, welche er zu dem Grundtone c ausmacht, alſo in dem Verhältniſſe von $^{25}/_{32}$, erſcheinen, ſondern wird, da er als e zugleich die große Terz zu c ꝛc. abgeben muß, um die Dieſis $^{125}/_{128}$ tiefer, alſo in dem Verhältniſſe von $^{4}/_{5}$, ausgeübt. — Als Grundton einer Tonart oder eines harmoniſchen Accordes wird fes nicht gebraucht.

Feſca, Friedrich Ernſt, Großherzogl. Baden'ſcher Concertmeiſter, Virtuos auf der Violine und gediegener Componiſt in allen Stylen. Er war am 15. Februar 1789 in Magdeburg geboren. Sein Vater, Oberſecretär beim Magiſtrate daſelbſt, war ein fertiger Clavier- und Violoncellſpieler; ſeine Mutter, Mariane, geb. Podleska, ehemals Kammerſängerin der Herzogin von Kurland, eine ausgezeichnete Schülerin J. A. Hiller's. Im Herbſte 1805 wurde er zwar als Mitglied des Concert- und Theater-Orcheſters in Leipzig angeſtellt, aber die Anweſenheit des Herzogs von Oldenburg daſelbſt gab Veranlaſſung, daß er ſchon im Febr. 1806 dieſe Stelle wieder verließ, und die ihm von jenem angetragene weit einträglichere und bequemere in Oldenburg annahm. Doch auch hier war nicht ſeines Bleibens; ſein nimmer ruhender Geiſt ſtrebte nach Höherem. Die neue Capelle und Oper in Caſſel waren, nicht ohne Einfluß Reichardts, reich mit trefflichen Talenten ausgeſtattet, und dieſe wurden glänzend beſchäftigt und anſehnlich belohnt. Er bewarb ſich um eine Anſtellung an derſelben, die er auch, auf Empfehlung des Feldmarſchalls Victor, im Frühlinge 1808, mit beträchtlichem Gehalte als Sologeiger erhielt. Hier in Caſſel, wo F. bis zu Ende des Jahres 1813, mithin wieder bis zur Umgeſtaltung vieler deutſcher Länder blieb, verlebte er ſeine glücklichſten Tage, ungeachtet ſie ihm ſchon damals wiederholte Krankheitsanfälle, beſonders in den Jahren 1810 und 1811, zu trüben ſuchten. Jetzt trat er auch als Componiſt öffentlich hervor, und zwar, nach einſtimmigem Urtheile Aller, mit Ehren. Er ſchrieb nämlich in Caſſel ſeine ſieben erſten Violinquartette und ſeine beiden erſten Sinfonien. Nach Auflöſung des Königreichs Weſtphalen ging F. im Januar 1814 auf einige Monate nach Wien, um daſelbſt einen Bruder zu beſuchen. Schon damals hatte er, ſeiner geſchwächten Geſundheit halber, dem öffentlichen Concertſpielen gänzlich entſagt, weßhalb er in der Kaiſerſtadt nur in Privatzirkeln ſeine Quartette vortrug, um ſie dort einzuführen. Sie fanden Anerkennung und ſein Vortrag gewann ihm die lebhafteſte Zuneigung aller ſeiner Zuhörer. Auf Antrag des damaligen Hoftheater-Intendanten in Carlsruhe, Baron von Ende, wurde F. hierauf als erſter Violiniſt in die Großherzogl. Badenſche Capelle berufen, und 1815 daſelbſt zum Concertmeiſter ernannt. Hier ergab er ſich innerhalb eilf Jahren hauptſächlich der Tonſetzkunſt, und neigte ſich beſonders fortwährend ſichtbar zum Kirchenſtyle hin. In ſeinen Pſalmen zeigt ſich mit vorzüglicher Klarheit und Schönheit ſein kindlich frommes Gemüth, und hin und wieder ein Aufſchwung deſſelben zu einer Höhe und Innigkeit, wie er ſie ſonſt kaum irgendwo erreichte. Er ſchrieb dieſe Pſalmen in gewiſſen bedeutungsvollen Perioden ſeines Lebens, zunächſt blos, um ſein Innerſtes in der ihm verliehenen Weiſe recht lebendig vor Gott auszuſchütten, und des Segens ſolcher Beſtrebung theilhaftig zu werden; wie z. B. den Satz aus dem 13. Pſalm, als er durch langwierige, peinliche Kränklichkeit in einen Zuſtand der Hoffnungsloſigkeit verſunken war; und den 103. Pſalm in dankbarem Gefühle ſeiner Geneſung von wiederholten Anfällen des Blutſturzes, die ihn im Frühlinge 1821 dem Tode nahe gebracht hatten. F. erholte ſich indeſſen von dieſer ſchweren Krankheit nie ganz wieder. Darum lehnte er auch einige Anträge, die ſeine Lage ſehr verbeſſert haben würden, ab, und ſah ſeinen ſiechen Körper in langſamer Abzehrung unaufhaltſam dahinſchwinden; dazu manche andere bittere Erfahrungen, ward er zuletzt faſt menſchenſcheu und zog ſich ganz in die Einſamkeit zurück. Nur wenige, ihm vorzüglich liebe Menſchen mochte er noch um ſich ſehen, die dann auf kurze Zeit ihn ſeinem Trübſinne entriſſen, und einige Lebenshoffnung in ihm anfachten. Doch blieb, was die Kunſt betraf, auch bei niedergebeugtem Muthe ſein Geiſt ſtets ungefeſſelt und rege; ja, in einigen ſeiner letzteren Werke findet ſich, verglichen mit früheren, ſogar mehr Heiterkeit, wo nicht Humor. Der Gebrauch des Brunnens zu Ems im Sommer 1825 ſchien ihm wohlzuthun, und belebte ſeine Kräfte ſo, daß er noch eine Ouverture für's Orcheſter und ſein letztes Quartett mit Flöte ſchrieb. Dies war aber nur das letzte helle Auflodern der erlöſchenden Flamme, denn ſchon im Januar 1826 warf ihn ſeine Krankheit von Neuem auf's Lager, das er nun auch nicht wieder verließ. Er ſehnte ſich nach ſeinem Ende, und dieſe Sehnſucht ward am 24 Mai 1826, Abends nach 8 Uhr erfüllt. Sein Hingang war ſanft: „Ich ſehe nichts mehr!“ waren ſeine letzten Worte. Dann ließ er ſich zum Sitzen aufrichten, raffte ſeine letzten Kräfte zuſammen, hob die gefalteten Hände betend hoch empor, und verſchied ſo, ohne daß auch nur ein flüchtiges Zucken des Todes auf ſeinem Geſichte bemerkbar war. Sein ohnehin ſchöner Kopf zeigte nun eine Verklärung, welche die Herzutretenden in gerührte Bewunderung verſetzte. Er war kaum 37 Jahre alt geworden. Sehr treffend hat F.'s Schilderung als Componiſt der würdige Hofrath Rochlitz, ſein Biograph, in folgenden wenigen Zeilen entworfen: „Er gehört unter die Componiſten unſerer Tage, die weniger Lärm machen, als Antheil finden, weniger imponiren und hinreißen, als Hochachtung und Wohlgefallen erregen, weniger geprieſen, als genoſſen werden. Und in der That, er verdient dies ſtillere, oft dauerhaftere Glück, und verdient es am meiſten durch ſeine Werke aus den Gattungen, die ſelbſt mit dieſem Glücke gewiſſermaßen Aehnlichkeit haben: durch die beſten ſeiner Quartette und die vollendeteren ſeiner Geſänge.“ — Gegen den Beifall als Künſtler war er zwar keineswegs gleichgültig, aber er brachte ihm in ſeinen Compoſitionen wiſſentlich niemals das Opfer ſeiner Ueberzeugung von dem, was er als recht, gut und ſchön erkannte. Dieſem, was er ſo erkannte, ſtrebte er aber unabläſſig und mit wahrer Seelenreinheit nach; wo er es verfehlt hat, da lag es an Irrthum der Erkenntniß oder an Beſchränktheit der Kraft. So wenig und geringe dieſe aber war, ſo konnte es ihm wohl an Beifall und Achtung nicht fehlen. — Fügen wir nun noch ein vollſtändiges ſummariſches Verzeichniß ſeiner gedruckten Compoſitionen bei. Ein Beweis des Anerkenntniſſes eines verdienten Künſtlers iſt ja doch wohl, daß man nachfragt: Was hat er gemacht? — Für die Kirche ſchrieb er: Das Vater Unſer, für 4 Soloſingſtimmen und Chor, und dann beſonders viele Pſalmen; für das Theater die Opern: „Cantemire“ (1819, gefiel ungemein) und „Omar und Leila“ (romantiſch, um 1823); und für die Kammer und das Concert 20 Quartette (für Streich- und Blasinſtrumente), 5 Quintette (ebenſo), 3 große Sinfonien (Es-Dur und D-Dur), 4 Ouverturen, 4 Potpourri's für Violine, 1 Rondo für Waldhorn, und dann eine große Anzahl Lieder und Geſänge verſchiedenen Characters, worunter namentlich op. 17 (vier vierſtimmige Geſänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianof.); ferner ein vier-

ſtimmiger Geſang „An die heilige Cäcilia“ mit Begleitung des Pianof., und op. 33 (Arie: Ja, des Wiederſehens Freude ꝛc. für Sopran und Orgel oder Pianof.) hier hervorzuheben ſind.

Fesca, Alexander Ernſt, der zweite Sohn des verſtorbenen Compoſiteurs und Großh. badiſchen Concertmeiſters F. E. Feska, wurde geboren den 22. Mai 1820 in Karlsruhe. Was er als Modecomponiſt für ſein Inſtrument geleiſtet, iſt bekannt; ſein ferneres Wirken zu beſchreiben, muß einer ſpätern Zeit vorbehalten bleiben. Er lebt zur Zeit in Braunſchweig.

Feſch, ſ. Deſeſch.

Feſſel, Johann Heinrich Ernſt, Clavier-Inſtrumentenmacher zu Dresden, geb. zu Werningerode am Harz den 17. April 1764. Sein eigenes Etabliſſement gründete er 1791. Seine Inſtrumente gehören zwar nicht zu den beſten, jedoch zu den beſſeren, welche in Deutſchland verfertigt werden, und ſind ihres Preiſes würdig.

Feſta, 1) Conſtanzo, von Burney (Geſchichte Thl. 3. pag. 244 und 246) geradezu für den größten Contrapunktiſten vor Paleſtrina's Zeit erklärt, und auch von Baini in dem Sinne ſehr hoch geſchätzt, war in Florenz geboren, und trat 1517 als Sänger in die päpſtliche Capelle, wo er am 10. April 1545 ſtarb und in der alten Kirche di S. Maria in Transpontina begraben wurde. — 2) Luigi F., Violinvirtuos zu Neapel, ein Schüler des berühmten Mercieri, erhielt ſeine vollkommene Bildung aber erſt auf mehreren größeren Reiſen in Frankreich. Nicht minder ausgezeichnet war er als Orcheſter-Director, als welcher er 1802 in Lodi angeſtellt war. Von 1805 an, in welchem Jahre er in Zeitungsnachrichten von dort als ein vielgebildeter, noch ſehr junger Mann geſchildert ward, lebte er wieder zu Neapel, wo ſich auch ſeine Schweſter auszeichnete. Von letzterer iſt indeſſen nachher nichts weiter bekannt geworden.

Feſter Geſang, ſ. Cantus firmus.

Feſting, zwei Brüder, John und Michael Chriſtian, blühten in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu London, erſterer als Flötiſt und letzterer als Violiniſt. Er blies auch fertig Hoboe, ſtarb aber ſchon im 40. Jahre ſeines Lebens. Michael Chriſtian war ein vollkommener Naturaliſt. In Folge ſeiner Ausführung der Oden des Doctor Greene in der K. Capelle zu London und ſeines vortrefflichen Concertſpiels ward er gegen 1740 zum Director der daſigen philharmoniſchen Geſellſchaft erwählt. Er ſtarb 1752.

Fetis, François Joſeph, bekannt als Componiſt, noch mehr aber als muſikaliſcher Gelehrter und Schriftſteller, iſt im J. 1784 am 25. März zu Mons geboren, und erhielt den erſten Unterricht in der Muſik von ſeinem Vater Anton Fetis, welcher Organiſt an der Kathedrale daſelbſt war, und zugleich die Concerte in der Stadt leitete. Im Pariſer Conſervatoire hat er ſeine muſikaliſchen Studien gemacht; in vielen Zweigen der Muſik Compoſitionen (ſelbſt in Symphonien und Kirchenſtücken) ſich mit mehr oder weniger Glück verſucht, konnte ſich aber nie eigentliche Geltung als Tondichter verſchaffen. Viel größer wurde der Ruf des Künſtlers als Theoretiker und Kunſtgelehrter. Als ſolcher gab er zuerſt ſeinen „Traité élémentaire d'harmonie et accompagnement,“ 1823, heraus, dann eine werthvolle Abhandlung über Contrapunkt und Fuge (Traité du contrepnint et de la fugue, 1824), die das Conſervatorium als Baſis ſeines Unterrichts annahm. Hiernächſt eine Memoire darüber: „Welches war das Verdienſt der niederländiſchen Muſiker im 15., 16. und 17. Jahrhunderte?“ welches das Königl. Inſtitut der Niederlande mit dem Preiſe krönte. Sein „Traité de l'accompagnement de la partitiun,“ 1829, iſt unbedeutend; eben ſo ſein Werkchen: „La musique mise à la portée de tout le monde,“ Paris, 1830 (in's Deutſche überſetzt von Carl Blum), welches ſich zwar ganz angenehm lieſt, aber die Kunſt nicht im Mindeſten fördert, ſondern höchſtens den Dünkel der halbwiſſenden Dilettanten erhöhen kann. Sehr ſchätzbar iſt dagegen als critiſches und muſikaliſch-hiſtoriſches Archiv die von ihm im Jahre 1827 gedruckte und fortgeſetzte Zeitſchrift „La revue musicale.“ Sein Dictionnaire historique des musiciens de tous les siècles et de toutes les nations,“ an welchem er eine Reihe von Jahren arbeitete, das auch lange ſchon angekündigt war, iſt endlich (bei Meline, Cans und Comp. 1838 der Anfang, und 1844 in Mainz bei B. Schott, Söhnen, in Fortſetzung) erſchienen. Iſt dieſe Arbeit auch verdienſtlich, ſo läßt ſie doch erkennen, daß er mitunter (beſonders was manche deutſche Biographien betrifft) wahrſcheinlich aus Mangel an zuverläſſigen Correſpondenten, nicht immer aus den beſten Quellen geſchöpft hat. Als Critiker trat F. ferner auch im „Temps“ auf, an deſſen ſogenannten „Feuilleton,“ d. h. den Abſchnitt für Kunſt und Wiſſenſchaft in dieſem politiſchen Journale, er einige Jahre mitarbeitete. Es ſind ihm in dieſer Eigenſchaft weder Kenntniß noch Blick abzuſprechen, aber leider fehlt ihm die erſte nothwendige Eigenſchaft des Beurtheilers, die Unparteilichkeit. Und zwar iſt es nicht eine durch Argliſt bedingte Parteinahme bei ihm, der mehr oder minder jeder Critiker (ſelbſt Winkelmann und Leſſing nicht ausgenommen) unterworfen iſt, ſondern die viel ſchlimmere, die durch äußere Motive beſtimmt wird. Im Jahr 1833 wurde F. nach Brüſſel zum Director des dort neu errichteten Belgiſchen Conſervatoriums berufen, in welchem Verhältniſſe er auch noch jetzt thätig iſt.

Fevin oder **Feum.** Die Geſchichte erzählt von zwei Contrapunktiſten dieſes Namens, Robert de und Antoine de F; beide lebten zu Ende des 15. und zu Anfange des 16. Jahrhunderts, waren aus Orleans gebürtig und ſehr glückliche Nachahmer Josquins. Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina und Burney in ſeiner Geſchichte Bd. 2 pag. 447 und 531 erwähnen ihrer mit vieler Achtung und rühmen beſonders ihre Meſſen.

Fevre, le. Alle hier unter dieſem Namen aufzuführenden Tonkünſtler ſind nachzuſehen unter den Artikeln Lefevre, wie ſie im Deutſchen gewöhnlich geſchrieben werden.

Feyjoo, Fr. Bento Geronimo, ein ſpaniſcher Gelehrter, der viel über Muſik geſchrieben hat, ſtarb zu Madrid 1765. Um ferne Irrthümer zu verhüten, wie ſie unter anderen auch Gerber in ſeinem Tonkünſtlerlexikon, und Lichtenthal in ſeinem Dizionario e Bibliografia della Musica zugeſtoßen ſind, bemerken wir noch, daß Feyjoo (nicht Feyoo, wie Gerber ſchreibt), citirt werden muß unter dem Titel: Padre maestro Fr. B. G. F maestro general de la religion de S. Benitn catedratien de primo de Theologia Jubilado de la Universidad de Oviedo.

FF oder **ff,** Abkürzung von Fortissimn, ſ. dieſ.

F fa ut. In der Guidoniſchen Solmiſation wurde mit dieſen Sylben der Ton f bezeichnet, weil auf denſelben, je nachdem das Herachord von c oder von f anfing, die Sylbe fa oder ut geſungen werden mußte. — Vor Alters nannte man auch wohl den F-Schlüſſel (ſ. dieſ.) F fa ut, weil — wie oben bemerkt — mit dieſen Sylben der Ton f bezeichnet wurde.

Fiala, Joſeph, Sohn eines Schullehrers aus Lobkowitz in Böhmen, wurde im Jahr 1749 geboren. Zu ſeinem Hauptinſtrument wählte er die Hoboe, und er war zu ſeiner Zeit auch der erſte Hoboiſt in Prag. Sein erſter Ausflug war nach Wallerſtein, wo er bei der fürſtlichen Hofmuſik engagirt wurde. Im Jahr 1777 reiste er nach München, producirte ſich auf der Hoboe im Hofconcerte, und fand ſolchen Beifall bei dem Churfürſten Max Joſeph, daß er ihn als erſten Hoboiſten in ſeiner Kapelle aufnahm. Er verehelichte ſich mit der Tochter eines Hofmuſikus, und brachte ein Jahr daſelbſt zu. Von da ging er nach Salzburg, wohin er ſich ſchon lange wünſchte, weil er wußte, daß die fürſtbiſchöfliche Hofcapelle ausgezeichnete Künſtler beſaß, wie z. B. den alten Mozart mit ſeinem Sohne, dem berühmten Com-

Digitized by Google

poniſten, Michael Haydn u. A. m. Im Jahr 1786 reiſte er nach Wien, wo ihn Mozart, dem er bereits bekannt geweſen, auf das Freundſchaftlichſte empfing, und durch ſeinen großen Einfluß in den erſten Häuſern Wiens zu einem Concerte behülflich war, welches ſehr vortheilhaft für ihn ausfiel; auch wurde er bei Herrſchaften eingeführt, wo er auf der Viola di Gamba, einem wenig mehr bekannten Inſtrumente, ſpielte, und den größten Beifall damit einärntete. Dieſes Inſtrument bekam er von einem Domherrn in Salzburg zum Geſchenke, welches ihm ſo viele Freude machte, daß er ſich dem Studium deſſelben unterzog, Muſik dafür componirte, und ſein Spiel auf dieſem Inſtrumente durch ſein raſtloſes Studium auf einen ſehr hohen Grad brachte. Auch wurde er zu dem kaiſerlich ruſſiſchen geheimen Rathe, Graf v. Besborodko, geladen, der ſein Concert beſucht hatte. Dieſer machte ihm das Anerbieten, in ſeine Dienſte zu treten. — Da er ſtets ein Verlangen trug, die große Welt zu ſehen, ſo nahm er es an, und ſchloſſen beide einen gegenſeitigen Contract mit einander ab. Er ließ ſeine in Salzburg zurückgelaſſene Frau und Kind nach Wien kommen, und begann die große Reiſe nach Rußland, wo er in ſeinen Beſtimmungsort als Kapellmeiſter eintrat. Nach Verlauf ſeiner Contractzeit engagirte ihn Graf Alexis Gregoritſch Orlow Tſchesmensky, bei dem er nach Verfluß eines Jahres, weil ſeine Frau, der Sprache unkundig, und da ihr auch die Sitten und Gebräuche nicht convenirten, ein ſehnſuchtsvolles Verlangen nach ihrem Vaterlande hatte, um ſeine Entlaſſung einkam, und ſeine Rückreiſe nach Deutſchland antrat. Auf der Rückreiſe gab er in mehreren großen Städten Concerte, in welchen die Fortuna ihn ſtets begünſtigte, und ſo kam er im Jahr 1792 in der fürſtlich fürſtenbergiſchen Reſidenzſtadt Donaueſchingen an, und wurde als Violoncelliſt mit dem Charakter als Kammermuſikus bei der Hofkapelle angeſtellt. Im Jahr 1804 componirte er noch eine Meſſe, die er ſeinem Fürſten zu ſeinem hohen Geburtstage dedicirt hatte, wofür er fürſtlich honorirt wurde. Seine Compoſitionen beſtanden in Symphonien, Concerten für verſchiedene Inſtrumente, beſonders auch mehrere für das Violoncell, Concertanten, Quartetten Trios und Duetten. Er ſtarb im Jahr 1816, nachdem er dem hochfürſtlichen Hauſe 24 Jahre treu und mit Ergebenheit gedient hatte, als einer der vorzüglichſten Künſtler von Ruf.

Fiddler (von Fiddle — Fiedel, Geige) heißt im Engliſchen der Violinſpieler, Geiger.

Fidicen nannten die Lateiner einen Saiten-, Cither- oder Lautenſpieler, und Fidicina — die Lautenſpielerin.

Fiedel hieß vor Alters wohl — gemeinhin — die Violine, und der Spieler derſelben ein Fiedler, beſonders zu den Zeiten der Meiſterſänger (ſ. d.), alſo im 14. Jahrhunderte, wo dieſe die Muſik als ein Handwerk trieben, ordentliche Zünfte bildeten und Gilden hatten. Jetzt bedient ſich nur noch der Spott dieſer Ausdrücke, oder die vulgaire Critik, wenn ſie den geringſten Werth eines Geigeninſtruments oder Violinſpielers bezeichnen will.

Fiedler, C. H., ſ. Guitarre.

Field, John, geb. gegen 1780 in England, wurde, nachdem er ſchon mancherlei Jugendfata erlebt hatte, Clementi's größter Schüler des Pianoforteſpiels. Clementi ſelbſt konnte es ſich nicht verſagen, ihn zu verſchiedenen Zeiten nach Paris mitzunehmen und auftreten zu laſſen. Field's erſtes Soloſpiel daſelbſt erregte die Kenner ſo, daß ſie, die damals noch gemäßigt ſprechenden, urtheilten, man habe Hoffnung, in ihm bald den erſten Pianoforte-Virtuoſen der Welt zu bewundern. Nachdem ſich Field durch unermüdliche Uebung bis zur größten Meiſterſchaft im Mechaniſchen herangebildet, auch bereits mehrere kleine Compoſitionen für ſein Inſtrument in London herausgegeben hatte, begleitete er ſeinen geliebten Meiſter 1802 auf der großen Reiſe, die derſelbe durch Frankreich und Deutſchland nach Rußland unternahm. Es war das dritte Mal, daß F. mit ſeinem Lehrer Paris ſah, wo ſein Spiel außerordentliches Aufſehen machte. Beſonders bewunderte man ſchon damals ſein ohne Gleichen genaues Fugenſpiel aus Seb. Bach's Werken, wovon in ſpätern Zeiten die größten Kenner, die ihn hörten, entzückt waren. In Wien, wo Field's Spiel gleiche Bewunderer fand, beabſichtigte Clementi, ſeinen Liebling zu weiterer theoretiſcher Ausbildung im Contrapunkte dem berühmten Albrechtsberger zu übergeben; allein als es an das Scheiden ging, war F. ſo troſtlos, daß er mit Thränen in den Augen ſeinen Lehrer bat, ihn mit nach Petersburg zu nehmen. Clementi erfüllte ſeine Wünſche und reiſte mit ihm weiter. In der goldenen Stadt des Nordens angekommen, führte Clementi ſelbſt ſeinen Zögling bei allen ſeinen zahlreichen Freunden ein, die ſchon damals in die größte Bewunderung ſeines außerordentlich reizenden Vortrages ausbrachen. Clementi reiſte darauf mit einigen anderen jungen Leuten wieder nach Süden, und F. blieb in Petersburg. Als er nach einem noch nicht vollen Jahre wieder dort ankam, fand er ſeinen F. ſo verehrt, daß man ihn das muſikaliſche Ideal Rußlands nennen konnte. Wer weiß aus welchem Grunde, entſchloß er ſich 1822, Petersburg zu verlaſſen, und in Moskau zu leben. Man ſagte, weil es dort noch mehr Kunſtfreunde als in Petersburg gäbe. Wirklich begab er ſich 1822 nach Moskau, und fand ſo volle Rechnung, daß ihm ſein erſtes öffentliches Concert über 6000 Rubel einbrachte. Der Andrang der Schüler und Schülerinnen war ſo groß, daß einer auf den andern wartete. Es war Mode geworden, ſein Schüler zu ſeyn. Aus weiten Entfernungen brachte man Söhne und Töchter, um ſagen zu können, man habe von Field gelernt. Endlich beſchloß er 1829, eine große Kunſtreiſe über Petersburg nach London zu Waſſer zu machen, die aber erſt 1833 (wo wir nicht irren) ausgeführt wurde. Von London begab er ſich nach Paris. 1833 erblicken wir ihn auf ſeiner Kunſtreiſe im ſüdlichen Frankreich, wo er, von Toulouſe aus nach Morgen wandernd, ſich in allen Städten neue Loorbeeren holte. Ueber Genf ging er 1834 nach Italien, wo man wenig von ihm erfuhr, außer Mailand. In Neapel angelangt, ereilte ihn eine bedeutende Krankheit, die ihn zwang, bis in den Sommer 1835, mit mancher Noth kämpfend, dort zu verweilen. Wir berichten dies nach glaubwürdigen Augenzeugen. Man ſagt, er ſei jetzt mit einer ruſſiſchen Familie wieder nach Rußland zurückgereiſt. Früher war er mit einer Franzöſin (in Rußland) verheirathet; hat ſich aber ſchon längſt wieder von ihr getrennt. Sie ſpielte auch ein wenig Pianoforte, trat ſogar auch in Kiew öffentlich auf, allein ohne Glück. Die berühmteſten ſeiner Compoſitionen ſind ſeine Nocturnes. Concerte ſchrieb er ſieben. Man darf übrigens mit ihm einen anderen Pianoforteſpieler ſeines Namens nicht verwechſeln, der ſich 1822 in London mit Hummels H-Moll-Concerte, als ein noch ſehr junger Mann, mit Beifall hören ließ. Auch einige kleine Reiſen hat er unternommen, iſt aber nicht bedeutend geworden. Sein Name iſt Henry Field, geb. in Bath. Unſer F. ſtarb am 11. Jan. 1837.

Fier, J. B. v., Guitarre-Virtuos, zu Wien lebend, ſchrieb überaus fleißig für ſein Inſtrument, die, meiſtentheils gefällige Kleinigkeiten, Dilettanten und ſonſt Liebhabern der Guitarre immer Vergnügen gewähren, und Anfängern im Guitarrſpiele auch zur angenehmen Uebung dienen werden.

Fiero oder **Fieromento** — wild, heftig, daher auch munter, lebhaft; in der Muſik daſſelbe, was con fuoco und furioso (ſ. dieſ.).

Fiffaro ſtand nach Adlung als Flötenſtimme in der Orgel zu Trident. Bayer nennt ſie Fiffaro traverse, auch Flauto traverse.

Fifre (franz.), daſſelbe, was Piffero (ital.), ſ. auch Querpfeife.

Figulius, Wolfram, geb. zu Naumburg, war 1551 Cantor an der Fürſtlichen Landſchule zu Meißen. Er ſtarb dort gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Seine

Digitized by Google

Werke beſtehen in vielen geiſtlichen Geſängen, Hymnen und Schulliedern, welche ſein Schwiegerſohn nach ſeinem Tode 1605 herausgab; 20 Weihnachtsliedeen, und endlich in einem kleinen Handbuche, „Elementa musica“ betitelt, welches 1555 in Leipzig herauskam.

Figur. Die erſte Bedeutung dieſes Wortes in der Tonkunſt iſt eine um einen Ton herum, oder von einem Tone zum andern herausgebildete Geſtalt oder Gruppe von Tönen. Es gibt 1) rhythmiſche Tongruppen, 2) harmoniſche (aus der Harmonie entlehnte) Tongruppen, 3) melodiſche Tongruppen und 4) gemiſchte Tongruppen, aus harmoniſchen und melodiſchen Beſtandtheilen. Es haben aus der ganzen Maſſe von Figuren einige die beſondere Aufmerkſamkeit auf ſich gezogen, weil ſie ihrer Natur nach ſich den Tonſetzern vorzugsweiſe darboten, oder auch durch eine mehr zufällige Richtung des Zeitgeſchmacks allgemeiner wurden. Dergleichen nun werden mit dem Namen Figur vorzugsweiſe, in einer zweiten Bedeutung des Wortes bezeichnet. Die bekannten ſind: a) rhythmiſchen Characters: die Triole, Quintole, Septimole und andere aus dem gewöhnlichen rhythmiſchen Bau eines Tonſtücks auffallend ſich hervorhebende rhythmiſche Gruppen; die Bebung des Tremolo, des Staccato und Legato, die Syncope, — b) melodiſchen Characters: der Vorſchlag, Doppelvorſchlag, Doppelſchlag, Triller mit ſeinen Unterarten, die Walze, Rolle u. ſ. w. — c) harmoniſchen Characters: die Arpeggien — und viele andere mehr, die von Zeit zu Zeit ſich einen Namen erwerben und ihn wieder verlieren. Alle dieſe Figuren werden entweder von Componiſten ſelbſt beſtimmt, oder auch von Ausübenden nach eigenem Gefühle und Ermeſſen angewendet. Eine dritte Bedeutung iſt die von Muſikeen ſeltener angewendete rhetoriſche des Wortes Figur. Da die rhetoriſchen Figuren ihren Grund im menſchlichen Empfindungs- und Vorſtellungsvermögen haben, ſo müſſen ſie auch, ſoweit ſie nicht der bloßen Verſtandesſeite angehören, in der Tonkunſt anwendbar und wirkſam ſeyn. Und ſo hat allerdings auch die Tonkunſt bekanntermaßen ihre Wiederholung einzelner Sätze odee Tongruppen, ihre Steigerung (einmal durch blos dynamiſche Verſtärkung, crescendo und forte, dann durch beſchleunigte Bewegung, gehäuftere oder concentrirtere Tonmaſſe, Erhebung oder Vergrößerung der Melodie, Kräftigung der Harmonie u. ſ. w.)., ihre Decimar durch die entgegengeſetzten Tonfiguren, ſogar ihre Parentheſe und Anderes mehr, — die Parentheſe übrigens nicht bloß in Vocalſätzen, wo ſchon der Text ſie verſtändlich macht; ſondern auch in Inſtrumentalſtücken durch unzweideutige Unterbrechung einer immer tief zuſammenhängenden Melodie mittelſt eingeſchobener Zwiſchenſätze. Wird die Frage aufgeworfen nach der Bedeutung und Anwendung der Figuren, ſo kann hier nur ſehr allgemein geantwortet werden. Abgeſehen von den rhetoriſch-muſikaliſchen Figuren, deren Sinn und Beſtimmung ſchon mit dem Namen angedeutet iſt, kann man mit allen Figuren — wenn man ſie ſich vorſtellt als Hinzufügung, als herzutretend zu den urſprünglichen und Grundtönen einer Compoſition — ſagen: daß ſie an ihrer Stelle ein erregteres Leben, größere Beweglichkeit, beiläufig einen höheren Aufſchwung, eine zierlichere, innigere oder feinere Verſchmelzung der urſprünglichen Hauptmomente hervorbringen, die Starrheit der Grundzüge löſen, die Armuth der Grundlage bannen oder überdecken. Auf der andern Seite iſt nicht zu verkennen, daß dabei oft die ſinnige Einfalt und Großheit der Grundmomente verloren, und die treffende Characteriſtik in eine bedeutungsloſe Glätte, in ein nichtsſagendes verflacheendes Weſen aufgelöst wird. Daß dieſe Schätzung der Vortheile und Nachtheile keine bloß quantitative bleiben darf, ſieht man leicht. Es könnte nicht genugthun, wollte man bloß unterſuchen, ob und wie viel an einem beſtimmten Orte figurirt werden darf, ſondern es kommt vielmehr darauf an, welche Figuren in Anwendung kommen ſollen, und wie? und hierzu müßte das Weſen der verſchiedenen Grundformen von Figurirung unterſucht werden. Und da nach dem Weſen jeder Kunſtſchöpfung ſchon vorauszuſehen iſt, daß die in einer Compoſition erſcheinenden Figuren nicht etwa ſpäter zu einer vorerſt einfach aufgefaßten Weiſe zugethan werden, ſondern in und mit dem Ganzen entſtehen, und ſogleich auch auf die weitere Bildung des Kunſtwerks in ſeinen ſpäteren Theilen, in den anderen Stimmen u. ſ. w. weſentlich einwirken: ſo muß man wohl anerkennen, daß die Lehre von den Figuren nur im Zuſammenhange einer vollſtändigen Kunſtlehre befriedigend abgehandelt werden kann.

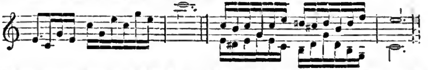
Figural-Geſang, cantus figuralis, canto figurato, chant figuré. Vom 12. Jahrhunderte an, dem für die Geſchichte der Muſik bis jetzt noch eben ſo dunkel als wichtigen, bildete ſich im Laufe der Zeit die musica mensurabilis bis in das 15te Jahrhundert zu einer ſcharfſinnigen, für die Ausübung der Tonkunſt lange ſchwerfälligen Theorie aus, bis endlich das Tactiſche gefunden wurde (ſ. Tact). Dieſer wichtige Menſuralgeſang (ſ. d.) wurde auch Figuralgeſang genannt von den verſchiedenen Figuren der Noten und ihrer untergeordneten verſchiedenen Zeitgeltung. Man ſetzte dieſen Figuralgeſang dem Cantus planus entgegen, wie er vorzüglich in der römiſchen Liturgie gepflegt wurde. Der erſte bekannte Beförderer und tüchtige Ausbilder dieſes im 12. Jahrhunderte entſtandenen Menſuralgeſanges, welcher mit dem Figuralgeſange genau zuſammenhängt, war Franco von Cöln (ſ. d.). Aus dieſes Mannes und ſeiner Nachfolger Schriften ergibt ſich, daß die dem Zeitwerthe nach verſchiedenen Notengeſtalten Figuren genannt wurden, die nach und nach ſich vermannigfaltigten, ſo daß man endlich nur Tonbewegungen ſchnellerer Art vorzugsweiſe darunter verſtand, mochten ſie nun vom Tonſetzer ſelbſt oder vom ausübenden Sänger gegeben worden ſeyn. Gegen den cantus planus war es alſo ein vielfach verzierter Geſang. Mattheſon nannte daher die Figuren ſchon Ornamenta musices. Der Begriff wurde von jetzt an bald enger, bald weiter genommen, ſo daß unter Figuren zuweilen auch vorzüglich die Manieren des Geſanges und des Inſtrumentenſpiels verſtanden wurden, die gleich Anfangs zum Figuralgeſange des Discantus gehört hatten. Es galt die Regel: alle Verbrämungen und Figuren ſollen mit großer Behutſamkeit angewendet werden. Man wollte ſie um der Lieblichkeit und Deutlichkeit des Geſanges willen nur mäßig angebracht wiſſen. Durch den zur gegebenen Melodie hinzugefügten, die Melodie ausſchmückenden Discantus war natürlich zugleich etwas Harmoniſches, gut oder ſchlecht, gegeben worden. Auch dieſes harmoniſche Element hatte der Menſuralgeſang beachtet und es weiter gefördert, ſo daß die wachſende Harmonie in unſerem Sinne die früheren rohen Verſuche weit überflügelte. Man rechnete daher das Harmoniſche als etwas Nothwendiges zum Figuralgeſange. In welcher Art und nach welchen Geſetzen, ſobald ſie genau angegeben werden ſollen, dieſer harmoniſche Figuralgeſang eingerichtet geweſen ſeyn mag, gehört noch immer unter die nicht erörterten Gegenſtände muſikaliſcher Fortbildung. Eine Art Harmonie in neuerem Sinne, mochte ſie nun vom Sänger extemporirt oder vom Tonſetzer beſtimmt worden ſein, gehörte nothwendig zum Figuralgeſange. Als daher das Wort Contrapunkt (ſ. d.) allgemeiner geworden war, ſprach man auch von einem figurirten Contrapunkte, was oft genug nichts anderes, als einen mehrſtimmigen Satz bezeichnete, im Gegenſatze zu dem einſtimmigen Cantus planus. So finden wir es in den erklärenden Beiſpielen Glarean's in ſeinem Dodecachord und in anderen. In dieſem Sinne gehörte jeder mehrſtimmige Geſang unter das Figurale, wenn auch alle Stimmen Noten von einer Zeitgeltung hatten. Davon wichen Andere ab, und forderten ſchlechthin für den Figuralgeſang Noten verſchiedenartiger Geltung in den verſchiedenen Stimmen. Dieſer Begriff herrſchte vereint mit dem erſten bis in das erſte Viertel des 17. Jahr-

Digitized by Google

hunderts. Daß aber der zweite Begriff die Oberhand behielt, und daß ſich die Figuren ſelbſt immer mehr vermannigfaltigten und die Muſik ſeit dem Herrſchen des Tactiſchen immer ausgeſchmückter wurde, iſt nicht minder bekannt, als was man unter figurirten Chorälen, figurirten Chören, figurirter Begleitung u. ſ. w. verſteht, worüber wir daher keine Worte zu machen benöthigt ſind. Figuralmuſik iſt daſſelbe, nur allgemeiner, auch für Inſtrumente allein, oder mit Geſang verbunden, genommen. (S. die folg. Art.)

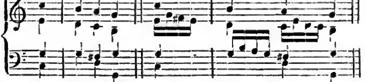
Figurirte Muſik, figurirter Satz, figurirte Schreibart (ital. figurato oder fiorito, u. franz. figuré), heißt, im Gegenſatze zu einfacher, diejenige muſikaliſche Compoſitionsweiſe, welche eine einfache Grundidee mit Nebenbeziehungen verbunden darſtellt. Folgende Sätzchen, z. B.

können uns als Beiſpiele einfacher Abfaſſung dienen; im erſteren ſchreitet die Melodie durch die Accordtöne in die Höhe, im andern geht die Melodie, von den nächſtliegenden Harmonien und zwar in natürlichſter Weiſe begleitet, diatoniſch hinauf. Betrachten wir dieſelben Sätze in dieſer Verwandlung —



ſo finden wir allerdings noch die urſprüngliche Idee, aber mit Nebenvorſtellungen und daher Nebentönen verbunden. Hiermit iſt das Weſentliche der Claſſification anſchaulich gemacht. So ließen ſich als Kern aller figurirten Muſik alle Formen feſthalten, deren Aufgabe es iſt, einen gegebenen Satz in ſeinem Innern — in einigen oder allen Theilen — reicher zu entfalten. Hierhin gehören namentlich die Formen der eigentlichen Figurirung und die der Variation, als ſelbſtſtändige Kunſtwerke; demnächſt ihre Anwendung auf einzelne Sätze in zuſammengeſetzten Werken, ſodann umgekehrt alle Compoſitionen, welche neben einfacheren Parthien auch figurirte Sätze enthalten. Dies iſt bei der größten Mehrzahl aller Inſtrumentalwerke, ſo wie, in neuerer Zeit beſonders, bei der Mehrzahl der Vocalcompoſitionen der Fall. Choräle und weltliche Volkslieder in ihrer urſprünglichen Form ſind — auch nur zum Theil — nicht der figurirten Muſik angehörig; auch ſie berühren ihr Gebiet häufig durch die gern zu Hülfe genommene Begleitung.

Figurirung, der Name einer Gattung von Kunſtformen, welche darin übereingekommen, daß ein einfacher als Grundlage angenommener Satz in einigen oder allen ſeinen Stimmen melodiſch — darum aber auch rhythmiſch und harmoniſch reicher ausgeführt, ausgearbeitet wird. Sodann wird auch der Act dieſes Ausarbeitens Figuriren oder Figurirung genannt. Bei allen Arten der Figurirung ſind folgende Hauptſtücke zu betrachten: 1) der Satz, welcher der neuen Schöpfung zur Grundlage dient; 2) die Figur, das eine oder die mehreren mit einander verbundenen, oder mit einander abwechſelnden Motive, welche den Stoff, den weſentlichen Inhalt der neuen Bearbeitung abgeben; 3) der Plan der Ausarbeitung ſelbſt. Der erſte und dritte Punkt iſt es, nach denen ſich die Klaſſe des Kunſtwerks beſtimmt. Wenn es auch nicht am Orte ſeyn möchte, alle dieſe Klaſſen hier aufzuzählen, ſo muß doch zu näherer Erläuterung des Grundbegriffs an einige erinnert werden. Es ſind 1) die Variationen; 2) das Präludium; 3) die Etüde; 4) die Figurirung des Chorals. Ueber die erſten drei Klaſſen im Allgemeinen, und wiefern ſie unter den Begriff der Figurirung fallen (denn dies iſt keineswegs bei allen Werken derſelben der Fall), geben die beſonderen Artikel Auskunft. Unter Figurirung des Chorals verſteht man die Durcharbeitung der begleitenden Stimmen mit einer oder mehreren vereinten Figuren. Hier geben wir die erſte Zeile eines Chorals



bei a. in einfacher Behandlung als den zum Grunde liegenden Satz, bei b. aber in höchſt einfacher Weiſe figurirt. Mit dieſem wachſenden Formreichthume nähert ſich die Figurirung zahlreichen anderen Kunſtformen, der Arie, der Fuge, der Fantaſie ꝛc., und nimmt mehr oder weniger ihre Bildung und Idee in ſich auf, indem ſie ſich damit den mannigfaltigſten Vorſtellungen und Aufgaben zu glücklichem Gelingen darbietet. Daß dieſe Form vorzugsweiſe der Kirche angehört, zeigt ſchon ihr Urſprung. Zunächſt iſt ſie dem Organiſten für Vor- und Nachſpiele eine unerſchöpfliche Fundgrube von Ideen und Gebilden, wofern er ſich nur in ſie vertiefen mag. Dann aber gibt ſie ſich auch für größere Kirchenmuſik, für Chor und Orcheſter her. Ganze Reihen von Meiſterſtücken mannigfaltigſter Tendenz und Bildung hat Seb. Bach auch in dieſer Form niedergelegt. Von ſeinen in dieſes Fach gehörigen Orgelſtücken iſt nur ein kleiner Theil bis jetzt bekannt, die übrigen ſind in den zu erwartenden Fortſetzungen der bei Breitkopf und Härtel erſcheinenden neuen Sammlung zu erwarten. Größere Aufgaben ſind in den Kirchenmuſiken Bach's gelöſt. Die erhabenſte Anwendung hat dieſe Form im Einleitungsſatze der Bachiſchen Paſſion nach dem Evangelium Matthäi gefunden. Hier entfaltet ſich in höchſter, ernſteſter Kirchenfeier ein Orcheſter und Chor in einer Klage um den Heiland. Ein zweiter Chor mit einem zweiten Orcheſter fällt dramatiſch lebendig im Tiefſten bewegt mit Fragen um den Betrauerten ein, — und wenn beide Chöre in beſeelteſter Wechſelwirkung gegen einander wallen, erhebt doch über dem Gedränge angſtbeklommener Sterblicher Zion ihre Stimme in dem ewigen Choral „O Lamm Gottes unſchuldig!“ — Hier treten alſo zwei

Chöre und zwei Orcheſter, in all' ihrer reichſten Entfaltung, wie zwei begleitende Stimmen gegen und unter den Choral. — So viel, um die Form anſchaulich zu machen, und die Ausdehnung ihrer Anwendbarkeit vom dürftigen mechaniſchen Anfang bis zur reichſten und tiefſinnigſten Vollendung anzudeuten.

Filer un son, eine franzöſiſche Redensart, heißt wörtlich: einen Ton ausſpinnen, bedeutet in der Muſik aber ſo viel wie das An- und Abſchwellen des Tones. S. daher Schwellton.

Filippini, ſ. Argentini.

Filpen, Ueberblaſen, Ueberſetzen, Ueberſchlagen, wird von einer Orgelpfeiſe geſagt, wenn ſie nicht den Ton, den ſie ihrer Länge nach haben ſollte, ſondern einen höheren Ton, z. B. die Octave ihres Grundtones, angibt. Dieſer Uebelſtand entſteht 1) wenn der Kern der Pfeiſe zu hoch liegt, 2) wenn der Wind gegen die Höhe des Ausſchnittes zu ſtark, 3) wenn das Oberladium verbogen iſt. Wenn einerſeits das Ueberblaſen einzelner Pfeiſen gleich ein nicht zu duldender Fehlee iſt, ſo wird es doch andererſeits zu ganzen Stimmen oder wenigſtens zur Verſtärkung der unterſten Octave ſchwach klingendee Stimmen benutzt; ſoll z. B. Fl. trav. 8' bis zum Tone C durchgeführt werden, ſo erhalten die, ihrer Länge und tiefen Tones wegen, zu ſchwach klingenden Pfeiſen eine ſolche Länge, und einen ſo engen Ausſchnitt, daß ſie in der Quinte überſchlagen müſſen, welcher ſo erlangte Ton dann der verlangte Grundton iſt, z. B. eine Pfeiſe ſoll H durch Ueberſchlagen in der Quinte angeben, ſo erhält ſie die Länge der Pfeiſe zu C ꝛc. Durch dieſes Ueberſchlagen einer Pfeiſe wird ihr Ton ſo bedeutend verſtärkt, daß ſelbſt Unterſatz 32' in ſeinen tiefſten Tönen eine erſchütternde Kraft erhält. In der Schloßorgel zu Sondershauſen ſoll, wie Gerber es dem Verfaſſer dieſes vor etwa 35 bis 40 Jahren mündlich verſicherte, Flaut. trav. 8' in der Terze überſchlagend ſtehen, und von guter Wirkung ſeyn.

Filz, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts berühmt als Violoncell-Virtuoſe und Componiſt für alle gangbaren Inſtrumente. Beſonders waren es ſeine Clavierſachen und ſeine Sinfonien, welche man ſehr liebte. Er ſtarb als erſter Violoncelliſt in der Churfürſtlichen Capelle zu Mannheim 1768, noch nicht volle 36 Jahre alt. Der Sage nach ſoll er ſich durch häufiges Eſſen der Spinnen, von denen er verſicherte, daß ſie wie Erdbeeren ſchmeckten, den frühzeitigen Tod zugezogen haben.

Fin, ſ. Fine.

Final-Cadenz, ſ. die Art. Cadenz, Finale und Schluß-Cadenz.

Final-Clauſel, im weiteren Sinne des Wortes daſſelbe, was Tonſchluß (ſ. dieſ.); in engerer Bedeutung wird dieſer Ausdruck gewöhnlich aber auch für Coda oder Final-Cadenz gebraucht (ſ. dieſe Art.).

Finale. Das italieniſche Wort Finale bedeutet überhaupt: letzte Handlung, Schluß von Etwas. Daher wird es in der Muſik von den Italienern zunächſt auch als Name der Schlußnote, der letzten Note eines Tonſtücks gebraucht, und da dieſe meiſtens die Tonica iſt, von den Franzoſen auch zur Bezeichnung des Grundtones, der Hauptnote, der Tonica eines Tonſtücks. In einer davon abgeleiteten Bedeutung, in welcher das Wort auch längſt ſchon in die deutſche Sprache aufgenommen iſt, verſteht man darunter den letzten Satz eines, meiſtens größeren, Muſikwerks, z. B. einer Sinfonie, Oper u. dergl. Bei kleineren Inſtrumentalſtücken, namentlich ſolchen, die für's Concert beſtimmt ſind, wie z. B. Variationen, Rondo's u. dergl., denen ebenfalls nicht ſelten ein Finale angehängt wird, iſt dieſes gewöhnlich nichts anderes als ein Coda (ſ. dieſ.), in derſelben Art, demſelben Charakter und zu demſelben Zwecke verfaßt — die Schlußcadenz treibt ihr Weſen darin. Eine andere, wenn auch ähnliche, Form und dem Kunſtzwecke mehr entſprechende Geſtalt hat es in genannten größeren Muſikwerken, und namentlich in der Oper. Endlich gebrauchen die Italiener das Wort Finale auch als Name des ſtarken ſenkrechten Linienpaars, mit welchem der Schluß eines Muſikſtücks bemerkt wird, oder welches Zeichens ſie ſich eben dazu bedienen — des Endzeichens, Finalzeichens.

Finalis, ſ. Accentus ecclesiastici.

Finalzeichen, ſ. Bogen (als Schriftzeichen) und Schlußzeichen.

Finazzi, Filippo, Sänger (Caſtrat) und Componiſt, wurde geboren zu Bergamo 1710, und ſchon 1728 als Mitglied der italieniſchen Operngeſellſchaft zu Breslau auch in Deutſchland rühmlichſt bekannt. Nach der Zeit ſang er auf den Theatern zu Modena, wo er ſich ſo Viel erwarb, daß er 1748 ſich zu Jersbeck bei Hamburg ein Landgut kaufen und hier ſeine noch übrige Lebenszeit in Ruhe zubringen konnte. Er ſtarb am 21. April 1776.

Finck, Heinrich, lebte in der zweiten Hälfte des 15. und der erſten des 16. Jahrhunderts, Oheim des Folgenden, war Capellmeiſter der beiden Könige von Polen, Johann Albrecht's (1492) und Alexander's (1501 bis 1506). Die Zwickauer Bibliothek bewahrt eine Sammlung von 55 Liedern für eine Singſtimme von ihm.

Finck, Hermann, Neffe des vorigen, Birnensis, wie er ſich ſelbſt nannte, folgte als Capellmeiſtee ſeinem Oheim untee dem polniſchen Könige Sigismund I. (ſeit 1506), auch Auguſt I. genannt. 1501 war er alſo noch nicht polniſcher Capellmeiſter, obſchon Forkel dieſes Jahr angibt. Wir ſind dieſem kunſterfahrenen, theoretiſch und practiſch ausgezeichneten Manne, der uns auch noch wegen der Compoſition des Chorals „Was mein Gott will, das g'ſcheh allzeit" merkwürdig iſt (1558), großen Dank ſchuldig.

Fine (ital.) oder Fin (franz.) — das Ende, der Schluß. Man ſetzt dieſes Wort gewöhnlich zu Ende eines Tonſtücks, um damit den völligen Schluß deſſelben zu bezeichnen. Nothwendig iſt dies beim Da Capo oder dal Segno (ſ. dieſ.), wo der Schluß nicht mit dem figürlichen Ausgange der Notenſtimme zuſammentrifft, ſondern in Mitten einer ſolchen Stimme ſtatt hat.

Fingal, Fin Mac Coul oder Fionghal. Um die Mitte des 3. Jahrhunderts Fürſt einer Provinz des alten Caledoniens, Morven (Nordhein) genannt, waren Jagd und kriegeriſche Unternehmungen ſeine Hauptbeſchäftigung. Doch liegt die Geſchichte ſeines Lebens noch in tiefem Dunkel, und gehört auch nicht weiter hieher. Er ſtarb 283. Sein Charakter war allen Sagen nach der edelſte, den je ein Dichter geſchildert hat; ſein Ruhm iſt überall verbreitet, bei Künſtlern und Kriegern und beſonders durch die zwei übrig gebliebenen epiſchen Gedichte Oſſians, auf den er die Harfe vererbte, „Fingal" und „Temora" verherrlicht worden.

Finger, Gottfried, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Ollmütz in Mähren geboren. Er genoß den Ruf eines ausgezeichneten Virtuoſen auf dem Claviere und Componiſten.

Fingerſchneller und Fingeeſpanner. Unter dieſen Namen erfand Leonhard Mälzel in Wien 1836 – 1837 zwei Maſchinen, durch welche der zum Clavierſpielen nöthige Fingermechanismus weſentlich gefördert und erleichtert werden ſoll.

Fink, Gottfried Wilhelm. Er wurde geboren den 7. März 1783 in Stadt-Sulza an der Ilm, und im Clavier- und Orgelſpiele unterrichtet von dem dortigen Cantor Greßler. Eine ausgezeichnete Sopranſtimme und gutes Treffen vom Blatte erwarben ihm die Concertiſtenſtelle im Chore der damaligen Stadtſchule zu Naumburg. 1804 bezog er die Univerſität zu Leipzig, widmete ſich der Theologie, mit welcher er jedoch Ton- und Dichtkunſt eng verbunden anzuſehen gewohnt blieb, und ſetzte ſeine Studien fort bis Oſtern 1809, öfter angeſtrengter als rathſam. Früher als er zu predigen verſuchte, hatte er ſich als Componiſt und Liederdichter in's Oeffentliche gewagt. Das nicht ſeltene Anhören guter Muſikwerke, der freundſchaftliche Umgang mit den tüchtigſten Muſikern und kunſtfertigſten Dilettanten, eigene Theilnahme an

Digitized by Google

vielen Aufführungen, und häufige Aufforderungen, namentlich für häusliche Compoſitionen, munterten ihn zu den verſchiedenartigſten Leiſtungen auf, und bei der ihm angeborenen Liebe zur Kunſt und zur Geſchichte alles menſchlich Wichtigen gab er ſich mit Fleiß dem Studium der beſten theoretiſchen Werke und den Forſchungen für alle Muſik hin, ſo weit das Hauptfach der Theologie es nur geſtatten wollte. — 1812 gründete er in Leipzig eine Erziehungsanſtalt, welcher er als Director (vom Rathe der Stadt conceſſionirt) von 1813 bis 1827 mit großem Glücke vorſtand. Nach reiflichem Ueberlegen und aus Gründen, die nicht hieher gehören, gab er ſie in dem letztgenannten Jahre freiwillig auf. — Unter allen dieſen anſtrengenden Thätigkeiten blieb ihm dennoch Zeit und Luſt zu manchen ſchriftſtelleriſchen und künſtleriſchen Arbeiten. Die allermeiſten ſeiner Aufſätze und Beurtheilungen ſind mit ſeinem Namen unterzeichnet und brauchen der Anführung nicht. Um im Theologiſchen und namentlich im Mittelalterlichen, deſſen Quellenſtudium nicht ſelten Zwang nöthig hat, fortzuarbeiten, beſorgte er in der Erſch- und Gruber'ſchen Encyklopädie die Heiligen- und die Mönchsorden, nebſt vielen muſikaliſchen Artikeln. Mehr als Alles aber beſchäftigte ihn ſeit langer Zeit die Geſchichte der Muſik, von welcher der erſte Band unter dem Titel erſchien: „Erſte Wanderung der älteſten Tonkunſt, als Vorgeſchichte oder als erſte Periode derſelben“ (Eſſen bei Bädeker, 1831). Und dieſem Studium verdankt denn auch dieſes Werk, das ſeinen Namen mit an der Stirn trägt, eine lange Reihe der geiſtreichſten und gründlichſten Aufſätze, ſo wie nicht minder das Brockhaus'ſche Converſationslexikon, zu deſſen 8ter Auflage er allein die Umarbeitung und Berichtigung der muſikaliſchen Artikel übernommen hat. Was er als Redacteur der Leipziger allgemeinen Muſikzeitung geleiſtet hat, iſt allbekannt; ebenſowenig iſt es nöthig ſeine vielen Werke hier anzuführen; was aber in der genannten Muſikzeitung (Nro. 38 v. J. 1846 p. 643) nach ſeinem am 27. Auguſt deſſelben Jahres erfolgten Tode, in einem Nekrologe am Schluſſe geſagt wurde, möge hier als ehrender Nachruf beigefügt ſeyn: Betrachtet man nach dieſer kurzen Skizze nur den Lebensgang des Verſtorbenen, ſo glänzen uns zwar keine wunderbaren Begebenheiten und Thaten entgegen, aber es leuchten Punkte daraus hervor, die einen höchſt wohlthuenden Eindruck hervorbringen. Sein Gang durch's Leben war ein feſter, geregelter, männlich-würdiger und vielfach nutzenverbreitender. Manche Ehren und Freuden wurden ihm zu Theil, als Anerkennung rühmlicher Thätigkeit, aber auch mit ſchweren Prüfungen ſuchte ihn das Schickſal heim; gaben aber jene Anlaß, ſeine Beſcheidenheit durch die Art wie er ſie hinnahm in's Licht zu ſetzen, ſo konnte er an dieſen zeigen, wie ein Mann von tiefſtem Gefühl die bitterſten Seelenſchmerzen wenn nicht zu beſiegen, doch willenskräftig und würdevoll zu tragen habe. — Nie fand der Haß Eingang in ſeine edle, milde Bruſt. Er war Keinem Feind und hat nie einen Feind gehabt — Sich und ſeine Familie führte er unmittelbar durch eigene geiſtige Thatkraft anſtändig durch das bedürfnißreiche Leben, und weder beſondere Gunſt des Glückes noch Beſoldung vom Staate haben ihm hilfreich beigeſtanden. Ein Hauptzug an ihm war Anſpruchloſigkeit. Er that, was er für Recht hielt, ſelbſt wenn er Vortheile dadurch aufgeben mußte, und that es, nicht um damit zu prunken und Aufmerkſamkeit zu erregen, ſondern allein um ſeinem Gefühl und ſeinem Verſtande genug zu thun. Kaum hat Jemand erfahren, daß er kein Predigtamt angenommen, weil er nicht auf die ſymboliſchen Bücher ſchwören wollte. Dieſe Idee, die jetzt in Vielen lebendig geworden und ſich mit Geräuſch Luft macht, glühte lange vorher in ihm und führte ihn einen anderen Lebensweg, als der ihm eigentlich beſtimmt geweſen. Denn war irgend Einer berufen, durch begeiſterte Rednergabe und eigenes leuchtendes Vorbild die Gemeinde zu einem gottgefälligen Wandel anzuregen, ſo war er es. Wenn er predigte, war die Kirche ſtets überfüllt, und neun Rufe ſagen am Beſten, was er in dieſer Beziehung geweſen. Fällt durch den Umſtand, daß er bei ſolchen Eigenſchaften doch eine Predigerſtelle anzunehmen ſich nicht entſchließen konnte, irgend wohin ein Schatten auf ihn? Gewiß nicht!

Fink, Leonhard, geboren zu Göttweig am 7. Juli 1787, Benedictiner-Ordenspriester, Capitular, Kämmerer und Kanzleidirector im Stifte Melk; ein ausgezeichneter Baßſänger mit kräftig ſonorer Stimme und einem in guter Schule methodiſch gebildeten Vortrage.

Finke, Johann Georg, ein guter Orgelbauer in Saalfeld im erſten Viertel des 18ten Jahrhunderts. Gerber ſchreibt ihn Finck. Da er aber ſeine wenigen Nachrichten über ihn aus Jakob Adlung's „Musica mechanica Organoedi“ (Berlin 1768 in 4°) ſchöpfte, wird des Letzteren Schreibart vorzuziehen ſeyn, um ſo mehr, da ſonſt faſt Alle dieſes Namens ſich Finke oder Fincke ſchrieben.

Fiocco, 1) Pietro Antonio, aus Venedig gebürtig, war zu Ende des 17ten und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts Capellmeiſter an der Kirche der lieben Frauen von Sablone zu Brüſſel, und zu ſeiner Zeit beſonders als Motettencomponiſt berühmt. — 2) Sein Sohn, Joſeph Hector F., ebenfalls ein berühmter Motettencomponiſt und zugleich für ſeine Zeit ſehr fertiger Clavierſpieler, war um 1730 Capellmeiſter an der lieben Frauenkirche zu Antwerpen.

Fioco (ital.) — heiſer, leiſe, ſchwach, auch rauh im Halſe; mit voce zuſammen alſo — eine heiſere, rauhe Stimme. — Das Diminutivum fiochetto heißt — etwas heiſer; und das Subſtantiv fiochezza — die Heiſerkeit.

Fioravanti, Valentin, ſeit 1816 päpſtlicher Capellmeiſter an der Peterskirche zu Rom, wo er auch geboren iſt, ſtudirte die Kunſt in den Conſervatorien zu Neapel, betrat aber als dramatiſcher Componiſt ſeine Laufbahn zu Turin 1797. Alle ſeine Opern ſind komiſch, aber ohne allen Anklang an die italieniſche Schule, vielmehr noch vollkommen treu der ächten Muſikgattung dieſer Art: alſo einfach, ohne leer zu ſeyn, voll des trefflichſten Humors und reich an natürlich fließenden Melodien. Mit der Oper „gli amori di Commingo e d'Adelaide“, in der er ebenfalls noch jenem claſſiſchen Style des komiſchen Drama treu geblieben iſt, und die bei ihrer ſpäteren Aufführung in Neapel eben deshalb außerordentliches Aufſehen erregte, verließ er die dramatiſche Kunſt, und ſchreibt, nach Rom berufen, ſeitdem nur für ſeine Kirche. Die Anzahl ſeiner Meſſen, Offertorien — überhaupt Kirchenmuſiken iſt groß, und oberflächlich betrachtet könnte man auch ſie alle vortrefflich nennen, denn einnehmend iſt ihr fließender, höchſt verſtändlicher Styl, zweckmäßig, gedrängt und kunſtgewandt ihre äußere Anordnung. Deshalb erhielten ſie ſämmtlich auch großen Beifall, wo ſie zur Aufführung kamen. In Deutſchland iſt von ſeinen Opern „le cantatrici vilane“ (die Sängerinnen auf dem Lande), wegen des ächten, eigenthümlichen Geiſtes der alten italieniſchen komiſchen Oper, welcher ſich in jugendlicher Friſche noch darin abſpiegelt, ihrer heiteren, lebhaften Laune und wegen der Menge gefälliger Melodien, welche ſie enthält, immer die beliebteſte geblieben. Ebenſo ſchätzte man von jeher hier ſeine Lieder mit Pianofortebegleitung, deren er eine große Anzahl ſchrieb, aber leider nur ſehr wenige dem Drucke übergeben hat; nicht zu gedenken der mancherlei einzelnen Arrangements aus ſeinen dramatiſchen Werken, welche andere deutſchen Tonſetzer beſorgten und nicht ohne Dank dem Muſik liebenden Publikum darboten. Er ſtarb am 10. Juni 1837.

Fiorelli, der berühmte Componiſt der Nicolini'ſchen Pantomimen, war Violinvirtuos und lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit er auch eine größere Kunſtreiſe durch Deutſchland machte. Weitere Nachrichten fehlen, wenn er nicht ein und dieſelbe Perſon mit Agoſtino Fiorilli iſt, welcher zu Palermo geboren und bis 1790 von den Italienern auch als Operncomponiſt geſchätzt wurde. Die große Aehnlichkeit des Namens hätte leicht eine ſolche Verwechſelung veranlaſſen können.

Digitized by Google

Fiorillo, 1) Ignazio, ein Schüler von Durante und Leo, geboren zu Neapel am 11. Mai 1715, wurde um 1752 als Capellmeiſter nach Braunſchweig, und 1762 in gleicher Eigenſchaft nach Caſſel berufen. Nach ſeiner Penſionirung (1780) wegen Altersſchwäche lebte er auf dem Dorfe Frizlar bei Caſſel, wo er im Juni 1787 ſtarb. Beſonders fruchtbar als Componiſt war er im Kirchenſtyle, was eine Menge noch vorhandener Werke dieſer Art bezeugen. Außerdem aber ſchrieb er auch Opern. Ferner einige Intermezzo's und Pantomimen, und endlich mehrere einzelne Scenen und Arien, unter welchen ſich beſonders die auszeichnen, welche er eigens für die berühmte Contraltiſtin Morelli componirte. Die Violinſachen, welche Gerber in ſeinem alten Tonkünſtlerlexicon ihm zuſchreibt, gehören ſeinem Sohne — 2) Federico F., einem zu ſeiner Zeit nicht unangeſehenen Mandolinen- und Violin-Virtuoſen, der ſich als Componiſt jedoch mehr durch Fleiß als natürliches Talent auszeichnete. Derſelbe wurde geboren zu Braunſchweig 1753. Von 1770 bis 1780 lebte er fortwährend auf Reiſen durch Italien, Frankreich, Deutſchland, Polen u. ſ. w. 1782 ward er als Muſikdirector am Theater zu Riga angeſtellt, von wo er ſich aber ſchon 1785 wieder nach Italien und Frankreich begab, hauptſächlich um dort mehrere von ſeinen Compoſitionen in Verlag zu geben. Um 1794 lebte er zu London, wo er in den Concerten die Bratſche ſpielte; und 1801 erhielt er einen Ruf als Muſikdirector nach Amſterdam. Hier ſcheint er gegen 1812 geſtorben zu ſeyn, da ſich ſeit dieſer Zeit keine Nachricht mehr von ihm vorfindet. Seine Werke beſtehen in mehreren Sinfonien für großes Orcheſter mit concertirender Violine, dann in Concerten, Quartetten, Trio's, Duo's, Sonaten, Rondo's u. ſ. w., meiſt für Violine und ziemlich alle in dem ſehr leichten Pleyel'ſchen Style. Das Brauchbarſte von allen ſind die Etuden für Violine, welche Kühnel in Leipzig verlegte, und die auch bis auf den heutigen Tag noch von jungen Violin-Virtuoſen mit Nutzen geſpielt werden können und ſollten.

Fiorini, Ippolito, Capellmeiſter des Herzogs Alfons II. von Ferrara, auch geboren daſelbſt, blühte gegen Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, beſonders als Kirchencomponiſt.

Fiorito (ital.), wörtlich: geblümt; daher in der Muſik — verziert, figurirt. S. Figurirte Muſik und den folgenden Artikel.

Fioritúren (von dem ital. fiorito — blumicht, verziert) nennen Einige auch wohl die Coloraturen (ſ. dieſ.) und Verzierungen im Geſange. S. Melisma und Verzierungskunſt im Geſange.

Fioroni, Giovanni Andrea, geb. zu Pavia um 1704, und geſt. zu Mailand, wo er zuletzt als Domcapellmeiſter angeſtellt war, 1779; war einer der ausgezeichnetſten Kirchencomponiſten des vorigen Jahrhunderts.

Fis, der durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhte Ton f, oder die ſiebente Saite der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter unſers modernen Tonſyſtems, wenn dieſelbe nämlich als große Terz von d oder als reine Quinte von h u. ſ. w. gebraucht wird. Als kleine Terz von es, oder als kleine Sexte von b heißt ſie ges, von welchem Tone fis nur enharmoniſch verſchieden iſt.

Fiſcher, Johann, zuletzt markgräflich ſchwed'ſcher Capellmeiſter, war nach dem, was Walther und Gerber von ihm erzählen, ein berühmter Violinſpieler und Componiſt ſeiner Zeit. Er wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Schwaben geboren und ſtarb im 70. Jahre ſeines Lebens.

Fiſcher, Chriſtian Friedrich, geb. zu Lübeck am 23. October 1698, ſtarb 1752 als Cantor in Plön. Mattheſon ſagt in ſeiner „Ehrenpforte" unter Anderem von ihm, daß er wegen ſeiner Gelehrſamkeit und gründlichen muſikaliſchen Bildung wohl ein ſchöneres Loos verdient habe, als ihm zu Theil geworden, und wirklich auch bezeugen die wenigen Werke, welche wir noch von ihm beſitzen, daß dies kein Ausſpruch beſonderer perſönlicher Zuneigung, ſondern ein Wort der Wahrheit war. Namentlich rechnen wir dahin ſein vierſtimmiges Choralbuch, dem er eine eben ſo gelehrte als ſchön geſchriebene Vorrede über Choral- und Kirchenmuſik voranſchickte, und ſeine „zufälligen Gedanken von der Compoſition", die leider aber im Manuſcript geblieben ſind, und ſich nur durch Abſchriften in einem kleineren Kreiſe verbreitet haben.

Fiſcher, Johann Caſpar Ferdinand, markgräflicher Capellmeiſter zu Baden, blühete zu Anfang (1720) des vorigen Jahrhunderts, und gehörte unter die größten Clavierſpieler ſeiner Zeit, als welcher er einen weſentlichen Einfluß auf den Geſchmack und die weitere Verbreitung der Liebe zu ſeinem Inſtrumente in Deutſchland ausübte.

Fiſcher, Ferdinand, Hof- und Stadtmuſikus zu Braunſchweig, geb. daſelbſt 1723 und geſt. 1805, war ein ausgezeichneter Violinvirtuos und beliebter Componiſt.

Fiſcher, Johann Chriſtian, einer der größten, wenn nicht der größte Hoboiſt des vorigen Jahrhunderts, wurde in Freiburg geboren. Um 1760 ſtand er als erſter Hoboiſt in der Churfürſtlichen Capelle zu Dresden. Er ſtarb in London am 29. April 1800, vom Schlage gerührt, eben als er im Königl. Palaſte ein Concert ſeiner Compoſition vortrug. Beſonders werthgeſchätzt wurden von ſeinen Werken, vor 20 Jahren noch, die Quartette für Flöte, Violine, Viole und Violoncell.

Fiſcher, Johann Carl Chriſtian, ein in den Wiſſenſchaften ſowohl als beſonders in der Kunſt ſehr thätiger und merkenswerther Mann, wurde geboren 1752, und war in ſeinen jüngeren Jahren Schauſpieler, um 1791 ſogar Director der Schwerin'ſchen Hofſchauſpieler-Geſellſchaft. Gegen 1795 aber entſagte er dieſem Berufe, und widmete ſich ausſchließlich den Künſten und Wiſſenſchaften. Ohne beſtimmte Anſtellung wählte er Güſtrow zu ſeinem Aufenthaltsorte, ſchrieb hier die bekannte Mecklenburgiſche Geiſtergeſchichte, jene wahrhaft berühmt gewordenen Schauſpieler-Predigten, und mehrere andere nicht hieher gehörige Werke, die ſeinem ſchriftſtelleriſchen Anſehen eine weite Verbreitung verſchafften; und war, als gründlich gebildeter Muſiker, daneben auch mit allen Kräften bemüht, in ſeiner nächſten Umgebung wenigſtens die Kunſt immer mehr in Aufnahme zu bringen, theils durch Lehre, theils durch Beiſpiel als geſchmackvoller und fertiger Clavier- und Orgelſpieler, ſo daß er 1800 zum Organiſten an der Pfarrkirche zu Güſtrow erwählt ward. Mehrere wichtige muſikaliſche Werke, die er als ſolcher zur Herausgabe vorbereitete, ließ ihn der Tod, der ihn leider ſchon am 30. September 1807 überraſchte, nicht vollenden.

Fiſcher, Zacharias, geb. zu Würzburg am 5. November 1730, und geſt. daſelbſt am 27. November 1812, war einer der berühmteſten Geigen-Inſtrumentenmacher.

Fiſcher, Johann Gottfried, geboren zu Naundorf bei Freiberg am 13. September 1751. Mit den ausgezeichnetſten muſikaliſchen Kenntniſſen und Talenten verband er die größte Anſpruchsloſigkeit und Beſcheidenheit, welche ihn auch zurückhielt, ſich dem größeren Publikum bekannter zu machen, als es durch einige gedruckte Claviervariationen und Orgelfugen geſchehen konnte. Er ſtarb als Muſikdirector am 7. September 1821 zu Freiberg.

Fiſcher, Michael Gotthard. Sehr ſchmerzlich war es für alle Freunde der Muſik, dieſen trefflichen Orgelſpieler und Muſikdirector, einen der würdigſten ſeiner Zeit, ſeit etwa 1814 mit jedem Jahre heftiger an der Gliedergicht leiden zu ſehen, welche ihn in den letzten Jahren ſeines Lebens völlig unfähig machte, ſein Amt zu verwalten. Endlich endete der Tod ſein leidenvolles Leben am 12. Januar 1829 zu Erfurt. Doch wirkt ſeine Kunſt noch jetzt in ſeinen zahlreichen und zum Theil ausgezeichneten Schülern fort. Die große Vorliebe des Heimgegangenen für die kirchliche Muſik war muſterhaft, und er unabläſſig bemüht, dem ihr drohenden Verfalle nach Kräften vorzubeugen. Seine hinterlaſſenen gediegenen Werke beſtehen in Motetten, Arien für Singchöre, dem evangeliſchen Choral-Melodienbuche (vierſtimmig ausgeſetzt mit Vor- und Zwiſchenſpielen), meh-

reren Choralen, Quartetten für Streichinſtrumente, mehreren Clavierſachen, ſehr vielen (gegen 50) Orgelſtücken ꝛc ꝛc.

Fiſcher, Anton, geboren in Augsburg um 1782, lebte in Wien, war ein fleißiger Componiſt, von dem namentlich nachgenannte Opern bekannt waren: „Lunara, Königin des Palmenhains,“ „die arme Familie,“ „die Entlarvten,“ „die Scheidewand,“ „die Verwandlungen,“ „Raoul der Blaubart,“ „die beiden Geizigen“ (nach Gretry moderniſirt), „das Hausgeſinde,“ „Swetard's Zauberthal,“ „das Singſpiel auf dem Dache,“ „die Feſtung an der Elbe,“ „das Milchmädchen von Percy,“ „Theſeus und Ariadne,“ eine Pantomime „der wohlthätige Genius,“ und ein Kinderoperettchen. — Seit aber Roſſini und deſſen Nachfolger in Deutſchland ſich einbürgerten, ſind, nebſt ſo vielen anderen, auch dieſe vaterländiſchen Produkte von den Repertoires verſchwunden.

Fiſcher, Ernſt Gottfried, Mitglied der Königl. Academie der Wiſſenſchaften und Profeſſor, auch Lehrer des Geſanges am lateiniſchen Gymnaſium zum grauen Kloſter zu Berlin; früher, um 1817, wo er ſchon einen, wenn auch unſerer Anſicht widerſtreitenden, doch ſehr geiſt- und kunſtreichen Aufſatz „Ueber die Einführung des vierſtimmigen Choralgeſanges in den evangeliſchen Gottesdienſt“ in die Leipziger allg. muſik. Zeitung (1817 pag. 5 ff.) lieferte — wenn wir nicht irren — Königl. Preußiſcher Artillerielieutenant; durch ſeine „mechaniſche Phyſik“ und andere nicht hieher gehörige phyſikaliſche Schriften rühmlichſt bekannt; ſchrieb 1824 „Verſuche über die Schwingung geſpannter Saiten, beſonders zur Beſtimmung eines ſicheren Maaßſtabes für die Stimmung“ (in den Abhandlungen der Königl. Preuß. Academie der Wiſſenſchaften, und auch beſonders gedruckt), worin er die betreffenden Unterſuchungen Newton's, Taylor's, d'Alembert's, Euler's, D. Bernoulli's und La Grange's theils ergänzt, theils berichtigt, und die daher keinen unwichtigen Beitrag zur heutigen Akuſtik bilden (vergleiche die Recenſion von Chladni in der Leipz. allg. muſik. Zeitung 1825 pag. 501 ff. und 705 ff.), obſchon Scheibler's neueſte Unterſuchungen über dieſen Gegenſtand alles früher darüber Erſchienene faſt ganz entbehrlich machen. Und dann gab er 1831 (Berlin bei Oehmigke) heraus: „Ueber Geſang und Geſangunterricht,“ in welchem Werke, ſo klein und billig es iſt, er einen reichen Schatz geſchichtlicher Kenntniſſe, und überhaupt eine ächt praktiſche, tiefe und geläuterte Kunſtanſicht offenbart. Daſſelbe iſt der Fall mit allen ſeinen übrigen kleineren und größeren Schriften und Abhandlungen, in denen er die Muſik berührt: überall zeigt er, daß er weiß, was er will, daß er von ſeinen Anſichten und Meinungen, die ſehr ſelten von denen eines jeden wahren und verſtändigen Kunſtfreundes abweichen, auf's Innigſte überzeugt und durchdrungen iſt, und endlich die ſo ſeltene glückliche Gabe, jene auch eben ſo deutlich als wieder überzeugend auszuſprechen.

Fiſcher, Ludwig, der Ahnherr der berühmten Sänger-Familie dieſes Namens, unſtreitig der berühmteſte und zugleich auch tüchtigſte Baſſiſt ſeiner Zeit, wurde geboren 1745 zu Mainz. Seine treffliche Baßſtimme verſchaffte ihm frühzeitig eine Stelle in der damaligen Churfürſtl. Capelle daſelbſt; doch fehlte es ihm hier an Gelegenheit, das von der Natur ihm verliehene außerordentliche Talent weiter auszubilden, und er ging daher nach Mannheim zu dem berühmten Raff, unter deſſen ſorgfältiger Leitung er dann den Geſang förmlich und gründlich ſtudirte. Nicht ſehr groß zwar an Geſtalt, aber ein Rieſe in ſeiner Kunſt, ging er aus dieſer Schule hervor. Eilf Jahre verweilte er in Mannheim, folgte 1778 auch der ganzen Capelle und dem Theater nach München; aber in dieſer Zeit waren ſeine Kunſt und ſein Ruf ſchon zu hoch geſtiegen und zu weit verbreitet, die Anträge, welche ihm von verſchiedenen Seiten gemacht wurden, zu glänzend, als daß er länger in ſeiner bisherigen Stelle hätte verweilen können. Er ging zu-

erſt nach Wien, und ſang hier vier Jahre lang auf dem Kaiſerl. Nationaltheater; dann nach Paris, wo er 1783 unter Anderem im Concert ſpirit. ſolch' große Triumphe feierte, wie dort wohl noch kein Sänger vor ihm; 1784 nach Italien: Neapel, Rom, Florenz, Mailand, Venedig, und kehrte endlich, mit Ehre und Geld — im Uebermaaß möchte man ſagen — beladen, Anfangs des Jahres 1785 nach Deutſchland zurück, wo ihn zuerſt der Fürſt von Thurn und Taxis einige Zeit an ſeinen Hof zu feſſeln wußte. 1788 kam er nach Berlin. Sein Geſang gefiel beſonders dem Könige ſo ſehr, daß ihn derſelbe ſchon im folgenden Jahre wieder dorthin berufen ließ, um in Reichardt's Oper „Brenno“ die Hauptrolle zu übernehmen. Gleich nach der erſten Vorſtellung erhielt er den Antrag eines lebenslänglichen Engagements mit 2000 Thalern Gehalt, den er unter mehreren anderen vortheilhaften Bedingungen annahm. Alle ſeine noch übrigen Reiſen, welche er nun von ſeinem Wohnſitze Berlin aus machte, wie z. B. 1794, und nachgehends noch einmal, nach London, 1798, wie ſpäter noch öfter, nach Wien, Dresden ꝛc. hier aufzuzählen, würde uns zu weitläuftig werden laſſen: er war ziemlich überall, in allen großen Städten Europa's; es war ihm nicht genug, einen europäiſchen Ruf zu genießen, ſondern es lag ihm auch daran, denſelben überall ſelbſt zu begründen; nur dann, meinte er, ſey er wohl erworben. Von 1812 an ſang er ſelten mehr, und 1815 ward er völlig penſionirt; er ſtarb aber erſt 1825 in Berlin, ein bedeutendes Vermögen hinterlaſſend. — Der Umfang ſeiner Stimme erſtreckte ſich vom tiefen D bis zum eingeſtrichenen a, welche ungeheure Menge von Tönen er mit einer merkwürdigen Kehlfertigkeit, Leichtigkeit, Reinheit, Präciſion, einer zauberkräftigen Schöne und dabei mächtigen, aber niemals unangenehmen Fülle zu Allem zu gebrauchen wußte, was nur von einer menſchlichen Stimme ausgeführt werden kann. Zugleich war er ein ſehr gewandter Mime und Acteur, ausgerüſtet mit den gründlichſten und vielſeitigſten Kenntniſſen und der tiefſten Einſicht in ſeine Kunſt. Er war der ganze dramatiſche Sänger, wie die heutigen Aeſthetiker ihn nur in der Idee erfaſſen und ſich vorſtellen können. In ſeinem letzten und höchſten Glanze erſchien er als Oroe in Himmel's „Semiramis.“ — Seine Gattin, Mad. Barbara F., war eine geborne Straſſer, und vormals auch, ſowohl als Sängerin wie als Schauſpielerin, nicht unberühmt. Sie wurde geboren zu Mannheim 1758 und erhielt den erſten Singunterricht von einem daſigen Muſiklehrer und Sänger, Namens Giorgetti. Ihre theatraliſche Laufbahn betrat ſie 1772 als Churpfälziſche Hofſängerin. 1773 ward ſie an den Würtembergiſchen Hof berufen, der damals in Ludwigsburg reſidirte. 1774 kehrte ſie wieder in ihre vorige Stelle zurück, und verblieb in derſelben auch bis 1779, wo ſie, ebenfalls mit nach München gezogen, hier ſich an Fiſcher verheirathete, und von nun an immer mit demſelben zuſammen lebte. 1789 befiel ſie eine hartnäckige Bruſtkrankheit, die Urſache ward, daß ſie ſchon 1790 das Theater ganz verlaſſen mußte, und nur in Faſch's Academie zu Berlin zuweilen noch ſang. Unter den drei Kindern, welche ſie ihrem Gatten gebar, war das älteſte,

Fiſcher, Joſeph, der würdige Nachfolger ſeines großen Vaters. Er wurde geboren 1780 zu Wien. Von Seiten beider Aeltern ward ihm eine ſorgfältige Erziehung zu Theil, und als der Vater eine ſchöne Sopranſtimme und überhaupt viel Talent zur Muſik bei ihm bemerkte, war der Entſchluß, ihn gleichfalls der Bühne zu widmen, bald gefaßt. Um ſo mehr aber ließ es ſich jener angelegen ſeyn, ihm die vielſeitigſte Bildung zu geben. Im Geſange unterrichtete ihn Vater und Mutter, dann erhielt er überall, wo ſeine Aeltern auf den ſpäteren Reiſen (ſ. oben) ſich nur einige Zeit aufhielten, von den anerkannt beſten Meiſtern Unterricht in mehreren Sprachen, in der Dichtkunſt, in der Compoſition und anderen Künſten und Wiſſenſchaften. Ungeachtet der ſchnellen Mutation ſeiner Stimme, welche ſchon in ſei-

nem ſechzehnten Jahre erfolgte, und zur wundervoll ſchönſten Baßſtimme führte, durfte er doch nach dem Willen ſeines Vaters erſt einige Jahre ſpäter das Theater betreten, und vielleicht hat er es dieſer weiſen Schonung ſeiner Jugendſtimme zu danken, daß er ſpäter, und ſogar jetzt noch, wo er längſt ſchon vom Theater zurückgetreten iſt, einer unerſchütterlichen Geſundheit und Kraft ſeiner Bruſt ſich erfreut, die ihn früher die höchſten Anſtrengungen, denen die meiſten Sänger unterliegen, mit Leichtigkeit und ohne irgend einen ſichtlichen Einfluß überwinden und ertragen ließ. Auch als Componiſt von mehreren Geſängen und Liedern, meiſt für eine, der ſeinigen entſprechende tenoriſirende Baßſtimme, mit Pianofortebegleitung und italieniſchem und deutſchem Text, hat ſich F. gezeigt. Ohngefähr zehn bis zwölf Hefte ſind davon im Druck erſchienen, und ohne lange ſuchen zu müſſen, finden wir auch hier ſeinen leichten Sinn, ſeinen Mangel an völlig beſtimmter Charakteriſtik, daneben aber auch den gut geſchulten, gewandten, anmuthigen Sänger wieder. Sie ſind alle nicht anders, nicht beſſer und nicht ſchlechter, als tauſend andere, die von italieniſchen Componiſten nicht eben ausgezeichneten Ranges, oder von deutſchen, die ihnen gleichzuſtellen, geliefert werden, verſchaffen dem, der ſie zu ſingen weiß, Vergnügen und zweckmäßige Uebung.

Fiſcher, Dr. E., Profeſſor und Lehrer des Geſangs am Berliniſchen Gymnaſium, Verfaſſer des Buchs über Geſang und Geſangunterricht, Berlin 1831, bei Oehmigke, überhaupt ein tüchtiger Mann, ſtarb am 4. Februar 1841.

Fiſcher, Beatrix, mit dem Beinamen Schwarzböck (obgleich dieß nicht ihr Vatername iſt, wie man hiernach ſchließen ſollte), gegenwärtig Großherzoglich Badiſche Hofopernſängerin zu Karlsruhe, wurde am 6. Februar 1809 zu Temesvar in Ungarn geboren. Ihr Vater, Namens Macher, Hausoffiziant bei dem Erzherzoge Ferdinand von Eſte, ſtarb, als ſie erſt zwei Jahre alt war. Ein Jahr darauf verheirathete ihre Mutter ſich in zweiter Ehe mit Herrn Ludwig Schwarzböck, und ſo kam damals die kleine Beatrix nach Wien. Ausführlicheres enthält das Schlußheft des Hauptwerkes S. 23. Hier werde nur bemerkt, daß Madame Fiſcher immer noch als Großherzoglich Badiſche Hofopernſängerin in Karlsruhe thätig und beliebt iſt, ihre eigentliche Biographie alſo, nach dem Plane dieſes Werkes, einer ſpäteren Zeit vorbehalten bleiben muß.

Fiſcher, Ludwig, geb. 1801 zu Weißenborn bei Duderſtadt im Eichsfelde, vom Jahre 1832 bis 1836 Cantor und Organiſt an der katholiſchen Kirche zu Jena, gegenwärtig Cantor und Muſiklehrer am Dom zu Erfurt und ſämmtlichen daſigen katholiſchen Schulen, hat ſeine Berufung an dieſe wichtige Stelle einer muſikaliſchen Bildung und Geſchicklichkeit zu verdanken, deren Ergebniſſe zwar noch in keiner größeren und umfaſſenderen Arbeit, aber doch in zahlreichen und ſchätzbaren kleineren dem Publikum vorliegen. Sie beſtehen in Liedern, Sammlungen von Tänzen, Rondeaux, Amuſements u. dergl. m., welche theils im beſonderen Drucke, theils in größeren Magazinen erſchienen ſind. Der muſikaliſche Scharfſinn und Erfindungsgeiſt des gebildeten und verdienſtvollen Mannes, an deſſen Thür ja keiner den Dom in Erfurt beſuchender Muſikfreund vorübergehen möge, beſchäftigt ſich ſeit Jahren mit dem Bau eines polyphonen Blasinſtrumentes, welches die ausdauernde Beharrlichkeit des Erfinders gewiß noch zu Stande bringen wird.

Fiſcher-Achten, Caroline, geboren um 1806 zu Wien, begann ihre theatraliſche Laufbahn im Jahr 1827, und zwar beim Hof-Operntheater in Wien. Während des Zeitraumes von 1823 bis 1827 erhielt ſie in Stockerau bei Wien, wo ihr Vater (Achten) als öſterreichiſcher Militärbeamter ſtationirt war, den erſten Muſik- und Geſangunterricht. Ihr Talent entwickelte ſich ſo vortheilhaft, daß ſie bald zu den Kirchenmuſiken als Soloſängerin zugezogen wurde; und dieſer Umſtand, die Erhabenheit, Großartigkeit und die hehre Tonfülle, die in dergleichen Muſiken vorwaltet, ſcheint einen bedeutenden Einfluß auf ihre jetzige Art zu ſingen und auch auf ihre Stimme an ſich ausgeübt zu haben. Gegen Ende des Jahres 1832 verehelichte ſie ſich mit dem Hofopernſänger Friedrich Fiſcher und trat mit demſelben als Mad. Fiſcher-Achten im Herbſt 1832 eine größere Reiſe über Linz, Stuttgart und Karlsruhe nach Frankfurt an, wo ſie dann nebſt ihrem Gatten auf längere Zeit engagirt ward. — Ein Hauptvorzug dieſer Sängerin vor vielen andern iſt das eigene Schaffen ihres ganzen Vortrags, hinſichtlich des Spiels ſowohl als des Geſanges. Nichts iſt an ihr blos gemacht und abgeſungen, oder wohl gar nachgemacht; ſie fühlt nicht blos, was ſie ſingt und ſpielt, ſie durchlebt ihre ganze Rolle. Eine ihrer gelungenſten Darſtellungen iſt die der Alice in „Robert der Teufel.“ Daran reihen ſich die der Camilla in „Camilla,“ Zerline in „Don Juan,“ der Myrrha im „Opferfeſt,“ Sargines in „Zögling der Liebe,“ und Pamina in der „Zauberflöte.“ Auch als Soubrette leiſtet ſie Ausgezeichnetes, und dieß läßt auf eine ſeltene Vielſeitigkeit ihres Talents ſchließen.

Fiſchhof, Joſeph, Profeſſor des Claviers am Conſervatorium der Muſik zu Wien, in Butſchowitz (Mähren) 1804 geboren. Nebſt dem, daß er, durch ein logiſches Studium an Selbſtdenken und Conſequenz gewöhnt, bald den ausgezeichnetſten Clavierlehrern Wien's beigezählt wurde, hat er durch ſein gefühlvolles, äußerſt fertiges und vorzüglich claſſiſche Muſik hervorhebendes Spiel ſich in dieſer Hinſicht einen eben ſo ausgezeichneten Rang erworben, als er — werden ſeine Compoſitionen, vorzüglich ſeine Lieder, nur erſt durch die Herausgabe bekannter — auch als Componiſt um ſo gewiſſer einnehmen wird, da ſein Styl, rein und edel, durch Originalität und tiefes Gemüth höchſt eigenthümlich ſich charakteriſirt. Seine äſthetiſche Bildung gewann durch den Umgang mit mehreren, Wien beſuchenden, Künſtlern eine noch höhere Bedeutung, indem ſelbige mit der ernſten Richtung ſeines Geſchmacks ſich im ſtrengſten Sinne amalgamirten. — In literariſcher und ſcientifiſcher Beziehung haben wir ihm mehrere gediegene, muſikaliſch-critiſche Aufſätze zu danken; auch beſchäftigt er ſich gegenwärtig vorzugsweiſe mit der muſikaliſchen Literatur, welche bei ſeiner zahlreichen, gewählten muſikaliſchen Bibliothek ihn vielfach in Anſpruch nimmt. Unter ſeinen Manuſcripten befinden ſich eine anſehnliche Zahl Compoſitionen über Texte von Heine, Herder, Zedlitz ꝛc. Im Jahre 1833 zum Profeſſor des Claviers am Conſervatorium in Wien ernannt, iſt er der Erſte, welcher nach einem neu ausgedachten Syſteme bei einem Claviere den gemeinſchaftlichen Unterricht für eine große Schülerzahl mit Benutzung des Kalkbrenner'ſchen Handleiters, eben ſo zweckmäßig als befriedigend im Erfolge eingeführt hat.

Fis-Dur, eine der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, in welcher das um einen halben Ton erhöhte f, alſo fis, als Grundton (Tonica) der ſogenannten Durtonart angenommen wird. Um der Natur dieſer die Stufen der Tonleiter der Tonart Fis-Dur anzupaſſen, müſſen in ihr noch die Töne c, g, d, a und e in cis, gis, dis, ais und eis erhöht werden.

Fisfis, oder beſſer fisis, der doppelt oder um zwei halbe Töne erhöhte Ton f, welcher (auf Clavier- und Blasinſtrumenten wenigſtens) vermittelſt der, nur enharmoniſch von ihm verſchiedenen, Tonſtufe g ausgeübt wird.

Fiſher, Johann Abraham, Dr. der Muſik zu Oxford, geb. zu London 1744, zeichnete ſich als Violinvirtuoſe aus, als welcher er auch in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine große Reiſe durch Dänemark, Deutſchland und Frankreich machte, wo er vielen Beifall fand. Von ſeinen Compoſitionen erſchienen bei Clementi und Broderie in London: 9 Clavierconcerte, 4 Hoboenconcerte, 3 Violinconcerte, mehrere Divertiſſements für Flöte, einige Solo's und Trio's für

Digitized by Google

Violine, mehrere engliſche Canzonetten, und endlich die beiden Opern „Monster of the Wood“ und „Sylpho.“ Sein Todesjahr fällt in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts; doch hat es ſich bis jetzt nicht mit Zuverläſſigkeit ermitteln laſſen.

Fis-Moll, eine der 24 Tonarten unſeres modernen Muſikſyſtems, in deren Tonleiter, um dieſe der Natur der ſogenannten Molltonart gemäß zu bilden, außer dem Grundtone (Tonica) fis noch die Töne c und g um einen halben Ton erhöht, alſo in cis und gis verwandelt werden müſſen.

Fiſtel oder Falſet, ſ. Kopfſtimme.

Fistula (lat.) — eine Röhre; daher in der Muſik — Pfeife; kommt häufig als Name der Orgelregiſter vor: Fistula largior — Flageolet; F. organica — Orgelpfeife; F. militaris — Feldpfeife; F. minima — Flageolet; F. pastoralis — Hirtenpfeife, Schalmey; F. rurestris — Bauernflöte; F. vulgaris — Blockflöte; F. helvetica — Schweizerflöte, Querpfeife; und F. panis — Syrinx. Sind hier alle unter ihren deutſchen Namen beſchrieben und daher dort nachzuſehen.

Flaccus, ein Tonkünſtler des alten Roms, von dem ſich leider nur die eine Nachricht noch findet, daß er zu des Terenz Comödien die Muſik verfertigte.

Flachfeld, ſ. Feld.

Flachflöte iſt eine ſehr angenehm klingende acht-, vier- oder zweifüßige Manualſtimme.

Fladderklappen, ſ. Contra-Ventil, auch Pfeifenſtock-Ventil.

Fladdern, beſſer Flattern. Des erſten Wortes bedient ſich Werkmeiſter ſtets. S. Pläeren.

Fladt, Anton, Königl. Bayeriſcher Kammermuſikus und erſter Hoboiſt in der Königl. Capelle zu München, iſt geboren zu Mannheim 1775. In die Capelle zu München ward er 1790 nach dem Tode des berühmten Lebrün aufgenommen. In den Jahren von 1793 bis 1810 machte er mehrere größere Reiſen durch die Rheinlande, Oeſterreich, Ungarn, Norddeutſchland, England und Frankreich, auf denen er ſeinen im Vaterlande ſchon wohl erworbenen großen Ruf zu einem wirklich europäiſchen erhob.

Flageolet. Mit dieſem Kunſtausdrucke, der aus dem Franzöſiſchen ſtammt, wird ein doppelter Begriff verbunden. Einmal bezeichnet man dadurch ein kleine Flöte à bec (ſ. d.), das kleinſte aller Flöteninſtrumente. In einem andern Sinne jedoch verſteht man darunter jene eigenthümliche Behandlungsweiſe der Geigeninſtrumente, kraft welcher mittelſt eines beſonderen Fingerſatzes und Bogenſtriches ſowohl einfache als Doppeltöne analog und täuſchend ähnlich dem Klange jenes genannten Flageolets hervorgebracht und durch ungewöhnliche Saitenſchwingungen erzeugt werden. Als Orgelſtimme, wo es auch wohl Flaſchenet, Flasnet, Fistula minima (kleinſte Pfeife), F. largior (reichlichere Pfeife) und Vogelpfeife heißt, iſt das Flageolet eine offene Manual- oder Labialſtimme.

Flaſchenet und Flasnet, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Flaſchenorgel, ein Taſteninſtrument von dem Umfange von Contra F bis chromatiſch hinauf zum viergeſtrichenen c, welches aber weder durch Saiten noch durch eigentliche Pfeifen oder durch Reibungen ꝛc. ſeinen Ton hervorbringt, ſondern durch eine Art Flaſchen, deren Oeffnung durch einen Windſtrom berührt wird, wodurch wir ja auf jeder gewöhnlichen Flaſche unter Umſtänden Töne hervorzubringen vermögen, und woher denn auch der Name des Inſtrumentes rührt. Der Erfinder verdient in ſo fern alle Achtung, als er blind und damals, wo er das Inſtrument verfertigte, erſt 22 Jahre alt war. Sein Name iſt Wilhelm Engel, welcher zu Berlin lebt, und die Erfindung ſelbſt fällt in das Jahr 1816.

Flattergrob, eine alte Benennung des kleinen c auf der Trompete. S. Trompete.

Flautbaß, eine acht-, zuweilen ſechszehnfüßige eng menſurirte gedeckte Flötenſtimme im Pedale, welche hauptſächlich zur Begleitung ſanfter Manualſtimmen gebraucht wird.

Flautino (ital.), bezeichnet als Diminutivum von Flauto ſowohl eine kleine Gattung der Flöte und Flöte à bec, als auch eine beſondere Art des Tones der Bogeninſtrumente, die man gewöhnlicher das Flageolet (ſ. dieſ.) nennt.

Flauto und **Flauto traverso**, der italieniſche Name der Flöte (ſ. dieſ.) — Querflöte, Querpfeife. In der Orgelbauerſprache ſind die Wörter Flauto, Flet, Fletna, Flöte, Flöthe, Flut, Flute generelle Benennungen aller acht- und vierfüßigen, lieblich klingenden Labialſtimmen. Dieſelben werden in verſchiedene Arten eingetheilt, welche ſodann einen Beinamen erhalten, der entweder von einem Inſtrumente, dem ſie gleich klingen ſollen, oder von ihren Eigenſchaften entnommen iſt, und der ſie unter ſich wieder von einander unterſcheidet. Man theilt ſie ein in offene, halb- und ganz gedeckte, in aufrechte und umgekehrte coniſche Stimmen. Die Maſſen, woraus ihre Pfeifen gearbeitet werden, ſo wie ihre Einwirkungen, ſind unter den Artikeln Pfeifen und Gedact zu erſehen. In der Regel werden ſie nur für Manuale, in großen Orgeln aber mitunter auch für's Pedal disponirt, wo ſie dann Flötenbäſſe heißen, die der Engländer Recorder (eine große Flöte) nennt. — Wir nennen hier die üblicheren dieſer Flötenſtimmen: Fl. amabile hieß in älterer Zeit jede ſanft und lieblich klingende Orgelſtimme, gleichviel, ob ſie offen oder gedeckt war. — Fl. cuspida, ſiehe Cuspida. — Fl. douce, ſ. Blockflöte und Flöte à bec. — Fl. dulcis oder dolce, ſ. Dolzflöte. — Flauto dupla oder Flöthe dupla 8′ ſteht nach Adlung zu Waldershauſen; wahrſcheinlich zwei Chöre Flötenpfeifen gleicher Qualität auf einem Stocke, oder ein Chor Flötenpfeifen, der doppelte Labien hat. — Fl. major, eine gewöhnliche offene Manual-Flötenſtimme von 8′, deren Pfeifen von Holz verfertigt und weit menſurirt werden. Als Pedalſtimme iſt ſie von 16′. — Fl. minor, die vorher beſchriebene Stimme, nur daß ſie im Manuale zu 4′, im Pedale zu 8′ geſtellt wird. — Fl. traverso, auch Fl. traversière, Flute transsieri, Flûte allemande, Fl. d'Allemagne, Deutſche Querflöte genannt, ſtatt Flauto oft auch Flet, Fiót, Fletna geſchrieben, iſt eine offene Manual-Flötenſtimme, die dem Tone des Inſtruments gleiches Namens (ſ. Flöte) gleich klingen ſoll.

Flauto dolce, ſ. Dolzflöte (Orgelſtimme) und Flöte à bec.

Flautone (ital.), wörtlich: eine große Flöte, ſ. Dolzflöte und Flötenbaß.

Flauto piccolo (deutſch eigentlich: kleine Flöte), iſt der italieniſche Name der bekannten Octavflöte. S. Flöte.

Flavianus, Patriarch zu Antiochien, ſtarb 404 nach Chr. und iſt für den Muſiker in ſo fern merkwürdig, als er mit Diodorus zuerſt die Sitte einführte, daß die Pſalmen von zwei Chören wechſelsweiſe geſungen wurden.

Flecha, Matthäus, ein ſpaniſcher Carmelitermönch und Componiſt, geboren zu Prades in Catalonien, war des Kaiſers Karl V. Capellmeiſter, als welcher er eine Zeit lang in Ungarn lebte, von wo er aber 1599 in ſein Vaterland zurückkehrte, und hier in der Benedictinerabtei zu Solſona, einer Stadt in Catalonien, am 20. Februar 1604 ſein Leben beſchloß. Allen Nachrichten zufolge ſoll er ſehr Viel componirt und theils in Spanien, theils in Frankreich herausgegeben haben; doch ſind von allen ſeinen Werken nur noch einige Motetten und der Titel einer Pſalmenſammlung (Divinarum Completarum Psalmi, Lectio brevis et Salve Regina) bekannt, die 1581 zu Prag gedruckt wurde.

Flechſen, Roßadern, Roß- oder Hirſchflechſen, aus den Füßen der Pferde oder Hirſche, werden zur Verbindung der Orgelbälge gebraucht.

Fleiſcher, 1) Johann Chriſtoph, aus Schleſien gebürtig (um 1700), wohnte aber zu Hamburg, wo er

Digitized by Google

ſich durch die Verfertigung allerhand muſikaliſcher, beſonders guter Clavierinſtrumente einen großen Ruf erwarb. — 2) Friedrich Gottlob, Herzogl. Kammermuſikus und Organiſt an der Martins- und Aegidien-Kirche zu Braunſchweig, wurde geboren zu Köthen am 14. Januar 1722, und ſtarb zu Braunſchweig, wohin er ſchon in ſeinem 25. Jahre gekommen war, am 4. April 1806. Noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der größten Clavierſpieler in Bachiſcher Manier.

Fleiſchmann, Friedrich, geboren am 18. Juli 1766 in Heidenfeld, einem Würzburgiſchen Marktflecken, erhielt ſeine erſte Bildung auf dem Gymnaſium zu Mannheim, wo er von 1776 bis 1782 verweilte. 1786, nachdem er das Studium der Rechte und Philoſophie abſolvirt und auch die philoſophiſche Doctorwürde erhalten hatte, ward er Privatſecretär und Hofmeiſter bei dem Fürſtl. Taxis'ſchen Regierungspräſidenten v. Welden in Regensburg, mit dem er kurz darauf eine große Reiſe durch Bayern, Schwaben und Franken machte, die durch die Bekanntſchaft mehrerer berühmter Tonmeiſter und den Beſuch verſchiedener Theater nicht wenig zur Verfeinerung ſeines Geſchmacks in Kunſtſachen beitrug. 1789 erhielt er den Ruf als Cabinetsſecretär des Herzogs von Sachſen-Meiningen. Hatte er ſchon in ſeinen früheren Jahren ſich in der Compoſition verſucht, ſo munterte ihn jetzt bei ſeinem ausgezeichneten Talente nicht nur die viele Muſe, die ihm die Verwaltung ſeines Amtes übrig ließ, ſondern auch die Stellung als Capelldirector, in welche ihn der Herzog 1790 einſetzte, noch mehr dazu auf. Er ſchrieb die Oper „die Geiſterinſel" von Gotter (1796), mehrere Orcheſter-Sinfonien, Concerte und Sonaten für Clavier, viele Parthien für Blasinſtrumente, Lieder u. ſ. w., und arrangirte zum Behuſe der Herzogl. Tafelmuſik einige Opern von Mozart für achtſtimmige Harmoniemuſik, was Alles einen ungetheilten Beifall fand. Er ſtarb am 30. November 1798 am Nervenfieber.

Fleiſchmann, Johann Georg, K. Preußiſcher Kammermuſikus, ein zu Ende des vorigen Jahrhunderts ſehr berühmter Violoncelliſt und Componiſt für ſein Inſtrument. Er ſtarb 1810.

Fleiſchmann, Chriſtoph Traugott, Sohn des Cantors Fleiſchmann zu Neuſtadt an der Orla und Zögling des Capellmeiſters Hiller zu Leipzig, wo er 1798 als Organiſt an der Thomaskirche angeſtellt wurde und am 5. Januar 1813 ſtarb, galt für einen der gründlichſten Muſiker und trefflichſten Orgelſpieler ſeiner Zeit.

Flemming, Wilhelm, wirkliches Mitglied der ſchleſiſchen Geſellſchaft zur Beförderung vaterländiſcher Cultur, war von 1806 bis 1820 Muſiklehrer in Breslau, und befindet ſich jetzt in gleicher Eigenſchaft in Großglogau (?). Von ſeinen Compoſitionen ſind mehrere Lieder und Geſänge für Sopran oder Tenor mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte rühmlichſt bekannt. Einigen Ruf erwarb er ſich in der muſikaliſchen Welt auch durch ſein „Syſtem des Elementarunterrichts der praktiſchen Muſik ohne beſondere Rückſicht auf ein Inſtrument," welches 1817 zu Breslau erſchien. Es zeugt daſſelbe von viel Erfahrung und Gründlichkeit in der muſikaliſchen Pädagogik.

Flemming, Doctor der Medicin, war aus Sachſen gebürtig und Arzt in Berlin, wo er in Folge berufsmäßiger Thätigkeit und eines rühmlichen aber faſt übergroßen Eifers im Jahre 1812 ſchon ſeinen frühen Tod fand. Aber nicht blos als Arzt, ſondern als gebildeter Mann überhaupt und insbeſondere auch als ein durchgebildeter Muſikdilettant war er dort allgemein geſchätzt und geliebt. Als äußerſt thätiges und wirkſames Mitglied der bekannten Berliner Liedertafel ſetzte er unter Anderem eine Ode des Horaz in Muſik, welche lange Zeit ein Lieblingsſtück der Geſellſchaft blieb und nach ſeinem Tode noch mit einem andern Texte verſehen wurde, der ſich ganz auf ihn bezog und anfing „Seelig Alle, die im Herrn entſchlafen." Die Muſik (A-Dur) iſt durchaus elegiſcher Natur und die Worte ſind von Hölty. Späterhin erſchien die Compoſition in dieſer Geſtalt auch in mehreren Sammlungen. Andere Lieder von dieſem Flemming machten ähnliches Glück, und in Berlin ſelbſt hört man in Geſellſchaften noch heute häufig Melodien von ihm mit Theilnahme ſingen.

Fleury, François-Nicolas de, Kammermuſikus des Herzogs von Orleans in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ſtand zu ſeiner Zeit auch als muſikaliſcher Schriftſteller in Anſehen, namentlich wegen ſeiner „Carte des principes de musique," welche 1677, und wegen ſeiner „Méthode pour jouer du Théorbe," welche 1678 zu Paris gedruckt wurde.

Fliegenſchnäpper, ſ. Durchſtecher.

Fliehend — fliehender Tonſchluß, ſ. Tonſchluß.

Fließend. Der Ausdruck fließend (Fluß) wird in der Muſik zur Bezeichnung des ununterbrochenen Fortganges und Zuſammenhanges der Gedanken und Töne und des leichten und ſanften Ueberganges von dem Einen zum Andern, wie dieß bei den Waſſertheilen eines wirklichen Fluſſes der Fall iſt, gebraucht. Eine Melodie, eine Harmonie iſt fließend, wenn ihre Tonfolge ohne zu merkliche Sprünge oder Contraſte ſich gleichſam von ſelbſt ergibt, ein Ton gleichſam aus dem andern entſpringt, der eine zu dem andern in ſanfter, angenehmer Folge übergeht.

Flitner (nicht Flittner), Johann, denkwürdig als glücklicher Choralcomponiſt und überhaupt geiſtlicher Liederdichter, war am 1. November 1618 zu Suhla im Hennebergiſchen geboren, wo ſein Vater als angeſehener Bergwerksbeſitzer lebte und dabei einen Handel mit Eiſenwaaren, Waffen und Wein trieb. Mit einem ſchönen Kunſttalente begabt, erhielt er eine für damals ſorgfältige muſikaliſche Ausbildung, mußte ſich aber insbeſondere dem geiſtlichen Stande widmen. Er ſtudirte zu Wittenberg, Jena, Leipzig und Roſtock, ward 1644 Cantor zu Grimma bei Greifswalde, bald darauf aber (1646) Diaconus daſelbſt und ſtarb zu Stralſund am 7. Januar 1678 an der weißen Ruhr.

F-Löcher pflegen um ihrer Form willen (wie ein liegendes lateiniſches f) die beiden in dem Reſonanzboden eines Geigeninſtruments zu beiden Seiten des Stegs ausgeſchnittenen Löcher genannt zu werden, die dazu dienen, die äußere Luft mit derjenigen in Verbindung zu ſetzen, welche in dem Corpus des Inſtruments ſelbſt enthalten iſt (was nach den Geſetzen der Akuſtik die Erzeugung des Klanges eines ſolchen Inſtruments nothwendig macht); zugleich auch um den ſogenannten Stimmſtock in dem Inſtrumente aufſtellen und richten zu können.

Flödel, der Name des ſchmalen Streifes, der an der Peripherie der Decke und des Bodens der Geigeninſtrumente mit ſchwarzem Holze eingelegt iſt. An ſchlecht gearbeiteten Inſtrumenten iſt dieſer Streif zuweilen auch nur gemalt.

Floquet, Etienne Joſeph, ein berühmter franzöſiſcher Operncomponiſt aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er war am 25. November 1750 zu Aix in der Provence geboren. Um 1770 kam er nach Paris und brachte daſelbſt 1773 das Ballet „l'Union de l'Amour et des Arts," als ſein erſtes öffentliches Werk, gleich mit ſo vielem Glück auf's Theater, daß es mehr als hundert Mal nach einander mit immer gleichem Beifalle eines ſtets ſehr zahlreich verſammelten Publikums wiederholt wurde. Auch iſt F. der erſte Componiſt, den das Pariſer Publikum nach der Vorſtellung auf die Bühne rief, und der auch auf derſelben erſchien. Einige Zeit darauf ging er nach Italien, um ſich nach den dortigen größten Meiſtern zu bilden, und erhielt von dem berühmten Sala, einem der letzten Meiſter aus der alten neapolitaniſchen Schule, Unterricht im Contrapunkte, deſſen Studium er auch nachgehends noch einige Zeit unter der Leitung des großen Theoretikers und Hiſtorikers Pater Martini in Bologna fortſetzte. Ein Te Deum für zwei

Chöre, welches er um dieſe Zeit in Neapel aufführte, verſchaffte ihm eine Stelle in der Aendemie der Philharmoniker in Bologna. Als geſetzlich iſt aber bekannt, daß, um ein Mitglied dieſer Academie zu werden, ſich der Candidat zu jener Zeit in drei verſchiedenen Zuſammenkünſten eben ſo vielen Prüfungen unterwerfen mußte. Floquet, nachdem er in zwei und einer halben Stunde einen Canto fermo, eine fünfſtimmige Fuge und ein Crucifixus componirt hatte, wurde indeß nach dieſer einzigen beſtandenen Probe ſogleich einſtimmig als Mitglied aufgenommen. 1777 kehrte er wieder nach Paris zurück, wo nunmehr aber die bisher vom Glück ihm bewieſene Treue zuweilen wankte, indem mehrere ſeiner Opern das Mißfallen des Publikums erregten, woran übrigens der ſchlechte Text derſelben hauptſächlich Schuld geweſen ſeyn ſoll. Doch ging die Schmach ſo weit, daß, als ſeine letzte Oper „Alceste“ ſeiner für unwürdig erklärt wurde, dieſe Kränkung ihn bald darauf das Leben koſtete: er ſtarb zu Paris am 10. März 1785, noch nicht 35 Jahre alt, aus Gram.

Flor, Chriſtian, blühte als berühmter Organiſt und Componiſt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in welcher Zeit er an der Johannis- und Lambertskirche zu Lüneburg angeſtellt war.

Florio, G. der Günſtling und mehrjährige Reiſegeſellſchafter der berühmten Sängerin Mara, war Flötenvirtuos und wahrſcheinlich ein Sohn des Flötiſten Pietro Graſſi Florio, der ſich ehedem in der Dresdener Capelle befand, 1756 aber dieſelbe verließ und ſich darauf zuerſt nach Paris und dann nach London begab; wenigſtens ward jener G. F. erſt von London aus, und zwar durch die Mara, bekannt. Für dieſe componirte er auch einige Arien. Er ſtarb hier gegen 1810.

Florſchütz, Eucharius, Organiſt an der Jacobskirche zu Roſtock, geboren zu Lauter bei Coburg 1737, und geſtorben 1820, fing früh an zu componiren, namentlich für Violine und Flöte, und mit ſo viel Beifall, daß er um 1780 ſchon einer der beliebteſten Inſtrumental-Componiſten ſeiner Zeit war. Ein Meiſterſtück darf ſeine Bearbeitung des Auferſtehungsgeſanges von Klopſtock: „Auferſteh'n, ja auferſteh'n wirſt du“ ꝛc., für allgemeinen Chor (Leipzig bei Peters) genannt werden.

Flöte, ital. Flauto, franz. Flûte (von dem lat. flare — blaſen). Daß die Flöte eines der älteſten muſikaliſchen Inſtrumente, vielleicht das älteſte iſt, darf wohl mit ziemlicher Zuverläſſigkeit angenommen werden, indem ſie in ihrer erſten rohen Geſtalt der Natur am leichteſten entnommen werden konnte. Außer der gewöhnlichen Flöte, welche man die D-Flöte zu nennen pflegt, weil ſich ihr Tonumfang vom eingeſtrichenen d durch alle Stufen der diatoniſch-chromatiſchen Leiter bis hinauf zum dreigeſtrichenen a erſtreckt, hat man noch 1) eine ſogenannte Liebesflöte (Flûte d'amour), welche um eine kleine Terz tiefer; 2) eine Terzflöte, welche um eine kleine Terz höher; 3) eine Quartflöte, welche um eine Quarte höher; 4) eine Octavflöte (Flauto piccolo oder Ottavino), welche um eine ganze Octave höher; 5) ein Es-Flöte, die um eine kleine None höher; 6) eine Octav-Terzflöte, welche um eine Decime höher als die gewöhnliche D-Flöte ſteht; 7) hat der Profeſſor Bayr in Wien von dem Inſtrumentenmacher Koch eine Flöte verfertigen laſſen, welche bis zu einer ganzen Quinte tiefer als die gewöhnliche D-Flöte geht, und die er daher G-Flöte oder Panaylon nennt; und endlich 8) hat man durch einen Zuſatz unten am Fuße (den ſogenannten C-Fuß) der gewöhnlichen Flöte auch den Tonumfang vom eingeſtrichenen c an bis hinauf in die dreigeſtrichene Octave gegeben, und dadurch die bereits bekannte C-Flöte geſchaffen. Alle acht Gattungen aber unterſcheiden ſich von der gewöhnlichen D-Flöte durch nichts als durch ihre Größe und den daraus entſtehenden Tonklang und Tonumfang. Im Uebrigen, der Tonfarbe, Applicatur ꝛc., ſind ſie mit derſelben ganz gleich. a der D-Flöte klingt auf der Flûte d'amour wie h; auf der Terzflöte wie c; auf der Quartflöte wie d; auf der Octavflöte wie e; auf der Es-Flöte wie f; auf der Octav-Terzflöte wie g; auf der G-Flöte, die vermittelſt 15 Klappen vom kleinen g bis zum viergeſtrichenen c reicht, wie h, und auf der C-Flöte wieder wie a oder i. — Als Concertinſtrument, als welches die Flöte nicht minder viele Vorzüge vor manchen andern Inſtrumenten hat, wird ſie leider nur zu oft theils falſch angewendet, theils gemißbraucht, ſo daß man ſtatt des ihr eigenen melodiſchen Klanges nicht ſelten ein ihr ganz fremdes und wahrlich nicht ſehr angenehmes Gebläſe vernimmt, was denn zum Theil auch das Vorurtheil begründet hat, welches man gegen die Flöte als Concertinſtrument zuweilen zu haben pflegt. Ein hierauf gerichteter leſenswerther Aufſatz ſteht in der Leipz. allgem. muſikal. Zeitung 1822 pag 115 ff. — Als wirklich gediegene und ausgezeichnete Virtuoſen auf der Flöte nennen wir: Amon, Berbiguier, Bogaer, Doulon, Drouet, Gebauer, Heine, Keller, Knorr, Köhler, Krüger, Kuhlau, Prinz, Scholl, Toulon u. A.; eben ſo führen wir von den Flötenſchulen an: die von Bayr, Berbiguier, Devienne, Drouet, Hugot, v. Wunderlich, Müller, Vanderhagen, des Pariſer Conſervatoriums u. A.; und als anerkannt geſchickte Verfertiger von Flöten: Böhm, die Inſtrumentenmacher Streitwolf in Göttingen und Schaufele in Stuttgart, deren Fabrikate immer in hohem Werthe ſtehen. — Ueber die Orgel-Flötenſtimmen vergl. man den Art. Flauto.

Flöte à bec, oder Flûte douce, und Flauto dolce, ein jetzt ziemlich außer allen Gebrauch gekommenes Blasinſtrument von Holz mit ſieben Tonlöchern auf der oberen und mit einem Tonloche auf der unteren Seite, und das ähnlich behandelt wurde wie die Hoboe und Clarinette, alſo nicht wie die gewöhnlichen Flöten quer, ſondern ſeiner Länge nach an den Mund gehalten, nur daß ſein Anſatz, d. h. die Lage der Lippen bei der Intonation nicht ſo beſtimmt war, als bei dieſen Inſtrumenten, da es wie eine Stimmpfeife oben in ſeiner Kopfhöhlung einen Kern und einen Aufſchnitt hat, vermittelſt welcher es zur Anſprache gebracht wird, ſobald nur Luft in das Mundſtück kommt. Der Umfang dieſer Flöte beträgt eine Decima sexta, denn er beginnt mit dem eingeſtrichenen f und geht hinauf bis zum dreigeſtrichenen g durch alle Töne der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter. Die Noten für daſſelbe ſtehen immer im C-Schlüſſel, d. h. die Note c klingt wie f, d wie g ꝛc. Von den ſieben Tonlöchern auf der oberen Seite liegen ſechs in gerader Linie und das unterſte ſiebente etwas ſeitwärts. In älteren Zeiten war das unterſte Tonloch auch doppelt neben einander, ſo daß man ſowohl die rechte als auch die linke Hand unten haben und mit Bequemlichkeit das eine Loch bedecken konnte. Dabei mußte jedoch, je nach der Lage der Hand, das eine ſteis mit Wachs verſtopft werden. Eben ſo dürfen bei einigen Tönen, der richtigen und reinen Intonation wegen, verſchiedene Tonlöcher nur halb bedeckt werden, was freilich eine unangenehme Heiſerkeit des Tones zur Folge hat. Das Alter des Inſtruments geht hinauf bis zu den Hebräern, welche Männer-, Knaben- und Jungfern-Flöten dieſer Art hatten. Ehedem führte es auch den Namen Ploch- oder Plock- (oder Block-) Flöte, und wurde in verſchiedenen Dimenſionen verfertigt; man hatte eine Baßflöte, deren Umfang ſich vom großen F bis zum eingeſtrichenen d erſtreckte, und eine kleinere Baßflöte, die auch Tenorflöte hieß, vom großen B bis zum eingeſtrichenen g. Beide waren mit einer Klappe verſehen, mußten aber wegen der Größe ihres Corpus, und damit die rechte Hand die unterſten Tonlöcher erreichen konnte, vermittelſt einer ſolchen krummen Röhre intonirt werden wie der Fagott durch ſein Es. Eine dritte Art, Altflöte genannt, ſtand um eine Octave höher als die tiefere Baßflöte, und hiernach kam denn die Diſcantflöte, wie ſie oben beſchrieben iſt, die dann hin und wieder ebenfalls in verſchiedenen kleinen Dimenſionen gebraucht wurde. In der Art, wie man jetzt die Flöte à bec noch

Digitized by Google

am meiſten antrifft, nämlich mit ſechs Löchern auf der obern und einem Tonloche für den Daumen der linken Hand auf der untern Seite, und ebenfalls in verſchiedenen Dimenſionen, wird ſie gewöhnlich nur als Kinderſpielzeug verwendet und in einigen Gegenden auch von den Einſammlern der Lumpen für die Papierfabrikanten auf der Straße gebraucht, um ihr Geſchäft durch beliebiges Blaſen darauf anzukündigen. Ueber die Orgelſtimmen dieſes Namens (Flöte à bec oder Flauto dolce ꝛc.) vergl. die Art. Blockflöte und Dolzflöte.

Flötenbaß, oder Baßflöte, ital. Flautone. In der Orgelbauerſprache iſt dieß die generelle Benennung jeder 16füßigen flötenartigen Pedalſtimme.

Flötenſtimme. Hierunter wird eine in chromatiſcher Tonfolge auf einer Windlade ſtehende, durch mehrere Octaven gehende Reihe Orgelpfeifen verſtanden, die nach den Geſetzen der Orgelbaukunſt gleichartig conſtruirt und intonirt zuſammen ein Ganzes bilden, und, wenn ſie angeblaſen werden, einen flötenartigen Klang haben.

Flötenuhr, ein Spiel-Uhrwerk mit Flötenregiſtern.

Flötenwerk, 1) eine ſolche Orgelabtheilung, in der nur Flötenſtimmen befindlich ſind, oder ein nur aus Flötenſtimmen beſtehendes Poſitiv; 2) alle zu einer Orgel gehörenden Flötenſtimmen.

Flotow iſt ein in der neueſten Zeit als Operncomponiſt bekannt gewordener talentvoller Mann, von dem wir bis jetzt keine näheren Lebensverhältniſſe erfahren konnten. Da er ein noch junger Mann zu ſeyn ſcheint, ſo iſt vorerſt ſeinem Wirken zu folgen; ſeine Biographie mag demnach einer ſpätern Zeit vorbehalten bleiben.

Flügel, Florian, zu Martinsdorf bei Leutmeritz in Böhmen geboren, war der Sohn eines Uhrmachers, und wurde wegen ſeiner guten Stimme früh als Discantiſt an der Domkirche in Leutmeritz angeſtellt. Später ging er in das Kapuzinerkloſter daſelbſt, trat aber bald wieder aus und begab ſich nach Schleſien, wo er ſich eine geraume Zeit in Harpersdorf bei Goldberg aufhielt. Als das katholiſche Rectorat in Löwenberg vacant wurde, erhielt er den Ruf dahin, reſignirte aber 1796 und ſtarb am 28. April 1824. Er beſaß ein großes Talent zur Mechanik, das er beſonders auf die Verfertigung verſchiedener muſikaliſcher Inſtrumente, Orgeln u. dgl. anwandte; namentlich verfertigte er höchſt künſtliche Flötenuhren, die nach dem Urtheile Kunſtverſtändiger den engliſchen und Berliner Inſtrumenten dieſer Art nicht blos gleich kamen, ſondern dieſelben in mancher Beziehung auch noch übertrafen. In Schleſien trifft man viele Exemplare ſeiner Fabrikate.

Flügel, ſ. Fortepiano. — Die Orgelbauer nennen auch die beiden äußerſten Pfeifencolonnen einer Orgel, in denen bei großen Werken gewöhnlich Pedal-Prinzipalpfeifen (alſo die größten) ſtehen, die Flügel derſelben. Welcher von dieſen beiden Flügeln der rechte oder linke iſt, beſtimmt die Seite deſſen, der ſein Geſicht gegen die Orgelfronte gerichtet hat.

Flügelharfe, ſ. Harfe.

Flügelröhre, ſ. Fagott.

Flûte à bec, ſ. Flöte à bec.

Flûte allemande (deutſche Flöte), Flûte d'amour und Flûte douce, ſ. Dolzflöte u. Flöte.

Fluttuan, eine neue, nach Voglers Angabe verfertigte Manual- und Labialſtimme.

F-Moll, eine der 24 Tonarten unſeres modernen Muſikſyſtems, in deren Intervallenfolge, um der Natur der ſogenannten Molltonart willen, von dem Grundtone (Tonica) f aus die Töne h, e, a und d um einen halben Ton erniedrigt, alſo in b, es, as und des verwandelt werden müſſen. S. Tonleiter und Vorzeichnung.

Fockerodt, Joh. Anton, ein muſikaliſcher Schriftſteller und Componiſt aus dem Ende des 17. und Anfange des 18. Jahrhunderts, war aus Mühlhauſen in Thüringen gebürtig, und zu ſeiner Zeit in beiden Eigenſchaften ſehr angeſehen.

Fodor, Joſeph, einer der berühmteſten Violinvirtuoſen Deutſchlands, lebte früher aber zu Paris und Amſterdam und war geboren um 1760. Seine höchſte Blüthe fällt in die Zeit von 1790 bis ohngefähr 1810. Aus Paris vertrieb ihn die vorletzte Revolution. Amſterdam verließ er 1808, machte dann eine große Reiſe durch Deutſchland, auf welcher er mehrere Jahre zubrachte, und ging endlich nach Rußland, wo er nach einem längeren Aufenthalte in Petersburg endlich Moskau zu ſeinem ferneren Wohnſitze wählte. Ob er in dieſem Augenblicke noch am Leben iſt, bezweifeln wir. Unter ſeinen Compoſitionen ſind die Quartette und Violinduo's die zahlreichſten.

Fodor, Anton, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, aus Deutſchland, vermuthlich in den letzten ſechziger Jahren, gebürtig, ein braver Clavierſpieler, wanderte im Jünglingsalter nach Paris, von wo ihn aber die Revolutionsſtürme wieder vertrieben. Dann, von 1795 an, finden wir ihn mit ſeinem Bruder zu Amſterdam, ſehr geſchätzt und durch ſeine wöchentlichen, zahlreich beſuchten Liebhaber-Concerte in guten Umſtänden. Seine Compoſitionen waren ſehr beliebt.

Fodor-Mainvielle, Madame. Dieſe außerordentliche Sängerin, Tochter des vorhergehenden Anton F., welche ſich einen europäiſchen Ruf erworben hat, wurde geboren 1793, kam aber in früher Jugend ſchon nach Petersburg, wo ſie ſich alsbald ein großes Anſehen als Sängerin erwarb. Sie ging darauf nach Italien und vervollkommnete ſich daſelbſt ſo, daß man ſie nach wenigen Jahren ſchon die erſte dramatiſche Sängerin Europa's nannte. Sie war die Hauptſtütze aller Unternehmungen Barbaja's, und füllte die Häuſer zu Neapel, Rom, Florenz, Verona, Bologna, Mailand mit einer begeiſterten Menge, die nicht aufhören konnte, mit ſtürmiſcher Bewunderung ſie als erſte Künſtlerin zu begrüßen, als welche ſie eben ſo groß war in ernſten und tragiſchen Darſtellungen, wie z. B. in „Semiramis“ u. dergl., als in denen der heiterſten Anmuth, wie z. B. als Roſine im „Barbier von Sevilla.“ Mit dem edelſten Ausdrucke verband ſie die größte Biegſamkeit und Geläufigkeit der Stimme, und ſie war es namentlich, welche ſich zuerſt das mezza voce, was man unter Anderem an der Sonntag ſo ſehr bewunderte und liebte, im höchſten Grade der Vollkommenheit angeeignet hatte. 1823 befand ſie ſich mit Barbaja in Wien, und von hier ging ſie wieder nach Paris, wo ſie ſich mit einem (uns unbekannten) Hrn. Mainvielle verheirathete. Der Grund, warum ſie kurz darauf ganz unerwartet das Theater verließ, iſt nicht recht bekannt geworden. Sie ſelbſt behauptete, ihre Stimme ſey auf einmal im Abnehmen geweſen; Andere wollen dieß nur ein leeres Vorgeben nennen, das ſie nur gemacht habe, um den langwierigen Proceß zu gewinnen, in den ſie jenes plötzlichen Rücktrittes wegen verwickelt wurde, der zuletzt aber zu ihren Gunſten ausging. Indeß muß doch etwas an der Sache geweſen ſeyn, da ſie 1828, als ſie auf's Neue wieder auf den Theatern zu Neapel ſang, nicht ſo ſehr mehr als früher gefallen wollte. Und deßhalb durfte auch Sievers im 10. Bande der „Cäcilia“ pag. 199 über ſie ſchreiben: „Herrſchte in Italien noch eine eigentlich ausſchließende Geſangmethode, und hätte ſich dort nicht jener ſtreng claſſiſche Geſangſtyl, welcher unter dem Namen der italieniſchen Schule noch vor 10 bis 12 Jahren das Entzücken von ganz Europa machte, in eine allgemeine Manier umgeſtaltet, Mde. F., welche nichts weniger als eine ſolche Schule, eigentlich gar keine, oder vielmehr ein mixtum compositum von ruſſiſchem, deutſchem, franzöſiſchem und italieniſchem Geſange beſitzt, hätte trotz ihres kräftigen und geſunden Organs und der Biegſamkeit deſſelben in Italien nicht gefallen können.“ Jetzt ſingt ſie noch immer abwechſelnd in Italien und Frankreich, und, wenn auch nicht mit dem früheren enthuſiaſtiſchen, ſo doch ſelten ohne allgemeinen außerordentlichen Beifall. — Nächſt ihrem eigenen Verdienſte als wahrhaft große Künſtlerin beſitzt ſie auch noch das, für die dramatiſche Geſangskunſt nicht minder hoch anzuſchla-

Digitized by Google

gende, die Sonntag gebildet, und dadurch wiederum ein ſo nachahmungswürdiges Muſter aufgeſtellt zu haben, ſowohl was die eigentliche Geſangsſchule anlangt, als in Beziehung auf die Auffaſſung der Rollen, da letztere Meiſterin alle ihre berühmteſten und vollendetſten Parthien, als die der Semiramis, Desdemona, Roſine u. a., ganz nach Art der Fodor gab.

Foerner, Chriſtian, ein berühmter Orgelbauer des 17. Jahrhunderts, wurde geboren 1610 zu Wettin an der Saale, wo ſein Vater Bürgermeiſter und Zimmermann war. Er erfand die Windwaage (ſ. dieſ.), und ſchrieb zwei Abhandlungen: „Unterricht, ein Monochord zu theilen,“ und „Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweiſung der mathematiſchen Wiſſenſchaften ſoll gemacht, probirt und angewendet werden, und wie man Glocken nach dem Monochorde menſuriren und gießen kann.“ Er ſtarb 1678.

Foggia, Franceſco, aus dem Römiſchen gebürtig (1604), ſtarb am 8. Januar 1688. Von ſeinen Werken führt Baini, in deſſen Werken über Paläſtrina, mehrere Bücher zwei- bis neunſtimmiger Motetten, Meſſen, Litaneien, Pſalmen und Offertorien ſpeciell an, welche in den Jahren von 1640—1681 zu Rom gedruckt wurden, und behauptet ferner, daß in Rom kein Archiv ſey, wo nicht Werke von F. im Manuſcript vorhanden wären, und daß noch jetzt in der päpſtlichen Capelle bei der Frohnleichnams-Proceſſion ſeine Motetti concertanti aufgeführt zu werden pflegten. Liberati, der ihn noch als Greis von achtzig Jahren kannte, nennt ihn in einem ſeiner Briefe die einzigſte Stütze und den Vater der wahren Kirchenmuſik, der alle Style in ſich vereinigt. und eben ſo großartig, gelehrt und erhaben, als leicht und gefällig, für Gelehrte und Unwiſſende gleich vortrefflich, geſchrieben habe.

Fogliano, Lodovico, genannt Mutinensis, weil er zu Modena (oder Mailand) geboren wurde, war ein pythagoräiſcher (mathematiſcher) Tonlehrer des 16. Jahrhunderts.

Foignet, lebte zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts als Geſangs- und Clavierlehrer zu Paris, nach Reichardt's Urtheil der vortrefflichſte, gründlichſte unter den dortigen Muſiklehrern. — Auch ſein Sohn, der ſich namentlich als Harfen-Virtuos vortheilhaft auszeichnete, und ebenfalls als Muſiklehrer ſeinen Unterhalt ſich verſchaffte, ſchrieb außer mehreren kleineren Geſangsparthien einige Operetten, von denen namentlich „Les noces de Luzetto“ längere Zeit eine Lieblingsoper des Pariſer Publikums war.

Foita, ſ. Foyta.

Folie d'Eſpagne, eine urſprünglich ſpaniſche Tanz-Melodie, wie ſchon der Name beſagt, gegenwärtig zu den Obſoleten gehörig, von einfach ernſtem Charakter, worin die nationelle Grandezza vorherrſcht; meiſt in einer Moll-Scala geſetzt. Die Anlage iſt zweitheilig, je zu acht Tacten, deren immer ein Paar einen Abſchnitt bilden, in gleicher Harmonie verweilen, und faſt nur conſonirende Intervalle enthalten. Der dreivierteltactige Rhythmus iſt normalmäßig; die beiden Hälften, wovon die erſte in der Dominante cadencirt, pflegten bei den öfteren Wiederholungen melismatiſch verziert zu werden, und der ganze Satz war eigentlich blos für einen Solo-Tänzer beſtimmt. Cherubini hat in der Ouverture zur Operette „l'hôtellerie portugaise“ dieſe, der pyrenäiſchen Halbinſel eigene, volksthümliche Weiſe höchſt ſinnig benutzt, und ſelbe mit gewohnter Meiſterſchaft harmoniereich ausgeſtaltet, kunſtvoll durchgeführt und dadurch bewieſen, welch intereſſanter Mannigfaltigkeit die wenigen Noten, freilich nur mit ſolchem Geiſte und kühner Phantaſie aufgefaßt, in ihrer ſcheinbar farbloſen Simplizität fähig ſind.

Folz, Hans, aus Worms gebürtig, Barbier zu Nürnberg in der zweiten Hälfte des 15. und zu Anfange des 16. Jahrhunderts, war ein zu ſeiner Zeit ſehr berühmter Meiſterſänger. Einer der erſten Dichter, führte er die dramatiſche Gattung in die deutſche Literatur ein, indem er den Faſtnachtsſpielen eine vollkommnere Geſtalt gab. Wir beſitzen von ihm noch vier ſolcher Faſtnachtsſpiele: „Salomon und Marcolf,“ „ein Bauerngericht,“ „eine gar bäuriſche Bauernheirath,“ und „der Arzt und der Kranke.“ Dieſelben ſind wiederholt gedruckt worden. Eben ſo beliebt waren ſeine Lieder oder eigentlich nur Melodien, wie z. B. „der Theil-Ton,“ „die Feil-Weis,“ „der Baum-Ton“ und „der freie Ton.“ Merkwürdig iſt er außerdem auch noch durch ſeinen lebhaften Antheil an der neuen Erfindung der Buchdruckerkunſt und an der Reformation, dee er ſehr zugethan war.

Fondamento (ital.), bedeutet in der Muſik ſo viel als Grundſtimme, ſ. Baß.

Fond d'orgue, zuweilen auch, aber falſch, Fond l'orgue geſchrieben, iſt der franzöſiſche Name des Principals (ſ. dieſ.).

Fonſeca, 1) Chriſtovam da, ein portugieſiſcher Mönch und berühmter Componiſt ſeines Landes, geboren 1682 zu Evora und geſtorben am 19. Mai 1728 im Jeſuitencollegium zu Santarem, hat viele große Kirchenſachen hinterlaſſen, unter denen beſonders ein vierchöriges Te Deum noch jetzt ſehr hochgeſchätzt wird. — 2) Lucio Pedro da, geboren zu Campo-Major in Portugal, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts fürſtlicher Capellmeiſter zu Villa-Viçoſa. Von ſeinen Werken werden noch mehrere, und vielleicht die wichtigſten, auf der Königlichen Bibliothek zu Liſſabon aufbewahrt. — 3) Nicola da, zu Anfange des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter und Canonicus an der Cathedralkirche zu Liſſabon, war ein Schüler des berühmten Duarte Lobo, und componirte unter Anderem eine ſechszehnſtimmige Meſſe, die für das größte Meiſterwerk ſeiner Zeit gehalten und daher auch noch jetzt auf der Königl. Bibliothek zu Liſſabon ſehr ſorgfältig aufbewahrt wird.

Fontaine, Violiniſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris, ein geachteter Virtuos auf ſeinem Inſtrumente und nicht unverdienſtlicher Componiſt für daſſelbe. Ueber die äußeren Lebensverhältniſſe F.'s iſt uns Nichts bekannt geworden.

Fontemaggi, 1) Antonio, lebte zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts, ſchrieb viele Kirchenſachen und ſtarb 1816. Sein Sohn und Schüler — 2) Domenico hat ebenfalls viele Kirchenmuſiken componirt, die bei den meiſten Feierlichkeiten dort aufgeführt werden.

Fontenelle, Bernard le Bovier de. Dieſer geniale Dichter und geiſtreiche Schriftſteller, der 1657 zu Rouen als der Sohn eines Advokaten und der Schweſter des großen Corneille geboren wurde, und in der Zeit von hundert Lebensjahren eine ſeltene Thätigkeit und eine bis an ſein Ende (1757) ungeſchwächte Geſundheit des Körpers und der Seele beſaß, wird von vielen, auch ſonſt umſichtigen, muſikaliſchen Schriftſtellern nicht ſelten als ein höchſt kunſtverſtändiger Muſiker angeführt. Sein berühmtes Wort „Sonate que me veux-tu?“ wird als eine heilige Autorität citirt, und die Meiſten, die es im Munde führen, nehmen es für den Ausſpruch eines tiefen Kenners. Allein F. war nichts weniger als das, was am beſten ſeine eigenen Worte bezeugen, wenn er in einem ſeiner Werke ſelbſt geſteht: „Drei Dinge giebt es, von welchen ich nie das Geringſte verſtanden habe, nämlich das Spiel, die Weiber und die Muſik.“ Dieß mag denn zur Berichtigung der vielen Expectorationen dienen, die man hier und da über den tiefen muſikaliſchen Kunſtſinn jenes Schriftſtellers findet. Vielleicht hat der Antheil, welchen er an der Dichtung der Opern „Pſyche“ und „Bellerophon“ nahm, die unter dem Namen ſeines Oheims, Thomas Corneille, erſchienen, und der Umſtand Veranlaſſung zu denſelben gegeben, daß wirklich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein Muſiker Namens Fontenelle zu Paris lebte, der eine Oper („Hekube“) zur Aufführung brachte, die jedoch auch weiter nichts war, als eine Zuſammenſtel-

lung von verſchiedenen beliebten Melodien aus Gluck's und Sacchini's Werken.

Fontuanne, Pariſer Clavierviртuoſe und Componiſt, ſetzte meiſt mit Anderen, z. B. Lafont, Berbiguier ꝛc. zuſammen Duette, Trio's ꝛc. für ſein Inſtrument.

Forcroix oder **Forcroy**, ſ. **Forqueray**.

Ford, Thomas, ein engliſcher Componiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, beſonders wegen ſeiner Canons, die in John Hilton's Collection gedruckt und von denen auch einige von Burney im dritten Bande ſeiner Geſchichte mitgetheilt worden ſind, ſehr beliebt. Sonſt iſt nichts von dieſem alten Meiſter bekannt, in deſſen Lob übrigens alle alten Geſchichtſchreiber ohne Ausnahme einſtimmen.

Forkel, Joh. Nicol., Doctor der Philoſophie und ſeit 1779 Muſikdirector an der Univerſität zu Göttingen, geboren zu Meeder bei Coburg am 22. Februar 1749, wurde zuerſt als Organiſt der Univerſitätskirche in Göttingen angeſtellt, wo er ſich beſonders als Verehrer der Compoſitionen von Joh. Seb. Bach und der Söhne deſſelben, durch Sammeln vieler ungedruckten Werke der Bach'ſchen Familie, ſo wie überhaupt durch Sammlung eines nicht unbedeutenden Schatzes ſeltener muſikaliſcher Kunſtwerke aller Völker aus allen Jahrhunderten, auszeichnete. Davon waren auch ſelbſt die Kupferſtiche berühmter Contrapunctiſten nicht ausgeſchloſſen. Die größte Sorgfalt verwendete er auf Vervollſtändigung ſeiner Bibliothek der theoretiſchen und geſchichtlichen Schriften über Tonkunſt. Er beſaß mehr als 500 größere muſikaliſche Werke, wozu eine reiche Sammlung von Abhandlungen und Programmen kam, die er für ſeine Liebe zu geſchichtlichen Forſchungen um ſo nöthiger hatte, je weniger ihm die öffentliche Göttingen'ſche, in Facultätswiſſenſchaften mit Recht höchſt gerühmte, aber an muſikaliſchen Werken äußerſt arme, faſt davon entblößte Bibliothek Unterſtützung gewährte. Dennoch hatte er dieſer öffentlichen Bibliothek nicht wenig zu verdanken, der nothwendigen Hülfsbücher wegen, die zu jeder Art gründlicher Unterſuchung unentbehrlich ſind, welche freilich aber keine muſikaliſchen Titel tragen und die Tonkunſt nur nebenbei berühren. Sein Fleiß für das Wiſſenſchaftliche, namentlich das Geſchichtliche der Tonkunſt war außerordentlich, und nur die größte Unbilligkeit kann ihm die Achtung entziehen wollen, zu welcher ſich nicht allein Deutſchland, ſondern die Welt für verpflichtet hielt. Daß er im Geſchichtlichen und Theoretiſchen höher ſteht als im Aeſthetiſchen der Kunſt, kann nicht geleugnet werden. Als Componiſt nahm er am wenigſten eine hohe Stelle ein. Dennoch gereicht es dem thätigen Manne zur Ehre, daß er auch hierin ſeine Kräfte nicht unverſucht ließ. Seine meiſten und größten Compoſitionen ſind Manuſcript geblieben, z. B. Sinfonien, Concerte für das Clavier, mehrere Sonaten und Chöre, zwei Cantaten: „die Macht der Harmonie" und „die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem," auch ein Oratorium: „Hiskias." Gedruckt wurden mehrere Hefte Sonaten, auch ein Heft mit Begleitung der Violine oder des Violoncells, einige Variationen und Gleims neue Lieder mit Melodien für's Clavier ꝛc. Durch Correctur der bei Kühnel in Leipzig erſchienenen Seb. Bach'ſchen Werke erwarb er ſich ein noch größeres Verdienſt. Als Schriftſteller trat er zuerſt 1774 mit einer Einladungsſchrift zu muſikaliſchen Vorleſungen in Göttingen auf: „Ueber die Theorie der Muſik, in ſofern ſie Liebhabern und Kennern derſelben nothwendig und nützlich iſt." Dieſe Abhandlung und eine ſpätere Einladungsſchrift (1779): „Ueber die beſte Einrichtung öffentlicher Concerte" — wurden, wie die über einige muſikaliſche Begriffe, in Cramer's „muſikaliſchem Magazin" abgedruckt. Sein erſtes größeres Werk, wovon 1778 in Gotha bei Carl Wilhelm Ettlinger zwei Octavbände erſchienen, war: „Muſikaliſch-kritiſche Bibliothek." Er ſtellt ſich gleich in der Vorrede unter die Vielen, deren es zu allen Zeiten gab, welche von der Verfaſſung der Tonkunſt ihrer Zeit einen gänzlichen Verfall beſorgen. Sein erſtes kritiſches Auftreten: „Ueber die Muſik des Ritters Chriſtoph von Gluck," war ſcharf gegen dieſen Mann. Iſt nun auch Forkel in der Kritik wohl unter die fleißigen und rechtſchaffenen Männer zu zählen, ſo wird man ihn doch kaum unter die ſcharfſinnigen oder unbefangen umſichtigen rechnen wollen. Dennoch haben ſeine Darſtellungen auch dieſer Art nicht allein geſchichtlichen Werth, ſondern ſie führen uns noch zu Betrachtungen, die um ihrer Einfachheit willen namentlich für unſere Tage manchen Nutzen bringen werden, ſo wenig wir auch alles unterſchreiben können, was hier für unumſtößlich ausgegeben wird. 1779 erſchien daſelbſt der dritte und letzte Band. Hierin lieſt man unter Anderem eine Verdeutſchung der vielgenannten Schrift des Iſaak Voſſius: „De poematum cantu et viribus rythmi" (Vom Singen der Gedichte und von der Kraft des Rhythmus). — Dann gab er im Jahre 1782 bei Schweikert in Leipzig einen „muſikaliſchen Almanach für Deutſchland" heraus, fortgeſetzt 1783, 1784 und 1789. Man findet darin: die merkwürdigſten muſikaliſchen Erfindungen (manches Falſche enthaltend); Verzeichniſſe der damals lebenden muſikaliſchen Schriftſteller, Componiſten, Sänger, Inſtrumentaliſten, der beſten Capellen, der Muſikhandlungen, einiger Notendruckereien, Academien und Geſellſchaften in Europa, der beſten Inſtrumentenmacher; Auszüge aus Briefen; Abhandlungen; Todesfälle; Neuigkeiten; muſikaliſche Anecdoten und Beurtheilungen. — Sein Hauptwerk: „Allgemeine Geſchichte der Muſik" erfüllte die Liebhaber und Kenner der Tonkunſt mit Freude, da bisher etwas ſo Ausführliches im Deutſchen nicht vorhanden war; ſelbſt das Ausland hat ein ſo fleißig gearbeitetes Werk nicht aufzuweiſen. Der erſte Theil erſchien 1788 bei Schweikert in Leipzig in 4°, die Muſik der alten Völker enthaltend. Nach einer ſehr ausführlichen Einleitung fängt er die Geſchichte der Muſik mit den Aegyptern an, was bis auf die neueſte Zeit allgemein beibehalten wurde, ſo wenig es auch begründet iſt, was ich in meinem Buche „Erſte Wanderung der älteſten Tonkunſt" erwieſen zu haben glaube. — 1789 ließ der arbeitſame Mann in demſelben Verlage in zwei Octavbänden erſcheinen: „Stephan Arteaga's Geſchichte der italieniſchen Oper von ihrem Urſprung an bis auf gegenwärtige Zeiten." Die gut geſchriebene Ueberſetzung aus dem Italieniſchen iſt mit vielen Anmerkungen verſehen, die manchen Irrthum des ſpaniſchen Verfaſſers widerlegen, und dadurch die Ueberſetzung nützlicher machen als das Originalwerk ſelbſt. So wenig, gegen die übrigen Schriften Forkels gehalten, auch dieſes Werk in der Regel genannt zu werden pflegt, ſo rechnen wir es dennoch mit unter ſeine allerverdienſtlichſten. Das folgende half einem oft gefühlten Bedürfniß ab, da Adlungs Werk nicht mehr befriedigen konnte, ſo verdient er ſich für ſeine Zeit auch gemacht hatte. Es iſt: „Allgemeine Litteratur der Muſik, oder Anleitung zur Kenntniß muſikaliſcher Bücher, welche von den älteſten Zeiten an bis auf die neueſten Zeiten bei den Griechen, Römern und den meiſten neueren europäiſchen Nationen ſind geſchrieben worden. Syſtematiſch geordnet und nach Veranlaſſung mit Anmerkungen und Urtheilen begleitet." Leipzig bei Schweikert 1792 in gr. 8°. Kein Volk hatte ein ſolches aufzuweiſen; man hat es auf die mannigfachſte Weiſe benutzt, überſetzt und ausgezogen, wodurch man die Trefflichkeit deſſelben durch die That am beſten anerkannte. So hat z. B. Dr. Peter Lichtenthal (ſ. dieſ.), welcher ſchon im 26. und 27. Jahrgange der Leipziger allgem. muſik. Zeitung Bemerkungen und Berichtigungen über italieniſche Literatoren lieferte, in ſeinem Werke „Dizionario e Bibliografia della Musica," Milano 1824 in vier B., unſern Forkel und Gerber zum Grunde gelegt und Nachträge der ſpäteren Zeit hinzugethan. Daß übrigens ſolche Werke von Zeit zu Zeit neue Bearbeitungen verlangen, iſt in der Ordnung. Der lange erwartete zweite Theil ſeiner „Allgemeinen Geſchichte der Muſik" erſchien 1801. Er führt die Geſchichte bis in's 16. Jahrhundert. Iſt auch das höchſt verdienſtliche, alle ähnlichen Werke anderer Nationen weit überragende

Denkmal deutſchen Fleißes allerdings in vielen Stücken weitſchweifig, in ſeiner Richtung zu einſeitig, mehr eine maſſenhafte Sammlung reicher Materialen, als eine pragmatiſche Geſchichte der Tonkunſt, könnte man namentlich dem zweiten Theile noch genauere logiſche Ordnung und größeren kritiſchen Scharfſinn in Benutzung und Zuſammenſtellung des Aufgefundenen wünſchen; muß man auch allerdings zugeben, daß Forkel ohne des Fürſtabts Gerbert's lateiniſche Schriften kaum zu dieſem Reichthume von Angaben gekommen wäre, ſo bleibt es dennoch ein noch lange unentbehrliches Kleinod, das, mit Vorſicht benutzt, auf beſſere Wege führen wird. Denn zu unterſuchen, zu ſichten, zu beſtimmen, zu ordnen und zu erweiſen giebt es noch ſo Viel, daß wir noch lange Mühe werden anwenden müſſen, ehe wir auf ſo ſicherem Grund und Boden ſtehen, daß wir von einer zuſammenhängenden Geſchichte der Muſik mit Recht reden können, ſo Viel auch in den letzten Zeiten dafür geſchehen iſt. — Forkel war unermüdlich im Sammeln von Materialien zur Fortſetzung ſeiner Geſchichte. Noch während des Druckes des zweiten Theiles machte er deßhalb eine gelehrte Reiſe in die vorzüglichſten Städte unſeres Vaterlandes und kehrte mit reichem Gewinn zurück. Nun begab er ſich ſogleich an die Bearbeitung ſeines, ſchon ſeit Jahren beabſichtigten Buches „Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunſt und Kunſtwerke.“ Leipzig bei Kühnel 1802 in 4° — ein ſehr ſchätzenswerther Panegyricus, aber dennoch in Angabe der Compoſitionen Seb. Bach's noch nicht vollſtändig. Von jetzt an wendete er allen Fleiß auf Vermehrung der Materialien zur Fortſetzung ſeiner Geſchichte. Es waren derſelben ſo viele geworden, daß er bei der Abnahme ſeiner Kräfte unter der Laſt derſelben faſt erlag und ſelbſt daran verzweifelte, ſie noch beherrſchen und in gehörige Ordnung bringen zu können. 1815 hatte er bereits die ſeit 1780 in Göttingen von ihm geleiteten Winterconcerte eingehen laſſen, ſey es um mehr Zeit zu etwaiger Ausführung ſeines Planes für den dritten Theil ſeiner Geſchichte zu gewinnen, ſey es aus immer zunehmender Abneigung gegen die neue Muſik ſeiner Zeit, wodurch er mit den Wünſchen der Hörer zerfiel. Eine kleine Singakademie in ſeiner Wohnung ſetzte er bis 1816 fort, wo ſie auch einging. Am 17. März, am Charfreitage, 1818 entſchlief er im 69. Jahre ſeines Alters. Sein Sohn wünſchte des Vaters Bibliothek und Manuſcripte im Ganzen zu verkaufen. Leider hat ſich kein Käufer gefunden; es iſt Alles verſteigert worden. Der dritte Theil ſollte die Geſchichte der Muſik der Deutſchen fortſetzen und vollenden. Man weiß nicht, wer die Manuſcripte erſtanden hat.

Forlane nennen die Venetianer einen bei ihnen gebräuchlichen und beſonders unter ihrem Landvolke und den Gondelfahrern ſehr beliebten Tanz von heiterem, fröhlichem Character.

Förner, ſchrieb ſich gewöhnlich Joerner, ſ. daher dieſ. Art.

Forqueray, 1) Antoine, einer der größten Viol's-da-Gambiſten aus dem Ende des 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts, lebte zu Paris und war geboren daſelbſt 1671. Er ſtarb zu Nantes am 28. Juni 1745 und hinterließ einen Sohn — 2) Jean Baptiſte Antoine, der, am 3. April 1700 zu Paris geboren, ſich nicht weniger als ſein Vater im Gambenſpiele auszeichnete.

Forſt, Johann Bernhard, einſt Capellmeiſter an der Schloßkirche Aller Heiligen, Muſikdirector an der St. Wendelskirche und erſter Baſſiſt an der Metropolitankirche zu Prag, wurde geboren zu Mies in Böhmen 1660. Er ſtarb 1710 im 50. Jahre ſeines Lebens.

Forſt, Wenzel, einziger Sohn des vorhergehenden, geb. zu Prag 1687, ward in ſeinem 23. Jahre als Muſikdirector an St. Wenzel der Nachfolger ſeines Vaters. Dabei war er einer der größten Organiſten ſeiner Zeit. Er ſtarb 1769.

Forſter, Georg, geboren zu Annaberg, wurde 1556 als Cantor nach Zwickau berufen, und von da 1564 nach Annaberg. Vier Jahre ſpäter kam er in die Capelle zu Dresden, anfänglich nur als Sänger, nach dem Tode des G. B. Pinello aber als Capellmeiſter, als welcher er am 15. October 1587 ſtarb.

Forſter, William, ein vorzüglicher Geigen-Inſtrumentenmacher, über deſſen Lebensverhältniſſe aber wir leider keine beſtimmten Nachrichten zu geben vermögen, außer daß er in England geboren und von den größten Meiſtern ſeiner Kunſt gebildet wurde.

Förſter (von Einigen auch Forſter geſchrieben), Caſpar, der ältere, ein Tonkünſtler des 17. Jahrhunderts, war um 1643 Cantor und Buchhändler zu Danzig, und ſtarb als ein ſehr alter Mann in dem daſigen Kloſter Oliva 1652, nachdem er zuvor noch zur katholiſchen Religion übergegangen war.

Förſter, Caſpar, der jüngere, wurde geboren zu Danzig 1617. Er ſtarb am 1. März 1673. Von ſeinen Compoſitionen, die zu ſeiner Zeit ſo außerordentlich werthgeſchätzt wurden, iſt keine einzige mehr vorhanden, eben ſo von ſeinen theoretiſchen Werken.

Förſter, Chriſtoph, geboren am 30. November 1693 zu Bebra, einem kleinen Städtchen in Thüringen, war einer der fruchtbarſten Tonſetzer ſeiner Zeit. Er ſtarb 1745 am 6. December.

Förſter, Bernhard, einer der verdienteſten Tonkünſtler Schleſiens, namentlich durch die Bildung einer großen Menge tüchtiger Violinvirtuoſen, geb. 1750, war Muſikdirector in Breslau, wo er auch am 7. November 1816 ſtarb.

Förſter, Johann Chriſtian, aus Schleſien gebürtig, war ein geſchickter Virtuos auf dem Glockenſpiele, lebte um 1710. Sein Sohn — Johann Joſeph (oder Jakob), der (um 1756) als Kaiſerl. Kammermuſikus in Petersburg angeſtellt war, (Clavier- und Violinvirtuos), ſtand mehr als Orgelbauer in hohem Anſehen, und viele Werke, welche er in ruſſiſchen Kirchen aufrichtete, zeugen auch noch jetzt von ſeiner eminenten Geſchicklichkeit in ſeiner Kunſt. Die Zeit ſeines Todes findet ſich nirgends mit Beſtimmtheit angegeben. Gewiß iſt, daß er um 1784 noch am Leben war.

Förſter, Emanuel Aloys, bis gegen 1810 ungefähr Capellmeiſter und Lehrer im Clavierſpiele zu Wien, war ein geſchickter Meiſter in ſeiner Kunſt und namentlich auch ein vortrefflicher Violinvirtuos. Seine Werke, welche ſich auf nahe an 50 belaufen, beſtehen meiſtens in Sonaten und Variationen für Clavier, dann in Violin-Quartetten und Quintetten, und endlich einigen Liedern, einer Cantate auf die Huldigungsfeier des Kaiſers Franz und einem Geſange von Claudius mit Clavierbegleitung. In allen findet ſich viel Feuer, kräftige, oft kühne Modulation, und ein fein gebildeter Geſchmack in der Ausführung, verbunden mit einer ſeltenen Kenntniß der inneren und äußeren Natur des betreffenden Inſtrumentes; daher ſtehen denn auch ſeine Quartette denjenigen ſehr nahe, welche von Haydn, dem eigentlichſten Schöpfer des Inſtrumental Quartetts, ausgingen, dem er überall auf's Augenſcheinlichſte nachzueifern ſich bemühte. Auch in ſeinen Clavier-Compoſitionen, und namentlich in den Sonaten, findet ſich nichts von krauſen, bunten Figuren, oder von oft gehörten Melodien und faden Wiederholungen, ſondern er verfolgt durchgehends darin ſeinen eigenen Weg, ohne in den alten Schlendrian zu gerathen, und ohne der herrſchenden Mode blos zu huldigen, ſtets mit tiefem Gefühle und — ſieht man über die zuweilen vorkommenden kleinen Verſtöße hinweg — überall auch mit charakteriſtiſcher und tiefer Kunſtwahrheit. Als Theoretiker zeigte F. ſich in einer „Anleitung zum Generalbaſſe“ (Leipzig bei Breitkopf u. Härtel 1805), welche ihn als einen eben ſo tief denkenden als vielerfahrenen Lehrer hinſtellt.

Forſterus oder Forſtius, Nicolaus, einer der größten Contrapunktiſten und Kirchencomponiſten des 16. Jahrhunderts, lebte am Hofe Joachim I., Churfürſten von Brandenburg.

Fortbien, ein zum Unterſchiede vom Fortepiano ſo

Digitized by Google

genanntes Clavierinſtrument, welches der Orgelbauer Friederici in Gera 1758 erfand. Es ſtimmt in allen ſeinen Theilen mit dem gewöhnlichen Fortepiano überein, nur iſt es noch mehr in der alten Clavierform gearbeitet und hat daher einen etwas ſchwächeren und zarteren Ton, auch leichteren Anſchlag. Jetzt trifft man es nur höchſt ſelten noch, und auch zur Zeit ſeines Erfinders oder vielmehr Bauers fand es nur wenig Nachahmung, ſo daß die Exemplare, welche ſich nach und nach davon in Deutſchland verbreiteten, gewöhnlich nur aus ſeiner Fabrik hervorgegangen waren.

Forte (ital.), abgek. *f.* — ſtark; Superl. fortissimo, abgek. *ff.* — ſehr ſtark; zeigt an, daß die damit überſchriebene Stelle oder Note mit ſtarkem Tone vorgetragen werden ſoll, um ſo mehr, wenn ein Piano oder eine aus irgend einer Veranlaſſung ſchwächer vorzutragende Stelle vorheeging.

Fortepiano oder Pianoforte. Das Clavierinſtrument dieſes Namens, das heutzutage ziemlich in jeder gebildeten Familie unentbehrlich geworden, iſt zu bekannt, als daß es hier erſt einer weiteren Erklärung bedürfte, was man unter jenem Ausdrucke verſteht. Sein erſter Erfinder iſt ein Deutſcher, Chriſtoph Gottlieb Schröter, Organiſt in Nordhauſen.

Forti, früher K. K. Hofopernſänger in Wien, geb. daſelbſt am 8. Juni 1790, war in ſeiner Blüthezeit einer der berühmteſten Baritoniſten Deutſchlands, und viele Jahre hindurch eine große Zierde des Hof-Operntheaters zu Wien. Hier, wo er auch ſeine künſtleriſche Bildung erhielt, hat er die größte Zeit ſeines Lebens zugebracht; doch ſang er auch noch auf manchen anderen Theatern, wo er durch ſeine vielſeitigen Kenntniſſe, ſeinen herrlichen Geſang und vollendete dramatiſche Darſtellung nicht ſelten einen merklichen Einfluß auf die beſſere Aufführung der Opern und dadurch mittelbar auf die Veredlung des Geſchmacks ausübte. So war er in Folge der kräftigen Fülle ſeiner Stimme und der edeln Haltung ſeines von Natur ſchön gebauten Körpers lange Zeit berühmt und den übrigen Sängern ſtets ein Muſter als Don Juan und Figaro. Vom Jahr 1828 an war er einige Jahre am Königsſtädter Theater zu Berlin engagirt, doch hatte ſchon damals ſeine Stimme bedeutend abgenommen, und ſeit 1834 iſt er auch in Wien als dramatiſcher Sänger penſionirt worden.

Fortissimo, ſ. Forte.

Fortpflanzung der Schallwelle, ſ. Schall. — Auch für Fortſchreitung (ſ. dieſ.) wird in der Muſik das Wort Fortpflanzung zuweilen gebraucht.

Fortrückung. Man gebraucht dieſes Wort in der Muſik auf zweierlei Weiſe, einmal in Beziehung auf die Harmonie — Fortrückung der Intervalle, und dann in Beziehung auf die Fingerſetzung — Fortrückung der Finger und Hände. Unter der erſteren, der Fortrückung der Intervalle, verſteht man theils die Fortſchreitung der Intervalle, theils das, was man gewöhnlich Rückung nennt.

Förtſch, Johann Philipp, ein dramatiſcher Dichter und Componiſt, zuletzt Hofrath und Leibmedikus des Biſchofs zu Lübeck, war geboren am 14. Mai 1652 zu Werthheim in Baden, wo ſein Vater Bürgermeiſter war. Den erſten Unterricht in der Compoſition erhielt er von dem Capellmeiſter Johann Philipp Krieger in Weißenfels. Auch bei ſeinen ſpäteren Studien der Medicin in Frankfurt, Jena, Erfurt, Helmſtädt und Altdorf ſetzte er ſeine Uebungen darin fleißig fort, und eine Reiſe, welche er nach Beendigung derſelben durch Deutſchland, Holland und Frankreich machte, trug Viel zur Erweiterung ſeiner Kunſtbildung bei. 1671, aus Frankreich nach Hamburg zurückgekommen, trat er daſelbſt zuerſt als Tenoriſt in die Rathscapelle, und da ſich um dieſe Zeit auch die Oper dort zu heben anfing, übernahm er nicht nur auf dem Theater eine Rolle, ſondern ſchrieb und componirte nebenbei auch mehrere Opern für daſſelbe. So war er, obſchon durchgebildeter Mediciner, doch eigentlich ganz Muſikus, und erhielt ſogar vom Herzoge zu Schleswig, Chriſtian Albrecht, der damals zu Gottorff reſidirte, 1680 den Ruf als Capellmeiſter in die Stelle des eben verſtorbenen Theile, und zu derſelben Zeit von Lübeck aus den Antrag eines Cantorats. Er wählte das Ehrenvollere und Einträglichere und nahm die Capellmeiſtersſtelle an, aus welcher ihn jedoch in demſelben Jahre noch der damals ganz Schleswig und Holſtein verheerende Krieg wieder vertrieb. Ohne Ausſicht, für den Augenblick als Muſiker ſein Unterkommen zu finden, ging er darauf nach Kiel und nahm die mediciniſche Doctorwürde an, practicirte dann eine Zeitlang zu Schleswig, Huſum und anderen Orten mit vielem Glücke, bis er 1689 zum Hofmedicus ſeines ehemaligen Fürſten, dann 1694 zum Hofrath und Leibmedicus des Biſchofs zu Eutin ernannt, und endlich gegen 1705 in gleicher Eigenſchaft nach Lübeck verſetzt wurde. Seine ehemalige Capellmeiſtersſtelle ward auf ſeinen Vorſchlag dem Tenorſänger Georg Oeſterreich verliehen. 1708 war er noch am Leben; doch iſt dieß auch die letzte zuverläſſige Nachricht, welche ſich aus ſeinem Leben vorfindet. Außer mehreren Concerten für Clavier und einem muſikaliſchen Luſtſpiele dichtete, componirte und führte er ſelbſt mit auf zu Hamburg die Opern: „Cröſus“ (1684), „das unmögliche Ding“ (1685), „Alexander in Sidon“ (1688), „Eugenia“ (1688), „der Polieeut“ (1688), „Xerxes“ (1689), „Kain und Abel“ (1689), „Cimbria“ (1689), „Thaleſtris“ (1690), „Aneile Romans“ (1690), „Bajazeth und Tamerlan“ (1690) und „Don Quixote“ (1690). In der 22. Betrachtung des „muſikaliſchen Patrioten ſagt Mattheſon von ihm, daß er außer ſeinen Wiſſenſchaften und ſeiner Vertrautheit mit neueren Sprachen, und ſeinen außerordentlichen Talenten als Sänger, nicht nur ein ſehr geſchmackvoller Componiſt, ſondern auch ein ſehr gelehrter Contrapunktiſt geweſen ſey, indem er zu Hamburg, wo ihm doch das Theater hinreichende Geſchäfte gegeben habe, ſich unabläſſig mit Speculationen über mannigfaltige Arten künſtlicher Canons unterhalten und mehrere derſelben auch ſeinem nachmaligen Vorgänger, dem Capellmeiſter Theile, zugeſchickt habe. Uns fehlen die Mittel, die Richtigkeit dieſes Urtheils genauer zu unterſuchen.

Fortſchreitung der Intervalle iſt im Allgemeinen die Fortbewegung des einen Tones zum andern in einem muſikaliſchen Gedanken oder Tonſtücke, was die Wortfolge in einer Rede; jedoch weniger in Beziehung auf den eigentlichen künſtleriſchen oder äſthetiſchen Ausdruck, den eigentlichen Sinn deſſelben, als vielmehr ſeines harmoniſchen Theils grammatikaliſche und — wenn man ſo ſagen darf — orthographiſche Richtung. Dieſe hängt zum größten Theile davon ab. Da es nur zwei Hauptarten von Intervallen giebt, nämlich Conſonanzen und Diſſonanzen, und die Fortſchreitung dieſer letzteren gewöhnlich nur deren Auflöſung genannt wird, ſo pflegt man, wenn von der Fortſchreitung der Intervalle die Rede iſt, insbeſondere auch wohl nur die Fortſchritte der Conſonanzen darunter zu verſtehen. Wie aus dem Art. Conſonanz zu erſehen iſt, giebt es zunächſt zweierlei Conſonanzen, vollkommene und unvollkommene; und nach Art. Bewegung iſt die Fortbewegung von einem Tone zum andern dreierlei, entweder gerade, entgegengeſetzt, oder ſeitwärts. Demnach ſind denn für den Fortſchritt der Intervalle (Conſonanzen) auch nur vier Hauptfälle möglich: 1) entweder von einer vollkommenen Conſonanz zu einer andern vollkommenen; 2) von einer vollkommenen Conſonanz zu einer unvollkommenen; 3) von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen; oder 4) von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen. Bei 1) geſchieht der Schritt entweder unter unvollkommenen Conſonanzen von einerlei Art (z. B. von einer Octave zur andern), oder unter vollkommenen Conſonanzen von verſchiedener Art (z. B. von einer Octave zur Quinte). Der Fortgang zweier vollkommenen Conſonanzen von einerlei Art, und zwar in gerader Bewegung, iſt falſch, weil zwei Einklänge, zwei Octaven oder zwei Quinten niemals unmittelbar nach einander

in gerader Bewegung in einer Stimme folgen dürfen. S. Quinte — Quintenfolge, und Octave — Octavenfolge. In der Gegenbewegung iſt derſelbe in ſo weit erlaubt, als in einem mehr als vierſtimmigen Satze wohl ſchon Octaven, und Quinten auch ſchon in dem blos vierſtimmigen Satze in der Geſtalt vorkommen dürfen, wenn ſie, dieſe Quinten und Octaven, nicht die äußerſten Stimmen (Discant und Baß) berühren. Durch den Fortgang zweier vollkommenen Conſonanzen von verſchiedener Art entſtehen in der geraden Bewegung ſogenannte verdeckte Quinten (ſ. Quinte), deren man ſich in den äußerſten Stimmen nur in dem Fall bedienen darf, wenn die Oberſtimme dabei eine Secunde, die Grundſtimme aber eine Quinte ſteigt oder fällt; die dahingegen wieder in einer äußerſten und einer Mittelſtimme unter jeder Bedingung und Folge vorkommen können. Eben ſo iſt auch die Folge zweier vollkommenen Conſonanzen von verſchiedener Art in der Gegen- oder Seitenbewegung durchgehends erlaubt und richtig. Bei 2), dem Fortſchritte von einer vollkommenen Conſonanz zu einer unvollkommenen, iſt Nichts zu bemerken; derſelbe darf in jeder Art von Bewegung ſtattfinden. Nicht anders verhält es ſich bei 3), dem Fortſchritte von einer unvollkommenen Conſonanz zu einer andern unvollkommenen. Bei 4), durch den Fortſchritt von einer unvollkommenen Conſonanz zu einer vollkommenen in gerader Bewegung, entſtehen ebenfalls wie oben bei 1), dem Fortſchritte zweier vollkommenen Conſonanzen von verſchiedener Art, ſogenannt verdeckte Octaven oder Quinten, von welchen nur diejenigen in den äußerſten Stimmen geduldet werden, bei welchen die Oberſtimme eine Secunde, die Grundſtimme aber eine Quarte ſteigt oder fällt. Dagegen iſt in der Gegen- oder Seitenbewegung auch dieſe vierte Art der Fortſchritte der Intervallen keinerlei Beſchränkung unterworfen. — Unter harmoniſcher Fortſchreitung verſteht man die Verbindung der verſchiedenen Harmonien (Accorde) unter einander, die man gewöhnlich den Uebergang, die Ausweichung oder Modulation (ſ. dieſe) nennt. Wird jedoch jener ſpecielle Begriff der Fortſchreitung der Intervalle (als bloßer Conſonanzen) auch auf die harmoniſche Fortſchreitung übertragen, ſo iſt dieſe nichts anders als die harmoniſche Verwandtſchaft der Accorde unter einander, welche darin beſteht, daß in einem folgenden Accorde zwei Töne enthalten ſind, welche in dem vorhergehenden ſchon da waren, und bei der Folge mehrerer conſonirender Accorde durch die Fortſchreitung von abwechſelnd kleinen und großen Unterterzen bezweckt wird, wie z. B. von C-Dur angefangen nach A-Moll, F-Dur, D-Moll, B-Dur, G-Moll ꝛc. ꝛc. Ausführlicher noch handelt, namentlich von äſthetiſcher und harmoniſcher Seite betrachtet, über dieſen Gegenſtand der Artikel Harmonie, der dann verglichen werden mag.

Foſſa, Joan de, daher auch wohl Deſoſſa geſchrieben, den Walther unter die muſikaliſchen Autoren zählt, lebte 1576 zu München. — Ein neuerer Tonkünſtler dieſes Namens lebt zu Paris, iſt Guitarrevirtuos und fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument.

Foſſis, Pietro de, oder de la Foſſa, war dem Kirchenarchive nach vom 31. Auguſt 1491 an bis zum December des Jahres 1527 Capellmeiſter an der St. Markuskirche zu Venedig. Dieß iſt aber auch Alles, was wir jetzt noch von ihm wiſſen, ſo viele ernſtliche Forſchungen und Erkundigungen deßhalb, und zwar von den ſorgfältigſten Hiſtorikern, angeſtellt wurden.

Fouqué, Friedrich, Baron de la Motte, Königl. Preußiſcher Major und Ritter des Johanniter-Ordens, geb. zu Neu-Brandenburg am 12. Februar 1777. Gehört ſeine Wirkſamkeit als Dichter und Romanſchreiber auch nicht hieher, ſo können wir doch nicht unbemerkt laſſen, daß er früher in dieſer Eigenſchaft nur unter dem Namen Pellegrin auftrat, und daß viele ſeiner Dichtungen einen ſolch durchaus muſikaliſchen Charakter haben, wie wenig anderer, ſonſt anerkannter Meiſter. Als Schriftſteller auf dem muſikaliſchen Gebiete zeigte er ſich ſtets als ein gründlich gebildeter, tief denkender und zart fühlender Aeſthetiker, was namentlich die Abhandlung „Melodie und Harmonie" (Cäcilie Bd. 7, pag. 223 ff.), mehrere ſeiner Lieder und Erzählungen, von denen wir als beſonders hieher gehörig nur den „unmuſikaliſchen Muſiker" (Cäcilia Bd. 2, pag. 169 ff.) anführen, zur Genüge beweiſen. Er ſtarb 1843 zu Berlin.

Fournes, P. J., wurde 1764 zu Leipzig geboren, gab eine Reihe von Geſangcompoſitionen heraus, welche, wiewohl der höheren Correctheit in harmoniſcher Hinſicht da und dort ermangelnd, ſich durch Anmuth, Friſche, Mannigfaltigkeit und Sangbarkeit der Melodien und geſchmackvolle und richtige Behandlung der Declamation auszeichnen und in der allgem. muſikal. Zeitung, 5. Thl. anerkennende Beurtheilung gefunden haben. Wir kennen unter Anderem von ihm fünf umfaſſendere Sammlungen von Geſängen vermiſchten Inhaltes, drei Sammlungen Maurergeſänge und ein Heft Geſänge (Duette) für die Jugend, worin ſich Manches befindet, das von dauerndem Werthe iſt. Außerdem wirkte F. als Violoncelliſt mit Luſt und Geſchicklichkeit bei den ſtatthabenden Concerten mit, und fremde Künſtler, die in Gera auftraten, fanden ihn ſtets in der gefälligſten Weiſe zu Rath und That bereit. Wer je auch nur eine Stunde lang ſeines Umgangs genoß, wird des kleinen geiſtreich beweglichen Mannes, voll vielſeitiger Kenntniſſe, der mannigfaltigſten Talente, voll ſprudelnden Witzes, ſtets heiterer Laune und unverwüſtlichen Humors ſchwerlich vergeſſen. — Sein älteſter Sohn, Carl Fournes, als Kriminalactuarius in Gera angeſtellt, iſt ein ſehr tüchtiger Clavierſpieler und zuverläſſiger Muſikkenner und Beurtheiler, gebildet für die Tonkunſt durch längeren Aufenthalt in Leipzig während der Studienzeit.

Fournier, le jeune, Schriftſchneider und Gießer zu Paris, verdient um die Verbeſſerung der Noten-Typen, hieß eigentlich Peter Simon, und war geboren zu Paris am 16. September 1712. F. ſtarb zu Paris am 8. October 1768. — Sein Sohn, der ihm im Geſchäfte folgte, war zugleich auch ein achtungswerther praktiſcher Muſiker, ſpielte fertig Clavier und componirte unter Anderem auch die Operette „les deux Aveugles de Bagdad," die auf dem italieniſchen Theater zu Paris mehrere Male mit vielem Beifalle aufgeführt wurde.

Fourniture (franz.) od. Fornitura und Fournitura (lat.) ſtand nach Sambee in Sendomir und war nach ſeiner Beſchreibung ein Principal 4′.

Fonta (zuweilen auch Foita geſchrieben), Joſeph, Lehrer an der Theiner Hauptſchule zu Prag ſeit ungefähr 1796, iſt ein Schüler der erſten Meiſter, die zu Ende des vorigen Jahrhunderts dort lebten, und gehörte ſeiner Zeit zu den bedeutendſten Violinſpielern, war indeß zu beſcheiden, um als Virtuos ſich geltend zu machen. Er widmete ſich vielmehr dem Lehrfache, und bei dem außerordentlichen Talente, welches ihm die Natur verlieh, ſich faßlich und das Trockenſte und Unangenehmſte ſelbſt, was ſich in jedem Unterrichte mehr oder weniger vorfindet, dem jungen Schüler zugänglich zu machen, wußte er ſich auch ein höheres und bleibenderes Anſehen in ſeinem Stande zu erwerben, als ihm je als bloßem Virtuoſen zu Theil werden konnte.

Framery, Nicolas Etienne, der Verfaſſer des bekannten „Journal de musique, historique, théorétique et pratique," war Oberaufſeher der Muſik des Grafen von Artois zu Paris und geb. zu Rouen 1745, ein glänzender Redner, Dichter und Tonkünſtler zugleich. Sein letztes, für den Muſiker höchſt intereſſantes Werk iſt die Biographie Sacchini's, von der Meuſel's Muſeum Bd. 1, St. 6 eine deutſche Ueberſetzung enthält. Er ſtarb zu Paris im November 1810.

Francesco von Mailand, ein berühmter Lauteniſt und Componiſt für ſein Inſtrument aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Unter ſeinen Zeitgenoſſen war er unter dem Namen Cieco (blind) bekannt. Er ſtarb 1590 und wurde in der St. Laurenzkirche zu Florenz begraben.

Digitized by Google

Franchetti, Louiſe, und Franchelli-Walzel, zwei Schweſtern und Sängerinnen, von denen aber die letztere unſtreitig die bei Weitem ausgezeichnetere iſt, ſtammen aus Italien; doch ſind wir über ihre frühere Lebensgeſchichte nicht unterrichtet. Unſtreitig gehört Louiſe Franchetti, die außer der Bühne von Niemanden, ihrer Einfachheit und Beſcheidenheit willen, für eine Künſtlerin gehalten werden möchte, die zurückgezogen nur für ihren Beruf und ihre ſie ſorgfältig und treu umgebende Mutter lebt, zu den verdienſtvollſten, beſten deutſchen Soubretten. Zu dieſem Rollenfach iſt ſie eben durch ihre perſönliche Liebenswürdigkeit, Talent und feine Bildung geſchaffen, obgleich ſie in ernſten Parthien mit allem Beifalle wirkt. Ihre Stimme iſt nicht, wie ſonſt bei Soubretten, manchmal ſchneidend, ſondern durchaus rein, kräftig und angenehm, ihre Coloratur klar und lieblich, ihr Spiel lebendig und gewandt, ihre Schule ächt italieniſch und geſchmackvoll. Weiteres über dieſe Künſtlerin muß der Zukunft vorbehalten bleiben.

Franchinus, ſ. Gaſarus.

Franciscello, von Einigen auch Franciſchello genannt, war allen Nachrichten zufolge der größte Violoncellvirtuos im Anfange des vorigen Jahrhunderts. Geminiani erzählt von ihm, daß, als er einſtmals zu Rom eine Cantate mit obligatem Violoncell accompagnirt, wobei der Componiſt derſelben, Aleſſ. Scarlatti, den Flügel ſpielte, dieſer, bis auf's Höchſte von ſeinem Spiel ergriffen, laut behauptet habe, ſo könne kein Sterblicher, ſondern nur ein Engel in menſchlicher Geſtalt ſpielen.

Franck, Melchior, geboren in Schleſien, und zwar nach Wetzels Liederhiſtorie zu Zittau, nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, wurde 1603 Hofcapellmeiſter des Herzogs von Coburg und ſtarb hier am 1. Juni 1639.

Franck, Johann Wolfgang, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Arzt zu Hamburg, war einer der fruchtbarſten und beliebteſten Componiſten ſeiner Zeit. Von ſeinen Werken nennen Walther und Gerber zunächſt 14 Opern.

Franck, Michael, ein gekrönter Poet und Componiſt des 17. Jahrhunderts, wurde geboren in Schleuſingen am 16. März 1609, und erlernte, nachdem er auf der Schule zu Coburg gründliche Realkenntniſſe ſich erworben hatte, um 1625 daſelbſt das Bäckerhandwerk. 1628 ward er Meiſter ſeiner Profeſſion in Schleuſingen. Der Krieg, der darauf ausbrach, brachte ihn um all' ſein Hab und Gut. So kam er 1640 arm und bloß mit einer zahlreichen Familie wieder nach Coburg, lebte daſelbſt einige Zeit von Unterſtützung, und ward dann 1644 als Lehrer an den beiden unterſten Schulklaſſen angeſtellt. In dieſem Verhältniſſe ſtudirte er nun aus eigenem Antriebe die Muſik und Poeſie mit ſolchem Eifer, daß er nicht nur bald mit den berühmteſten Dichtern ſeiner Zeit gereimte Briefe wechſelte und mehrere Compoſitionen herausgab, ſondern 1659 auch zum gekrönten Poeten ernannt und von dem berühmten Johann Riſt unter dem Namen Staurophilus in den Schwanen-Orden aufgenommen wurde. Er ſtarb am 24. September 1667. Von ſeinen Werken ſind die bekannteſten die jetzt noch in den meiſten Geſangbüchern vorhandenen Lieder: „Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig," „Sey Gott getreu, halt ſeinen Bund" und „Kein Stündlein geht dahin", zu welchen er ohne Zweifel auch die Melodien ſetzte. Außerdem kennt man noch von ihm: „Geiſtliches Harfenſpiel aus 30 vierſtimmigen Arien und Geneealbaß", das 1657 zu Cobueg gedruckt wurde.

Franck, Sebaſtian, der ältere Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Schleuſingen am 18. Januar 1606 und geſt. am 12. April 1668, war zuletzt Magiſter und Diaconus in Schweinfurt. Wetzel nennt ihn in ſeiner „Lieder-Hiſtorie" einen der vortrefflichſten Muſiker ſeiner Zeit.

Franco von Cöln (Franco de Colonia), ein für die Geſchichte der Muſik höchſt bedeutender Mann, über deſſen Leben wir noch nicht ſo vollkommen im Klaren ſind, als es wünſchenswerth, ja für ſichere Begründung hiſtoriſcher Thatſachen im Felde der Muſik nothwendig iſt.

Franco (ital.) — frei, ſ. dieſ.

Francoeur, François, geb. zu Paris am 22. September 1698, beſuchte in ſeiner Jugend als Violinvirtuos Deutſchland, wo er ſich namentlich zu Wien und Prag längere Zeit aufhielt, arbeitete nach ſeiner Rückkunft in Frankreich 1723 beſtändig mit Rebel zuſammen, und übernahm 1750 mit demſelben auch gemeinſchaftlich das Directorium der großen Oper zu Paris. 1778, alſo in ſeinem 80. Jahre, unterwarf er ſich noch einer höchſt gefährlichen Steinoperation, die drei Tage dauerte. Er ward zwar wieder hergeſtellt und lebte noch bis zum 6. Auguſt 1787, aber in gänzlicher Unthätigkeit. Daß er in ſeiner Blüthezeit einer der größten damaligen Violinvirtuoſen war, beweiſen noch jetzt die von ihm übrigen zwei Bücher Violinſolo's, deren Vortrag eine Fertigkeit und künſtleriſche Bildung verlangt, wie man ſie für jene Zeit nicht anzunehmen gewohnt iſt.

Francoeur, Louis Joſeph, zuweilen auch Francoeur le Neveu genannt, älteſter Sohn des unter dem Zunamen l'honnête homme bekannten Königlichen Kammermuſikus und erſten Violiniſten bei der großen Oper zu Paris, Louis Francoeur, der am 17. September 1745 zu Paris ſtarb, wurde geboren daſelbſt am 8. October 1738. Sein Todesjahr iſt nirgends mit Gewißheit angegeben; jedenfalls aber hat er das jetzige Jahrhundert nicht mehr erreicht. Für das Theater ſchrieb F. nur die Oper „Ismene et Lindoe", welche 1766 mit außerordentlichem Beifalle zu Paris aufgeführt wurde, und verbeſſerte dann 1770 noch die ältere Oper „Ajax." Was nach jenen Opern noch von ihm zur Oeffentlichkeit gelangte, war ein kleines theoretiſches Werk (Diapason général de tous les instruments à vent, avec des observations sur chacun d'eux), welches die Beſchaffenheit, den Umfang, die Tonleiter, die gebräuchlichen Schlüſſel ꝛc. aller der darin genannten Inſtrumente enthält.

Franco-Mendes, Joſeph (Violiniſt), ſtarb auf einer Reiſe in Holland am 14. October 1841.

Frankenberg, Franz, ein berühmter Baſſiſt, wurde geboren zu Mattighofen in Baiern 1759. Sein überaus ſchöner Geſang, der ſich namentlich durch eine reine Intonation, Fülle des Tones und vielen Geſchmack im Vortrage auszeichnete, und ſein durchaus ſittlich gutes, rechtſchaffenes Betragen erwarben ihm die allgemeinſte Achtung, ſo daß, als ihn am 10. September 1789 ein früher Tod in Berlin hinriß, nur eine Stimme über die Größe ſeines Verluſtes durch ganz Berlin herrſchte. Nähere Umſtände von ſeinem Leben finden ſich in ſeiner eigens erſchienenen Biographie, betitelt „Leben und Charaktee Frankenbergs", auf welche wir dann den beſonders Intereſſirten verweiſen.

Franklin, Dr. Benjamin, der Erfinder der Harmonika, war Ambaſſadeue des amerikaniſchen Congreſſes am franzöſiſchen Hofe, wurde geb. zu Boſton am 17. Jan. 1706 und ſtarb zu Philadelphia am 27. April 1790. Die Beſchreibung und Geſchichte des von ihm erfundenen Inſtruments befindet ſich unter deſſen eigenem Artikel. Vergleiche auch Davies. Eigentlicher Muſiker war Franklin nicht, weshalb wir denn hier auch nur kurz ſeine Lebensgeſchichte berühren; doch hat er in mehreren ſeiner Werke, die, von Wenzel überſetzt, geſammelt in drei Octavbänden erſchienen, unſere Kunſt auf eine Art und Weiſe berührt, die keine blos oberflächliche Einſicht hauptſächlich in ihren akuſtiſchen und äſthetiſchen Theilen verräth.

Franko von Cöln, ſ. Franco.

Frankreich — franzöſiſche Muſik. Bekanntlich hieß das Land nach den eingewanderten Galliern vor Zeiten Gallia transalpina. Die alten Gallier, zu dem großen Völkerverband der Kelten gehörig, brachten ihre Muſik mit, die von ihren Druiden hoch gehalten und ſowohl bei ihren religiöſrn Frierlichkriten als im Leben ſelbſt gepflegt wurde. Dieſe alterthümliche Muſik der galliſchen Maſſen trennen wir auch hier wie anderwärts von der ſpätern franzöſiſchen und behandeln ſie im All-

Digitized by Google

gemeinen unter ihrem Artikel Keltiſche Muſik. Zwar hatten ſich ſchon vor der Einwanderung der deutſchen Franken, nach der Beſiegung der Gallier von den Römern, manche Veränderungen auch in ihrer Tonweiſe zugetragen; da aber die ſpärlichen Nachrichten oder vielmehr Andeutungen hiervon durchaus keine beſtimmten Notizen zulaſſen, würde ein unterſuchendes Verweilen bei dieſem dunkeln Gegenſtande doch nur zu äußerſt dürftigen Reſultaten führen, daß wir uns mit Uebergehung dieſer muthmaßlichen Aenderungen nur erlauben, die etwa Wißbegierigen auf den Artikel Römer — römiſche Muſik zu verweiſen, wo ſie in Vergleichung mit der altkeltiſchen Muſik Stoff zu den Hypotheſen finden werden, die noch den vorzüglichſten Halt in den Augen der Alterthümler haben dürften. Die Freiheitsliebe der Druiden und Barden, die nach der Unterjochung ihres Volkes von der römiſchen Gewalt das Land lieber verließen, als ſich dem Joche zu beugen, machte es den Zwingherren leicht, wenigſtens in manchen Gegenden ihre Muſikgewohnheiten mit den eigenthümlichen der Gallier zu vermiſchen, wodurch bei der Mangelhaftigkeit der römiſchen Kunſt freilich keine Verbeſſerungen entſtehen konnten. Noch bedeutender wurde das verſchiedenartigſte Gemiſch durch den Andrang der mancherlei deutſchen Völkerſtämme, unter denen die Franken, die auch endlich die Römer aus dem Lande ſchlugen, die Obſiegenden wurden und dem Lande den neuen Namen gaben. Von dem Eigenthümlichen der altfränkiſchen Muſik läßt ſich gar nichts ſagen, als daß jene eine deutſche Art roher Muſik mitbrachten, die, wie überall, zur Belebung ihrer Feſte und im Kriege gebraucht wurde. So wurde ſchon Pharamund an der Spitze ſeines Heeres unter dem Klange der Muſik zum König ausgerufen. Wir leſen jedoch nicht, daß die altfränkiſchen Könige auf die Kunſt ihrer Muſiker viel gehalten hätten, vielmehr war es auch hier, wie in England, die chriſtlich kirchliche Muſik, die, bei der frühen Einführung des Chriſtenthums und bei der Auszeichnung einiger alten Biſchöfe für Hymnen, bald genug den Sieg über die ſehr zerſtückelte Volksmuſik davon trug. Seitdem Chlodwig nach dem Treffen bei Zütpich zur Löſung ſeines Gelübdes 496 am Weihnachtstage zu Rheims ſich hatte taufen laſſen und den Titel des allerchriſtlichſten Königs erhalten hatte, ſoll der ſonſt nicht leicht zu rührende Held von der Pracht des katholiſchen Cultus und namentlich von der kirchlichen Muſik ſo gerührt worden ſeyn, daß er ſich zum Beſchützer und Verbreiter derſelben aufwarf. Zufällig, nicht auf Chlodwigs Bitten, hatte Theodorich der Große mit dem noch vorhandenen Schreiben, in welchem er dem Sieger Glück wünſcht, ihm einen Muſiker als eine Seltenheit überſendet, welcher viel löblicher zu ſingen verſtand als ſeine Franken, ja als die Kirchenſänger ſelbſt. Dieſer Mann wurde nun vorzüglich zur Verbeſſerung des Kirchengeſanges verwendet, der immer mehr um ſich griff, von Chlodwig begünſtigt. Um die Volksmuſik bekümmerte er ſich dagegen eben ſo wenig als ſein Nachfolger. Als Pipin, der Vater Carl's des Großen, vom griechiſchen Kaiſer Conſtantin (757) eine Orgel zum Geſchenk erhielt, wurde ſie der Kirche St. Corneille in Compiegne übergeben. Man ſieht alſo hier dieſelbe Erſcheinung ſich wiederholen wie in England; die Volksmuſik wurde verachtet, mindeſtens nicht gepflegt, dagegen der Kirchengeſang mächtig befördert. Zuverläſſig würde auch hier daſſelbe erfolgt ſeyn wie in England, und der Sinn des Volks für Muſik wäre ſo bedeutend niedergedrückt worden als dort, wären die Franken entweder nicht halsſtarriger oder ungelehriger geweſen, als die Meiſten in England mit Ausnahme der Gebirgsſtrecken. Man kann nicht ſagen, daß ſich die Franken weder in der Kunſt des Geſanges noch des Orgelſpieles beſonders hervorgethan hätten, am meiſten darum, weil die Kirchenweiſen ihrer Volksmuſik zu ſehr entgegen waren. Allein das Aeußerliche ihrer zunehmend mönchiſchen Frömmigkeit täuſchte und zerſtückelte ſie in ſich ſelbſt, ſo daß ſich Viele, namentlich die klöſterlich Geſinnten in einer Sache Mühe gaben, der ihr Volksweſen widerſtrebte. Daher erklären wir uns auch die mancherlei auffallenden Erſcheinungen in der Folge, nämlich die häufigen Abweichungen von der vorgeſchriebenen Kirchennorm, in denen ſie ſich ſo ſehr gefielen, daß auch wiederholte Befehle des Papſtes und der Concilien nicht viel zu ändern vermochten. Selbſt Carl der Große (ſ. dieſ.) förderte weit mehr die Kirchenweiſen als die Volksmuſik. Hat er auch eine Sammlung alter Volkslieder veranſtaltet, ſo ſcheint doch der Eifer dafür nicht ſehr lebhaft geweſen zu ſeyn. Man ſchätzte ſie ſo wenig, daß nichts davon übrig geblieben iſt. Wie groß und anhaltend ſind dagegen ſeine und Alcuin's (ſ. dieſ.) Beſtrebungen für die kirchliche Muſik und zwar gänzlich nach der römiſchen Norm! Daß Carl römiſche Sänger kommen und von ihnen Singſchulen errichten ließ, iſt in verſchiedenen Artikeln bereits von uns erzählt worden. Dennoch ſind die Franken in dieſer kirchlichen Tonkunſt weder damals noch ſpäter groß geworden; ja alles Eigenthümliche, was ſie ſich noch in ihrer Muſik gerettet haben, verdanken ſie geradehin dem innern Widerſtreben gegen die feſtgeſetzte, ihrer Weſenheit ſichtbar nicht angemeſſene römiſch-katholiſche Weiſe, an welcher ſie auch ſo viel änderten, als es die Macht der geiſtlichen Gewalt und der Schutz derſelben von ihren Königen nur geſtattete. Deſto ſonderbarer, allein ächt charakteriſtiſch iſt es, daß ſich die Franken ſelbſt zu Carls des Großen Zeiten ſo meiſterlich in dieſer Kirchenweiſe wähnten, die ſie doch nur mit der größten Mühe faßten und nie lange feſthielten, daß ſie ſich ſogar mit den römiſchen Sängern in einen Wettſtreit einzulaſſen kein Bedenken trugen. So wenig alſo begriffen ſie ihren eigenthümlichen Volksberuf — und ſo ſehr ſcheinen ſie ein größeres Bewahren ihrer Volksthümlichkeit, namentlich in der Tonkunſt, von den ernſteren und innigeren Engländern jenem Leichtſinne zu verdanken haben, der mit der Liebe zum auffallend Rühmlichen in der lebendigſten Verbindung ſteht. — Die zunehmende Menge der Klöſter in Frankreich machte endlich doch den ihrem Volkscharakter wenig angemeſſenen Kirchengeſang allgemeiner, als es ihrer innerſten muſikaliſchen Richtung Vortheil bringen konnte. Was ſie damit auf der Hauptſeite verloren, wurde auf der andern doch nicht gewonnen; vielmehr drängte ſich ihr weltlich wechſelndes Weſen ſo ſehr in die ſtehenden Formen der Kirche, daß dieſe mehr darüber zu klagen, als ſich ihrer Fortſchritte zu erfreuen Urſache fand. Und ſo hinderte denn Eins das Andere, ſo daß wir den gegen andere Völker geringern muſikaliſchen Erfindungsſinn und das vorherrſchend Unharmoniſche des größten Theils der Volksmaſſe am meiſten in dieſer ſie wunderlich zerſtückelnden Thatſache ſuchen. Ein Glück für die eigentlichen Franken, die nun ſchon lange ſich von ihrem deutſchen Stammvolke zu trennen und in Sitten und Sprache ein eigenes Volk, die Franzoſen, zu bilden angefangen hatten, war es, daß ihnen von der Provence aus zu einem regeren Leben auch und beſonders in muſikaliſcher Hinſicht verholfen wurde. Man pflegt die Vermählung des Königs Robert mit Conſtance, einer Tochter Wilhelms, des Grafen von Provence, im erſten Viertel des 10. Jahrhunderts als eine Epoche zu bezeichnen, die den muſikaliſchen Geſchmack des Volks erhob, ohne uns deutlich zu machen, worin dieſe Vervollkommnung eigentlich beſtanden habe. Es ſcheint jedoch dieſe neue und verbeſſerte Geſchmacksrichtung in nichts anderem, als in einer wieder lebendiger und allgemeiner gewordenen Neigung für weltliche Geſänge ſüdlicher Art beſtanden zu haben. Iſt dem wirklich ſo, muß man den Einfluß jener provençaliſchen Melodien allerdings für ein glückliches Zurückführen in das volksthümlichere Element anſehen, was ſeinen fördernden Einfluß nie verſagen kann. Zuverläſſiger und durchgreifender aber war die Hülfe, die ihnen durch die ſpäteren Troubadours (ſ. dieſ.) aus derſelben ſüdlichen Provinz kam. Die mancherlei rhythmiſchen Dichtungen dieſer Trouvères (Erfinder), beſonders ihre Lieder der Liebe und der Ritterſchaft, wurden von ihnen in der-

Digitized by Google

zeitige Muſik geſetzt und zum Theil auch von den Verfaſſern ſelbſt, die lange in großem Anſehen ſtanden, geſungen unter Begleitung mancher Inſtrumente, namentlich einer Art Harfe und Viole, von denen man Angaben in den zahlreichen Schriften über die Troubadours, ſo wie über das Leben der noch bekannten findet, die an ihrem Orte anzuzeigen ſind. Für Aufbewahrung und Entzifferung ihrer Melodien hat unter den Neueren vorzüglich Herr Perne am meiſten und am dankenswertheſten geſorgt; auch Herr Fétis, der Vater, hat ſich hierin verdient gemacht. Ihre Reiſen von Ort zu Ort halfen der Liebe zur Dichtkunſt und Muſik ſo bedeutend auf, daß es als ein Beweis der Bildung betrachtet wurde, wenn man reimen und Melodien verfertigen konnte. Alle Fürſten und Höfe beeiferten ſich für ſie und ihre Kunſt, welche noch durch die ſogenannten Jongleurs (ſ. dieſ.) oder Ménétriers auch unter die geringeren Volksklaſſen gebracht wurde. Es waren dieſe nicht Dichter und Tonſetzer, ſondern Sänger und Inſtrumentenſpieler, die jene begleiteten oder auch mit einigen erlernten Geſängen für ſich im Lande umherzogen, aber auch nach und nach dieſe Kunſt herabwürdigten und den Verfall derſelben vorbereiteten. Während der Zeit (1226—1270) befeſtigte Ludwig IX. oder der Heilige die Kirchenmuſik des katholiſchen Ritus ſo ſehr durch ſeinen Einfluß, daß die Pſalmodie abermals die kaum etwas verlorne Oberhand gewann, wodurch der Zwieſpalt der Nation mit ſich ſelbſt von Neuem vergrößert wurde. Der Nachtheil hievon würde viel bedeutender geweſen ſeyn, wenn nicht zum Glück ſeit dem Laufe des 12. Jahrhunderts und noch zu Ludwig des Heiligen Zeit in die liturgiſchen Geſänge und in die Muſik nach Art derſelben zwei Dinge eingegriffen hätten, die ihr auch in den Augen des Volks einen immer ſteigenden Reiz gaben und ſie ſogar der weltlichen Liebhaberei näher brachten. Dieß war erſtlich die Erfindung und Verbeſſerung der eigentlichen Notenſchrift, die vorzüglich in Frankreich beliebte Pflege des ſogenannten Discantus (ſ. dieſ.), die Aufſpürung und Regelung der Menſuralmuſik und die Verſuche einer immer mehr ſich verbeſſernden Harmonie in unſerm Sinne. Wir faſſen dieß Alles in einen Punkt zuſammen, weil Eins aus dem Andern hervorging und alle vier Gegenſtände mit einander ſich gemeinſchaftlich hoben und ein einziges merkwürdiges Ganze hervorbrachten. Daß man im Laufe des 13. Jahrhunderts bereits im Ganzen gegen Guido's von Arezzo unbeholfene Anfänge recht leidlich mehrſtimmig zu ſetzen verſtand, namentlich auch in Frankreich, beweiſen die Ueberbleibſel der Muſikſätze eines Adam de la Hale (ſ. dieſ.), welche zuerſt von Fétis in der „Revue musicale" mitgetheilt wurden. Jener zweite Hauptpunkt war die Liebe zu den geiſtlichen Comödien oder Myſterien (ſ. dieſ.), die auf Kirchhöfen und Straßen gehalten wurden und vorzüglich damals lebhaft um ſich griffen zur Freude der Geiſtlichen und der Weltlichen. Muſik, Declamation und Verkleidungen zur Darſtellung irgend einer bibliſchen Geſchichte oder einer Legende waren dabei nothwendig. Zu Ende der Regierung Philipp des Schönen wurde daher 1313 in Paris das erſte Theater gebaut, auf welchem auch dergleichen Myſterien und allerlei Zaubergeſchichten aufgeführt wurden. Die Paſſion, die Auferſtehung Jeſu ꝛc., wurden hier und anderwärts mit Muſik und Tanz gegeben. Man war lange bemüht geweſen, religiöſe Feierlichkeiten, wo es nur anging, zu Volksergötzungen zu verwenden, wohin auch die ſchon lange gebräuchlichen Narren- oder Eſelsfeſte (ſ. dieſ.) gehören, die namentlich in Frankreich ihren Sitz hatten. So übel dieſe Dinge auch ſeyn mochten und ſo viele Concilien und Geiſtliche dagegen eiferten, ſo haben ſie doch zuverläſſig der Muſik in Frankreich weit mehr Nutzen als Schaden gebracht. Wollte aber einmal die kirchliche alte Muſik gar zu mächtig die eigentliche Volksſtimmung überflügeln, ſo half man ſich auf andere Art, durch weltliche Texte, die man jener eintönigen Muſik unterlegte. Das verſetzte dann gewöhnlich auch die Töne bald genug wieder in's Freiere, ſo daß wenigſtens der Sinn für Muſik nicht ganz in den Hintergrund gedrückt wurde. Bald darauf fing man in dieſem 14. Jahrhunderte auch in Frankreich an, die immer mehr um ſich greifende Menſuralmuſik zu beachten, was namentlich der berühmte geiſtliche Doctor der Sorbonne, Johannes de Muris (ſ. d.) that, welcher jedoch hierin weit weniger Ausgezeichnetes zu Stande brachte, als man geglaubt hat. In der That hat ſeine Lehre für die Compoſition in Frankreich wenig genützt, wenn anders das Bruchſtück authentiſch iſt, was Kalkbrenner in ſeiner ſogenannten „Histoire de la musique" (Paris 1802) mittheilt. Selbſt von früheren franzöſiſchen Arbeiten iſt es weit übertroffen worden. Noch immer blühte der alte ſeltſame Discantus oder Déchant namentlich in den Maitriſen, Inſtitute für Chorſänger an den Hauptkirchen, welche unter einem Director ſtanden, Maitre genannt. So ſtand es noch zu den Zeiten des Dufay (ſ. dieſ.), der nach den Zeugniſſen des Herrn Fétis nicht mehr für einen Franzoſen, wie Tinctoris ſchrieb, gehalten werden darf. Kriege und Ritterſpiele hatten die wenige muſikaliſche Kunſt ſo zurück geſchoben, daß Laborde ſelbſt behauptete, man wiſſe kaum, ob es vor Franz I. Muſik in Frankreich gegeben habe. Dieſer ritterliche und kunſtliebende König (regierte von 1515 bis 1547) errichtete zwar eine eigene Capelle, die er auch mit nach Italien nahm und mit der Capelle des Papſtes Leo X. ſo lange in Bologna vereinigte, als ſich beide Herrſcher dort aufhielten; allein vor allen unruhigen Plänen konnte er weder zum Beſten des Wohlſtandes noch der Künſte und Wiſſenſchaften etwas nur einigermaßen Durchgreifendes thun. Ob nun gleich in der nächſten Folge mehrere Könige Muſik liebten und übten, gedieh ſie doch nicht, bis mit der Catharina von Medicis italieniſche Muſiker nach Paris gekommen waren. Für einen vermehrten Sinn des Volkes für Muſik hat man jedoch die früher dort eingeführten Notendruckereien anzunehmen. Carpentras, Leonardo Barri, Certon, Josquins Schüler, ſo wie die folgenden Clement Jannequin, Maillart, Bourgogne, Moulu und Claudin Sermiſy zeichneten ſich aus. Daß aber die Vaterlandskriege und die Greuel jener Zeiten der herrſchſüchtigen Italienerin, vereint mit der lange eingeriſſenen Ueppigkeit des Hofes, die Kunſt der Muſik dennoch nicht fördern konnte, liegt in der Natur der Sache. Man benutzte die Muſik mehr als ſonſt zum Vergnügen, wohl auch zur Betäubung; namentlich wurde, und natürlich, das Ballet ſehr begünſtigt, und das erſte glanzvolle zur Vermählung Carls von Lothringen mit der Halbſchweſter Heinrichs III. aufgeführt, deſſen Muſik Beaulieu und Salmon ſchrieben. Man findet daher wohl ſtarke Liſten franzöſiſcher Tonſetzer, die jedoch alleſammt nur für das Vergnügen ihrer Zeit ſich abmühten und für die Kunſt ſo viel als nichts leiſteten. — Maria von Medicis liebte als gute Italienerin die in ihrer Vaterſtadt Florenz entſtandene neue italieniſche Oper jener Zeit, die unter Mazarin, Richelieu's Nachfolger, in Aufnahme kam (ſ. Oper). Dennoch kam erſt durch Lully, einen gebornen Italiener, mehr Leben in die franzöſiſche Muſik (ſ. Lully). Es war alſo erſt unter der glanzſüchtigen Regierung Ludwigs XIV., in welcher Frankreichs Muſik zu Ehren kam; allein, wie damals Vieles in Frankreich, zu viel größeren Ehren als ſie verdiente. Wäre die Ruhmſucht nicht eine jenen Zeiten vorzüglich eigene, bis zum höchſten Uebermuthe geſteigerte Leidenſchaft jenes Volkes geweſen, ſo würde man trotz mancher Vorzüge, die Lully's theatraliſche Tanz- und Chormuſik wirklich hat, doch kaum begreifen, wie es den Franzoſen möglich war, ſo lange ſich in Entzückungsglut über die Erzeugniſſe dieſes im Aeußern vom Glück überaus begünſtigten Componiſten zu erhalten. Noch viel weniger jedoch iſt die ärmliche Nachbeterei zu faſſen, in welcher viele Deutſche bis in neue Zeiten ſich verſunken am niedern Boden hielten, wenn es galt, Lully's Verdienſte zu übertreiben und ihres Reinhard Keyſers viel größere Verdienſte unbeachtet zu laſſen.

Das Hauplſächlichſte, was Lully für das nachfolgende Emporkommen der franzöſiſchen Nationalmuſik that, wird ſonderbarer Weiſe gröſtentheils unberührt gelaſſen. Das Beſte, was Lully aus den Volksmelodien auftreiben konnte (er unternahm deßhalb groſe Reiſen), benußte er in ſeinen Opern. Das war es auch hauptſächlich, was dem Volke ſo überaus gefiel, einem Volke, das nur an hervorragenden Einzelnheiten hing und ein muſikaliſches Ganze noch nicht zu faſſen im Staude war. Dieſe aufgenommenen Nationalmelodien erweckten den Funken, der gröſtentheils bisher verſchloſſen geeuht hatte. Uebrigens war es Lully, der dem König die erſte Menuett aus D-Moll componirte, welche Ludwig ſelbſt zum erſten Male 1663 mit einer ſeiner Maitreſſen in Verſailles tanzte. Auf alle Fälle war aber doch die franzöſiſche Aclamationsmuſik durch ihn eingeleitet und mit einer lebhafteren Inſtrumentation geſchmückt worden (ſ. Oper). Darauf arbeitete ſich Rameau (ſ. d.) als Theoretiker und Operncomponiſt empor; die übrigen zeigten wohl Gewandtheit und gulen Willen, nur kein Genie, auch nicht ſelten zu wenig Kenntniſſe. Rameau entwickelte zuerſt 1722 ein Syſtem der Harmonie, überbot in ſeinen Opern Lully's Inſtrumentation mit Recht und Unrecht, denn er war nicht allein feurig, ſondern oft auch geſucht, überladen und geſchraubt, zuweilen ſelbſt völlig geſchmacklos. Das hinderte jedoch nicht, ihn unübertrefflich zu finden; man ſtellte ihn neben den bewunderten Lully, ja zuweilen über ihn; mehrere ſeiner Opeen wurden überſetzt auf deutſchen Theatern gegeben. Nicht wenige Vaterlandsfreunde in Frankreich glaubten die italieniſche Oper völlig übertroffen zu haben. Man kann ſich denken, wie ſehr der wunderliche, unkiuge Rouſſeau (ſ. d.) anſtoßen mußte, als er nicht nur als Gegner Rameau's auftrat, ſondern auch der italieniſchen Muſik ein unbedingtes Uebergewicht zuſprach. Sich auch in theatraliſcher Muſik nicht ohne Glück verſucheud, iſt hier nur zu bemerken, daß er die Melodramen (ſ d.) einführte. Das erſte war „Pygmalion.“ Daß Rouſſeau durch Einfachheit und Gefühl ſeinen Gegner zu ſchlagen ſuchte, geht aus dem Früheren hervor. Gegen 1740 entſtand auch die leichtere franzöſiſche Operette (ſiehe Oper), die ſogleich und nachmals immee mehr Glück machte. Seit Rameau, ſelbſt ein geſchickter Organiſt, wurde auch das Orgelſpiel beſſer betrieben, doch lange nicht wie in Deutſchland. Mit der Kirchenmuſik wollte es durchaus nicht vorwärts. Dagegen wollen Einige der damaligen Inſtrumentalmuſik einen Namen machen, was wir jedoch nicht eher als nach gelieſerten Beweiſen glauben. — Die gröſte Umwälzung der Meinungen und des Geſchmacks bewirkte aber in Paris ſeit 1774 ein Deutſcher, der Ritter Gluck, mit ſeinen Opern. Die ungemeinen Streitigkeiten der Anhänger Gincks und ſeines Gegners Piccini hat man unter dem Artikel Oper zu ſuchen. Indeſſen waren dieſe Anregungen nur vorübergehend, aber auch in der That für den Standpunkt der Zeit zu groſartig, als daß ſie im Ganzen hätten wirkſam bleiben können Dagegen mußte das Declamatoriſche und weniger Muſikformelle, mehr auf Situationsausdruck und ungeſchmückte Lebendigkeit Gerichtete, was Glucks Muſik auszeichnete, der franzöſiſchen Richtung nicht nur zuſagen, ſondern ſie auch in ihrer leichten und gefälligen Romanzenweiſe fördern. Und das iſt genug für Frankreich, das deßhatb Urſache hal, gegen die Manen Glucks dankbar zu ſeyn. Grétry (ſ. d.) war ſchon damals beliebt und Getry iſt es werth. Die franzöſiſche Muſik bewegte ſich und bewegt ſich auch fernerhin immer am liebſten in ihren Chanſons und Vaudevilles, in hübſchen Tanzmelodien u. dgl., wogegen ihr das Groſartige fern blieb. So einfach und oft ſogar unkünſtleriſch jene auch immerhin ſeyn mögen, ſo möchten wir doch nicht dagegen ſo lebhaft auftreten, wie es einige ihrer Landsleute ſelbſt gethan haben. Das Lebendige, Friſche und eigenthümlich Volksmäßige kann man ihnen doch nicht abſprechen, ſo wenig als ihren Romanzen, die durch einen hervorſtechenden Rhythmus und durch eine ſeltſame Vermiſchung des Dur und Moll ſich auszeichnen. Im Komiſchen, Naiven und äußerlich Frappanten haben ſie namentlich in ihren Opern ſeit Gretry, und dieſer vorzüglich, höchſt Schätzbares geleiſtet. Die nähere Bezeichnung ihres Operuweſens und die vorzüglichſten Tonſetzer dieſes Faches ſehe man unter Oper, damit wir nicht daſſelbe zweimal lieſeen. Von den neueſten Zeiten kann man im Opernſache nicht rühmen, daß es ſich gehoben hätte. Cherubini's Bühnenleiſtungen für Paris ſind bis auf den „Waſſerträger“ wenig erkannt worden. Der deutſche Meyer-Beer hat zwar mit ſeinem „Robert der Teufel“ das ungeheuerſte Aufſehen erregt, allein bis jetzt noch keinen fördernden Einfluß gehabt. — Am ſchwächſten bleiben die Fortſchritte in der Kirchenmuſik. Kaum wird ſich, außer Goſſec, Leſueur und dem adoptirten Cherubini vor Allen, irgend ein Componiſt von einiger Bedeutung dort auffinden laſſen. Mit Choron (ſ. dieſ.) und durch ſein vom Staate unterſtütztes Inſtitut für kirchlichen Geſang ſchien für Frankreich in dieſem Fache eine neue Periode anzuheben. Choron iſt todt, hat ſich vergebens gemüht, umſonſt ſein eigenes Vermögen aufgeopfert: der Staat hat ſein rühmliches und förderndes Unternehmen fallen laſſen, und es iſt ſeitdem in dieſem Punkte ſchlimmer als es war. Das Richtige und Verkehrte hierin überſteigt, nach vielfältigen Zeugniſſen gebildeter Franzoſen ſelbſt, allen Glauben. — Das gröſte Glück war für Frankreich zur Verbeſſerung ſeiner nicht ſehr hoch ſtehenden Landesmuſik die Errichtung des Pariſer Conſervatoriums (ſ d.) 1793. Durch die trefflichen Einrichtungen deſſelben und durch eine gute Zahl tüchtiger Lehrer in allen Hauptfächern, die zur Tonkunſt gehören, iſt es erſt dahin gekommen, daß es in mancherlei Fächern ausgezeichnet zu nennen iſt, wenigſtens in namhaften Individuen, die ſeitdem aus dieſer Anſtalt hervorgegangen ſind. Es iſt alſo nicht ſehr lange her, daß auch ſelbſt in Paris etwas Bedeutendes in der Tonkunſt geleiſtet wird. Die vielfältigen Elementarwerke, die dieſes Inſtitut anregte und deren Ausarbeitung es ſeinen tüchtigſten Männern übergab, die Prüfung dieſer Arbeiten von dem geſammten Lehrervereine, ehe irgend eines zu einem Unterrichtsbuche in dieſer Anſtalt aufgenommen werden konnte, haben groſſen Segen gebracht. Iſt es auch durchaus nicht zu leugnen, daß man, von Seiten der Franzoſen und dann, wie gewöhnlich, der guten Nachſprecher in Deutſchland, manche dieſer Werke weit überſchätzte, z. B. das Lehrbuch der Harmonie von Catel (ſ. d.), das eine ganz neue Anſicht aufgeſtellt haben ſollte, was nur ganz ununterrichtete Deutſche glaubhaft finden mögen, ſo kann doch keinem ein glücklicher Einfluß auf die Erhebung der Tonkunſt in Frankreich abgeſprochen werden. Die allermeiſten dieſer Werke, wenn nicht alle, ſind den Deutſchen in Ueberſetzungen zugänglich gemacht worden. Den allergröſten Gewinn durch die Bemühung des Conſervatoire's hat Frankreich in einen außerordentlichen Aufſchwung des Inſtrumentenſpiels zu ſetzen. Was es jetzt in Ausführung der gröſten Inſtrumentalwerke leiſtet, kann mit den früheren Leiſtungen in gar keine Vergleichung kommen. Haydn's und Mozart's Sinfonien wurden in den Concerten des Conſervatoriums mit einer Meiſterſchaft vorgetragen, wie jetzt Beethoven'ſche, daß ſelbſt deutſche, nicht überſpannt eingenommene Hörer davon entzückt wurden, was allerdings Etwas ſagen will. Eben ſo ſind überaus tüchtige Virtuoſen zu nennen, die von der ganzen gebildeten Welt anerkannt worden ſind, namentlich Violinvirtuoſen, als Rode, der deutſche von Frankreich adoptirte Rudolph Kreutzer, der Nebenbuhler jenes Baillot, der noch lebende hochverehrte Greis Lafont, der noch jetzt auf ſeinen Kunſtreiſen ſich in ſeiner Art Anerkennung und Ehren gewinnt; Duport, Violoncelliſt (ſ. Virtuoſen) ꝛc. An guten Singſtimmen hat Frankreich keinen Ueberfluß, nur iſt der Mangel daran nicht ſo groß, als ihn Manche ausgeben, die weder in die rechten Gegenden noch zu den rechten Leuten gekommen ſind, und ihre Erfahrungen gern für

Allgemeinwahrheiten angeſehen wiſſen wollen. Die beſte Gegend für gute Stimmen iſt der Bezirk von Toulouſe. In neueren Zeiten haben die Franzoſen eine etwas größere Anzahl ausgezeichneter Sänger als ehedem (ſiehe Sänger). Gute Fabriken für Pianoforte ſind die von Erard, einem Deutſchen, vor mehreren Jahren verſtorben, und Pleyel; Harfen ſind berühmt, wie viele Harfenſpieler, als Dalvimare, Beruier, Radermann (ſiehe dieſ.) ꝛc; gute Violinbauer ꝛc. Das beſchränkt ſich jedoch Alles bis jetzt hauptſächlich auf Paris und einige wenige Städte, doch in dieſen ſchon viel geringer. Im Lande ſelbſt iſt die Muſik noch wenig verbreitet; man ſingt nicht, ſondern trällert und lärmt. Selbſt das Inſtrumentenſpiel für das Volk iſt von einer in Deutſchland kaum glaublichen Dürftigkeit, ſogar in Paris. Noch vor einiger Zeit wurde uns aus Paris gemeldet: „Wenn ſich zwei Violinen, ein Baß, ein Flageolet, ein Cornet à Piſton, eine Poſaune und große Trommel zuſammenfinden, ſo ſind höchſtens drei dieſer ſogenannten Künſtler, der erſte Violiniſt, der Flageoletſpieler und der Cornetbläſer, im Stande, ihre Parthien abzurakeln, die übrigen kennen weder Noten noch Inſtrument und folgen höchſtens den mächtigen Taktbewegungen des herrſchenden Vorgeigers. Und das ſind die Orcheſter ſogenannter Bälle, meiſt zahlreich beſucht.“ — Das Uebel liegt in der noch lange nicht guten Einrichtung der franzöſiſchen Schulen, die im Ganzen erſt ſeit einigen Decennien leidlich geworden ſind, jedoch immer noch ſo unzureichend, der Anzahl und der Beſchaffenheit nach, daß kaum für die Hälfte der Landeskinder einigermaßen geſorgt iſt. An Muſikunterricht, wie ihn in Deutſchland jede Dorfſchule hat, iſt noch bis jetzt in Frankreich gar nicht zu denken. Wie können da die Stimmen, wie kann da überhaupt das Gefühl für Muſik auch nur im geringen Grade gebildet werden? — Die Franzoſen haben daher alle Urſache, ihrem Conſervatoire weit dankbarer zu ſeyn, als ſie ſind. Man iſt in neueren Zeiten wiederholt gegen daſſelbe aufgetreten. Es mögen allerdings auch in dieſer Anſtalt manche Einrichtungen einer Verbeſſerung bedürfen, dennoch iſt es noch die einzige große Anſtalt, die ihrer Muſik aufhilft. In ihr wirkte, unter anderen tüchtigen Männern, Cherubini, der ſich zunächſt für dieſes Inſtitut durch eine „Theorie des Contrapunktes und der Fuge“ (Cours de Contrepoint et de Fugue), welche franzöſiſch und deutſch bei Kiſtner in Leipzig gedruckt wurde, nützlich machte. Die Concerte derſelben Anſtalt liefern das Beſte. Von ihren Theatern ſ. Theater und Oper. Die Tonſetzkunſt hat mehr ab- als zugenommen. Ihr beſter jetzt lebender Operncomponiſt iſt immer noch Auber (ſ. dieſ.). Außer mehreren Fremden, die ſich in Paris angeſiedelt haben, kennen wir außer den Genannten nichts Ausgezeichnetes in der Gegenwart. Was noch im Werden begriffen iſt, kann in einer überſichtlichen Darſtellung nicht erwähnt werden. — Eine Erſcheinung von guter Vorbedeutung iſt es, daß ſeit etwa 16 Jahren, wo durch Fétis die Revue musicale gegründet wurde, mehrere muſikaliſche Zeitſchriften in's Leben getreten ſind, als die Gazette musicale und der Pianiſt.

Franz, Carl Wilhelm, der Verfaſſer der drei in ihrer Beziehung nicht unbeachtenswerthen Werke: „Anweiſung zum Moduliren für angehende Organiſten und Dilettanten der Muſik, in Beiſpielen dargeſtellt“ (Leipzig bei Breitkopf und Härtel); „über die älteren Kirchen-Choräle, durch Beiſpiele erläutert“ (Quedlinburg bei Baſſe); „über Verbeſſerung der muſikaliſchen Liturgie in den evangeliſchen Kirchen, beſonders auf dem Lande“ (ebend. 1819); und mehrerer leſenswerthen Aufſätze in der Leipz. muſik. Zeitung, unter welchen wir hier beſonders die „über Gemüthsſtimmung in muſikaliſcher Hinſicht“ (1802 Nr. 41) und Singchöre, eine nützliche Anſtalt“ (1802 Nr. 42) hervorheben; auch Componiſt einiger Lieder mit Clavierbegleitung, welche zu Dresden gedruckt wurden, iſt geboren 1770 und ſeit ungefähr 1802 Collaborator an der Domſchule zu Halberſtadt.

Franz, Carl, wurde zu Langenbielau, unweit Reichenbach, 1738 geboren. In ſeinem 20. Jahre kam er als Waldhorniſt in die Dienſte des Fürſtbiſchofs von Eck in Ollmütz, wo er es auf ſeinem Inſtrumente zu einer ſolchen Fertigkeit brachte, daß ſich in der Execution der chromatiſchen Tonleiter, vermittelſt der Hand, ſowohl was Geſchwindigkeit, als Höhe und Tiefe (er blies fünf Octaven) und Reinheit der Töne anlangt, damals faſt kein Künſtler fand, der ihm gleich gekommen wäre. Auch bildete er ſich ohne Unterricht durch eigenes Studium zu dem größten deutſchen Künſtler auf dem Baryton. Er ſtarb in München 1802. Merkenswerth iſt von ihm noch, daß das Baryton, deſſen er ſich gewöhnlich bei ſeinem Spiele bediente, im Weſentlichen mit dem Inſtrumente des berühmten Anton Lidl übereinſtimmte. Es hatte 16 Darmſaiten über dem Halſe und 7 andere über dem Griffbrette. Ueber die außerordentliche melancholiſch ſanfte Wirkung, welche Franz durch ſein Spiel auf dieſem Inſtrumente hervorbrachte, herrſcht in allen noch darüber vorhandenen Zeugniſſen nur eine Stimme. Beſonders gefiel von ihm Haydn's Cantate „Deutſchlands Klage auf den Tod Friedrichs des Großen,“ die er zugleich ſehr angenehm geſungen haben ſoll.

Franz, Ignaz, merkwürdig als ein eifriger Verbeſſerer des katholiſchen Kirchengeſanges, wurde geboren zu Protzau bei Frankenſtein am 12. October 1729. Er ſtarb 1791.

Franz, drei Brüder, Söhne eines Stadtorganiſten und Inſtrumentenmachers zu Havelberg. 1) Der älteſte, Joachim Friedrich, war Organiſt zu Rathenau, gehörte unter die gründlichſten Orgelſpieler, Contrapunktiſten und theoretiſchen Muſiklehrer aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Auch als Tenoriſt wird er von ſeinen Zeitgenoſſen ſehr gerühmt. — 2) Joachim Ludwig, wurde geboren 1750 und ſtarb 1789 als Cantor und Organiſt zu Kyritz; ebenfalls berühmt als Orgelſpieler und als ſolcher ſelbſt von dem nachſichtsloſen Marpurg ſehr hochgeachtet. In den Kirchen der Provinz Brandenburg werden noch jetzt mehrere Muſiken und Pſalme von ihm zuweilen aufgeführt, die mit Recht den Beifall verdienen, der ihnen zu Theil wird. — 3) Johann Chriſtian, geboren am 19. Juni 1762, ein ausgezeichneter Baßſänger, und als ſolcher Schüler von Concialini. Er ſtarb um 1812, nachdem er ſich vorher auch als geſchmackvoller Liedercomponiſt und als Dichter zugleich in der Operette „Edelmuth und Liebe“, welche 1805 mit Beifall in Berlin zur Aufführung kam, gezeigt hatte. Von ſeinen Liedern mit Clavierbegleitung befinden ſich einige in der Böheimiſchen Freimaurerlieder-Sammlung von 1795.

Franz, Stephan, geboren 1785 in Wien. — Seit ſeiner Anſtellung als erſter Violiniſt bei dem K. K. Hofburgtheater hat er nebſt einer großen Sinfonie 15 Ouverturen und bei 90 Entreacts, theils tragiſche, theils zum Luſtſpiele geeignete, geliefert, worunter aber mehrere Werke von Beethoven, Onslow, Ries und Herz ſich befinden, die er für das ganze Orcheſter arrangirte.

Fränzl, Ignaz, der Vater des folgenden berühmten Ferdinand F., war wie dieſer einer der ausgezeichnetſten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit. Er wurde geboren zu Mannheim am 4. Juni 1736 und trat 1750 zuerſt als Violiniſt in's daſige Hoforcheſter; wurde darauf Concertmeiſter und endlich Muſikdirector. Als ſolcher kam er um 1768 auch zum Churfürſten von der Pfalz nach München. Seit 1784 lebte er längere Zeit mit ſeinem Sohne auf Reiſen (ſ. den folgenden Art.). 1790 erhielt er die Stelle eines erſten Directors des Theaterorcheſters zu Mannheim, wo er denn auch bis an ſeinen Tod (1803) verweilte. Von ſeinen Compoſitionen erſchienen mehrere Violinconcerte, Violintrio's und Violinquartette, ungefähr 15 bis 20 an der Zahl, die jedoch bald durch ſeines Sohnes phantaſiereichere und gründlichere Arbeiten verdrängt wurden.

Fränzl, Ferdinand, Königlich Bayeriſcher Capellmeiſter, der ſo rühmlichſt bekannte Virtuos auf der Violine und Componiſt, wurde in Schwetzingen, der ge-

Digitized by Google

wöhnlichen Sommerreſidenz der ehemaligen Churfürſten von der Pfalz, am 24. Mai 1770 geboren und von ſeinem ebenfalls berühmten Vater (ſ. den vorhergeh. Art.) ſeit ſeiner früheſten Jugend gründlich in der Muſik, beſonders auf der Violine, unterrichtet, ſo daß er ſchon als Kind von ſieben Jahren in einem Hofconcerte zu Mannheim ein Violinconcert zum Erſtaunen aller Anweſenden ſpielte. Fortwährend entwickelte ſich ſein muſikaliſches Genie ſehr ſchnell und kräftig, und bereits im Jahre 1782, kaum zwölf Jahre alt, wurde er als Violiniſt bei der Hofcapelle in Mannheim angeſtellt. Im Jahre 1785 unternahm er, in Begleitung ſeines Vaters, ſeine erſte Kunſtreiſe durch Süddeutſchland und ließ ſich unter anderen auch am Münchner Hofe mit großem Beifalle hören, ſo wie ebenfalls Wien 1786 ſeinem kunſtreichen Spiele Gerechtigkeit wiederfahren ließ. Hierauf ſtudirte er bei den Capellmeiſtern Pleyel und Richter in Straßburg die Tonſetzkunſt, und begab ſich dann durch die Schweiz nach Paris. Im Jahre 1790 reiſte er nach Italien, wo er bei dem Pater Matthäi in Bologna den Contrapunkt ſtudirte, Rom, Neapel, Palermo und andere große Städte beſuchte, und überall mit ungetheiltem außerordentlichen Beifalle in öffentlichen Concerten ſpielte. Im Jahre 1792 kehrte er wieder nach Deutſchland zurück, wo er an dem ſo eben in Frankfurt am Main errichteten Nationaltheater mit anſehnlichem Gehalt und unter ehrenvollen Bedingungen als Vorſpieler angeſtellt wurde. 1795 benutzte der reiche Kaufmann Bernard in Offenbach den nahen Aufenthalt dieſes jungen feurigen Virtuoſen dadurch, daß er ihm die Direction ſeiner, 20 Perſonen ſtarken Kammercapelle übertrug, welche Stelle Fränzl vier Jahre hindurch bekleidete. 1799 ließ er ſich in London und auf der Rückreiſe in Hamburg, wie auch ſpäter wiederholt in Wien, hören, und aus allen dieſen Städten wurde ihm gleich großes Lob wie früher geſpendet. Nachdem er wieder nach Offenbach zurückgekehrt und daſelbſt etwa ein Jahr verweilt, auch zu Ende des Octobers 1802 vor dem Hofe in München geſpielt hatte, unternahm er zu Anfang des Jahres 1803 eine Kunſtreiſe durch Polen nach Rußland, wo er ſich über drei Jahre wechſelsweiſe in St. Petersburg und Moskau aufhielt und ſich in jeder Hinſicht ſehr wohl befand, als er zu Ende des Jahres 1806 ganz unerwartet den Ruf als Muſikdirector an den Münchner Hof erhielt, um den verſtorbenen Carl Cannabich zu erſetzen, und auch dieſem ehrenvollen Rufe ſogleich Folge leiſtete. Dieſe Stelle verſah er zur größten Zufriedenheit des Hofes wie des Publikums, und übernahm bald darauf auch die Direction der deutſchen Oper daſelbſt. Von Zeit zu Zeit gab er auch wieder mit gewohntem Beifalle in Frankfurt a. M., Offenbach und Mannheim Concerte. Gegen das Ende des Jahres 1810 unternahm er eine Kunſtreiſe nach Amſterdam und Paris, ſo wie im October 1814 nach Wien. Im Jahre 1815 erhielt er von der Kaiſerin von Rußland für ſeine derſelben überſandte Oper „Hariadan Barbaroſſa" einen Ring von hohem Werthe. Am 19. Februar 1816 gab er, längſt erwartet und mit verdientem Beifalle, in Leipzig Concerte. 1823 beſuchte er zum zweiten Male Italien, wo ſein Spiel auch jetzt in einem am 30. Mai in Mailand gegebenen Concerte noch in hohem Grade gefiel. Im April 1824 legte er die Direction der deutſchen Oper in München mit allen damit verbundenen Obliegenheiten nieder und beſchränkte ſich blos auf die Führung des Orcheſters der K. Hofcapelle. Im December 1825 wurde er zum K. Bayeriſchen Capellmeiſter ernannt und ihm an der Seite Stunz's und von Grua's ein beſonderer Dienſt angewieſen. 1827 erhielt er indeß die erbetene Verſetzung in den Ruheſtand und verließ München. Er begab ſich nach Genf, wo die Muſik unter ſeiner verſtändigen Direction in einigen Jahren in jeder Hinſicht ungemein gewann, weshalb ſich, als er dieſe Stadt im April 1831 wieder verließ, unter den daſigen Muſikverſtändigen allgemeine Trauer verbreitete. Er wandte ſich nun wieder nach Mannheim, wo er ſeine irdiſche Laufbahn leider ſchon im November 1833, im 64. Jahre ſeines Lebens, vollendete. Unbedingt gehört er unter die erſten Meiſter ſeiner Zeit auf der Violine, und ſeine höchſte Blüthe möchte wohl in die Jahre von 1790 bis 1815 fallen. Die Mannheimer Tonſchule, in welcher er gebildet wurde, ſteht noch jetzt im beſten Rufe. Sein Spiel umfaßte nicht nur vereinigt, was man von einem Virtuoſen verlangt: ausgezeichnete Fertigkeit, Reinheit, Sicherheit, Deutlichkeit, Nettigkeit und Mannigfaltigkeit des Vortrags, ſondern auch, was man von einem Virtuoſen erwartet, wiewohl nicht ſelten vergebens: ſchönen, vollen, von kräftiger Fülle bis zu größter Zartheit abgeſtuften Ton, feinen Geſchmack und Ausdruck, Feuer und Grazie — kurz, daß man ſich durch ſein Spiel geiſtig ergriffen, gehoben und erfreut fühlte. Beſondere Vorzüge ſeines Spiels waren noch: er ſuchte mehr das Herz durch ſchmeichelnde Verzierungen und ſanfte Wendungen zu gewinnen, als das Gemüth tief aufzuregen. Seine Mitteltöne waren unbeſchreiblich ſüß und in die Seele dringend. Seine Doppelgriffe, die er ſehr liebte, waren immer rein, wie ſein staccato und ſein vollkommen gleicher Triller ſehr ſchön. Das Adagio trug er faſt im Geſchmack und der Manier des berühmten Nardini vor, was faſt allgemein ſehr anſprach, und Cadenzen und Arpeggiaturen untadelhaft, brachte ſie aber zu häufig in Anwendung. Seine hinterlaſſenen, immer noch werthvollen Compoſitionen beſtehen in: „die Luftbälle", Operette, 1788 in Straßburg; „Adolph und Clara oder die beiden Gefangenen", Operette, 1800 für Frankfurt (im unvollſtändigen Clavierauszuge geſtochen Offenbach bei André); „Carlo Fioras", hiſtoriſche Oper, 1810 für München; „Hariadan Barbaroſſa", hiſtoriſche Oper, 1815 in München; „die Weihe", ein Feſtſpiel, 1818 zur Eröffnung des neu erbauten Theaters in München; „der Faßbinder", komiſche Oper in einem Akt, 1824 für München; dann 9 Quartetten für Streichinſtrumente, 10 großen Concerten für Violine, worunter auch ein Doppelconcert für 2 Violinen, mehreren Orcheſter-Ouverturen, einer periodiſchen Sinfonie, mehreren concertirenden Violinduetten und Violintrio's; italieniſchen Romanzen, kleineren Violinſachen und „das Reich der Töne", Concertino für Violine, fünf Soloſingſtimmen, Chor, Harfe oder Pianoforte und Orcheſter. Die meiſten davon verlegte André in Offenbach und die Handlung Schott in Mainz.

Franzöſiſch — franzöſiſche Muſik, Muſiker und franzöſiſcher Styl, ſ. Frankreich und Styl.

Frech, Johann Georg, Organiſt und Muſikdirector an der Hauptkirche und Lehrer der Muſik am Königl. evangeliſchen Schullehrer-Seminar zu Eßlingen, geb. den 19. Januar 1790 zu Kaltenthal, einem Dorfe unweit Stuttgart, Sohn des Uhr- und Orgelmachers Joh. Michael Frech daſelbſt. Sein großer Einfluß auf die muſikaliſche Bildung in ganz Würtemberg läßt ſich berechnen, wenn man bedenkt, daß mehr als tauſend Lehrer, welche bis jetzt aus jenem Schullehrer-Seminar hervorgingen, ihre muſikaliſche Bildung größtentheils nur von ihm erhalten haben. Von ſeinen Compoſitionen, welche er als aufmerkſamer, denkender, gründlicher Lehrer mit wenigen Ausnahmen für die Bedürfniſſe und Kräfte ſeiner Schüler berechnet hat, ſind viele ein- und mehrſtimmige Lieder und Geſänge, Orgel-Vor- und Nachſpiele, ein vierſtimmiges Choralbuch (mit Kocher und Silcher zuſammen), eine deutſche Meſſe für Männerſtimmen, das „Vater Unſer" von Mahlmann ꝛc. gedruckt, und haben mehrere davon ſchon die dritte und vierte Auflage erlebt. Vornehmlich müſſen wir die Orgelſachen, als durchaus ſehr empfehlenswerth, hervorheben, und unter dieſen namentlich die Vor- und Nachſpiele. Sie ſind treffliche Zeugen eigener großer Meiſterſchaft im Orgelſpiele, kirchlich ernſt und doch angenehm; laſſen ſich auch von dem minder geübten Orgelſpieler leicht erlernen und überraſchen oft durch den Reichthum der Erfindung. Von den Liedern F.'s ſind nicht wenige in den Mund des würtembergiſchen Volks übergegangen, was immer als

Digitized by Google

ein gutes Zeichen ihrer characteriſtiſchen Behandlung und ihres ſehr cantabeln Satzes angeſehen werden darf.

Freddi, Amadeo. Ob dieſer Künſtler der berühmte Violiniſt aus der Tartini'ſchen Schule iſt, der nach einigen Geſchichtſchreibern um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Rom gelebt haben ſoll, läßt ſich nicht beſtimmen, iſt indeſſen ſehr unwahrſcheinlich, da alle Nachrichten, welche ſich noch von ihm vorfinden, darin übereinkommen, daß er in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter an der Domkirche zu Padua und vorher Capellmeiſter in Trevigo im Venetianiſchen war.

Freie Fantaſie, ſ. Fantaſie.

Freie Fuge, auch uneigentliche Fuge, fuga libera, soluta, impropria oder irregularis, ehemals auch hin und wieder Capriee genannt. S. den Art. Fuge.

Freier (der Vorname iſt uns nicht bekannt), ein vortrefflicher Orgelſpieler, wurde geboren in Sachſen (den Ort können wir nicht mit Beſtimmtheit angeben) 1806, und lebt jetzt als Muſiklehrer zu Warſchau, wohin er frühzeitig kam. Zu dem ausgezeichneten Virtuoſen auf ſeinem majeſtätiſchen Inſtrumente, welchen wir jetzt in ihm bewundern müſſen, bildete er ſich, mit Hülfe einiger älterer Orgelſchulen, deren er ſich bei ſeinen Studien zu bedienen pflegte, nur allein durch ſich ſelbſt. Im Sommer 1834 machte F. eine viermonatliche Kunſtreiſe durch Deutſchland, wo ſein Spiel, namentlich in Leipzig und Breslau, die höchſte Anerkennung fand. Doch war der Hauptzweck ſeiner Wanderung, die beſten Orgelwerke, Organiſten und ſonſtige Kunſtbeſtände kennen zu lernen, um hiernach auf eine Verbeſſerung des Orgelweſens in ſeinem jetzigen Wohnorte hinwirken zu können.

Freislich, 1) Marimilian Theodor, Capellmeiſter zu Danzig, war geboren zu Immelborn im Meiningenſchen am 7. Februar 1673 und ſtarb zu Danzig am 10. April 1731. Er gehörte unter die beſſeren Componiſten ſeiner Zeit. — 2) Johann Balthaſar Chriſtian, Neffe des vorhergehenden, ebenfalls zu Immelborn geboren, kam 1720 als Fürſtlich Schwarzburgiſcher Hofcapellmeiſter nach Sondershauſen, und 1731 an ſeines verſtorbenen Onkels Stelle nach Danzig, wo er um 1768 ſtarb. Er hat Vieles, ſowohl für die Kirche als für die Kammer, geſchrieben.

Freneuſe, Jean Laurent le Cerf de la Vieuville de, ein franzöſiſcher Gelehrter, geb. zu Rouen 1674, ſeit 1696 Siegelbewahrer beim Parlament der Normandie, und geſtorben am 10. November 1707, iſt für den Muſiker merkwürdig wegen ſeines intereſſanten Streites mit dem Abt Raguenel über die franzöſiſche und italieniſche Muſik.

Fresco (ital.) — friſch, lebhaft, munter.

Frescobaldi, Girolamo, Organiſt an der St. Peterskirche zu Rom, geboren zu Ferrara 1591, wie Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon, Hawkins und Burney berichtigend, erzählt, war nicht blos als guter Componiſt für die Orgel, ſondern auch als Spieler derſelben ſo berühmt, daß ſein Ruf, wie Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina erzählt, 30.000 Zuhörer herbeizog, als er zum erſten Male in der Vatikanskirche zu Rom ſpielte. Er war der Erſte unter den Italienern, der ſich durch einen fugenartigen Vortrag auszeichnete, und bildete viele vortreffliche Schüler, unter welchen namentlich Frobberger unter den Deutſchen Alles leiſtete, was der Ruf dieſes ſeines großen Meiſters erwarten ließ. Nach Rom kam er gegen 1627, und die Organiſtelle an der Peterskirche ſcheint er gegen 1630 erhalten zu haben. Gewiſſes läßt ſich auch hierüber nichts ſagen, wie auch über ſein Todesjahr, das ſich nirgends aufgezeichnet findet, aber höchſt wahrſcheinlich in die vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts fällt.

Fresne du Cange, Charles de, geb. zu Amiens am 18. Debember 1610 und geſt. zu Paris als Königl. Rath und Schatzmeiſter am 29. October 1688, ſ. Literatur.

Freudenberg, Johann, 1590 in Breslau geboren, ſtudirte in Straßburg, Paris und Siena, und ſtarb zu Danzig am 25. November 1635. Von ſeinen ſonſtigen Lebensverhältniſſen, die für den Muſiker Intereſſe haben könnten, iſt nichts bekannt; daß er aber ein tüchtiger Muſiker geweſen ſeyn muß, bekundet eine lange ruhmredige Grabſchrift an dem ihm in der Catharinenkirche zu Danzig errichteten Denkmale, welche auch Hoffmann in ſeinem Werke „Die Tonkünſtler Schleſiens" wörtlich mittheilt. — Jetzt lebt auch zu Breslau noch ein achtungswerther Tonkünſtler, Namens Freudenberg. Derſelbe iſt Oberorganiſt an der Maria Magdalenenkirche daſelbſt und ein fertiger gebildeter Meiſter auf ſeinem Inſtrumente.

Freudenthal, Julius, Orcheſtermitglied der Herzogl. Braunſchweigiſchen Capelle, ein noch junger Mann, aber routinirter Künſtler und fertiger Flötenvirtuos, ſchrieb mehrere Sachen für ſein Inſtrument, namentlich einige Divertiſſements mit Pianoforte-Begleitung, die, bei gutem Spiel, den Freunden der Flöte angenehme Unterhaltung verſchaffen können.

Freudenthaler, Johann Wilhelm, geboren in Neckargartach bei Heilbronn 1761, war einer der vortrefflichſten und nächſt Erard der älteſte Clavier-Inſtrumentenmacher zu Paris, wo er am 25. März 1824 ſtarb.

Frey, Hof-Capellmeiſter zu Mannheim, ſtarb am 10. Auguſt 1832 und war ein als Muſiker wie als Menſch gleich hochgeachteter Mann. Die muſikaliſche Literatur hat ihm zwar wenig zu verdanken und überhaupt ſcheint ſich ſein Wirken nur auf den engen Kreis ſeines Amts erſtreckt zu haben, jedoch war all' ſein Thun auch hier mit einem Segen begleitet, daß ſein Name nie erlöſchen wird in dem Andenken Aller, die ihm näher ſtanden und ihn perſönlich kannten.

Freyſtaedtler, Franz Jacob, geboren den 13. September 1760 zu Salzburg. Von ſeinen Arbeiten, vorzugsweiſe zum Gebrauche für Schüler, ſind viele leichte Clavierſtücke, Variationen, Concertino's, Sonaten, Etuden, Lieder, Geſänge u. dgl., auch characteriſtiſche Tongemälde, z. B. „Die Belagerung Belgrads", „Der Frühlings-Morgen, Mittag und Abend" ꝛc. durch den Druck bekannt geworden.

Friberth, 1) Carl, aus Wullersdorf in Niederöſterreich, geboren am 7. Juni 1736. In dem Jahrbuche der Tonkunſt für Wien und Prag von 1796 werden ſeine Compoſitionen, welche hauptſächlich aus Kirchenſachen beſtehen, uns aber nur zum kleinſten Theile bekannt ſind, wegen ihrer richtigen und reinen Harmonie, ihrer gefälligen Manier, ihres fließenden Geſanges und ihres glänzenden Inſtrumentalſatzes, ohne jedoch überladen zu ſeyn, ſehr gerühmt. Er ſtarb, ein achtzigjähriger Greis, am 6 Auguſt 1816. — 2) Joſeph v., lebte um's Jahr 1770 zu Wien als großer und beliebter Sänger in der Kaiſerlichen Hofcapelle. Von da kam er nach Paſſau als Fürſtlicher Capellmeiſter, und hier ſetzte er die Operetten „Das Loos der Götter", „Die Wirkung der Natur", „Adelſtan und Röschen" und „Die kleine Aehrenleſerin", die aber mit ſeinem Tode, der in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts fällt, von den Repertoiren verſchwanden.

Frick, Philipp Joſeph, ehemaliger Hoforganiſt des Markgrafen zu Baden-Baden und erſter deutſcher Virtuoſe auf der Harmonika, wurde geboren zu Willanzheim bei Würzburg am 27. Mai 1740, und privatiſirte die letzte Zeit ſeines Lebens als Clavierlehrer zu London, wo er am 15. Juni 1798 ſtarb.

Fricken, Erneſtine v., eben ſo geiſtreiche als liebenswürdige Tochter des K. K. Oeſterreichiſchen Hauptmanns Ferd. Ign. v. Fr. zu Aſch in Böhmen, welcher als Flötenvirtuos, Componiſt und Liederdichter der muſikaliſchen Welt bekannter zu ſeyn verdiente, iſt eine Clavierſpielerin, welche ſich als ausgezeichnete Virtuoſin allgemeine Anerkennung erworben hat.

Fridzeri oder Fritzeri, zuweilen auch Frizeri und Frixer geſchrieben, Alexander, Mitglied des Lycée des arts zu Paris, vortrefflicher Mandolinen- und Violinſpieler, auch Componiſt, wurde geb. um 1750, wahr-

Digitized by Google

ſcheinlich zu Verona, und war von ſeinem vierten Lebensjahre an blind.

Friedel (Familie). Aus den Urkunden der einſt ſo berühmten Familie Friedel (auch Fried'l) ergiebt ſich, daß dieſelbe ſchon im Jahre 1702 dem Fache der Tonkunſt zugethan war.

Friedemann, Friedrich Traugott, Herzogl. Naſſauiſcher Oberſchulrath und Director des Landesgymnaſiums zu Weilburg, ein vielfach und auch um die Cultur der Muſik in ſeinem Wirkungskreiſe ſehr verdienter Mann, wurde zu Stolpen im Königreiche Sachſen am 31. März 1793 geboren.

Friederici oder Friedrich, Daniel, Magiſter und Cantor primarius zu Roſtock, geb. zu Eisleben, gehört unter die beſſeren und fleißigeren muſikaliſchen Schriftſteller und Componiſten des 17. Jahrhunderts.

Friederici, Chriſtian Ernſt, der Erfinder des Fortbien, war Herzogl. Gothaiſcher und Altenburgiſcher Hof- und Land-Orgelbauer, ein Schüler von Silbermann, und wurde geboren zu Merane 1712. Er ſtarb 1779. — Auch ſein Bruder, deſſen Vorname nie bekannt geworden iſt, war einer der geſchickteſten Orgelbauer ſeiner Zeit. Gewöhnlich arbeiteten beide Brüder zuſammen, und erbauten ſo unter andern auch 1753 das merkwürdige Werk zu Merane in Sachſen (ihrer Vaterſtadt) von 30 Stimmen für zwei Manuale und Pedal, in welchem ſich das neue Regiſter le Don (ſiehe Don) von feinſtem engliſchen Zinn befindet.

Friedlowsky, Joſeph, geb. zu St. Margareth bei Prag den 11. Juli 1777. Bei Errichtung des vaterländiſchen Muſik-Conſervatoriums in Wien wurde er unverzüglich als Profeſſor der Clarinette angeſtellt, und das Inſtitut verdankt ihm viele treffliche Eleven. 1822 erhielt er das Expectanz-Decret zur K. K. Hofcapelle, und kam nach erfolgter Apertur 1832 in die Wirklichkeit. — Der älteſte Sohn, Franz, in Prag den 27. März 1802 geboren, Meiſter auf der Violine und dem Pianoforte, durch Böhm und Moſcheles ausgebildet, hat dem Theaterdienſt ganz entſagt, privatiſirt nunmehr und ertheilt Unterricht. — Anton, geboren den 2. Auguſt 1804, früher ſeines väterlichen Mentors Amtscollege im Theater an der Wien, nunmehr Soloſpieler bei dem K. K. Hofburgtheater-Orcheſter, iſt als Clarinettvirtuoſe in jeder Hinſicht des Vaters unverjüngtes, ſpiegeltreues Ebenbild, ſein leibhaftiger Doppelgänger, und nebſt dem ein verſtändiger Clavierlehrer. — Zwei Töchter, Eleonore, geb. den 2. April 1803, und Marie, geb. den 21. Decbr. 1806, ſind geſchätzte Sängerinnen.

Friedrich, Ignaz, Prieſter des Benedictinerordens, Senior des Convents in Wahlſtadt und Director des muſikaliſchen Chors daſelbſt, ſtammte aus der adeligen Familie von Friedeberg aus Prag, wo er 1719 geboren wurde. Als Violin- und Cellovirtuos ſtand er in einem ausgezeichneten Rufe. Als Componiſt überſetzte er ſeinen Namen Friedeberg in den italieniſchen Pacemonti, und ſchrieb namentlich viele Concerte und Parthien für ſeine Inſtrumente. Er ſtarb zu Prag am 7. Januar 1788, nachdem er in der letzten Zeit ſeines Lebens auch mehrfach Unterricht im Geſang und im Violinſpiel ertheilt hatte.

Friedrich, Joſeph, Organiſt an der Kreuzkirche in Breslau, wurde am 14. October 1764 zu Neiſſe geboren. Ehe Berner auftrat und durch ſein überaus geniales Spiel die Aufmerkſamkeit aller Freunde der Orgel beſchäftigte, galt F. nächſt Gottwald für den beſten Organiſten in Breslau. Seit mehr als 30 Jahren beſchäftigt er ſich in ſeinen Muſeſtunden auch mit der Verfertigung von Flötenwalzen, und hat deßhalb auch darin eine namhafte Geſchicklichkeit ſich erworben.

Friedrich II., der Große, König von Preußen, geboren am 24. Januar 1712, geſtorben am 17. Auguſt 1786, iſt auch in der Geſchichte der Tonkunſt von Bedeutung. Der Lehrer ſeiner Jugend im Clavierſpiele war der Domorganiſt Heine in Berlin. Schon 1728 wendete er ſich zur Flöte, genoß einigen Unterricht von Quanz und wählte ſich zu Rheinsberg den damals ausgezeichneten Flötiſten Fredersdorf zu ſeinem Kammerdiener, da er die Muſik nach dem Willen ſeines ſtrengen Vaters nur heimlich treiben durfte. Nicht ſelten geſchah es, daß er, unter dem Vorwande der Jagd, im Walde ſeine Concerte hielt. Erſt 1739 hielt er ſich öffentlich eine Capelle zu Rheinsberg, wo täglich Muſik getrieben wurde. In dieſem Muſikvereine waren unter Anderen die Gebrüder Graun und die drei Benda. Als er 1740 den Thron beſtieg, wurde der Capellmeiſter Graun zur Errichtung einer Oper nach Italien geſandt, Sänger zu holen; 1742 war das große Operntheater zu Berlin fertig. 1741 wurde Quanz in ſeine recht eigentlich perſönlichen Dienſte genommen als Lehrer und Kammercomponiſt, dem der König für jede neue Compoſition 2000 Thaler gezahlt haben ſoll, außer dem beſtimmten Gehalte. Quanz ſetzte für ihn nach Einigen 250, nach Andern 300 Concerte für die Flöte und 200 Soloſätze mit den Solfeggien, die der König täglich am Morgen übte. Ueberhaupt nahm Friedrich jeden Tag vier- bis fünfmal ſeine Flöte zur Hand, wobei jeden Abend ein Kammerconcert war, wo er oft ſechs ganze Nummern vortrug, unter denen auch ſelbſterfundene Solo's waren, deren er 100 geſetzt haben ſoll. Seine Muſikunterhaltungen waren ihm ſo zum Bedürfniß geworden, daß er ſie auch im Kriege nicht unterließ. In Dresden, nach der Schlacht bei Keſſelsdorf, wurde Haſſe gleich am folgenden Tage befehligt, die Oper „Armenio" auf dem großen Theater aufzuführen, wo der König Haſſe's und ſeiner Fauſtina Talente eben ſo als die Trefflichkeit des Dresdner Orcheſters bewunderte. Hier, in Schleſien und Leipzig (im Apel'ſchen Hauſe), ruhten ſeine muſikaliſchen Abendunterhaltungen nicht. Stets hatte er einige ſeiner Lieblinge zum Accompagniren mit ſich, oder ließ geſchickte Muſiker der Städte, wo er eben war, einladen. 1763 befahl er, das Te Deum von Graun in der Schloßcapelle von Charlottenburg aufzuführen, das er allein mit großer Rührung anhörte und nach Vollendung deſſelben ſtill bewegt in ſein einſames Gemach ging. Graun's Compoſitionen und ſeinen Geſang hielt er überaus hoch, und an Quanz's Flötenwerken hing er, bis ihm Alter und Gicht ſeine Tröſterin, die Flöte, raubten, die er ſeinen beſten Freund zu nennen pflegte. Benda verſicherte, er habe dem Könige gegen 50,000 Concerte begleitet (nach Gerber). Man tadelte an den Concerten und Soloſätzen von Quanz die Aehnlichkeit derſelben, namentlich die ſtete Wiederkehr faſt gleichmäßiger Paſſagen, die jedoch mit Fleiß für den königlichen Bläſer ſo geſetzt wurden, weil dieſe gerade dem Könige am beſten gelangen. Am meiſten zeichnete er ſich im Vortrage des Adagio aus, das er mit tiefer Empfindung ganz einfach und edel blies. Im Allegro fehlte es ihm an hinlänglicher Fertigkeit und Haltung; beſonders auffallend war die Willkühr, mit welcher er den Takt behandelte, ſo daß es ſchwer fiel, ihn zu begleiten. Auch wird ſein Anſatz nicht vorzüglich geſchildert; das Pfeifen der daneben gehenden Luft, namentlich bei Ueberwindung für ihn ſchwerer Stellen, muß ihm das Blaſen anſtrengend gemacht haben. In ſeinen noch rüſtigen Jahren hatte der König die Leidenſchaft, ſelbſt zu componiren. Man giebt außer ſeinen Flötenſolo's einen militäriſchen Marſch an, einen andern zu Leſſings „Minna von Barnhelm" und eine Ouverture (Sinfonie) zur Oper „Galatea ed Alcido." Er ſchrieb aber, nach Reichardt, nur die Oberſtimme, deutete mit Worten die ungefähre Begleitung an und überließ die Ausarbeitung dem Agricola. In ſeinem Alter hielt er ſelbſt nichts mehr von ſeinen Compoſitions-Liebhaberrien. — Als Reichardt von ihm zum Capellmeiſter ernannt worden war und in Potsdam die erſte Audienz hatte, fragte der König: „Wo ſeyd Ihr her?" Aus Königsberg in Preußen. „Wo habt Ihr Muſik ſtudirt?" In Berlin und Dresden. „Seyd Ihr in Italien geweſen?" Nein, Ew. Majeſtät! aber — Der König fiel ihm in's Wort und ſagte mit ſtark erhobener Stimme: „Das iſt Sein Glück. Hüt' er ſich vor den neueren Italienern, ſo 'n

Kerl ſchreibt Ihm wie 'ne Sau." — Nicht minder merkwürdig iſt einer ſeiner Ausſprüche über Kunſt und Wiſſenſchaft, den er uns in ſeinen Schriften hinterließ: „Man muß ein ſehr hartes Herz haben, wenn man die menſchliche Geſellſchaft des Troſtes und des Beiſtandes berauben will, den ſie aus Poeſie und Kunſt wider die mancherlei Bitterkeiten des Lebens ſchöpfen kann. Man befreie uns von unſern Widerwärtigkeiten, oder man erlaube uns, ſie zu lindern. — Künſte und Wiſſenſchaften errichten eine Art Bündniß in der Welt, und natürlich dünkt es uns, daß Alle, die das Glück haben, zu dieſem Bündniß zu gehören, wechſelſeitigen Antheil an dem frohen Gedeihen nehmen, das dieſer oder jener ihrer Genoſſen erfährt; daß ſie ſich aber nicht unter einander verfolgen."

Friedrich Wilhelm II., ehevoriger König von Preußen, Bruderssohn und Nachfolger Friedrichs II., geboren 1744 und geſtorben am 16. November 1797, im 54. Jahre ſeines Lebens und im 12. ſeiner Regierung, nimmt durch die ſeltene Liebe, womit er die Künſte und Wiſſenſchaften, und unter den erſteren namentlich die Muſik förderte, und durch die außerordentliche Geſchicklichkeit und tiefe Kenntniß, welche er ſich darin erworben hatte, ſeinen feinen Geſchmack und ſeine hehre Begeiſterung für alles Schöne und Große einen nicht minder bedeutenden Platz in den Annalen der Muſik ein, als ſein erhabener Vorgänger (ſ. den vorherg. Art.), und wird, von dem rechten Standpunkte aus betrachtet, in dem Andenken des wahren Künſtlers und Kunſtfreundes vielleicht mit einer noch größeren, tief innigeren Verehrung fortleben. Je mehr nämlich Friedrich der Große ſeinen muſikaliſchen Geſchmack an ſeine eigene, der Muſik allerdings ſehr günſtige Periode zu heſten ſuchte, deſto weniger Zwang legte ſich Friedrich Wilhelm im Genuſſe des Schönen an. Sollte ſie eine freie Kunſt ſeyn, die er liebte und übte, ſo wollte er auch frei und feſſellos genießen, was ſie ſeiner warmen Empfindung Erweckendes darbot. Ihm war jede Blume ſchön, unter welchem Himmel ſie auch hervorgeſproßt ſeyn mochte. Wie indeſſen Quanz unſtreitig nicht geringen Antheil an dem Zwangsſyſteme Friedrichs d. Gr. hatte, ſo mochten auch wohl zu dem Freiheitsſinne in Kunſt und ihrer Wiſſenſchaft dieſes großen Königs ſeine Lehrer ebenfalls nicht wenig beigetragen haben. Als der Drang der Regierungsgeſchäfte den großen Friedrich nöthigte, ſein bisher unausgeſetztes Studium der Künſte in ſolcher Art aufzugeben, ertheilte er damit ſtillſchweigend ſchon Quanz die unbeſchränkteſte Herrſchaft über ſeinen Geſchmack, und um ſo williger zwar, als Quanz mit ſeinem Könige Graun und Haſſe für die größten bis dahin gelebten Künſtler erachtete. Es fand dabei gar keine Frage nach Recht oder Unrecht, nach beſſer oder ſchlechter ſtatt; das Syſtem war gebildet und dabei blieb's, ohne irgend eine weitere Critik oder Reviſion. König Friedrich Wilhelm hingegen hatte zu Anfang den Graziani, einen Italiener, dann den Franzoſen Duport und endlich auch mehrere Deutſche zu ſeinen Lehrern, die ihn frühzeitig, als Prinzen ſchon, mit allen den Eigenheiten und Einzelnheiten ihres beſonderen Geſchmacks und Styls bekannt machten, ſo groß auch deren Abſtand unter ſich ſeyn mochte, und die er nachgehends dann in der Critik ſeiner eigenen gereiften Urtheilskraft die läuternde Probe beſtehen ließ. Die deutlichſten Beweiſe hiervon gab ſein Violoncellſpiel, das in jeder Art und Schule gleich vortrefflich und durchgebildet war. Als eine weſentliche Folge hiervon muß der Umſtand angeſehen werdeu, den manche engherzige Critiker vielleicht mit trübem Auge betrachten, daß das, was man vor dieſes Königs Regierung den Berliner Geſchmack zu nennen pflegte, mit ihm ganz und gar verſchwand, indem auch die Künſtler ſeiner Capelle, worunter die größten Meiſter ſeiner Zeit (Reichardt, Duport, Palſa, Thürſchmidt, Bachon u. A.) ſich befanden, und mit denen er in Hofconcerten gewöhnlich zuſammen zu ſpielen pflegte, ganz nach ihm ſich bildeten. Daß dadurch freilich manche von denſelben, denen Talent und Verſtand nicht abgeſprochen werden konnten, auf Abwege geriethen, iſt leider nur eine zu unbeſtreitbare Wahrheit. Selbſt in den nach dieſer Zeit erſchienenen Werken der geachtetſten Componiſten vermißt man hie und da jenen ſoliden Eenſt und die durchaus ſtrenge Coerectheit, wodurch dieſelben früher ſich vor allen anderen Schulen ſo vortheilhaft auszeichneten. Allein nicht der Richtung des Geſchmacks des Königs an ſich, ſondeen dem von Anderen ſchlecht und falſch verſtandenen Principe, nach welchem er die Kunſt und ihre Wiſſenſchaft geübt wiſſen wollte, kann und muß die Schuld davon zugeſchrieben werden. Dieſes wollte nichts, als nur die Einſchachtelung in ein aufgedrungenes Syſtem verhindeen, die dem freien Künſtlergeiſte in ſeiner, an, ſo viel Individuen möchte man ſagen, eben ſo viel verſchiedene Momente des Lebens gebundenen Bildung überall unabweisbar hindernd in den Weg treten muß.

Friedrich, Markgraf zu Brandenburg-Kulmbach, der als der Letzte ſeines Hauſes 1761 ſtarb, war einer der leidenſchaftlichſten Liebhaber der Muſik. Er hatte nicht allein die auserleſenſte Capelle von Sängern und Virtuoſen, ſondern war ſelbſt auch Componiſt und Virtuoſe auf der Flöte. Sein Lehrer in der Muſik war der berühmte Döbbert. Von ſeinen Compoſitionen hat man jetzt noch ein Lautenconcert mit Quartettbegleitung. Einige Jahre vor ſeinem Tode errichtete er auch zu Baireuth eine Academie der Muſik, an welcher er ſelbſt als Mitglied unter Döbberts Directorium Theil nahm.

Friedrichs, Madame, geborene Holſt aus London, ward geboren daſelbſt 1808 und iſt eine ausgezeichnete Harfenvirtuoſin.

Friſchmuth, 1) Johann Chriſtian, Capellmeiſter des Nationaltheaters zu Berlin ſeit 1787, geboren zu Schwabhauſen im Gothaiſchen 1741, war vorher längere Zeit als Tonkünſtler und Schauſpieler bei verſchiedenen herumziehenden Schauſpielergeſellſchaften und kleinen Theatern angeſtellt, hielt ſich darauf einige Jahre zu Gotha auf und kam 1785 nach Berlin, erſt als Muſikdirector zum Döbblin'ſchen Theater und dann neben Weſſely in obige Stelle, in der er am 31. Juli 1740 ſtarb. Für's Theater componirte er Mehreres, was Beifall erhielt, wie unter Anderem die Operetten „das Modereich", „die kranke Frau" und „Clariſſa"; und für die Kammer einige Clavierſonaten, gegen ein Dutzend Violinduette, und kurz vor ſeinem Tode noch „XII Airs p. 2 Viol.", welche Hummel in Berlin verlegte. — 2) Leonhard F., lebte um 1760 als Muſiklehrer und Claviervirtuoſe zu Amſterdam und war, namentlich unter ſeinen Landsleuten, einer der beliebteſten Componiſten ſeiner Zeit, beſonders für ſein Inſtrument. Davon zeugen eine lange Reihe von Clavierſonaten, Claviertrio's und andere Sachen, die aber für uns freilich kein Intereſſe mehr haben können.

Friſiren, ſ. Pfeife.

Fritſch, Thomas, geboren am 25. Augnſt 1563, war einer der ausgezeichnetſten Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts, von Conradus und anderen Dichtern oft beſungen, von ſeinen Werken aber findet man nur noch: „Opus musicum von 5, 6, 8, 9 und mehr Stimmen, auf alle Feſttage zu gebrauchen."

Fritſche, Gottfried, Churfürſtl. Sächſiſcher Orgelbauer zu Dresden, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts einer der berühmteſten Meiſter ſeiner Kunſt.

Fritz, Barthold, unter den älteren Clavier-Inſtrumentenmacheen und Mechanikeen derjenige, deſſen Andenken ſich noch am lebendigſten und achtungsvollſten bei den Muſikern erhalten hat. Er wurde 1697 geboren.

Fritz, Caſpar, ein ausgezeichneter Violiniſt und guter Componiſt für ſein Inſtrument, lebte 1770 zu Genf und hatte ſich damals ſchon gegen 30 Jahre daſelbſt aufgehalten, war aber ein Deutſcher von Geburt. In ſeinem 70. Jahre noch ſoll er mit dem Feuer und der Kraft eines Jünglings geſpielt haben. — Auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte ein Componiſt Namens Fritz, Joachim Friedrich, war aus

Digitized by Google

Brandenburg gebürtig. Was unſerer Zeit noch von deſſen Werken aufbehalten iſt, beſteht in lauter Kirchenſachen unter allerhand Titeln. Auf der Königlichen Bibliothek zu München befindet ſich davon noch der 94. Pſalm für fünf Stimmen, und „l'ia Commonefactio vom jüngſten Gericht", ebenfalls fünfſtimmig.

Fritzeri, ſ. Fridzeri.

Frohberger, Johann Jacob, Sohn eines Cantors zu Halle, und daſelbſt geboren im Jahre 1637. Aus ſeinem vielbewegten Leben darf eine merkwürdige, faſt romantiſch-abenteuerliche, doch hiſtoriſch beglaubigte Epiſode nicht in Vergeſſenheit gerathen. Als er, geſpornt von einer unbezwinglichen Wanderſucht, 1662 auch England mit ſeiner Virtuoſität in Verwunderung ſetzen wollte, gerieth er noch auf Frankreichs Continente unter Räuberhände, die ihm außer dem Leben nur wenige dürftige Lumpen ließen, in welche nothgedrungen eingehüllt und kaum die Blöße deckend, der Aermſte kümmerlich des Schiffes Bord erreichte. Dennoch war ſeines Unglücks Maaß noch nicht gefüllt und unter Roſen lauerte die Schlange. Ein ſanfter Zephyr blähte die Segel, Phöbus ſpiegelte ſich in der glatt geebneten Waſſerfläche, des wolkenloſen Himmels reinſtes Aznrblau lächelte mild auf die ſich kräuſelnden Wogen herab, fröhlich ſtimmten die Schiffer ihre alten volksthümlichen Weiſen an, die unſer, mit leichtem Sinne überreich begabter Künſtler, uneingedenk der Vergangenheit und Zukunft, munter auf der geretteten Laute begleitete, — da ſchreckte, nahe ſchon der gaſtlichen Küſte, furchtbarer Kanonendonner die Sorgloſen empor; die erſte volle Ladung des Tuneſer-Kapers zerſchmetterte den Hauptmaſt, bohrte das ſchwache Fahrzeug in den Grund, die Korſaren enterten, und vergebens war aller Widerſtand. Wer Nichts zu verlieren hat, darf Alles wagen. Von Jugend auf ein geübter Schwimmer, zieht F. der gewiſſen Sklaverei den ungewiſſen Tod vor, ſtürzt ſich ohne langes Bedenken kopfüber vom Verdeck hinunter in des Meeres offene Arme, und erreicht, glücklich zwar, doch faſt ſplitternackt, Albions Felſenufer. Dort erbarmt ſich ſeiner ein mitleidiger Matroſe und wirft ihm einen abgetragenen Kittel zu, der in dieſem Augenblick den Werth eines Purpurmantels überwiegt. Unglücklich zwar, wie es nur ein Menſch immer ſeyn kann, doch gläubig vertrauend auf Den, der in den Höhen waltet und des Weltalls Zügel lenkt, bettelte ſich F. hin zur Königsſtadt. „Kann ich doch" — tröſtete er ſich ſelbſt — „wenn's Noth thut, das Schlimmſte ergreifen, denn ſtark ſind meine Arme und ungebeugt bleibt mein Muth!" — Ein ſchirmendes Obdach ſuchend, durchirrt der Fremdling, um den ſich keine Seele kümmert, das labyrinthiſche London. Da dringen aus der ehrwürdigen Weſtmünſter-Abtei feierliche Orgeltöne an ſein Ohr, nnd geſtalten ſich zu ätheriſch liſpelnden Engelſtimmen und träufeln erquickenden Balſam in's leidengepreßte Herz. Ein mächtiger Drang zieht ihn hin zu den Stufen des Heiligthums — erfaßt von wunderbarem Schauer wirft er ſich auf das Angeſicht, und befiehlt dem Herrn ſeine Wege, und erhebt inbrünſtig die Seele zum allmächtigen Vater aller Bedrängten, und betet immer noch, als lange ſchon Sang und Klang verſtummt waren und er allein ſich gewahrte in des Rieſendomes Marmorhallen. — „Guter Freund, es iſt Zeit, zu gehen!" herrſchte hinter ſeinem Rücken barſch und rauh ein grämlicher Alter, und er folgte verſchüchtert der faſt drohend lauten Weiſung. „Ihr ſeyd wohl ein Unglücklicher?" ließ ſich ſein Begleiter neuerdings am Ausgange vernehmen, indem er die Tempelpforten ſchloß. „Möchtet es wohl errathen haben," lautete die Antwort; „das Glück erkor mich wahrlich nicht zu ſeinem Aushängeſchild: Land- und Seeräuber haben mich ſo herabgebracht; ich weiß nicht, womit ich heute meinen Hunger ſtillen und wo ich Nachts das müde Haupt hinlegen ſoll — da habt Ihr die ganze Geſchichte!" „Ja, wer's glauben mag," brummte der argwöhniſche Zweifler für ſich murmelnd in den Bart, „indeſſen — hört! ich will Euch einen Vorſchlag thun. Ihr ſeht in mir den Organiſten dieſer Kirche; aber — verſteht mich wohl! — ich bin zugleich auch Orgelſpieler bei Hofe: wollt Ihr nun bei mir das Bälgetreter-Amt übernehmen, ſo ſeyd Ihr für Eure Bedürfniſſe gedeckt, habt Wohnung nebſt freiem Tiſch und auch für ein ordentliches Wams ſoll geſorgt werden." „Topp, bin's zufrieden!" jubelte F. ſeelenvergnügt, ſchlug herzhaft ein in die dargebotene Rechte und die Sache war abgethan. Ungekannt und namenlos verlebte nunmehr der unglückliche Künſtler ſeine Tage und erfüllte emſig treu ſeine Pflichten, ſowohl beim Gottes- als beim Tafeldienſt; denn damals war es Sitte, daß bei Feſtgelagen großer Fürſten und Herren auch die Orgel ihr Scherflein zur Gemüthserheiterung beitrug Oft ergriff es ihn mit Allgewalt, und gerne wäre er hingeſtürmt, dem Drange ſeiner Seete Raum zu bahnen und ſelbſt ausſtrömen zu laſſen die ſo lange verhaltenen Empfindungen im unermeßlichen Tonreiche; aber feſt in den Banden der Niedrigkeit hielt ihn das herbe Geſchick, und mehr noch verbitterte ſein trauriges Loos des Gebieters ſchnöder Stolz und mit Ignoranz gepaarter Eigendünkel. Einſt, als König Carl II. ſeine Vermählung mit Catharina von Portugal feierte, folgte F. demüthig dem ſtrengen Herrn in den Kronpalaſt zu Whitehall, um dort ſein niederes Geſchäft zu verwalten. Gold ſtrahlte nieder von den Wänden und ein Demantmeer ſchien ausgegoſſen in dem Prunkſaale, woſelbſt das Königliche Brautpaar offene Tafel hielt. Leiſe ertönten Anfangs der Orgel ernſte Feierklänge; bald aber ſchwollen ſie, gleich dem reißenden Strome, der brauſend ſeine Ufer überfluthet, zu mächtigen Lauten, als auf einmal, wie durch einen Zauberwink, eine Todesſtille eintrat, und die eben begonnene majeſtätiſche Choralmelodie plötzlich abbrach. Verwundert richteten Aller Blicke ſich auf den beſtürzten Meiſter, welchen ſein Famulus im Stiche gelaſſen, und, anſtaunend die nie geſehene Feenpracht, des knechtiſchen Bälgetretens rein vergeſſen hatte. Wild ergrimmt darüber ſtieß ihn jener mit Füßen von ſich und gab, ohne Rückſicht auf die hohen Anweſenden, dem läſſigen Diener derbe Fauſtſchläge in's Angeſicht. Dieſem entrollte eine heißglühende Thräne die Wange herab; doch ſchwieg er und duldete. Als aber bald nachher mit den übrigen Capelliſten auch ſein Tyrann in's Seitengemach ſich zurückgezogen hatte, da entbrannte in der Seele des entwürdigten Künſtlers gerechter Zorn ob der erlittenen Mißhandlung; am Ende war ſein Langmuth, und beſinnungslos faſt griff er in die Taſten, mächtige, ſcharf diſſonirende Accorde, die nach den mannigfachſten Wendungen in reine Harmonien ſich auflöſten, zur unbeſchreiblichen Ueberraſchung der verſammelten Gäſte, worunter ſich glücklicher Weiſe auch eine Hofdame befand, die ehemals in Wien F.'s Schülerin geweſen, nunmehr den Meiſter an der eigenthümlichen Spielweiſe wieder erkannte und ſich beeilte, dem Könige die gemachte Entdeckung mitzutheilen. Dieſer winkte, F. ließ ſich auf die Kniee nieder und bekannte Alles, zur nicht geringen Beſchämung ſeines rohen Peinigers. Carl war tief gerührt, hieß ihn freundlich ſich erheben und umſchlang ihm das eigene Halsgeſchmeide mit den Worten: „Solch' einem Künſtler gebührt für ſo viele unter unverſchuldeten Leiden durchlebte Tage ſolch' heiterer Lohn." — Von nun an genoß F. die ehrenvollſten Auszeichnungen, und koſtbare Geſchenke entſchädigten ihn reichlich für den erlittenen Verluſt. Allein es gehörte nun einmal zu ſeinen Eigenheiten, daß er weit leichter Noth, Kummer, Entbehrungen und Drangſale ertragen konnte als den glänzenden Wohlſtand. Sehnſucht nach dem Vaterlande trieb ihn wieder fort aus dem freigebigen Inſelreiche, und beladen mit Schätzen pilgerte er zurück zum heimathlichen Heerde. In Wien aber hatte ſich inzwiſchen gar Manches geändert, und wahrlich nicht zu ſeinem Beſten; des Monarchen Zuneigung war durch die mehrjährige Abweſenheit, welche Neider und Feinde nur gar zu gut benutzten, gewaltig erkaltet; die Verläumdung und cabalirende Widerſacher obſiegten und der einſtige Günſtling

Digitized by Google

durfte nicht einmal mehr dem Throne ſich nahen. Tief gekränkt und im Innerſten verletzt kam F. um die Entlaſſung ein, die auch ſchnell erfolgte, und dem in Ungnade Gefallenen niemals verweigert wird. Mit einem in ſchmeichelhaften Floskeln abgefaßten Abſchiedsdekrete, als bitterſüßes Andenken der Vergangenheit, in der Taſche, zog F. zum letzten Male aus Vindobona's Mauern und wandte ſich nach Mainz. Dort hauſte er ehelos, ſtill und zurückgezogen, obſchon geſegnet an Glücksgütern, dennoch mißvergnügt, zerfallen mit ſich ſelbſt und mit der ganzen Welt, bis ihn der Senſenmann abrief in einem ſchon läſtig werdenden Alter von einigen und 60 Jahren.

Fröhlich, Nanette, Barbara und Joſepha. Dieſes mit einem ſeltenen Muſiktalent begabte Schweſtern-Kleeblatt iſt zu Wien in den Jahren 1797, 1799 und 1805 geboren. Alle drei genoſſen den Elementarunterricht bei dem Chorregent Hanß, und Meiſter Siboni bildete ſie zu kunſtfertigen Sängerinnen. Die älteſte, Nanette, ging aus Hummels bewährter Schule als treffliche Pianiſtin hervor und iſt ſeit 1819 Geſangslehrerin am Conſervatorium zu Wien. Die zweite, Barbara, mit dem Flötenprofeſſor Ferd. Bogner verehlicht, hat eine Anſtellung als Muſikmeiſterin im adeligen Fräuleinſtift zu Hernals, nächſt Wien, und ſingt einen ſonoren Alt. Die jüngſte, Joſepha, wurde ihrer erſtgebornen Schweſter Schülerin; verſuchte ſich, nach ihrem Austritte aus dem Conſervatorium, mit Glück auf der Bühne, wo ihre klangvolle Sopranſtimme imponirend wirkte, begab ſich 1822 zu ihrem Mentor Siboni nach Kopenhagen, unter deſſen Aegide ſie während eines zweijährigen Aufenthalts daſelbſt ſich noch mehr vervollkommnete; bereiſete alsdann ganz Schweden und Norwegen und ärndtete in allen veranſtalteten Concerten großen Beifall, ſang 1829 zu Venedig, 1831 zu Mailand und kehrte darauf, zur Königlich Däniſchen Kammerſängerin und zum Ehrenmitgliede der Società Apolinea erhoben, in ihre Vaterſtadt zurück, um deren ſie ſchätzende Bewohner zuweilen wieder, vorzüglich bei Anläſſen für wohlthätige Zwecke, durch ihre herrlichen Natur- und Kunſtgaben zu erfreuen.

Fröhlich, Joſeph. Nicht mit geringem Rechte ſchätzt unſere ſo wenig partheiloſe Zeit in dieſem Manne einen ihrer tiefſtdenkenden, vielſeitigſt und durchaus äſthetiſch gebildeten Muſiker, kenntnißreichſten und gerechteſten Critiker und auch Componiſten. Er wurde geboren zu Würzburg am 28. Mai 1780, woſelbſt er auch ſeine Studien machte. Unter den Studirenden der Univerſität Würzburg beſtand ein Harmoniemuſik-Verein, deſſen Director immer der anerkannt geſchickteſte Muſiker ihrer Commilitonen war. Bei dem erſten Abgange eines ſolchen fiel die Wahl auf Fröhlich. Auch nachher, als 1804 auf Antrieb des damaligen Curators der Univerſität dieſer Verein zu einem ſtehenden Bildungsinſtitute, der Academie erhoben wurde, ward er zum Vorſtande deſſelben ernannt und als ſolcher von der Regierung beſoldet. Daneben trat er als Privatdocent bei der Section der allgemeinen Wiſſenſchaften ein. Der Wirkungskreis jener muſikaliſchen Anſtalt dehnte ſich unter ſeinem Directorate von Jahr zu Jahr immer weiter aus, ſo daß 1811 unter der Großherzoglichen Regierung, wo, als traurige Folge von der Aufhebung der Klöſter und Stifter, die Muſik, beſonders auf dem platten Lande, ſo ſehr geſunken war, dieſelbe zu einer allgemeinen Landesſchule umgeſtaltet wurde, in welcher namentlich die Präparanden des Schullehrer-Seminariums, wie überhaupt ausgezeichnete muſikaliſche Subjecte, ihre Bildung erhalten ſollten, und zu dem Behufe auf ſeinen Vorſchlag von Seiten des Staates für jedes einzelne Inſtrument eigene Lehrer angeſtellt wurden. Es war dieß ein wichtiges Ereigniß für die Cultur der Muſik im ganzen Großherzogthume, das F.'s Namen nie erlöſchen laſſen wird in der Geſchichte unſerer Kunſt. Die letzte Erweiterung erhielt die Anſtalt 1820 durch Beifügung einer eigenen Geſangsſchule, die bis dahin noch gefehlt hatte. Die Zahl der Theilnehmenden belief ſich bald über 300, und nun ſah F. ſich nahe dem Ziele ſeines unermüdeten Strebens. Durch eigene Mittel war er im Stande, die größten Muſikwerke unſerer gefeiertſten Meiſter aufzuführen und dadurch ein Muſter aufzuſtellen für alle öffentlichen Muſiken in der weiteſten Umgegend. Der Sinn für alles rein Claſſiſche, mit welchem er dabei zu Werke ging, bewog ſogar den mächtigen Beſchützer der Künſte, König Ludwig von Baiern, 1828 einer Production der Anſtalt beizuwohnen, um die letzten trefflichen Ueberreſte der altgriechiſchen Muſik mit einer Beſetzung von 150 auserleſenen Singſtimmen zu hören. Um den Einfluß dieſer Anſtalt auf die geſammte Volkscultur im Gebiete des Schönen durch alle Kirchen und Schulen, nicht nur des Würzburg'ſchen Kreiſes allein, ſondern des ganzen Königreichs Baiern, zu ſichern und der Geſammtbildung die nöthige Einheit zu verſchaffen, ſchrieb F. eine umfaſſende Muſikſchule, welche dann gleich nach ihrem Erſcheinen in allen größeren Schulen des Würzburgiſchen Kreiſes und noch über dieſen hinaus eingeführt wurde. Dieſelbe beſchränkt ſich nicht blos auf die Lehre der Harmonie, ſondern erſtreckt ſich auch auf die Lehre vom Geſange, den Unterricht auf allen Orcheſterinſtrumenten und die Direction jedes Singe- und Inſtrumental-Chors. So wie F. im muſikaliſchen Bereiche eine ausgedehnte Sphäre der Wirkſamkeit zugetheilt ward, erhielt er dieſe in mancher Beziehung auch in dem mehr wiſſenſchaftlichen, indem er 1811 zum außerordentlichen Profeſſor bei der philoſophiſchen Fakultät, ſpäter zum ordentlichen Lehrer der Aeſthetik und Pädagogik, und endlich zum Mitgliede des Kreisſcholarchats im untern Mainkreiſe ernannt wurde. Unter den Vorleſungen, welche er in allen dieſen Eigenſchaften an der Univerſität Würzburg hält, ſind beſonders diejenigen über die Kunſt des redneriſchen Vortrags und über Encyklopädie und Methodologie der Gymnaſialſtudien höchſt intereſſant. Ueberraſchend iſt dabei die ergreifende dialektiſche Gewandtheit, mit welcher er auch hier den Einfluß der Muſik auf Erziehung und ſchöne Redekunſt an's Licht zu ziehen weiß. Von ſeinen Compoſitionen, zu deren Abfaſſung ihm ſeine Berufsgeſchäfte leider nur wenige Zeit laſſen, erſchienen einige bei Schott, Simrock und Breitkopf-Härtel; ungleich mehrere aber und größere, darunter Sinfonien, Cantaten, auch eine Oper ꝛc. liegen noch im Manuſcripte. Seine Recenſionen, die er als vieljähriger Mitarbeiter an der Leipz. allg. muſikal. Zeitung und an der Zeitſchrift „Cäcilia“ lieferte, ſind Muſter ihrer Art. Zum Beleg dafür heben wir namentlich ſeine Critiken des Vogler'ſchen Requiems, der letzten Sinfonie und Meſſe von Beethoven und einer Cantate von Neukomm in der letztgenannten Zeitung heraus. Auch an der Erſch- und Gruber'ſchen Encyklopädie nahm er ſeit der Zeit ihres Entſtehens thätigen Antheil, und viele muſikaliſche Artikel, die er für dieſelbe ausarbeitete, ſind Zeugen ſeines großen Reichthums an hiſtoriſchen ſo wie an eigentlichen Kunſt- und Sachkenntniſſen. Seine Studien für die hauptſächlichſten und gangbarſten Orcheſter-Inſtrumente, welche 1810 bei Simrock in Bonn erſchienen, zeigen ihn endlich noch als einen erfahrnen praktiſchen Muſiker und gehören immer zu den zweckmäßigſten Werken, welche die muſikaliſch-pädagogiſche Literatur beſitzt.

Fröhlich, Friedrich Theodor, ward geboren zu Brugg, in dem Schweizeriſchen Canton Aargau, den 25. Februar 1803. Er widmete die Blüthe ſeiner Jahre mit regſtem Eifer der Kunſt bis in den Frühling 1830, wo er, als Muſikdirector nach Aarau berufen, in ſein Heimathland kam. Hier hatte er einen Geſangverein und ein kleines Orcheſter von Muſikfreunden und ſpäter die Geſangſtunden der Stadt- und Cantonsſchule zu leiten. Neben den oft überhäuften und ihn bei ſeinem Productionstriebe doppelt anſtrengenden ja oft quälenden Privatſtunden, die er zu geben hatte, componirte er in ſeinen ſechs letzten Lebensjahren 50 Chor- und Rundgeſänge, 20 Motetten, 50 Kinderlieder, mehrere Symphonien, von denen eine auch zu Zürich von der dortigen Muſikgeſellſchaft mit Beifall aufgeführt wurde, und an

Digitized by Google

Liedern, Männerchören, Inſtrumentalquartetten, Clavierſtücken, Meſſen, Cantalen und kleineren Oratorien eine ſolche Menge, daß man ſich, auch abgeſehen von der Friſchheit der Erfindung und dem Fleiß der oft contrapunktiſchen Säße, ſchon über die Maſſe wundern darf, die er in ſo kurzer und mannigfaltig beſchränkter und unterbrochener Zeit zu Stande brachte und nur durch ſeine reiche Phantaſie und die erworbene Leichtigkeit und Sicherheit, mit der er aller contrapunktiſchen Aufgaben Meiſter war, fertigen konnte. Daneben ſtudirte er, wo er nur Zeit erübrigen konnte, ſeine großen Meiſter, beſonders Sebaſtian Bachs und Beethovens, Mozarts, Kleins Werke und Reicha's Schule lagen immer vor ihm. Bei ſeiner großen Geſchicklichkeit im Dirigiren und bei ſeiner eigenen nicht unbedeutenden Fertigkeit im ſchönen Geſang und Vortrag hatte er ſeinen Geſangchor bald in den ernſten Styl eines Händel und Bach eingeführt und konnte an Oſter- und Weihnachtsfeſten bald eine Händel'ſche Muſik oder Wolfs Oſter-Cantate von Herder oder auch Stücke aus älteren italieniſchen Meiſtern aufführen. Er ſelber ſchrieb in Aarau unter Anderem ein Weihnachts- und ein Paſſions-Oratorium, eine Pfingſt-Cantate nach Herders Hymne „Komm heiliger Geiſt“, ein zwölfſtimmiges Miſerere, ein „Unſer Vater“ in acht großen, ſtreng durchgeführten Säßen, mehrere Cantaten nach Gedichten von Göthe und Rückert, zwei kleinere Oratorien für Jugend- und Schulfeſte: „Jeſus der Kinderfreund“ und „die Mutter“ von G. Jacobi. Und dieſer talentreiche Künſtler, der noch zu vielen Hoffnungen berechtigte, ſtarb am 16. October 1836.

Fromelt, A., einer der fleißigſten Tanzcomponiſten unſerer Zeit, lebt zu Berlin. Schon gegen 100 Piecen, ſämmtlich für Pianoforte, ſind von ihm erſchienen, und die meiſten darunter ſind Tänze: Polonaiſen, Walzer, Ecoſſaiſen, Cotillons 2c.; die wenigſten Compoſitionen anderer, und dieſe zwar der leichteſten Gattung: Rondino's, Potpourri's, Amuſements 2c., leicht, gefällig, für angehende Clavierſpieler angenehme, nicht ſelten luſtige Unterhaltungen.

Fronte, ſ. Orgelfronte.

Frontispice, Frontispicium und Fronton, ſ. Principal.

Front-Pfeifen, Geſichts-, Proſpect-, Façadepfeifen ſind diejenigen Orgelpfeifen, welche ſo in einer Orgel (in der Façade) ſtehen, daß ſie von dem Innern der Kirche oder des Zimmers aus, in dem eine Orgel ſteht, geſehen werden können.

Froſch, Johann, ſ. Literatur.

Froſch, der Name desjenigen Stückchen Holzes oder Elfenbeins unten an dem Bogen eines Geigeninſtruments, in welchem der Pferdehaar-Bezug deſſelben befeſtigt (eingeleimt) iſt, und das, je nachdem der Bogen ſtärker oder weniger geſpannt werden ſoll, vermittelſt einer am Ende des Bogens befindlichen Schraube auf und nieder geſchoben werden kann. — In der Orgelbauerſprache ſind Froſch, Fröſche hölzerne keilförmige Klößchen, die zum Koppeln zweier Manuale dienen.

Froſchoure, Johann, einer der älteſten Notendrucker, arbeitete als Buchdrucker zu Augsburg von 1496 bis 1501.

Frovo, Joao Alvares, Capellan und muſikal. Bibliothekar Königs Johann IV. von Portugal, geb. zu Liſſabon 1608 und geſt. 1671, ſchrieb mehrere theoretiſche muſikaliſche Werke, welche noch jeßt auf der Königlichen Bibliothek zu Liſſabon aufbewahrt werden.

Frühwald, Joſeph, geb. am 19. Januar 1783 im Pfarrbezirk der niederöſterreichiſchen Stiftsherrſchaft Göttweih. In dem Jahre 1817 war er als Geſangslehrer und Profeſſor des Elementarunterrichts am vaterländiſchen Muſik-Conſervatorium; 1820 decretmäßig dem Archivar und Singmeiſter der Hofſängerknaben, Philipp Körner, adjungirt, bekleidete er, nach deſſen Tode, die Geſangslehrer-Stelle in der K. K. Hofcapelle, verſah auch die Funktionen des erſten Choraliſten.

F-Schlüſſel, ein Zeichen (Schlüſſel), das der Note des kleinen f ihren Platz auf der vierten Linie anweiſt, für alle tiefen Stimmen gebräuchlich (daher der Name Baß-Schlüſſel), als: den Baß in Geſang-, Clavier-, Orgel- und Harfenſachen, den Contrabaß, das Violoncell (mit Ausnahme der hohen Tonlagen), die Fagotte (ebenſo), Contrafagotte, Serpents, die Baßpoſaune 2c. Ehedem wurde er auch für hohe Baßſtimmen auf die dritte und für ſehr tiefe auf die fünfte Linie geſtellt.

Fuchs, Alois, geb. den 23. Juni 1799 zu Raaſe in öſterreichiſch Schleſien, Mitglied der K. K. Hofcapelle (Sänger, Baſſiſt). Seit 28 Jahren widmete F. ſeine ſpärlichen Muſeſtunden mit reger Vorliebe dem Studium der Muſikgeſchichte. Als er durch die fleißig ſorgfältigſte Lectüre des biographiſchen Theiles die Mehrzahl aller berühmten Kunſtprieſter kennen gelernt hatte, reifte in ihm der höchſt verdienſtliche Entſchluß, eine „Univerſalcollection eigenhändiger Notenſchriften der claſſiſchen Tonſeßer aller Zeiten und Länder“ anzulegen. Dieſes bereits mit geſegnetem Erfolge verwirklichte Unternehmen, wovon in ſolchem Umfange vorher Aehnliches weder exiſtirte noch derzeit beſteht, eignet den Compilator, daß ſein ehrenwerther Name in der Kunſtwelt, und ſomit auch hier, genannt, gebührend gewürdigt und im Andenken ſpäter Nachkommen fortgepflanzt werde. Seine ſeit 28 Jahren durch unſägliche Mühe und ausgebreitete Connexionen im In- und Auslande acquirirte „Autographen-Sammlung“ enthält gegenwärtig ſchon 1060 Nummern, worunter, nach den Nationen claſſificirt, die eigenhändigen Notenſchriften von 100 franzöſiſchen, 60 engliſchen, 300 italieniſchen und 600 deutſchen Componiſten ſich vorfinden. Der größte Theil beſteht aus ganzen, ſchon an und für ſich wahrhaft ſchäßbaren und ſeltenen Stücken, vollſtimmigen Partituren und dergleichen; nur von ſehr wenigen Autoren ſind blos fragmentariſche Skizzen vorhanden. Daß übrigens F. vermöge ſeiner muſikaliſchen Kenntniſſe, geläuterten Umſicht und ſtrengen Critik zur Begründung und Vermehrung einer Sammlung ſolcher Kunſtſchäße vorzugsweiſe geeignet, ja berufen iſt, darüber giebt ihm ein in dieſem Fache durchaus competenter Richter, der als muſikaliſcher Critiker und Schriftſteller hochgeachtete Hofrath Kieſewetter in Wien, das vollgültigſte Zeugniß in der Leipz. allgem. muſik. Zeitung, Jahrgang 1832 Nr. 45. Rechnet man nun noch hinzu, das weder namhafte Summen daran gewendet, noch koſtſpielige Reiſen unternommen werden konnten, daß Alles zu mäßigen Preiſen erkauft, theils durch Tauſch, theils durch Schenkungen und Gegengefälligkeiten gewonnen werden mußte, ſo grenzt es faſt an's Unglaubliche, wie Viel bereits während eines Decenniums zu Stande gebracht wurde. Nicht minder preiswürdig iſt die bei der Aufſtellung eingeführte Ordnung. Die aufbewahrten Originalien ſollen nämlich der Gegenwart und Zukunft eben ſowohl die authentiſchen Schriftzüge eines verehrten Meiſters kennbar machen, als auch in zweifelhaften Fällen über die Echtheit eines Manuſcriptes entſcheiden, wodurch eigentlich dieſe Collection einen wahrhaft kunſthiſtoriſchen Werth erhält. Faſt gleichzeitig und zuſammenhängend mit jener entſtand auch eine „Portrait-Sammlung“ von Componiſten, Sängern und Sängerinnen, Inſtrumental-Virtuoſen, Dilettanten und Schriftſtellern, ebenfalls ſchon in der Anzahl gegen 1500 hinaufreichend, worunter oft 6 bis 10 Bildniſſe deſſelben Individuums, nur aus verſchiedenen Lebensperioden, und ſomit intereſſanter noch durch paralleliſirende Vergleichungen; auch manche Seltenheiten, z. B. antike Blätter aus dem 16. und 17. Jahrhunderte, mehrere koſtbare engliſche und franzöſiſche Kupferſtiche, Handzeichnungen u. dergl. Die nähere Beſichtigung beider Collectionen ſteht mit humaner Bereitwilligkeit jedem Kunſtfreunde zum belehrenden Vergnügen offen, und Mancher, der da von dem Wahne befangen iſt, daß unſere heutige Muſik erſt von Bach, Händel, Gluck u. A. erfunden worden ſey, kann ſich durch die intimere Befreundung mit dem inhaltreichen Nachlaß unſerer großen Altvordern eines Beſſeren überzeugen, und die klarſte Anſicht gewinnen von Dem,

Digitized by Google

was war und was iſt. Endlich zeichnet ſich unter einer bedeutenden Anzahl praktiſcher Muſikwerke, vorzüglich des 18. Jahrhunderts, größtentheils in Partituren, auch noch insbeſondere eine beinahe vollſtändige Sammlung aller Mozart'ſchen Compoſitionen in der urſprünglichen Geſtalt, mit Beſeitigung jeder Art von Arrangements, aus, und der Eigenthümer iſt unabläſſig bemüht, ſeine Schatzkammer nach Möglichkeit ferner zu completiren. Möchten doch manche Liebhaber, welche vielleicht Einzelnes, Zerſtreutes, für ſie Nutzloſes beſitzen, ſich bewogen fühlen, einen ſo löblichen Zweck mitfördern zu helfen und willig ihr Scherflein beitragen, um ſolche iſolirte und doch ſo koſtbare Reliquien der Vergeſſenheit zu entziehen. Seine Bibliothek beſteht aus 4—500 Bänden.

Fuchs, Peter, Violinvirtuos, hielt ſich um 1768 zu Prag auf, ging dann nach Ungarn und kam endlich 1794 nach Wien als erſter Violiniſt in die Kaiſerl. Hofcapelle, wo er auch bis an ſeinen Tod (1804) verweilte.

Fuchs, G. Fr. Profeſſor am Conſervatorium zu Paris, von Geburt ein Deutſcher und ſchon ſeit 1792 einer der fruchtbarſten Inſtrumentalcomponiſten. Ueber die nähern Lebensumſtände dieſes Fuchs ſind uns keine ſolch' beſtimmte Nachrichten zugekommen, daß wir ſie hier zur Mittheilung geeignet halten könnten.

Fuetſch, Joachim Joſeph, Kammermuſikus und Violoncelliſt in der Capelle zu Salzburg, geb. daſelbſt am 12. Auguſt 1766. Alle Compoſitionen: Concerte, Solo's, Exercitien ꝛc., welche er für ſein Inſtrument ſchrieb, und unter welchen beſonders die Sonaten für Violoncell and Baß hier genannt zu werden verdienen, zeichnen ſich durch eine ſeltene Correctheit vor vielen andern aus. Auch rühmt man von ihm die viermännerſtimmigen Geſänge, welche er unter der Leitung des Michael Haydn ſetzte.

Fuga contraria oder inaequalis motus — veraltete Benennung für ſolche Fugen, in denen das Thema immer ſoel oder meiſtens in der Verkehrung (ſ. d. A.) beantwortet wurde, im Gegenſatze zu fuga recta oder aequalis motus; wo die Antwort in gleicher Richtung der Tonfolge, wie das Thema ſelbſt, erfolgt. Der Kürze wegen beziehen wir uns auf das zweite Beiſpiel im Artikel Fuge mit drei ꝛc. Subjecten. Die ganze erſte Durchführung lang werden beide Themata in der Verkehrung beantwortet. Der Baß hebt das erſte an, der Tenor zeigt es in der Verkehrung, der Diſcant nimmt es in urſprünglicher Richtung (aequalis motus), der Alt wieder in verkehrter (contrario oder inaequali), und ſo tritt das Thema im Tenor nochmals in ordentlicher, im Baß in verkehrter Richtung auf. Das zweite Thema erſcheint eben ſo im Baß, Diſcant und Tenor in rechter, im Tenor und Alt in verkehrter Richtung, — und ſo wird es mit beiden Thematen den größeren Theil der Fuge hindurch gehalten. Man könnte dieſelbe daher, abgeſehen vom dritten Thema, ebenfalls eine fuga contraria oder (mit einem anderen veralteten Kunſtausdrucke) eine Gegenfuge nennen, wenn nicht die ganze Eintheilung und Unterſcheidung ſehr nutzlos und daher entbehrlich wäre. Denn die Verkehrung des Fugenthema's (vergl. d. Art. Fuge und Verkehrung) hat zwar einen richtigen und künſtleriſch wahren Sinn: ſie iſt ein oft mächtiges Mittel, den Hauptgedanken der Fuge von allen Seiten zu faſſen, zu ergründen, durch ſein Widerſpiel, durch ſein Gegentheil noch vollkommener zu erklären. Hiezu iſt ſie aber offenbar eins von den äußerſten, fernſten Mitteln, und man würde gegen den Sinn und Zweck der Fuge handeln, wollte man ohne beſondere tiefere Gründe die Verkehrung der Antwort zur herrſchenden Form einer Fuge erheben. Die große Mehrzahl der Gegenfugen möchte alſo nicht mit Unrecht als eine den Zweck der Kunſtform verfehlende Künſtelei zu bezeichnen ſeyn, und die wenigen einzelnen Fugen, in denen ſich die Form der Verkehrung aus beſonderen Gründen häufiger (nie wohl ausſchließlich) geltend macht, kann keine ausdrückliche Claſſificirung rechtfertigen. Welches aber die beſonderen Gründe ſeyn können, welche die Form der Verkehrung und ihre häufigere Anwendung rechtfertigen, iſt aus dem Art. Verkehrung zu ſehen. Bei Bach (im angeführten Falle) tritt dieſe Form ganz naturgemäß und einfach aus der Natur der Aufgabe heraus, wie in ſeinen Kunſtwerken immer. Geht man auf den urſprünglichen Text dieſes ſogenannten Kyrie („Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei ſey") zurück, dem der lehrende, würdevolle Sinn des Thema's entſpricht, ſo erkennt man in Wort und Melodie, daß er nur mit dem Baß, und nur wie es daſteht, anfangen konnte. Hier mußte ſich nun — nicht etwa der Alt in ſeiner tieferen, matteren Tonlage, ſondern der feurig gläubige Tenor anſchließen. Der aber würde in ordentlicher Richtung der Antwort in die höchſten leidenſchaftlichen Töne gerathen ſeyn; er ergreift daher die Verkehrung und verleiht damit dem Worte einen neuen, tiefen Sinn. Nun bedarf es wieder des ordentlichen Thema's, und zwar in geſteigertem Tone nach dem warmen Tenor. Das kann alſo nur der helle Sopran nehmen, der es muthig in die Höhe führt. Hiermit iſt zugleich die Modulation lange genug im Haupttone ſeſt begründet, dann in die Dominante wahrhaft erhoben worden, und hat ſich zuletzt nach deren Parallele (H-Moll) geneigt. Da aber tritt der weiſe aufgeſparte Alt (in der Verkehrung) feierlich ein und lenkt auf den Hauptton (h—d—g ſtatt h—d—fis) und deſſen Unterdominante zurück. Auf dem Haupttone erſcheinen nun nochmals Tenor und Baß, letzterer in der Verkehrung der Unterdominante zugewendet; ſo ſehen wie das Thema von beiden Seiten tief ſinnig erfaßt, in reicher Fülle durchgeführt, erhoben, wieder zu feierlicher Ruhe geleitet, und Bach hat ſich und uns vorbereitet, ſicher zu jenem dritten Thema fortzugehen und es zuletzt mit den andern zu verſchmelzen.

Fuga mixta heißt bei den älteren Tonlehrern die Fuge, in welcher alle oder doch mehrere Arten der Beantwortung: die Antwort in verſchiedenen Intervallen, in Verkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung, Rückbewegung, Taktverrückung ꝛc. angewendet ſind. **Vergl.** alle die mit Fuga angezeichneten Artikel.

Fuga per arsin et thesin — veraltete Claſſification für ſolche Fugen, deren Thema wechſelnd im Auftakt und Niederſchlag beginnt. Die Taktverrückung des Fugenthema's (ſ. d.) kann künſtleriſch berechtigt und wirkſam ſeyn; es wäre aber ein unkünſtleriſches Mißverſtehen und würde den Sinn des Thema's verzerren und verdunkeln, wollte man dieſe einzelne Form zur Norm ganzer Fugen erheben. In den Werken unſerer Meiſter findet ſich ſchwerlich ein Fall der Art vor.

Fuga per augmentationem, Fuga per diminutionem — Fugen, in denen das Thema durchgängig (oder meiſt) in der Vergrößerung oder Verkleinerung beantwortet wird. So wichtig und kunſtſinnig beide Formen am rechten Orte (vergl. die betr. Art.) ſind, ſo ſelten dürften ſie doch ohne Verfehlung des Kunſtzwecks als Norm einer ganzen Fuge erſcheinen. Nur ein entſchieden künſtleriſches Beiſpiel iſt von Händel bei dem Art. Doppelfuge zu erwähnen geweſen, in dem fortwährend das Thema mit ſeiner Vergrößerung gegen einander geſtellt wurde. Selbſt bei dieſer Compoſition war für die erwählte Form keine innere Nothwendigkeit vorhanden, ſondern man kann in ihr nur ein ſinnreiches künſtleriſches Spiel erblicken mit dem feurig bewegten und dann wieder feierlicher verlangſamten Thema, — ein Spiel übrigens, das einer künſtleriſchen Wirkungskraft keineswegs entbehrt. Mögen ſich aber auch einige noch ähnliche Bildungen irgendwo hervorthun, ſo werden ſie doch ſo einzeln ſtehen und ſind in künſtleriſchem Sinne der Fuge ſo wenig begründet, daß es unnöthig ſcheint, für ſie eine beſondere Claſſe zu ſtiften, wie ältere Tonlehrer nach dem ſubdividirenden Sinne ihrer Zeit gethan.

Fuga per imitationem interruptam — veraltete Claſſification für Fugen, in denen die Antwort durch Pauſen unterbrochen iſt.

Digitized by Google

Fugara, Fogara, Vogara. Die beiden letzten Benennungen ſind Verſtümmelungen der erſten. Von dieſer herrlichen Manualſtimme ſagt Koch in ſeinem Lexikon, daß ſie eine veraltete Flötenſtimme ſey. Wenn etwas Vorzügliches veralten kann, ſo hat Koch recht, da man dieſe höchſt zarte, ſo ſehr liebliche und brauchbare Stimme nur in wenigen Orgeln antrifft; allein nicht ihr Alter trägt dieſe Schuld, ſondern die Disponenten, die ſie nicht vorſchlagen, weil ſie beſtimmt nur von Wenigen gekannt iſt, ſo wie gewiß der größte Theil der Orgelbauer, die ſie nicht gern arbeiten, weil ſich die Pfeifen derſelben, ihrer ſehr engen Menſur wegen, nur mit vieler Mühe gut intoniren laſſen.

Fuga recta oder aequalis motus, ſ. Fuga contraria.

Fuga reditta nannte man ehedem ſolche Fugen, in denen das Thema in der Mitte oder am Ende zwiſchen allen oder einigen Stimmen kanoniſch durchgeführt wurde.

Fuga retrograda und Fuga retrograda per motum contrarium. Erſtere wär' eine Fuge, in der das Thema krebsgängig (imitatione retrograda oder cancrizante), nämlich von der letzten zur erſten Note hin beantwortet würde. Wenn mit dieſer rück- oder krebsgängigen Bewegung noch die Verkehrung verbunden wird, ſo wäre die Antwort eine retrograda per motum contrarium. Beide Arten der Beantwortung, beſonders die letztere, erſcheinen aber als ein eher witziges, denn muſikaliſches Spiel — und, in der That, der Witz iſt auch nicht weit her. Sollte nun vollends eine ganze Fuge durchgängig oder größtentheils auf dieſes Geſetz der Beantwortung gebaut werden, ſo dürfte man ſie wohl unbedenklich zu den unkünſtleriſchen Spielereien rechnen, denen unſere Zeit trotz mancher Verirrung und Schwäche entwachſen, die wahre Kunſt aber ſtets fremd geblieben iſt. Daher iſt die Stiftung einer beſondern Claſſe ſolcher Fugen vollends überflüſſig und muß mit viel ähnlichen Specialiſirungen der alten Theorie endlich begraben werden.

Fugato, ein in Fugenform gearbeiteter, jedoch nicht in der Strenge und Vollſtändigkeit dieſer Form, und namentlich nicht als ſelbſtſtändiges Ganze, meiſt nur als Theil eines größeren Ganzen, ausgeführter Satz. Beethoven hat dergleichen Fugato's beſonders in den Andante's ſeiner Sinfonien als Mittelſatz gern angebracht, z. B. im Trauermarſch ſeiner Sinfonia eroica und anderwärts. Auch in Quartetten, Sonaten ꝛc. ſind Fugato's häufig zu finden.

Fuge. Die Form der Fuge iſt eine der tiefſinnigſten und wichtigſten, zugleich für den Kunſtjünger eine der bildendſten von allen Kunſtformen. Sie iſt ferner eine von den am meiſten mißverſtandenen und bei zahlreichen Kunſtfreunden und Kunſtjüngern verkannten, ja verketzerten. Häufig genug hört man ſie für ein bloßes Machwerk des Verſtandes ausgeben, das, ohne künſtleriſchen Gehalt, den Geiſt nur der Kunſt entfremde; und freilich iſt nicht zu läugnen, daß ſie oft genug von bloßen Technikern, oder auch von wahren Künſtlern, die nur in ihr nicht einheimiſch geworden, denen ihre Idee nicht aufgegangen, ihre Führung nicht geläufig worden iſt, ſo verſtanden und angewendet wird. Gründe genug, ihr Weſen überall hell und ſcharf an das Licht zu ſtellen und den Kunſtjüngern ihre Uebung dringend zu empfehlen; letztern muß alles Ernſtes geſagt werden, daß ohne dieſe Uebung auch das glücklichſte Talent nicht hoffen darf, zur Meiſterſchaft in der Muſik zu gelangen, welche Bahn es ſich auch unter den verſchiedenen Kunſtrichtungen erwähle. — Der Name leitet ſich von dem lateiniſchen fuga ab — die Flucht; er bezeichnet uns (wie wir etwa eine dahinziehende Schaar von Vögeln eine Flucht nennen) eine Flucht belebt und gedrängt mit einander dahinziehender Stimmen. Noch bezeichnender iſt der mittelaltrige Begriff von fuga — Jagd, alſo eine Jagd von Stimmen. Damals hießen die Canons fuga, und was wir Fuge nennen, wurde ad fugam genannt. Erinnern wir noch, daß die Fuge zunächſt für Chorgeſang erwuchs, ſo werden wir noch ſicherer im Stande ſeyn, jede Stimme in der Fuge uns als eine beſtimmte Perſon (oder als eine einmüthige Claſſe von Perſonen) vorzuſtellen. — In der Fuge vereinigen ſich alſo ſo viel Perſonen, als ſie Stimmen zählt, zu einem Ganzen. Sie alle ſind von Einem Gedanken ergriffen, deſſen ſich eine nach der andern bemächtigt. Eine von ihnen ſpricht dieſen Gedanken zuerſt und allein aus. Eine zweite fühlt ſich angeregt, ihr zu folgen und den Gedanken, den Satz der erſten zu wiederholen, während dieſe ihre Aeußerung fortſetzt, und ſo der Aeußerung der zweiten Stimme entgegentritt mit einem Gegenſatze. Sind ihrer mehr Stimmen, z. B. vier vorhanden, ſo wird nun die dritte den Satz ergreifen, die beiden Andern werden mit einem Gegenſatze dazu (oder gegenüber) treten, — und da wäre nichts natürlicher und einheitsvoller, als daß die zweite Stimme gegen die dritte denſelben Gegenſatz aufſtellte, den die erſte vortrug, als der Satz in der zweiten erſchien. Endlich wird die letzte Stimme den Satz ergreifen und die vorigen drei Stimmen (oder nach den Umſtänden nur zwei von ihnen) werden ſich zum Gegenſatze vereinigen. So hat nun Ein Gedanke, den wir den Satz, das Subjekt, das Thema (ſ. Fugenthema) nennen, eine Stimme nach der andern ergriffen und den ganzen Verein der Stimmen durchdrungen. Während aber eine nach der andern ihn ausſprach, blieben die vorangegangenen nicht antheillos, ſondern hatten dem Hauptgedanken ihre Gegenäußerung, den Gegenſatz zuzugeſellen. — Dieß iſt im flüchtigſten Umriſſe der Gedanke der Fuge. Sie erſcheint als ein Dialog von zwei oder mehr Stimmen, deren jede in vollkommener Selbſtſtändigkeit und Perſönlichkeit auftritt, alle auf das Innigſte verbunden — nicht durch bloße äußere Form, oder dadurch, daß ſich einer der Stimmen die andern als bloße Begleitung und Nebenſache unterordnen und anſchmiegen, ſondern durch den geiſtigen Inhalt, durch den einen Gedanken, der ſich ihrer aller bemächtigt hat, der eine nach der andern als Hauptperſon auftreten läßt, bis eine andere dieſe Stelle einnimmt. Iſt das Thema von allen an der Fuge theilnehmenden Stimmen durchgegangen, ſo iſt eine Durchführung*) vollendet. Der Idee der Fuge iſt, ſtreng genommen, damit Genüge geleiſtet, und es kann hier geſchloſſen werden. So hat Seb. Bach einen der größten Sätze, die je geſchrieben worden, den Chor „Laß ihn kreuzigen" in der Matthäiſchen Paſſion in Fugenform mit einer einzigen Durchführung geſchloſſen. — Allein bald bemerken wir, daß dieſe Form mannigfacher Veränderungen fähig iſt; aus dieſer innern Mannigfaltigkeit geht die Möglichkeit hervor, die Fuge weiter auszuführen. Hierüber orientiren wir uns in folgenden Sätzen. — 1) Oben haben wir die Reihenfolge der Stimmen unbeſtimmt gelaſſen. Sie hätten ſich, nehmen wir an, in dieſer Ordnung gefolgt: Baß, Tenor, Alt, Sopran; dabei würde das Thema ſtets in der Oberſtimme erſchienen ſeyn. Aber es ſind augenſcheinlich andere und mehrere Arten der Anordnung (in der Kunſtſprache: des Wiederſchlags) möglich, und dann erſcheint das Thema bald in der Mittel-, bald in der Unterſtimme, unter einigen oder allen den Stimmen, welche den Gegenſatz bilden. Dieß giebt offenbar demſelben Gedanken ganz neue Verhältniſſe. Mit Hülfe abwechſelnder Anordnung der Wiederſchläge werden wir alſo mehrere Durchführungen zu einer Fuge verbinden können, die bei aller Einheit des Gedankens keineswegs bloße Wiederholungen ſind. 2) Hierzu geſellt ſich ohne Weiteres die Möglichkeit, einige dieſer Durchführungen durch alle Stimmen, andere nur durch einen Theil derſelben gehen, — vollſtändige und unvollſtändige Durchführungen mit einander wechſeln zu laſſen. 3) Sobald wir mehrere Durchführungen mit ein-

*) Bei dieſem und jedem folgenden Kunſtausdrucke wird auf die betreffenden Artikel Bezug genommen.

ander zu einem Ganzen verbinden, werden wir, wie bei jedem größeen Tonſtücke, uns veranlaßt ſehen, Wechſel in die Modulation zu bringen, den verſchiedenen Abſchnitten oder Durchführungen verſchiedene Tonarten zum Sitze anzuweiſen. Daß hier, wie in jeder Kunſtform, eine gewiſſe Ordnung in der Wahl und Verknüpfung der Tonarten zum Grunde liegen müſſe, iſt klar. 4) Es wird weder möglich noch wünſchenswerth ſeyn, unaufhörlich das Thema in irgend einer Stimme walten zu laſſen; auch einzelne Abſchnitte deſſelben oder des Gegenſatzes wollen näher erörtert ſeyn. So entſtehen *zwiſchen* den einzelnen Durchführungen *Zwiſchenſätze*, in denen nicht das Thema erſcheint, ſondern entweder nur einzelne Motive deſſelben figurirt oder canoniſch behandelt werden, oder der Gegenſatz für ſich allein weiter geht, vielleicht auch ein neuer *Nebengedanke*, der mit dem Thema in entfeenter oder gar keiner Beziehung ſteht, erſcheint. Durch dieſe Zwiſchenſätze wird noch größerer Wechſel in das Ganze, beſtimmtere Abgränzung zwiſchen die Durchführungen gebracht; ſie dienen, einzelne Abſchnitte oder das Ende der Fuge in gehöriger Fülle abzurunden; ſie ſind der Ort, wo die Mehrzahl der Uebergänge gemacht oder vorbereitet wird, — denn nicht immer kann dieß dem Thema gegenüber geſchehen, und öfter läßt man *in der Regel* das Thema in einer ſchon beſtimmten oder doch ſchon eingeleiteten Tonart feſt und ſicher auftreten, obwohl eine zu dem Thema ſelbſt, während ſeines Auftritts erſcheinende, ſogar daſſelbe in einzelnen Punkten ändernde Ausweichung oft von der größten Wirkung ſeyn kann. — Innerhalb der Durchführungen werden wir ebenfalls zu mannigfachem Wechſel Anlaß finden. Es wird uns 5) monoton und bedeutungslos erſcheinen, das Thema in allen vier Stimmen auf denſelben Tonſtufen auftreten zu laſſen, die Modulation würde dabei erſtarren. Wenn es alſo in der erſten Stimme auf der Grundlage der Tonica erſchienen iſt, ſo ſoll die zweite Stimme es in einem andern Tonkreiſe aufführen. Dieß geſchieht regelmäßig in dem nächſt verwandten Tonkreiſe, auf der Dominante. Das Thema wird alſo verſetzt, muß ſogar bisweilen verändert werden um der Verſetzung willen, und wir unterſcheiden nun das Original von der Verſetzung durch die Namen *Führer* und *Gefährte*. Die dritte Stimme wird wieder den Führer, die vierte den Gefährten, das verſetzte und vielleicht abgeänderte Thema, vortragen. Oft wird aber die Verſetzung des Thema's auf die Dominante eine wirkliche Ausweichung in dieſelbe nach ſich ziehen, die es unthunlich macht, ſogleich die dritte Stimme mit dem Thema im Haupttone auftreten zu laſſen. In dieſem Falle, oder auch willkührlich zur Unterſcheidung der Sätze, wird auch hier ein Zwiſchenſatz eintreten, ausgeführt von den zwei bisher erſchienenen Stimmen. — Daß aber die dritte Stimme nicht wieder in eine neue Tonreihe oder Tonart tritt, ſondern in den Hauptton zurückkehrt, iſt offenbar überall rathſam, wo der Hauptton feſtgehalten und Unſtätheit in der Modulation vermieden werden ſoll. 6) Nicht immer wird es unter dieſen Verſetzungen des Thema's zuſagend ſeyn, den Gegenſatz durch alle Stimmen feſtzuhalten; noch weniger wird man dieß in allen Durchführungen der Fuge mögen, man wird, beſonders ſpäterhin, mancherlei Anderes dem Thema entgegen zu ſtellen haben: neue Gegenſätze, die ſich aus dem Vorhergehenden entwickeln, Motive des Thema's, — ſogar das Thema ſelbſt. 7) Bisher iſt nämlich der Zeitpunkt unbeſtimmt geblieben, in welchem eine Stimme nach der andern mit dem Thema einträte. Man mußte annehmen, daß das Thema in der folgenden Stimme *nicht eher* erſchiene, als bis es in der vorangehenden geſchloſſen ſey, daß es bisweilen auch *noch ſpäter* einträte, nämlich nach einem Zwiſchenſatze. Denken wir uns aber nun die fugirenden Stimmen (Perſonen) von erregterem Antheil an dem Hauptgedanken ergriffen, ſo werden ſie den Eintritt des Thema's gleichſam *übereilen*, ſie werden mit dem Thema eintreten, *ehe* die vorhergehende Stimme das Thema beendigt hat, die Durchführung wird zu einer *Engführung* werden; — und da der Eintritt der zweiten Stimme, während die erſte noch mit dem Thema beſchäftigt iſt, möglicherweiſe bald früher, bald ſpäter erfolgen kann, ſo kann es auch *mehrere Grade* der Engführung, des Hervor- und Ineinanderdrängens der Stimmen mit dem Thema, geben. So wird alſo das Thema in der einen Stimme von ſeiner Nachahmung in den andern begleitet, alle Stimmen werden faſt gleichzeitig von dem Hauptgedanken erfüllt ſeyn, werden ſich wetteifernd mit ihm geltend machen, ſich gleichſam in die Rede fallen, und ſo ihren Dialog in erhöhter Lebendigkeit fortführen. Oder es werden ſich ihrer zwei zuſammenthun, um das Thema in irgend einer Weiſe gleichzeitig ertönen zu laſſen, z. B. in Terzen, oder Sexten, oder auf noch andere Art. 8) Nach ſo viel Ergebniſſen um das Thema herum begeben wir uns in daſſelbe hinein, um auch hier Grund und Möglichkeit zu mancherlei Veränderungen aufzufinden. — Beiläufig iſt ſchon der Verſetzung und Abänderung des Thema's erwähnt, wo es als Gefährte in einer Nebentonreihe auftreten ſoll. Aehnliche kleine Abänderungen werden wir zu willkührlichen Zwecken, z. B. zu Gunſten einer beſtimmten Modulation, vornehmen, beſonders wenn das Thema in ſeiner urſprünglichen Geſtalt oft genug erſchienen iſt, um nicht mehr mißkannt zu werden; zuletzt werden wir vielleicht irgend einen ſeiner Züge vergrößern oder verſtärken, eines ſeiner Glieder verdoppeln und ſtärken u. ſ. w. — Zu Gunſten einer bequemern, oder dringendern, oder gewichtigeen Einführung werden wir ſeinen Anfangs- und ſeinen Schlußton verlängern oder verkürzen. Zu Gunſten ſpäterer Durch-, beſonders Engführungen werden wir ſogar ſtatt des Thema's nur einen Theil deſſelben aufführen, etwa den Schluß weglaſſen oder ganz verändern. — Zu Gunſten der Modulation werden wir es aus einer Tongattung in die andere, aus Dur in Moll und umgekehrt übertragen. — Um es, beſonders ſpäterhin, gewichtiger erſcheinen zu laſſen, werden wir es in der *Vergrößerung* aufführen, jeder ſeiner Töne wird doppelte Geltung bekommen; ſoll es flüchtiger, lebhafter vorübergehen, ſo werden wir es in der *Verkleinerung* zeigen, die Geltung ſeiner Töne halbiren. Beide Umgeſtaltungen werden am fühlbarſten hervortreten, wenn ſie gegen einander oder gegen die urſprüngliche Größe des Thema's (Thema in *ordentlicher Bewegung*) in einer andern Stimme auftreten. — Aus Rückſicht auf irgend eines der bisher erwähnten Verhältniſſe, oder blos, um die Tonfolge des Thema's in einer neuen rhythmiſchen Bedeutung zu zeigen, werden wir es *taktiſch verrücken*; ſeine Haupt- oder accentuirten Noten werden Nebennoten ohne Accent werden, die z. B. auf das erſte Viertel fallenden Töne werden auf das zweite oder dritte treten *) und ſo die ganze rhythmiſche Geltung ſich ändern. — Endlich werden wir das Thema *verkehren*, in ſein Umgekehrtes verwandeln dürfen: wir werden, um es gleichſam aus ſeinem Wiederſpiel tiefer zu erkennen, zwar ſeine Rhythmik und Tonfolge mehr oder weniger ſtreng beibehalten, aber jeden Schritt, den wir aufwärts gethan, in einen gleichen abwärts verwandeln und umgekehrt, z. B. ſtatt ſteigender Terzen fallende nehmen und umgekehrt. — Ueberblicken wir nun den hier nur angedeuteten Reichthum von Geſtaltungen, die ſich in der Form der Fuge aus und an einem einzigen Gedanken, dem Thema, entwickeln, ſo wird erſt recht die Nothwendigkeit 9) eines beſtimmten *Planes*, einer *Conſtructionsordnung* einleuchtend, welche alle dieſe möglichen Geſtaltungen, oder einen Theil derſelben, zu einem Ganzen zweckmäßig verbinde. Solcher Conſtructionen für die Fuge ſind viele möglich; ſie kommen aber wohl in Folgendem überein — obwohl beſondere Umſtände auch hiervon mannigfache Ausnahmen veranlaſſen können. — Nach der Idee der Fuge führen die Stimmen ihren Dialog ununterbrochen

*) Im Fall eines nicht vollkommenen Verſtändniſſes vergl. man gleich hier d. Art. *Tactverrückung*.

ſort, es iſt aber weder nöthig noch wünſchenswerth, ſie immerfort insgeſammt Theil daran nehmen zu laſſen. Beſonders wird der Wechſel zwiſchen mehr und weniger Stimmen Wechſel in die Maſſe des Ganzen bringen, und vorzüglich wird eine Stimme mit dem Thema ſtark und bedeutſam eintreten können, wenn ſie vorher eine Zeit lang pauſirt hat. — In dieſem ununterbrochenen Wirken der Stimmen machen ſich die Durchführungen und die ſie abſondernden Zwiſchenſätze als Parthien, die Hauptmomente der Modulation aber als Theile fühlbar. — Nach der vollendeten erſten Durchführung wird die Modulation mit Hülfe des Zwiſchenſatzes ſich aus dem Haupttone in die Tonart der Dominante wenden, und hier wird ſich unmittelbar, oder nach nochmaliger Anführung des Thema's, das Ganze zu einem Schluſſe neigen, der aber von irgend einer weiteren Wendung aufgehoben wird. Dieſe ganze Maſſe kann als erſter Theil gelten. Er iſt es, der am regelmäßigſten geſtaltet ſeyn will. — Hierauf wendet ſich die Modulation in neue — regelmäßig in die nächſtverwandten Tonarten. Dieß iſt der zweite Theil der Fuge; die Durchführungen werden zum Theil unvollſtändig, freier, auch wohl unregelmäßiger ausgeführt, die Zergliederungen des Thema's oder neue Gegenſätze treten vielleicht an die Stelle des urſprünglichen Gegenſatzes, Engführungen, Verkehrungen, auch Verkleinerungen des Thema's erſcheinen; die Modulation kehrt auf die Dominante des Haupttones zurück, auf welcher ein Orgelpunkt (am ſtärkſten, wenn eine Engführung des Thema's oder eines Hauptmotivs deſſelben ihn krönt) die zerſtreuten Kräfte ſammelt und mächtig in den Hauptton zurückführt. — Hier beginnt der dritte Theil, der uns im Haupttone das Thema in höchſter Kraft aufführt, melismatiſch verſtärkt, oder in der Vergrößerung, oder verdoppelt, oder in rechter Geſtalt und Verkehrung zugleich, oder in den ſtärkſten Engführungen — vielleicht über der forttönenden Tonica. So wird mit Zuſammenfaſſung alles Mächtigſten unmittelbar mit dem Thema oder mit weiterer Stimmentwicklung geſchloſſen. — Dieß ungefähr wäre in allgemeinen Umriſſen die Form der Fuge, die in höchſter geiſtiger Einheit, in ſtetig fortdringendem Einherſchritt aus Einem Gedanken die reichſte Mannigfaltigkeit von Geſtaltungen und in jeder Stimme den reichſten Gehalt ſelbſtſtändigen Lebens entwickelt. — Das Nähere und Tiefere kann nicht artikelweiſe gegeben werden, ſondern gehört der Compoſitions- und höhern Kunſtlehre an. Welche Macht dieſe Form hat, wo ſie für ſich oder als Theil eines größeren Ganzen, z. B. einer Sinfonie, auftritt, welche reiche Entfaltung ſie dem Geiſte des mit ihr vertrauten Künſtlers und dem ſtrebenden Kunſtjünger darbietet, iſt hiernach nicht zu verkennen. Keine Nation kann ſich eben in ſolchen Bildungen mit der deutſchen vergleichen; wie dieß eine Folge der tieferen Muſikanlage der Deutſchen iſt, ſo wird es auch eine Quelle ihrer größeren Macht und kann dem verſtehenden Geiſte als Beweis dienen. Das ſubjektive, rein perſönliche Weſen hat ſich bei den Italienern zu ſinnlichem Reiz entfalten können, aber die Fuge, recht verſtanden, führt uns über unſer kleines Ich hinaus; objektiv treten andere, zahlreiche Perſönlichkeiten aus unſerem Geiſte hervor, höher in ſich, höher und mächtiger in ihrem freien und ſtarken Gegeneinander-Auftreten und Miteinander-Wirken. Und ſo kann ausgeſprochen werden, daß die Fuge die reichſte und regſte *muſikaliſche Dramatik* iſt, daß auf ihrer Idee — wenn auch nicht mit Feſthaltung ihrer Form — alles dramatiſch-muſikaliſche Leben beruht, mag es ſich im auferweckten Orcheſter, oder in den Höhenpunkten des Oratoriums, im Opernfinale oder im frommen Kyrie zeigen. Aber gelingen und Früchte tragen wird die Fuge nur dem, der nicht ihren Mechanismus allein, ſondern ihren Geiſt in ſich aufnimmt, der lange mit ihr umgeht und nicht abläßt, bis ſie ihm lebendig, eigenes Leben geworden. Ohne dieß giebt es überall keine Künſtlerſchaft, ſondern nur etwa Meiſterſchaft in der Profeſſion. — Dieſes geiſtige Leben iſt es nun auch, das der einzelnen Fuge ihren Kunſtwerth giebt. Es kommt nicht auf ihre Länge, auf die Zahl der Durchführungen, auf die Menge und Grade der Engführungen u. ſ. w. an; es iſt durchaus nicht nöthig, daß die Mehrzahl aller aufgezählten Geſtaltungen, oder gar alle, in jeder Fuge herumgetragen werden; — der ſolchen beſonders kunſtreichen oder künſtlichen Fugen bisweilen beigelegte Name *Meiſterfuge* kann uns nur die techniſche Vollendung bezeichnen. Nur ſo viel, und nur *die* Bildungen dürfen in einem Kunſtwerke Raum finden, die ſeiner beſondern Idee gehörig ſind; damit ihrer aber keine am rechten Orte fehle, müſſen ſie allerdings dem Künſtler insgeſammt gewärtig und untergeben ſeyn. — Auch davon hängt der Werth der Fuge als Kunſtwerk nicht ab, daß man ihren allgemeinen Geſetzen, ihrer Regel recht ſtreng anhängt. Da dieſer Umſtand eine gewiſſe Berückſichtigung verdient, ſo hat man die Fugen eingetheilt in *freie* und *ſtrenge*. Strenge Fugen nennt man ſolche, in denen das Thema nirgends willkührlich geändert, der Gegenſatz ſtetig beibehalten, die Zwiſchenſätze aus dem Thema oder Gegenſatze unmittelbar entwickelt, wenigſtens eine oder ein paar Engführungen, mehrere andere kunſtreiche Darſtellungen des Thema's, canoniſche Durchführungen einzelner Motive in den Zwiſchenſätzen und eine gewiſſe Fülle der Ausarbeitung aufgewendet worden iſt; freie Fugen heißen dann ſolche, in denen dieß weniger der Fall iſt, oder auch in denen der Lauf der Fuge durch fremde, eingemiſchte Sätze abgebrochen wird, ſo daß Fugirtes und Nichtfugirtes mit einander wechſelt. — Man kann zugeſtehen, daß die freie Fuge *meiſtens* weniger Anlaß giebt, die Geſchicklichkeit in der Fugenkunſt zu bewähren; allein das iſt ja auch nicht der Zweck eines Kunſtwerkes. Nur darf man auf der andern Seite nicht meinen, daß unter dem Vorwande, man wolle nur freie Fugen ſchreiben, die Tüchtigkeit in Allem, was die ſtrenge (vollkommene oder vollſtändige) Fugenkunſt begreift, irgend entbehrt werden könne. Dieſer Vorwand des Ungeſchicks oder der Trägheit fällt in ſich zuſammen, wenn es uns gelungen ſeyn ſollte, nachzuweiſen, daß die ganze Fugenform und alle in ihr hervortretenden Geſtaltungen eine künſtleriſche Idee in ſich tragen. Namentlich iſt dem Fugiſten daher auch die Kunſt des *doppelten Contrapunkts*, wenigſtens des doppelten *Contrapunkts in der Octave*, unentbehrlich; denn nur ſie befähigt ihn, den Gegenſatz dem Thema gegenüber feſtzuhalten, mag letzteres über oder unter erſterem erſcheinen. Auch in dieſem Felde gilt alſo die Wahrheit, daß der Künſtler alle Fertigkeiten ſeines Faches beſitzen und ſie insgeſammt nur als Mittel, nicht als Zweck verwenden ſoll. — Hiernächſt wird die Fuge noch mehrfach eingetheilt: 1) in Hinſicht der Stimmenzahl in *zweiſtimmige*, *dreiſtimmige* u. ſ. w. In der Regel wird ſie nach der Zahl der vier Hauptſtimmen im Geſange und Saitenquartette zu vier Stimmen abgefaßt. Die *zweiſtimmige* Fuge hat in ſofern Schwierigkeiten vor mehrſtimmigen, als ihre zwei Stimmen ohne Weiteres genügen und für ſich allein, faſt ohne Unterbrechung, die ganze Fuge wirken müſſen. In der *drei-*, *fünfſtimmigen* und andern Fugen von ungerader Stimmenzahl wird die erſte Durchführung mit dem Gefährten ſchließen; wo dieß unerwünſcht ſcheint, übervollſtändigt man die Durchführung und läßt eine ſchon da geweſene Stimme — nur nicht die letzte und wo möglich nicht die, welche ſchon zuvor den Führer vorgetragen, denn beides wäre monoton — noch einmal mit dem Führer eintreten. Daſſelbe geſchieht auch bei vierſtimmigen Fugen ohne andern Grund, als: der erſten Durchführung eine beſondere Fülle zu geben, — beſonders wenn man die Abſicht hat, die Fuge weit auszuführen und viele Tonarten in ihren Kreis zu ziehen. 2) Hinſichtlich der Stimmenwahl unterſcheidet man *Singfugen* von *Inſtrumentalfugen*, und unter letzteren wieder *Orcheſter-*, *Quartett-*, *Orgelfugen* u. ſ. w. Näheres in den betr. Artikeln. — Vereinigt ſich nun etwa mit der Singfuge ein Orcheſter oder wenigſtens irgend ein Inſtrument, — oder

Digitized by Google

fühlt man beſonders bei minderſtimmigen Fugen das Bedürfniß von Nebenſtimmen zur Ausfüllung der Harmonie und des Gewebes der Fugenſtimmen, ſo werden wir 3) auf eine neue Unterſcheidung hingelenkt zwiſchen *reinen* und *begleiteten* Fugen. In erſteren nehmen alle Stimmen an der Fugenarbeit Theil, in letzteren erſcheint neben den fugirenden Stimmen eine frei ſich bewegende Stimme, z. B. ein Basso continuo, wie oft bei Bach und Händel, oder eine frei figurirte Oberſtimme, etwa Violine, wie oft bei Haydn, oder ein ganzes für ſich figurirtes Orcheſter, wie in Mozarts „Requiem" bei dem Satze „Quam olim Abrahae" ꝛc. — Aeltere Tonlehrer haben ſich mit dieſen Unterſcheidungen lange noch nicht begnügt. Sie unterſchieden *periodiſche* und *canoniſche* Fugen (erſtere die eigentliche Fuge, letztere der Canon), *Secunden-*, *Terzen-*, *Sexten-*, *Septimen-Fugen*, *Quart-*, *Quint-*, *Octaven-Fugen*, je nachdem das Thema in den Folgeſtimmen in dieſem oder jenem Intervall eintritt u. dgl. m. Was namentlich die letzteren angeblichen Arten betrifft, ſo wiſſen wir, daß Octave und Quinte (oder ihre Umkehrung, die Quarte) — mit andern Worten: Tonica und Dominante die Angeln ſind, um die ſich in der Fuge wie überall die Modulation bewegt, die alſo auch den Sitz von Führer und Gefährten *zunächſt* beſtimmen; daß aber im *ferneren* Verlauf eines Tonſtücks und alſo einer Fuge ganz andere Modulationen und Eintritte des Thema's ſtatt haben können, wogegen es nie oder nur in abſichtlicher Verkünſtelung der Fall ſeyn dürfte, eine ganze Fuge mit Eintritten letzterer Art zu beſtreiten. Daher dürfen wir dieſe Abtheilungen als überflüſſig und grundlos beſeitigen. — Gleiches läßt ſich von ähnlichen Eintheilungen erweiſen, die zum Theil beſonderen Artikeln vorbehalten bleiben. — Am gründlichſten hat *Marpurg* (in ſeiner Abhandlung über die Fuge) dieſe Kunſtform behandelt. Die vollendetſten Muſter finden wir in Seb. Bachs, Händels, Joſeph Haydns Werken, neuerer noch lebender Meiſter nicht zu erwähnen. Ueber den *Vortrag* einer Fuge ſteht ein leſens- und beachtenswerther Aufſatz von *Horſtig* in der Leipz. allgem. muſik. Zeitung, Jahrg. 4, pag. 170 ff. unter dem Titel: „Geſchichte meines Fugenſpiels."

Fuge mit drei und mehr Subjecten, auch *vielfache Fuge* genannt. Nach dem in den Artikeln *Fuge* und *Doppelfuge* Entwickelten bleibt über Idee und Form der Fugen mit drei oder mehr Subjecten nur wenig zu ſagen. Wie in Doppelfugen *zwei*, ſo treten in Tripel- und noch mehrgliedrigen Fugen *drei* und mehr Gedanken in Wechſelwirkung und Verbindung, und werden bald einzeln, bald zu zweien, bald insgeſammt erörtert. Da es weitſchweifig werden könnte, wollte man jedes der drei oder mehr Subjecte einzeln ein- und durchführen, ſo treten gewöhnlich deren zwei mit einander auf. Mehr auf einmal hinzuſtellen, könnte an der klaren Auffaſſung jedes einzelnen Subjects hindern. Daß übrigens alle Themata, die gegen einander durchgeführt und dabei auch umgekehrt werden ſollen, nach den Geſetzen des doppelten Contrapunktes in der Octave entworfen ſeyn müſſen, iſt klar. Vortheilhaft erſcheint es übrigens, wenigſtens eine Stimme in der Fuge mehr zu haben, als ſie Subjecte erhalten ſoll, damit wenigſtens eine Stimme in ihrem Gange frei und die Stimmen nicht fortwährend blos mit den Subjecten beſchäftigt ſeyen. — Als Beiſpiel einer vierſtimmigen Fuge mit drei Subjecten diene der Chor „Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht" in der bei Simrock edirten Kirchencantate von Seb. Bach „Herr, gehe nicht in's Gericht." Wir übergehen den Anfang, den der Tenor mit dem erſten Thema (und dem Orcheſterbaß in enger Nachahmung), dann der Baß mit dem Gefährten des erſten Subjects und der Tenor mit dem zweiten Thema macht. Auf ihrer Schlußnote tritt der Discant zu; der Singbaß ergreift das zweite Thema, der Tenor führt das dritte ein. Im ſechsten Tacte erſcheint der Alt mit dem erſten, der Discant mit dem zweiten, der Baß mit dem dritten Thema, der Tenor in enger Folge mit dem (nicht ganz vollſtändigen) erſten. Hierauf wird der Baß das erſte, der Alt das zweite, der Discant das dritte, der Tenor nochmals das erſte Thema in enger Folge vortragen, und ſo webt ſich der Satz in allen Stimmen ununterbrochen fort, leicht und fließend in jedem Gliede, übrigens dem Inhalte nach aus dem Sinne des vorhergehenden Satzes, zu dem er das Finale bildet, gerechtfertigt. — Ein anderes, innerlich weit reicheres Beiſpiel giebt der erſte Chor aus Seb. Bachs ſogenannter G-Dur-Meſſe *). In dieſem unendlich tiefſinnigen Satze wird, aus inneren Gründen, die nicht hierher gehören (ſ. d. Art. *Fuga contraria*), das erſte Thema gleich in der Verkehrung beantwortet, und gegenüber erſcheint das zweite. Beide Themata für ſich allein bilden die erſte überaus reiche Durchführung. Dann erſcheint, als Zwiſchenſatz gleichſam, das dritte Subject und führt zu einer abermaligen Durchführung der erſten Subjecte, bis endlich alle drei ſich in größter Inbrunſt und Herrlichkeit vereinen, durchdringen und erheben zu geſteigertem Schluſſe. — Wenigſtens ſo viel wird an dergleichen Vorbildern anerkannt werden müſſen, daß ein ſolcher Verein mehrerer Sätze in Einer Form zu einem ungemein reichen Tongebilde führen kann; doch bliebe die Frage übrig, ob für den Verein ſo zahlreicher Themate auch ein innerer Grund vorhanden ſeyn könne? Dieß aber wird am leichteſten an *Texten* nachzuweiſen ſeyn, in denen die Nothwendigkeit ſo zahlreicher Subjecte liegt Einen ſolchen ſehen wir z. B. im erſten Verſe des erſten Pſalms „Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottloſen — noch tritt auf den Weg der Sünder — noch ſitzet, da die Spötrr ſitzen." Jeder der drei hier getrennten Abſchnitte ſpricht *denſelben* Grundgedanken in einer *beſondern* Weiſe aus. Sollte daher dieſer Vers (und er wäre wohl dazu geeignet) in Fugenform componirt werden, ſo müßten ſeine drei Abſchnitte eben ſo viele Subjecte eines einzigen Ganzen werden. Ueber den letzten obigen Fall iſt das Citat nachzuſehen; die erſte Tripelfuge ſcheint ſich gleichſam von ſelbſt aus der fließendſten Schreibart, ohne tiefere Abſicht, ergeben zu haben, daher man auch allenfalls das zweite Thema einen bloßen ſtetig beibehaltenen Gegenſatz nennen könnte, — denn unter allen drei ſehr einfach hingehenden und ſich einander bequemenden Sätzen hat es allerdings *für ſich allein* die mindeſte Bedeutſamkeit. Indeß ſolche haarſpaltende Unterſuchungen ſcheinen der Sache der Kunſt wenig förderlich und oft nicht ſicher zu entſcheiden. — Daß übrigens die Häufung von Subjecten *ohne* allen künſtleriſchn Grund, vielleicht aus eitler Künſtelei oder Mangel an Concentration, tadelnswerth iſt, verſteht ſich von ſelbſt.

Fugenthema, der Satz, welcher den Grundinhalt einer Fuge ausmacht, über welchem und aus welchem eine Fuge gearbeitet iſt. — Die allgemeine Erläuterung über die Fugenform und deren Gedanken zeigt, daß das Thema in einer *einfachen* Fuge in der *Regel* zuerſt in einer einzelnen Stimme ohne Brgleitung auftritt, dann — unter Begleitung der erſten Stimme, von einer zweiten, hierauf von riner dritten und ſo fort, von einer Stimme nach der andern aufgenommen wird, während die übrigen Stimmen, insgeſammt oder einige derſelben, mit Gegenſätzen begleitend dazu treten; von dort her iſt auch bekannt, daß das Fugenthema keineswegs blos als Oberſtimme, ſondern eben ſowohl auch als Mittel- und Unterſtimme erſcheint. Hiernach wird ſich beſtimmen laſſen, welche Eigenſchaften ein Fugenthema haben muß; und zwar vorerſt das Thema in einer *einfachen, unbegleiteten Fuge*. Für daſſelbe ergeben ſich folgende Regeln. 1) Es muß einen *vollſtändig abgeſchloſſenen Satz* enthalten; nur ein ſolcher kann als ein beſtimmt ausgeſprochener Gedanke, als *Kern* einer Fuge gelten. Hierin unterſcheidet ſich die Fuge eben

*) In Simrocks Verlag. Vergl. jedoch darüber die Berl. allgem. muſik. Zeitg. Jahrg. 5, Nr. 41, S. 421.

Digitized by Google

von der bloſen Figurirung. Die letztere bedarf irgend eines Motivs, das in ſich ſelbſt gar keine Vollendung und Reiſe hat, ſondern erſt im Zuſammenwirken mit andern Stimmen, die daſſelbe Motiv oder etwas Anderes vortragen, einen beſtimmten Gedanken anregt oder vollendet. Sehen wir nun ein ſolches Motiv ſowohl rhythmiſch als toniſch ohne beſtimmten Anfang und Schluß, ſo werden wir Beides vom Fugenthema fordern, das letztere wird ſich nach den allgemeinen Grundſätzen muſikaliſcher Periodik geſtalten müſſen; obwohl weder ein in jeder Hinſicht vollkommener Schluß, noch gar eine Sonderung in Vorder- und Nachſatz nöthig ſind. Die melodiſche und harmoniſche Abrundung nach den Geſetzen der Periodik wird man bei allen Meiſtern der Fugenkunſt beobachten können. Da es die Abſicht der Fugenform iſt, das Thema als Grundgedanken am meiſten und wirkſamſten heraustreten zu laſſen, ſo iſt wohl zu erwägen, daß je kürzer ein Thema iſt, deſto ſicherer es vom Zuhörer gefaßt, innebehalten, wieder erkannt wird. Hieraus ergiebt ſich die Regel 2) das Fugenthema muß ſo gedrängt als möglich abgefaßt werden, ſeinen Gedanken ſo beſtimmt und rein als möglich ausſprechen. Alles unbeſtimmte Hin und Her, alle unnützen, an der Stelle feſthaltenden Wiederholungen, alle Unſicherheit der Rhythmiſirung u. ſ. w. im Fugenthema muß den nachtheiligſten Einfluß auf das Ganze ausüben, da es ſtets wiederkehrt und zwar ſtets im Hauptſatze. Ein äußeres Maß iſt nicht füglich feſtzuſtellen, würde auch eine zu unkünſtleriſche Beſtimmung ſeyn, als daß man ſich damit befaſſen möchte. Zwei Tacte und weniger können genügen; die Zahl von vier bis ſechs zu überſteigen, würde bedenklich erſcheinen, da alsdann eine einzige Durchführung (in einer vierſtimmigen Fuge) bis dreißig Tacte lang würde. Doch können dieſe Zahlen nur als ungefähre Andeutungen, nicht als Regeln gelten. — Da das Fugenthema eben ſowohl in Mittel- als äußeren Stimmen erſcheint, auch mit ſeinen Gegenſätzen umgekehrt *) wird, ſo iſt rathſam, 3) ihm keinen zu weiten melodiſchen Umfang zu geben. Im Allgemeinen wird es rathſam ſeyn, den Umfang einer Octave nicht zu überſchreiten, weil ein weiterer Umfang leicht dahin führt, die Stimmen zu weit aus einander zu legen, oder ſich gegenſeitig überſchreiten zu laſſen. Doch kann der beſondere Sinn eines Thema's ſehr wohl eine Ueberſchreitung dieſer ungefähren Gränze rechtfertigen, wie wir denn auch zahlreiche Beiſpiele weiterer und dabei vortrefflicher Themata aufzuweiſen haben. 4) Das Thema muß fähig ſeyn, ſich ohne weitere Begleitung auszuſprechen (da es zuerſt ganz allein auftritt), zugleich aber auch eine natürliche — wo möglich mehr als eine Art von Harmonie und Gegenſätzen zulaſſen. Dieß wird aber bei allen natürlich empfundenen, nicht künſtlich zuſammen geſuchten Thematen von ſelbſt der Fall ſeyn. Endlich aber iſt auszuſprechen, daß 5) das Thema auch der Behandlung werth ſeyn muß: eine Erinnerung, die keineswegs ſo überflüſſig iſt, als ſie ſcheinen möchte, da wir beſonders in neuerer Zeit geſchickte Fugiſten in der Erfindung oder Bildung ihrer Themata nur zu oft leichtfertig ſehen. Sie hoffen durch geſchickte Behandlung zu genügen. Aber werden ſie ſelbſt wohl etwas Edleres an den Tag legen können, als eben ihre techniſche Geſchicklichkeit, oder die Wärme beim Arbeiten, wenn der Gedanke, der die ganze Fuge hervorruft, ihnen nicht werth und tiefbedeutend geweſen, nicht als concentrirter Ausdruck ihres Innern hervorgetreten iſt? In der oberflächlichen oder kalten Bildung des Thema's iſt der erſte Grund zu ſuchen, von welchem aus die Fugencompoſition ſo oft zu einem todten Mechanismus ausartet und den Hörern ſtatt lebendigſten Antheil Ueberdruß einſtößt. — Uebrigens iſt, wie ſich von ſelbſt verſteht, jedes Thema der Vergrößerung, Verkleinerung und Verkehrung fähig, obwohl dieſe Umbildungen nicht für jedes Thema rathſam, von Wirkung ſeyn dürften; die Mehrzahl der Themata (wo nicht alle) läßt auch eine oder die andere Art der Engführung zu. — So viel von dem Thema der einfachen Fuge ohne Begleitung. Die Begleitung einer Fuge beſteht entweder in einer oder mehr zugeſetzten Nebenſtimmen, z. B. einem Basso continuo, oder in einer reicher figurirten, das Ganze überſpannenden Ober- (auch Unter-) Stimme, wie ſie z. B. Joſeph Haydn in ſeinen Oratorien mehrmals zu den Chören geſetzt hat. In dergleichen Compoſitionen kann allerdings die zutretende Begleitung ſchwache Punkte des Thema's bedecken, und man muß bisweilen darauf rechnen, um irgend einen andern Vortheil in ſeinem Thema nicht aufzugeben. Gewiß aber wird auch in ſolchen Fugen die Kraft des Thema's und des ganzen Werkes um ſo größer ſeyn, je ſelbſtſtändiger das Thema ſich ausſpricht. — Bei Doppelfugen und anderen mit mehr Subjecten können zwei gleichzeitig mit einander auftretende Themata als ein Doppelthema angeſehen werden, als ein zweiſtimmiger Satz, deſſen Stimmen ſich zwar gegenſeitig unterſtützen, ja bisweilen ergänzen, deren jede aber auch für ſich allein einen möglichſt ſelbſtſtändigen Gedanken ausſprechen muß. — Endlich iſt noch das Organ (Singſtimme oder Inſtrument) zu erwägen, für welches eine Fuge geſchrieben werden ſoll. Ein Fugenthema, wie jeder andere muſikaliſche Satz, kann in allerlei Beziehungen wohl gerathen ſeyn, nur eben nicht für dieſes oder jenes Inſtrument oder für Singſtimmen geeignet. Nun finden ſich wohl in jeder größeren Compoſition einzelne Stellen, die nicht ganz vollkommen für das Organ günſtig oder characteriſtiſch ſcheinen, dem ſie zuertheilt ſind: Stellen, die ihren Urſprung in einer weniger ſcharfen Anſchauung des Componiſten oder in höheren Zwecken der Compoſition haben können. Daß aber ein Fehlgreifen in dieſer Beziehung bei dem Fugenthema ſich durch die ganze Compoſition zieht und ſie juſt in allen Hauptſtellen ſtört oder ſchwächt, folgt aus der Beſtimmung des Fugenſatzes ohne Weiteres. Nirgends iſt alſo ein abſtractes Erfinden, oder auch ein Herausſuchen am Clavier, wenn man zumal nicht für daſſelbe ſchreibt, nachtheiliger als hier; nirgends iſt es nöthiger, ſogleich die Natur des erwählten Organs vor Augen zu haben, gleich aus demſelben heraus zu erfinden, — nicht eine Reihe Noten hinzuſtellen und dann ein Inſtrument dazu zu wählen, ſondern dieſes Inſtrument gleich einer beſtimmten Perſon ſich gegenüber zu ſetzen und nun zu vernehmen, wie es aus ſeinem Charakter heraus ſein Thema ſich bildet. So wird man von ſelbſt für die Clavier-, Orgel-, Orcheſter-, Singfuge eigenthümliche und ſtets gehörige Themata, und von dieſen aus eigenthümliche, ſtets gerechte Fugen erfinden. Vergl. namentlich den Artikel Singfuge.

Fuge zum Choral, eine beſonders der Kirchenmuſik eigene, bisweilen auch außer ihr (z. B. von Mozart in der Zauberflöte), jedoch dann meiſt freier, angewendete Form, deren Idee uns klar wird, wenn wir die Form der Figurirung zu einem cantus firmus als ihr Vorbild feſthalten. In dieſer letzteren ſahen wir jede der dem cantus firmus zugeſellten Stimmen zu einer vollkommenen Cantilene ausgebildet, alle dieſe Stimmen aber zu einem in ſich geſchloſſenen, dem cantus firmus entgegengeſetzten Chor vereint, vor, nach und zwiſchen den Strophen des cantus firmus zu eignen Sätzen, Vor-, Zwiſchen- und Nachſpielen, verwendet. Setzen wir nun ſtatt des bloſen Motivs zur Figurirung (der Figur) ein Fugenthema, oder auch zwei und mehr Subjecte, ſtatt der freien Anlage einer nur nach dem cantus firmus ſich richtenden Figurirung die beſtimmtere Form der Fugenarbeit, dieſe aber eben ſowohl, wie die Figurirung, gehörigen Orts die Choralmelodie Strophe für Strophe in einer beſondern Stimme aufnehmend, ſo haben wir die Vorſtellung einer Fuge mit oder zum Choral. Die Anlage eines ſolchen Werkes wird alſo folgende ſeyn: Die der Fuge zugehörigen Stimmen werden, wie in der reinen Fuge, die erſte Durchführung beginnen. Am beſten

*) Bei allen Kunſtausdrücken wird ſtillſchweigend auf die ſie erläuternden Artikel Bezug genommen.

nach dem Eintritte der letzten fugirenden Stimme gegen das Ende, oder mit — oder auch allenfalls nach dem Schluſſe des Thema's wird die vorbehaltene Stimme die erſte Strophe des cantus firmus vortragen, die anderen Stimmen werden ihre Fugenarbeit fortſetzen, die nach dem Schluſſe der erſten Durchführung (wofern dieſelbe nicht eine übervollſtändige ſeyn ſoll), einen Zwiſchenſatz und zugleich Gegenſatz gegen den cantus firmus bildet. Entweder während oder nach dem Vortrage der erſten Strophe ſetzt nun eine der fugirenden Stimmen wieder mit dem Thema ein und beginnt damit eine mehr oder weniger vollſtändige Durchführung, während oder nach welcher die zweite Strophe des cantus firmus erſcheint. So ſetzt ſich die Verflechtung von Fuge und cantus firmus fort, bis entweder beide gemeinſam ſchließen, oder die fugirenden Stimmen einen Nachſatz und Schluß für ſich bilden. Als Beiſpiel diene eine Fuge mit cantus firmus von Seb. Bach, in deſſen achtſtimmiger Motette „Fürchte dich nicht." — Man bemerkt leicht, daß die Fuge unter den fortwährenden Rückſichten auf den Choral ſich nicht ſo frei und reich, nicht ſo vollkommen ihrer eigenen Idee gemäß entwickeln kann, als in ihrer Selbſtſtändigkeit. Vor Allem leuchtet ein, daß ihre Modulation nicht mehr frei, ſondern an diejenigen Tonarten und Harmonien gebunden iſt, welche die Ein- und Fortführung des Chorals möglich machen. Nur in den Sätzen zwiſchen den Choralſtrophen iſt die Modulation freier, aber auch hier nicht unbedingt; man darf ſich nicht in willkührliche, nicht in zu entlegene Tonarten und Harmonien verwickeln, damit man nicht zu einem gezwungenen und ſinnſtörenden Rückzuge oder zu übermäßiger Länge des Zwiſchenſatzes genöthigt werde, wenn endlich die neue Choralſtrophe einſetzen will und uns vielleicht in den Hauptton oder deſſen Nähe zurück zwingt. Sodann iſt die Ausdehnung des Ganzen, wie der einzelnen Durchführungen und Zwiſchenſätze, mehr oder minder den Rückſichten auf den Choral unterworfen. Es muß zwiſchen dem Maß ſeiner Strophen und den Zwiſchenſätzen, die die Fuge bildet, ein gewiſſes Verhältniß ſtatt finden, die Choralſtrophen ſollen hinlänglich von einander geſchieden, aber nicht ſo weit von einander getrennt werden, daß ſie aufhören, als ein Ganzes zu wirken. Auch im Einzelnen wird die Einführung des Thema's nicht ſelten durch den cantus firmus verhindert werden; man wird es öfters einführen, wo es in der ſelbſtſtändigen Fuge nicht geſchehen wäre, blos weil es eben angeht und ſpäter nicht. Man wird ſich ſogar zu Aenderungen, Abkürzungen des Thema's, Einführungen auf unregelmäßigen Stufen (wie oben Bach bei dem Eintritte des Baſſes) und dergleichen verſtehen müſſen, und dieß ſind nicht Freiheiten etwa, ſondern aufgenöthigte Rückſichten, während ſie als wahre Freiheiten, nämlich aus Wahl für höhere Zwecke der ſelbſtſtändigen Fugenform zu Gebote ſtehen. Daß demungeachtet der Verein der reichſten dialogiſchen Form (der Fuge) mit dem vollkommenſten Ausdrucke einfachſter Einmüthigkeit (dem Choral) zu Einem Kunſtwerke eine tiefſinnige und ungemein ergiebige Kunſtform iſt, wird hoffentlich ſchon aus dem oben Dargelegten klar ſeyn und iſt in zahlreichen Meiſterwerken für Orgel, Geſang u. ſ. w. genugſam, namentlich von Seb. Bach, erwieſen. — In der Idee dieſer Kunſtform liegt es zwar, beide vereinte Perſonalitäten, den Choral und die Fuge, durch alle in der Sache liegenden Mittel genugſam von einander zu ſcheiden, ſie gegen einander in Contraſt zu bringen, — und dazu wird unter Anderem dem cantus firmus langſamere Bewegung (z. B. in halben Tactnoten, während die Fuge in Vierteln und Achteln geht) verliehen. Auf der andern Seite aber möchte man auch die größtmöglichſte innere Einheit erhalten. Dieß veranlaßt denn, das Fugenthema ſelbſt dem Choral zu entnehmen, z. B. daſſelbe aus dem Anfange des letzteren zu bilden, und führt zu einer abgeleiteten Form, dem

Fugirten Chorale od. **durchfugirten Chorale.** Dieſe Form nimmt die erſte Choralzeile, buchſtäblich oder verändert, als Fugenthema, führt es, wie oben geſagt worden, durch, und läßt nun in der vorbehaltenen Stimme die erſte Zeile des Chorals eintreten, hier aber — um ſie als cantus firmus hervor zu heben, in der Vergrößerung, oder auch einfach, choralmäßig, wenn nämlich die Choralzeile als Fugenthema verwandelt, figurirt worden iſt. Hiernach tritt in das Gewebe des Zwiſchenſpiels die zweite Choralzeile als ein zweites Fugenthema, wird von den fugirenden Stimmen durchgeführt und vom cantus firmus in obiger Weiſe gekrönt, — und ſo wird der ganze Choral Zeile nach Zeile bis zu Ende behandelt. Das Ganze bietet alſo zuletzt eine Reihe verſchiedener, aber zuſammenhängender Fugenſätze dar und berührt in ſofern die Motettenform. Doch können auch zwei oder mehr Themata vereinigt werden, ſo daß eine Art von Doppelfuge entſteht. — Die größten Meiſterſtücke verdanken wir auch hier Seb. Bach. Es iſt hier vor Allem das koloſſale Orgelſtück zu dem Choral „Aus tiefer Noth ſchrei' ich zu dir", zu betrachten, in dem vier Manual- und eine Pedalſtimme die Fuge führen und zuletzt eine zweite Pedalſtimme mit der Vergrößerung des Thema's als eigentlichem cantus firmus zutritt, und ſo der ganze Choral in höchſter Kunſt- und Tonmacht vor dem überwältigten Hörer vorüberzieht. Nur Ein Werk iſt nach dieſem noch zu nennen, darf aber nicht übergangen werden, wo von dem Höchſten in dieſer Kunſtform geredet wird: der erſte Satz in Bachs Kirchenmuſik über Luthers Geſang „Ein' feſte Burg", durch Macht und Tiefe des Gedankens und vollendete Meiſterſchaft ein unſterbliches Werk, — zugleich ein Beiſpiel für die andere Darſtellungsweiſe unſerer Form.

Fughetta, ein kleine, leicht gearbeitete, nicht weit ausgeführte Fuge, meiſt leichteren, weniger tiefen und ernſten Inhalts, meiſt auf eine einzige Durchführung beſchränkt. Als Beiſpiel kann das „Osanna in excelsis" in Mozarts „Requiem" dienen.

Führer, lat. dux, subjectum, ital. guida, franz. sujet, — Benennung des Fugenthema's im Gegenſatz zu dem Gefährten. S. beide Art.

Fuhrmann, Martin Heinrich, Cantor am Friedrich-Werder'ſchen Gymnaſium zu Berlin, geb. um 1670 und geſt. gegen 1736, war ein großer Verehrer Mattheſons und muthigſter Theilhaber an deſſen polemiſchen Streitigkeiten.

Fulda, ſ. Adam de Fulda.

Füllpfeife, ſ. Blinde Pfeife.

Füllquinte iſt eine Principalſtimme von 5$^1/_3$'.

Füllſtimme iſt 1) eine ſolche Stimme, die eine vielfach beſetzte Hauptſtimme entweder im Einklange oder in der Octave verſtärkt, wie z. B. die erſte Hoboe im Chore, oder wenn ſie mit der Clarinette oder einem anderen melodieführenden Inſtrumente gleichmäßig fortſchreitet; und 2) eine ſolche, welche die Harmonie des Ganzen durch Verdoppelung einzelner, ſchon in den Hauptſtimmen enthaltener Intervalle der Accorde noch mehr ausfüllt, wie z. B. die Hörner, Trompeten, Fagotte ꝛc. Vergl. im Uebrigen auch die Artikel Harmonie und Hauptſtimme. In der Orgelbauerſprache iſt das Wort Füllſtimme die generelle Benennung für alle Terz- und Quintſtimmen.

Füllung, ſ. Rhythmus und Tactfüllung.

Fundamental-Baß, Fundamental-Stimme, Fundamentum, Fundamento — die tiefſte, zur Generalbaß-Bezeichnung beſtimmte und eingerichtete Stimme in der Partitur.

Fundamental- oder **Fundament-Brett,** Sieb, Cribrum, iſt ein aus mehreren Stücken zuſammengeſetztes Brett von etwa $^1/_2$ bis $^2/_3$" Stärke, das den oberen Theil der Windlade bedeckt und worauf die Parallelen gelegt werden.

Fundamentalis, ſ. Principal.

Fünfachtel- und **Fünfviertel-Tact** ($^5/_8$ und $^5/_4$) — diejenigen ungeraden Tactarten, welche aus fünf Achtel- und fünf Viertelnoten zuſammmengeſetzt ſind.

Digitized by Google

Fünfer heißen die melodiſchen Glieder einer Periode, wenn ſie zu ihrer Darſtellung in Noten fünf Tacte einer einfachen Tactart erfordern, oder mit andern Worten: wenn ſie ihren vollſtändigen Sinn mit dem fünften Tacte erreichen. Ueber den Gebrauch dieſer ungeradzähligen melodiſchen Glieder, und von der Art, wie ſie gewöhnlich zum Vorſcheine kommen, iſt in dem Artikel Abſatz das Nothwendigſte geſagt worden.

Fünfſtimmig wird ein Tonſtück oder ein einzelner Satz deſſelben genannt, in welchem fünf verſchiedene Stimmen eine ihnen ganz eigene und beſondere melodiſche Tonfolge haben.

Funk, Gottfried Benedict, geb. zu Hartenſtein in der Grafſchaft Schönburg 1734. Er ſtarb am 18. Juni 1814. Ein vielſeitig und gründlich gebildeter Theologe, war er zugleich auch ein fertiger Clavierſpieler, angenehmer Sänger, überhaupt ein tiefer Kenner der Kunſt. Seine geſammelten Schriften kamen in zwei Theilen heraus. Darunter ſeine höchſt intereſſante Biographie und drei leſenswerthe, geiſtreich verfaßte muſikaliſche Abhandlungen: „Von der Muſik als einem Theile einer guten Erziehung“; „Von der Muſik überhaupt“; und „Ueber die Muſik beim Gottesdienſte.“ An ſeiner in der Domkirche zu Magdeburg aufgerichteten Büſte ſtehen die bedeutungsvollen Worte: Scholae, ecclesiae, patriae decus.

Funk, David, vormaliger Cantor in Reichenbach, auch geboren daſelbſt circa 1628, war im eigentlichſten Sinne des Worts ein Genie. Als Tonkünſtler zeichnete er ſich nicht nur als fertiger und geſchmackvoller Virtuos auf der Violine, Viola da Gamba, dem Claviere und der Guitarre, ſondern auch als Componiſt in den verſchiedenſten Stylen vortheilhaft aus.

Fuoco (ital.) — Feuer; con fuoco oder Adj. fuocoso (oder focoso) — mit Feuer, feurig; bezeichnet einen ſehr lebhaften Ton und Vortrag.

Furchheim, Johann Wilhelm, ein Componiſt des 17. Jahrhunderts. Von ſeinen Werken ſind nur noch zwei vorhanden: „Auserleſenes Violin-Exercitium aus verſchiedenen Sonaten, Arien, Balletten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giquen von fünf Parthien beſtehend“ (1687), und „Muſikaliſche Tafelbedienung von fünf Bogeninſtrumenten (1674).

Furioso, wild, leidenſchaftlich.

Fürſtenau, Caſpar, Herzoglich Oldenburgiſcher Kammermuſikus, geb. in Münſter am 26. Febr. 1772. 1793 machte er die erſte Kunſtreiſe durch Deutſchland, und ſchon im folgenden Jahre erhielt er den Ruf als erſter Flötiſt in die Capelle zu Oldenburg, wo er demnächſt auch als Lehrer des Herzogs ſelbſt und der ganzen Herzoglichen Familie angeſtellt wurde. Von 1811 an, wo die Capelle in Oldenburg entlaſſen wurde, lebte er ſtets mit ſeinem Sohne (ſ. d. folg. Art.) auf Reiſen, auf welchen er in ziemlich ganz Europa als ein vorzüglicher Flötenvirtuos und fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument, als ein heiterer, gutgeſinnter Mann rühmlichſt bekannt wurde. Sein Tod (am 11. Mai 1819) — durch einen Schlagfluß — war ſchnell und leicht. Er befand ſich damals gerade zu Oldenburg im Kreiſe ſeiner Familie.

Fürſtenau, Anton Bernhard, Königl. Sächſ. Kammermuſikus zu Dresden, älteſter Sohn des Vorhergehenden, wenn nicht der ausgezeichnetſte, ſo unbeſtritten doch einer der ausgezeichnetſten jetzt lebenden, und auch wohl je gelebten, Flötiſten (ſiehe Berbiguier), wurde geboren zu Münſter am 20. October 1792. Er bildete eine große Zahl vortrefflicher Schüler, die nachgehends durch ihre Anſtellungen in fernen Capellen ſeine gründliche Methode überallhin verpflanzten, unterſtützt von einer großen Flötenſchule, vielen Etuden und Exercitien, die er mit erläuterndem Texte herausgab, und die um ihrer Vortrefflichkeit und gründlichen Durcharbeitung willen in Deutſchland, England und Frankreich ſchon zum öftern nachgedruckt wurden. Ueber F.'s außerordentliche Meiſterſchaft auf der Flöte, bei der man in Verlegenheit geräth, ob der ſeltenen techniſchen Fertigkeit, oder dem eleganten Geſchmacke und ſeelenvollen Ausdrucke ein höherer Grad von Bewunderung zu zollen ſey, uns hier auszulaſſen, halten wir für unnöthig; ſie iſt zu bekannt, als daß ſie eines noch weiteren Zeugniſſes bedürfte, und wie innig vertraut F. mit der Natur ſeines Inſtrumentes iſt, beurkunden, außer ſeinen Compoſitionen und jener Flötenſchule, auch mehrere vortreffliche Aufſätze über Flötenſpiel ꝛc., welche er in die Leipz. allg. muſikal. Zeitung (Jahrg. 1825, pag. 709 ff. u. a. a. O.) lieferte, und die wir hiermit allen jungen Flötenvirtuoſen zur aufmerkſamſten Lecture empfohlen haben wollen. Einen würdigen Nachfolger erzieht ſich F. in ſeinem Sohne

Fürſtenau, Moritz, wurde 1824 in Dresden geboren.

Fusa, der lateiniſche Name der Achtel-Note.

Fusella, kommt bei den alten lateiniſchen muſikaliſchen Schriftſtellern zuweilen auch als Name der Vierundſechzigſtel-Note vor.

Fuß, Johann Evang., geboren zu Tolna in Ungarn 1777. Er war Künſtler geworden durch innern Beruf und vorherrſchende Naturgaben, durch eigenen Fleiß und unabläſſiges Studium; er fühlte ſelbſt am beſten, was er vermöge, aber verhehlte ſich nimmer, was zu erlernen noch übrig. Im geſelligen Leben dienſtfertig, beſcheiden, fein gebildet, wohlunterrichtet, anſtändig, geſittet, muß F. jenen Beneidenswerthen zugezählt werden, die in das Grab ſteigen, ohnen einen einzigen Feind zu hinterlaſſen. Seine ſämmtlichen Compoſitionen, welche theils durch öffentliche Productionen, theils durch den Druck bekannt und verbreitet wurden, beſtehen in dem Duodrama „Pyramus und Thisbe“, „Watwort“, „Iſaak“, „Judith“, „Jakob und Rachel“, Melodrama's mit Chören und Geſängen; „der Käfig“, Operette; „Pandora's Büchſe“, Parodie; einer Meſſe und verſchiedenen Kirchenſtücken; der Ouverture zu Schillers Tragödie „die Braut von Meſſina“; einer Pantomime; vielen kleineren Clavier- und Geſangswerken; einer Gelegenheits-Cantate; mehreren Liedern, Canons und Vocal-Quartetten; einer zweiten großen Meſſe, doch nach des Schickſals eiſernem Willen nur bis zum Credo vollendet. Alle dieſe Arbeiten ſind in einem klaren Style geſchrieben, ſtreng correct, frei von Reminiscenzen, ohne Effecthaſcherei, verſtändig und beſonnen angelegt und durchgeführt, ſorgfältig gefeilt, kunſtvoll ohne Künſtelei, melodiſch und wirkſam in jeder Form. Er ſtarb am 9. März 1819.

Fuß. Als techniſcher Kunſtausdruck kommt dieſes Wort in drei verſchiedenen Bedeutungen in der Muſik vor. Einmal als aus der Poeſie entlehnt, wo es ein kleines, aus einigen Sylben beſtehendes Glied der Rede bezeichnet, welches nur einen einzigen Accent hat (ſiehe Rhythmus), in der Muſik alſo ein aus verſchiedenen Zeiten beſtehendes melodiſches Glied, welches auch nur einen einzigen, d. h. grammatiſchen Accent (ſ. dieſ.) enthält und gewöhnlich ein Tact genannt wird. In der zweiten Bedeutung bezieht ſich das Wort Fuß in der Muſik auf ein gewiſſes Verhältniß der Höhe und Tiefe der Töne. Beſonders in der Orgelbauerſprache kommt es in dieſer Art häufig vor, und iſt hier gleichbedeutend mit Fußton. Um die beſtimmte Höhe und Tiefe zu bezeichnen, in welcher die Octaven unſeres Tonſyſtems ausgeübt werden, nimmt man die Länge der Pfeife zum Maßſtabe an, die dabei der tiefſte Ton des Syſtems oder das ſogenannte große C erfordert, und nennt die Höhe oder Tiefe dieſer Töne, alſo das ganze Stimm-Regiſter, achtfüßig, wenn das große C eine Pfeife von acht Fuß hat, oder, was daſſelbe iſt, wenn die Töne des ganzen Syſtemes in derjenigen Höhe ausgeübt werden, in welcher ſie in dem Umfange der menſchlichen Stimme enthalten ſind; vierfüßig, wenn dieſelben um eine Octave höher, und ſechszehnfüßig, wenn ſie um eine Octave tiefer klingen. So ſpricht man von einem ſechzehnfüßigen Contrabaß oder Contrafagott,

Digitized by Google

Principal u. ſ. w. Was man nun unter einfüßig, zweifüßig, zweiunddreißigfüßig zu verſtehen hat, ergibt ſich aus dem Bisherigen von ſelbſt. Drittens endlich wird auch der unterhalb des Kernes befindliche Theil einer Orgelpfeife, oder derjenige, welcher den Wind aus der Windlade empfängt, und der unterſte Theil der Flöte (ſ. dieſ.), auf welchem ſich die Dis- oder Es-Klappe befindet, Fuß, nämlich der Fuß der Pfeiſe und der Fuß der Flöte, genannt. Hier alſo bezeichnet Fuß einen wirklichen Theil des Inſtrumentenkörpers, ohne Beziehung auf deſſen Ton.

Fußboden einer Orgel. Wenn er gleich kein Kunſtprodukt an einer Orgel iſt, ſo wirkt er dennoch ſo wichtig auf ſie ein, daß ſeiner hier in ſo fern gedacht werden muß, als ſeine Feſtigkeit und Unerſchütterlichkeit eine Hauptbedingung beim Bau einer Orgel ſind, ſo wie, daß dazu nicht tannene, ſondern eichene Bohlen genommen werden müſſen, und zwar 1) deßhalb, weil in dieſe nicht der Holzwurm ſo leicht wie in Tannenholz kommt, der oft ſchon durch einen tannenen Boden in eine Orgel gebracht und derſelben ſehr nachtheilig wurde; 2) weil Eichenholz viel ſteifer als tannenes iſt, daher mehr zur Feſtigkeit des Bodens beiträgt; 3) weil Eichenholz dauerhafter wie tannenes iſt.

Fußclavier, ſ. Pedal.

Füßig, ſ. Fuß.

Fußloch heißt die Oeffnung eines Pfeiſenfußes oder Schallbechers, mit der ſie im Pfeiſenkeſſel ſtehen, und durch welches der Wind in den Pfeiſenfuß oder in den Schallbecher geht.

Fußton, ſ. Fuß.

Fütterung nennt man die gebogenen ſchmalen Streifen von Holz, welche an den Seiten des Corpus der Geigen-Inſtrumente oben und unten an die Zarge geleimt ſind, damit die Decke (Reſonanzboden) und der Boden des Inſtruments deſto feſter an dieſelben angeleimt werden können.

Fux, Peter, ſ. Fuchs.

Fux, Matthäus, im 17. Jahrhunderte Hof-Lautenmacher zu Wien, wie Baron in ſeinem Werke über die Laute verſichert, einer der geſchickteſten und berühmteſten Meiſter ſeiner Kunſt.

Fux, Johann Joſeph, geb. in Ober-Steiermark 1660, und durch eine Reihe von 40 Jahren Kaiſerl. Ober-Capellmeiſter in Wien, war ein Zeitgenoſſe Seb. Bachs, Händels, Caldara's, Leonardo Leo's und Durante's, verwaltete ſein ehrenvolles Amt beinahe vier Decennien hindurch, während der Regierung von drei Kaiſern. Leopold I., Joſeph I. und Carl VI, ſämmtlich kunſtſinnige Fürſten und der Tonkunſt ſelbſt innig befreundet, würdigten ihn ihrer hohen Achtung, und alle Gnadenbezeigungen, welche ihm von dieſen erhabenen Mäcenaten zufloßen, müſſen als Beweiſe dankbarer Empfindungen angeſehen werden, die ganz Europa ſeinen außerordentlichen Verdienſten zollte. Was aber vorzugsweiſe ſeinen Namen verewigte, iſt das, für claſſiſch geltende, theoretiſche Werk „Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem regularem", in leicht verſtändlichem Latein abgefaßt, zu Wien 1725 auf Kaiſerliche Koſten gedruckt, und bezüglich des erlangten Rufes nach und nach in faſt alle cultivirten Sprachen überſetzt: 1742 deutſch von Mizler, 1761 italieniſch von Caſtro, 1773 franzöſiſch durch Denis und 1797 engliſch durch Preſton. Fux hatte unter ſeiner Oberleitung den Vice-Capellmeiſter Antonio Caldara, die drei Componiſten Carlo Badia, Giuſeppe Porſile und Francesco Conti, und andere berühmte Künſtler. — Fux war nicht nur Geſetzgeber, ſondern zugleich auch ſelbſt Sklave der eigenen Gebote; unter Deutſchlands Kirchen-Componiſten ſeiner Zeit nimmt er den Ehrenplatz ein, und ſogar Nicolai will nach 50 Jahren noch in Wien Spuren ſeines mächtigen Einfluſſes auf Styl und Vortrag bemerkt haben. Seine Arbeiten können als Muſterbilder des reinſten Satzes gelten; ſie ſind treue Dolmetſcher ſeiner ausgeſprochenen Grundſätze, und müſſen, gleich Urkunden einer imponirenden Gelahrtheit, eines durchdringenden Scharfſinnes, ſo wie des tiefſten Verſtändniſſes aller muſikaliſchen Verhältniſſe, immer und überall Achtung und Bewunderung erregen. Den vollſtändigen Catalog beſitzt nur das K. K. Hof-Muſikarchiv in Wien. Wenige ſeiner Werke ſind im Auslande bekannt geworden; um ſo eifriger aber geizten Oeſterreichs und Böhmens zahlreiche Klöſter darnach; jedoch auch dort liegen ſie nunmehr vergraben unter Schloß und Riegel, und harren, fruchtlos wohl, dem Tage der Veröffentlichung entgegen. — Das wäre Alles, was von einem Meiſter mit hiſtoriſcher Evidenz berichtet werden kann, der allein durch ſein Lehrbuch als Epochenmacher daſteht, der mehr als ein halbes Seculum in ununterbrochener Thätigkeit ſeiner Kunſt lebte, und vier Fünftheile dieſer Zeitfriſt (von 1695 bis 1735) die höchſte Ehrenſtelle einnahm, aber wohl auch jenen Schatz von Weltklugheit und Menſchenkenntniß beſaß, um ſelbſt im wandelbaren Wechſel der Verhältniſſe, an Europa's erſtem Fürſtenhofe, das Glück an ſeine Ferſen zu feſſeln und unerſchütterlich den gefährlichen Poſten zu behaupten. Ueber alle früheren Ergebniſſe — ſein Geburtsort, die Herkunft, Ausbildung, Namen der Lehrer, Aufenthalt und Beſchäftigung bis zum 35. Lebensjahre u. ſ. w. — iſt ein dichter Schleier gezogen, den auch die Zukunft ſchwerlich jemals zu lüften im Stande ſeyn dürfte.

G.

G. Der Ton g iſt der fünfte in unſerm modernen Tonſyſteme. In der Guidoniſchen Solmiſation hatte der Ton g bald den Namen sol, bald re und bald ut, je nachdem nämlich das Hexachord von c, f oder g anfing. Das g der verſchiedenen Octaven wird bezeichnet $\underline{G}$ = Contra-, G = dem G der tiefen oder ſogenannt großen Octav, g = dem g der kleinen, $\bar{g}$ = der eingeſtrichenen, $\bar{\bar{g}}$ = der zweigeſtrichenen, $\bar{\bar{\bar{g}}}$ = der dreigeſtrichenen und $\bar{\bar{\bar{\bar{g}}}}$ = der viergeſtrichenen Octave. Als Grundton einer Tonart iſt g die Tonica oder der erſte Ton in der Leiter von G-Dur und G-Moll. Als Schriftzeichen bedeutet g in der Abbreviatur gauche, nämlich main gauche (linke Hand). Vergl. auch G-Schlüſſel.

Ga, ſ. Belgiſche Sylben und Solmiſation.

Gabel, ſ. Froſch.

Gabelkoppel iſt eine Vorrichtung, durch welche ein Manual vermöge gabelförmiger Hölzer (Fröſche) ſo mit einem andern Manuale verbunden werden kann, daß, wenn das eine geſpielt wird, das andere mitſpielen muß.

Gabler, einer der vortrefflichſten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Ravensburg und ſtarb um 1784.

Gabler, Matthias, Doctor der Theologie und Philoſophie, geboren am 22. Februar 1736 zu Spalth, um 1769 als Jeſuit ordentlicher Lehrer der Weltweisheit zu Ingolſtadt, dann Churbayeriſcher wirklicher Rath, und endlich ſeit 1788 Pfarrer zu Wembdingen in Bayern, wo er am 30. März 1805 ſtarb, war zugleich ein gründlich gebildeter Muſiker, ausgezeichneter Orgel- und Clavierſpieler und auch muſikaliſcher Schriftſteller.

Gabler, Chriſtoph Auguſt, Muſiklehrer in Reval, galt ſeiner Zeit als ſehr gefälliger Claviercomponiſt für Liebhaber, wurde geboren um 1770 zu Mühldorf im Voigtlande. Seine Tochter und Schülerin — Jeannette G., iſt gleichfalls eine vorzügliche Claviervirtuoſin. Seit 1820 trat ſie öfters in den Concerten zu Reval auf und ſtets mit wohlverdientem außerordentlichem Beifalle. Als Componiſtin kennen wir ſie durch ein gefälliges Rondo für Pianoforte und ſechs Lieder mit Clavierbegleitung.

Gabriele, D., wird von Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina als Capellmeiſter zu S. Petronio in Bologna von 1487 bis 1512 aufgeführt.

Gabrieli, Andreas, ein Venetianer. Ueber dieſen

Digitized by Google

und Joh. Gabrieli hat uns Hr. C. von Winterfeld in ſeinem Buche: „Johannes Gabrieli und ſein Zeitalter“ Berlin bei Schleſinger 1834 in 4° ſehr ausführliche Aufſchlüſſe gegeben. Andreas G., einer der ausgezeichnetſten Tonkünſtler ſeiner Zeit, wurde um das Jahr 1556 am 30. September als Organiſt an der zweiten Orgel zu St. Marcus in Venedig erwählt, nach dem Abgange Hannibals von Padua, welcher dieſes Amt nur vier Jahre bekleidete. In den Archiven der Kirche wird er nach der Gewohnheit jener Zeit von dem Theile ſeiner Geburtsſtadt Andrea da Canareio genannt. 30 Jahre lang verwaltete er dieſe Stelle, in den beiden letzten Jahren als Amtsgenoſſe ſeines Neffen und Schülers Johann G., die früheren in Gemeinſchaft mit Paraboſco und Claudio Merulo. Er iſt 1586 nach 30jähriger Verwaltung ſeiner Organiſtenſtelle geſtorben.

Gabrieli, Giovanni, des vorigen Neffe und Schüler. — Unter der Leitung ſeines Pflegevaters that er ſich früh als tüchtiger Orgelſpieler hervor, ſo daß er nach dem Abgange des Claudio Merulo am 7. November 1584 zum Organiſten an der erſten Orgel der St. Marcuskirche in Venedig erwählt wurde. Er ſtarb 1612, als ein Meiſter, der am Markſtein der Zeit der älteren Muſik blüht und in den Anfang einer neuen Periode hinein reicht, ohne ſeine Selbſtſtändigkeit und ſeine Wirkſamkeit für das Beſtehende und Werdende zugleich zu ſchwächen.

Gabrieli, Domenico, aus Venedig gebürtig, hat ſich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch mehrere Operncompoſitionen bekannt gemacht, die von 1684 bis 1695 mit ziemlichem Beifalle aufgeführt wurden. Weit größeres Aufſehen machten noch zwei Sängerinnen dieſes Namens, vorzüglich

Gabrieli, Catharina, geboren um 1730 zu Rom, in der erſten Zeit ihrer künſtleriſchen Verſuche, die ſehr jung begonnen wurden, le Cuochetina genannt, weil ihr Vater der Koch eines Cardinals war.

Gabrieli, Franceſca, gebürtig aus Ferrara, war noch 1770 Schülerin des Sacchini im Conſervatorium zu Venedig, als ſie ſchon ihrer umfangreichen und ſchönen Stimme wegen ſehr ausgezeichnet wurde. Sie hielt das dreigeſtrichene c völlig rein und kräftig aus. 1785 bis 1786 ſang ſie im Winter neben der Mara in London.

Gabrielsky, Johann Wilhelm, Königl. Preußiſcher Kammermuſikus und erſter Flötiſt beim Königl. Theater zu Berlin, iſt daſelbſt am 27. Mai 1791 geboren. Im Jahre 1817 begann er die Compoſition zu ſtudiren, wobei ihm einige Vorkenntniſſe, welche er früher bei Zelter erlangt hatte, ſehr zu ſtatten kam. Den Beſchluß ſeiner Studien machte er bei dem in Berlin lebenden Muſikdirector Birnbach. Seine erſchienenen Compoſitionen beſtehen in Solo's, Duo's, Trio's, Quatuors, Concerten, mehreren andern Flötenſolo's mit Orcheſter- und Pianoforte-Begleitung, als auch einigen Compoſitionen für Geſang, welche größtentheils in Leipzig erſchienen ſind. Von dieſen muß man den Duo's op. 39 und 92, dem dritten Concertino op. 75, dem zweiten Quartett op. 95, drei Quatuors für vier Flöten op. 53, Trio's für drei Flöten op. 10 und 58 den meiſten Werth beilegen. Das neueſte Werk iſt das fünfte Concertino op. 103, welches bei Schleſinger in Berlin erſchien.

Gabrielsky, Julius, Bruder des Vorigen, gleichfalls ein ſehr wackerer Flötiſt, iſt den 4. December 1806 in Berlin geboren.

Gabuſſi, Rita, eine der erſten, wenn nicht ſchon die ausgezeichnetſte lebende Sängerin Italiens, wurde 1818 zu Bologna geboren und iſt eine Schülerin der vor ungefähr 30 Jahren noch ſo ſehr berühmten und nachgehends als Geſangslehrerin vielfach thätigen Thereſia Bertinotti. Verſieht die Gabuſſi die herrlichen Mittel, welche ihr von der Natur und durch eine weiſe Schule verliehen wurden, eben ſo klug und ſparſam zu gebrauchen, zu ſchonen und zu kräftigen noch in der Zeit, ſo wird ſie in der That ein Stern erſter Größe in dramatiſcher Geſangskunſt werden und die ſchöne Laufbahn, welche ſie bei ihrer Jugend noch vor ſich hat, und die ſie auf ſo glänzende Weiſe eröffnete, auf eben ſo glänzende und noch glänzendere Weiſe vollenden.

Gade, Nil. W., ein ſeit mehreren Jahren rühmlichſt bekannt gewordener Inſtrumentalcomponiſt (in Copenhagen?) von deſſen Lebensverhältniſſen aber uns nichts Näheres bekannt geworden iſt.

Gade, Theodor, ein fleißiger Tanzcomponiſt zu Berlin, gab eine lange Reihe von allerhand Tänzen und tanzartigen Tonſtücken heraus, deren Melodien und Motive nicht ſelten auf die ſonderbarſte und poſſierlichſte Art und Weiſe aus Opern u. dergl. zuſammengerafft ſind. Einen beſſeren Geſchmack zeigte G. bei ſeiner „Polyhymnia“, einem Cyclus von Liedern, wie denn überhaupt ſeine Geſangscompoſitionen, und namentlich die Geſänge aus Schulze's „Cäcilia“, den Vorzug vor allen ſeinen Tänzen verdienen, wenn wir das Ballet, „die Eiferſüchtigen auf dem Lande“ allenfalls ausnehmen. Seine Clavierſachen ſind theils unbedeutende Kleinigkeiten, theils kunſtloſe Combinationen fremder Gedanken.

Gaebler, E. F., iſt Muſikdirector und Muſiklehrer am Waiſenhauſe und am Königl. Pädagogium zu Züllichau. Sein Geburtsjahr haben wir nicht erfahren können; aber ſo viel können wir über ſein Alter mit Beſtimmtheit angeben, daß er jetzt (1847) kaum das 32. Lebensjahr zurückgelegt haben kann. Als Kähler in Züllichau ſtarb, ward er dann deſſen Nachfolger und erhielt ſeine jetzige Stelle, in der er ſchon manches Gute wirkte und auch als Componiſt für die Kirche ſich ſo mannigfach thätig zeigte, daß für die Zukunft uns ſein Talent noch mit den ſchönſten Hoffnungen erfüllen darf. Gedruckt ſind von ſeinen Compoſitionen erſt wenige. Der 34. Pſalm, für vier Männerſtimmen von ihm geſetzt, erſchien zu Berlin.

Gaehler, von, Conferenzrath und erſter Bürgermeiſter in Altona, geb. 1748 in Delmenhorſt und geſt. zu Altona 1825, war ein durchbildeter Muſiker, Schüler und Freund von Imanuel Bach, den er hoch verehrte, und durch deſſen ſorgfältige Bildung er die Kraft erlangt hatte, eine wahrhafte Reformation in dem muſikaliſchen Geſchmacke von ziemlich ganz Holſtein zu bewirken. Fertiger Clavierſpieler, mochte er faſt keine andere als Bach'ſche Compoſitionen ſpielen. Man darf ihn mit vollkommenſtem Rechte den letzten Sprößling aus der Bach'ſchen Schule nennen. Bekannt als gründlicher Muſikverſtändiger war er auch mehrjähriger Mitarbeiter an der Leipz. allg. muſikal. Zeitung, und viele Abhandlungen und Recenſionen, welche er bis zu den letzten Tagen ſeines Lebens in dieſelbe lieferte, ſind unvergängliche Zeugen ſeines tiefen Gefühls, ſeiner umfaſſenden Kenntniſſe und ſeiner innigen Liebe zu der Kunſt, der er gleichwohl, um der eigentlichen Berufsgeſchäfte willen, nur die Stunden ſeiner Muße widmen durfte.

Gaëlen — Gaëliſche Muſik, ſ. Kelten — Keltiſche Muſik.

Gaffi, Bernardo, römiſcher Tonkünſtler aus dem Ende des 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts, war Virtuos auf dem Claviere und als ſolcher ein Schüler von Bernardo Paſquini zu Rom.

Gafforini, Eliſabeth, eine der ausgezeichnetſten italieniſchen Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts.

Gafor, Gaforus, auch nicht ungewöhnlich Gafurius genannt, Franchinus, geb. zu Lodi am 14. Januar 1451, geſt. als Profeſſor der Muſik und Capellmeiſter zu Mailand am 24. Juni 1522.

Gagliano. Es haben zwei berühmte Componiſten dieſes Namens gelebt: Giovanni Battiſta da und Marco da, wahrſcheinlich Brüder, denn beide lebten gleichzeitig in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Florenz. Giovanni war am Hofe daſelbſt angeſtellt, und ſchrieb mehrere fünf- bis achtſtimmige Madrigalen und Motetten, die von 1606 bis 1643 zu Venedig gedruckt wurden. Marco war unter dem Namen l'Aſſanato Mit-

glied der Academia Elevatorum und einer der erſten Gründer der dramatiſchen Muſik in dem Zuſtande, in welchem wir ſie jetzt kennen und lieben, indem er 1616 mit Peri und Giacobbi die „Euridice“ des Rinuccini und dann allein deſſen „Daphne“ in Muſik ſetzte.

Gagliarde oder **Galliarde** (ital. Gagliarda) — ein veralteter italieniſcher Tanz von ausgelaſſen luſtigem Character, der meiſtens in einer Tripel-Tactart ($^{3}/_{8}$- oder $^{3}/_{4}$-Tact), zuweilen jedoch auch in einer geraden Tactart ($^{2}/_{4}$ oder $^{4}/_{4}$) geſetzt wurde.

Gagliardi, ein junger italieniſcher Componiſt, von deſſen Lebensverhältniſſen wir aber keine anderen Nachrichten mitzutheilen im Stande ſind, als daß er zu Neapel ſich aufhält und hier auf dem Teatro Fondo während der Carnevalszeit 1835 eine ſeiner Opern („Pulcinella condannato alle ferriere di Maremma“) zehnmal hinter einander mit ſtets gleich großem Beifalle gegeben wurde. Sachverſtändige nennen die Muſik darin einfach und hübſch, auch leer von allem Tongeklingel, das nur darauf berechnet ſey, die Zuhörer zu betäuben.

Gährich, **Wenzel**, derzeit Mitglied der Königl. Capelle zu Berlin, früher Mitglied des Orcheſters in Leipzig, ein in der That unverdient nur wenig bekannter Componiſt. Vollgültige Zeugen von G.'s eminenter Kunſtgeſchicklichkeit und außerordentlichem Talente ſind die beiden großen Orcheſter-Sinfonien, welche 1832 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt wurden.

Gail oder **Gayl**, **Madame Sophie**, eine ſehr kunſteifrige Dilettantin in Paris und Gattin des daſigen berühmten Profeſſor der orientaliſchen Sprachen, J. B. Gail. Hier ſtarb ſie bereits im Julius 1819 an den Folgen einer Bruſtkrankheit. Obgleich weder als Dichterin, noch als Componiſtin, noch als Sängerin, noch als Pianofortespielerin, d. h. mit einem Worte als wahre Künſtlerin, in keiner Hinſicht irgend eine eigentliche Auszeichnung verdienend, hat Madame Gail dennoch als geiſtvoll gebildete Frau, welcher obige Talente zum Schmucke dienten, einen bedeutenden Platz im geſellſchaftlichen Leben eingenommen. Uebrigens erſchien die Muſik bei dieſer Dame mehr als ein Gegenſtand einer unwiderſtehlichen Leidenſchaft, denn als das Zeugniß eines klaren, ſich deutlich bewußt ſeyenden Enthuſiasmus. Ihre hinterlaſſenen Compoſitionen beſtehen in den Opern: „Les deux Jaloux“ (Opéra comique en un acte, 1813, fand Beifall); „La Sérénade“ (Op. comiq. en un acte, 1818, in Partitur und Stimmen geſtochen, Paris bei Petit); der allbekannten Barcarole: „O Pescator dell' Onda etc.“, für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte (italieniſch und deutſch, Wien bei Diabelli und Bonn bei Simrock); drei Notturno's für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte, und ſechs Romanzen für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte.

Gaillard, heißt **Galliard** (ſ. dieſ.)

Gaillarde, ſ. **Gagliarde**.

Galanterie-Stimme hieß ſonſt in der Orgelbauerſprache jede achtfüßige Manual-Flötenſtimme.

Galeazzi, 1) **Antonio**, italieniſcher Componiſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts. — 2) **Tommaſo G.**, geb. zu Rom 1757, war einer der vortrefflichſten Sopranſänger (Caſtraten) ſeiner Zeit. — 3) Ein neuerer muſikaliſcher Schriftſteller dieſes Namens hieß **Francesco G.** und lebte ebenfalls zu Rom. In Deutſchland ward er erſt durch Fränzl bekannt, der ein Werk von ihm („Elementi teorico — pratici di Musica“), das 1791 gedruckt worden war, aus Rom mitbrachte.

Galen (**Gaëlen**), ſiehe **Kelten** — **Keltiſche Muſik**.

Galilei, **Galileo**, geb. zu Piſa den 18. Februar 1564, geſt. 1642 zu Florenz. Dieſer denkwürdige, als Mathematiker, Aſtronom und Erfinder ausgezeichnete Mann iſt auch dem Muſiker nicht blos darum wichtig, weil er ſelbſt mehrere muſikaliſche Inſtrumente ſpielte und die in ſeiner adeligen Familie längſt einheimiſche Liebe zur Muſik weiter fortpflanzte, ſondern hauptſächlich ſeiner gründlichen Darſtellungen wegen, wodurch er ein Licht verbreitete über die Natur und Fortpflanzung der Töne, die Schwingungen der Saiten, über die Verhältniſſe der Töne zu einander ꝛc. Sein Vater

Galilei, **Vincenzio**, geb. wann? geſt. in den erſten Jahren des 17. Jahrhunderts, ein Florentiner von Adel, für die Geſchichte der Muſik äußerſt wichtig. Noch iſt eines

Galilei, **Michel Angelo**, zu erwähnen, welcher im erſten Viertel des 17. Jahrhunderts als berühmter Lauteniſt zu Florenz geblüht haben und aus derſelben Familie geweſen ſeyn ſoll.

Galland, **Anton**, der Verfaſſer des immer noch für unſere Inſtrumentengeſchichte höchſt wichtigen Werkes: „L'histoire de la Trompette et de ses usages chez les anciens“, wurde 1646 zu Rollo, einem Dorfe in der Picardie, geboren und ſtarb am 17. Februar 1715.

Gallenberg, **Wenzel Robert Graf von**, wurde 1783 in Wien geboren und erhielt in allen wiſſenſchaftlichen Zweigen die ſorgfältigſte Erziehung. Aus vorherrſchender Neigung erwählte er die Tonkunſt zu ſeinem Lieblingsſtudium, verſuchte ſich anfangs in einzelnen Ouverturen, Geſängen, Operetten u. dergl., ging ſpäter nach Italien, wo er mit Barbaja entrirte und durch zahlreiche Ballet-Compoſitionen ſich einen Namen machte. Als jener eine auserleſene Sänger-Geſellſchaft nach Wien führte, war Graf G. Mit-Adminiſtrator, und zugleich Präſes des Opern Comite. Im Jahre 1829 übernahm er das Kärnthnerthor-Theater für eigene Rechnung. Da aber die über zwölf Monate lang brach gelegene Kunſtanſtalt erſt neu in's Leben gerufen, organiſirt, und Mitglieder mit bedeutenden Aufopferungen angeworben werden mußten, ſo ſtanden ſchon die Vorauslagen in keinem Verhältniſſe mit der ſtipulirten Dotation und das Unternehmen löſte ſich bald wieder auf. Seit jener Zeit verweilte Graf G. abwechſelnd in Italien und Frankreich, fortwährend thätig in dem, ihm vorzugsweiſe zuſagenden, Balletfache. Die Zahl ſeiner hierin gelieferten Werke dürfte ſich auf 50 und mehr belaufen, wovon namentlich „Alfred der Große“ eine ausgebreitete Celebrität erlangte. Er ſtarb zu Rom im Mai 1839.

Gallerano (auch **Galerano** geſchrieben), **Leandro**, aus Brescia gebürtig, blühte zu Anfange des 17. Jahrhunderts als fruchtbarer und talentvoller Kirchencomponiſt.

Galletti, 1) **Giovanni Andrea**, geb. zu Cartona im Toscaniſchen um 1710, ſeit 1750 als Bapitoniſt am Herzogl. Hoftheater zu Gotha, ein angenehmer, zugleich aber auch vielſeitig und gründlich gebildeter Sänger, was bei den Italienern damaliger Zeit eine Seltenheit genannt werden muß. Namentlich erhoben tiefe Kenntniß der Sprache und Dichtkunſt ſeinen recitativiſchen Vortrag und ſeine Geſchicklichkeit und Bildung in den zeichnenden Künſten, ſeine Action weit über das Gewöhnliche. 1765 ſchrieb er den Text zu der Oper „Xinto riconosciuto“, die Georg Benda ſo meiſterhaft in Muſik ſetzte, und Hiller in dem erſten Bande ſeiner „Nachrichten“ ſo rühmend critiſirte. Dieſe ſeltene Bildung in Kunſt und Wiſſenſchaft band denn auch G. auf Zeit ſeines Lebens an den Herzoglichen Hof. Er ſtarb in Gotha am 25. October 1784. Auch ſeine Gattin — 2) **Eliſabeth G.** war eine ausgezeichnete und mehr als gewöhnlich gebildete Sängerin. Um 1730 zu Durlach geboren, kam ſie frühzeitig nach Gotha, wo ſie Giovanni Andrea G. dann kennen lernte und 1754 heirathete. An den Dichtungen, welche hie und da unter dem Namen ihres Gatten bekannt wurden, ſoll ſie keinen geringen Antheil gehabt haben; doch weiß man darüber nichts Gewiſſes. — 3) **Domenico Giuſeppe G.**, wahrſcheinlich ein älterer Bruder des Giovanni, glänzte in der Zeit von ungefähr 1730 bis 1740 als Sänger an den größten Theatern Italiens. Indeß iſt über ſeine näheren Lebensverhältniſſe nie etwas Ausführliches und Zuverläſſiges bekannt geworden.

Galliard, **Johann Ernſt**. Walther und Gerber

Digitized by Google

in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon nennen dieſen alten Flöten- und Hoboe-Virtuoſen und Componiſten Gaillard, Burney und Hawkins aber, die jedenfalls näher mit ihm bekannt ſeyn konnten, in ihren Geſchichtswerken Galliard. Er wurde 1687 zu Celle geboren, und hier zuerſt von einem Künſtler, Namens Marſchall, auf der Hoboe und Flöte unterrichtet. Später, um 1702, befand er ſich zu Hannover, wo er unter der Leitung des Concertmeiſters Farinelli die Compoſition ſtudirte, und dabei ſich hauptſächlich nach den Muſtern des Abts Steffani bildete. Hierauf kam er als Kammermuſikus in die Dienſte des Prinzen Georg von Dänemark, dem er dann ſpäter auch (gegen 1708), als ſich derſelbe mit der nachmaligen Königin von England, Anna, vermählte, nach England folgte. Kaum hatte er einige Jahre in London gelebt und dieſe Zeit neben ſeinen Kunſtſtudien ſorgfältig zu Erlernung der engliſchen Sprache verwendet, als der Capellmeiſter Giovanni Battiſta Draghi ſtarb, und er, ein Günſtling des Prinzen und der Prinzeſſin, an deſſen Stelle gewählt wurde. Bei ſeinem gewohnten eiſernen Fleiße galt er bald für einen der fruchtbarſten und genialſten engliſchen Kirchen- und dramatiſchen Componiſten und muſikaliſchen Schriftſteller. Er ſtarb Anfangs 1749.

Galliculus, Joannes, ein Componiſt aus Luthers Zeiten, lebte zu Leipzig. Auch kennen wir ihn noch als muſikaliſchen Schriftſteller durch die Abhandlung „Isagoge de compositione cantus“ (Leipzig 1520), welche nachmals, 1548, auch zu Wittenberg unter demſelben Titel, und dreimal, 1546, 1551 und 1553, zu Wittenberg unter dem Titel „Libellus de compositione cantus“ gedruckt wurde.

Gallien — galliſche Muſik, ſiehe Frankreich — franzöſiſche Muſik und Kelten — keltiſche Muſik.

Gallilei, heißen Galilei (ſ. dieſ.).

Galliſche Trompete, ſ. Carnyx u. Trompete.

Gallus, Jacobus, hatte ſeinen Namen nach damaliger Sitte in das Lateiniſche überſetzt, hieß eigentlich Hänel, wird auch nicht ſelten der Volksmundart nach Handl genannt, ſtammt aus Krain, geb. um 1550, wurde Capellmeiſter des Biſchofs zu Olmütz, Stanislaus Pawlowski, darauf Kaiſerlicher Capellmeiſter, und ſtarb ſehr berühmt am 4. Juli 1591 zu Prag.

Gallus, Henricus, ſchrieb nach Draud. Bibl. Class. „De instrumento novo. Erfurt in 8°.“ Alle, die dieß nachſchrieben, wiſſen nichts weiter von ihm und von ſeinem neuen Inſtrumente. Prätorius nennt einen Mailänder Componiſten Joſeph Gallus. Etwas wichtiger iſt

Gallus, Vincentius, ein Franziskanermönch und Königl. Capellmeiſter an der Cathedrale zu Palermo, ließ 1589 zu Palermo bei Joh. Franz. Carrara den erſten Theil ſeiner fünfſtimmigen Madrigalen und 1596 zu Rom zwei Meſſen drucken; die erſte derſelben achtſtimmig zu zwei Chören, die andere zwölfſtimmig zu drei Chören. Mit dem Erwerb ſeiner Compoſitionen ließ er ſein Kloſter Annunciatonis zu Palermo erweitern und an eine Säule ſetzen: Musica Galli. S. Mongitor Bibl. Sicul. T. 2. p. 284.

Gallus, J., ſ. Metoritſch oder Medritſch.

Galtus, Germer, Orgelbauer, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Amſterdam.

Galuppi, Balthaſar, geb. 1703 auf der unweit Venedig gelegenen Inſel Burano, weshalb er auch den Beinamen Buranello erhielt, ſeiner kleinen hagern Geſtalt wegen. Nach vorbereitendem Unterrichte ſeines Vaters kam er auf das Conſervatorium dell' incurabili in Venedig; im Contrapunkt von Lotti unterwieſen, an deſſen Stelle er ſpäter trat. Schon 1722 brachte er ſeine erſte Oper „Amici rivali“ auf das Theater zu Venedig, die aber gänzlich durchfiel, wodurch er ſich keineswegs entmuthigen, vielmehr zur Verbeſſerung der begangenen Fehler ermuntern ließ. Seine folgenden Arbeiten erhielten lebhaften Beifall, vorzüglich die komiſchen. 1741 wurde er als Operncomponiſt nach London berufen, wo ihm ſchon der Name eines geſchmackvollen Tonſetzers voranging. In drei Jahren wurden von ſeinen Arbeiten, außer mehreren Pasticcii, vier neue Opern aufgeführt: „Penelope“ 1741 (geſtochen zu London); „Scipione in Cartagine“ 1742; „Enrico“ 1743 und „Sirbace“ 1743 (alle zu London geſtochen). Nachdem er lange ſchon in ſein Vaterland zurückgereiſt war, das ihn mit Freuden und Beifall empfing, machten ſeine Opern in London fortwährend eben ſo großes Glück als in Italien, ſo daß von allen 70 Opern, die er ſchrieb, nur eine in Rom 1757 ausgepfiffen wurde. Man bemerkt auch an ihm, wie an allen nicht weniger geiſtreichen Männern, daß die Lebhaftigkeit und Innigkeit ſeines Weſens und ſeiner muſikaliſchen Schöpfungen mit den Jahren nicht ab-, ſondern zunahmen. Am 6. April 1762 wurde er an die Stelle des Giuſeppe Saratelli als Capellmeiſter der St. Marcuskirche in Venedig gewählt, welchem wichtigen, von auserleſen tüchtigen Männern von jeher verwalteten Amte er thätig und rühmlich vorſtand. Bald darauf, 1764 oder 1765, erhielt er einen ehrenvollen und einträglichen Ruf als erſter Capellmeiſter nach St. Petersburg mit einem baaren jährlichen Gehalte von 4000 Rubeln und jeder Freihaltung in Allem. 1765 nahm er die Stelle an, fand viel einzurichten, namentlich im Orcheſter, das er in jeder Hinſicht bedeutend verbeſſerte. Da er jeden Mittwoch ein Hofconcert zu halten hatte, erwarb er ſich bald die Gnade der Kaiſerin, die ihm die Oper „Didone abbandonata“ zu componiren aufgab. 1766 wurde ſie dort zum erſten Male aufgeführt mit ſo lebhafter Anerkennung, daß ihm die Kaiſerin eine mit Brillanten beſetzte goldene Doſe, mit 1000 Ducaten gefüllt, zum Geſchenk machte. Nicht geringern Beifall ärndtete ſeine zweite dort geſetzte Oper „Ifigenide in Taurido“, welche 1768 aufgeführt wurde. Im Sommer deſſelben Jahres reiſte er wieder nach Venedig zurück, denn er hatte die Stelle in Petersburg nur auf drei Jahre angenommen. Hier trat er wieder in ſein Amt, das er mit ungeſchwächter Kraft bis zum Januar 1784 verwaltete, auch im Fache der Compoſition bis an ſein Ende thätig. Er ſtarb im Januar 1785. Nicht allein für ſeinen Ruhm hatte er treu geſorgt, ſondern er zeichnete ſich auch durch ein gutes Herz gegen Jedermann und als rechtſchaffener Gatte und Vater im Kreiſe ſeiner zahlreichen Familie aus, für welche er mit gewiſſenhafter Sorgfalt auch im Zeitlichen geſorgt hatte. Er ſtarb ſo wohlhabend, daß er den Armen 50,000 Thlr. vermachen konnte. Auf ſein Grabmahl wurde die Inſchrift geſetzt: Monumentum Galuppi. Angeli cantare sciunt, quae cecinit. Vorzüglich wird er in ſeinen Opern wegen ſeiner einfachen und ſchönen Melodien und Erfindungen, ſeiner zierlichen, angemeſſenen und nie überladenen Inſtrumentation und des ſchlichten und doch wahrhaft eindringlichen Ausdrucks des Textes gerühmt. Das Alles aber mehr im Komiſchen und Spielenden als im Ernſthaften. Seine Modulationen und Stimmverflechtungen werden gleichfalls von Vielen ſehr geprieſen, von Andern jedoch zuweilen getadelt. Offenbar war er im freudig Ausjubelnden nicht ſo groß, als im Sanften und Bittenden; das zeigt ſich am deutlichſten in ſeinen vielen Kirchenarbeiten, die größtentheils in Italien verborgen ruhen. Außer verſchiedenen Miserere und Kyrie wird beſonders ein in Venedig von ihm componirtes Credo hochgehalten. Von ſeinen vielen Opern erwarben ſich noch vorzüglichen Beifall: „il mondo della luna“ (1757 in London aufgeführt) und „il Cavaliere delle Piume“, Opera buffa, in Prag 1768 gegeben und unter ſeine beſten gezählt. In Leipzig wurde noch, außer vier Opernouverturen, „il mondo alla roversa“ im Clavierauszuge 1752 gedruckt. Mehrere Operntexte verfertigte ihm einer ſeiner Söhne.

Galvani, Mad., ſ. Dem. Willmann.

Galvi-Neuhaus, Mad., vor wenigen Jahren noch eine der vorzüglicheren Sängerinnen Italiens, ſtammte aus dieſem Lande (Ort und Zeit ihrer Geburt können wir nicht angeben), verheirathete ſich aber um 1825 ungefähr an einen gebornen Deutſchen, der ſie nun ſtets

Digitized by Google

auf ihren Reiſen begleitete; nahm endlich ein Engagement als Prima Donna in Liſſabon an, wo ſie indeß nicht lange des Ruhms ſich erfreuen ſollte, der von hier aus namentlich, und mehr als früher von irgend einem andern Orte her, ſich über ihre Leiſtungen verbreitete, ſondern ſchon am 22. Juli 1838 in Folge zu großer Anſtrengungen ſtarb.

Gamba, italieniſcher Name der Gambe (ſ. d.).

Gambe, ein veraltetes Inſtrument, deſſen Supplant nunmehr das Violoncell geworden iſt, mit welchem es auch bezüglich des Baues, der Form und Geſtalt am nächſten verwandt war, und daher die ſynonymen Beinamen Viola da Gamba (ital.) oder Knie-Geige, erhielt. Es hatte ſechs bis ſieben Saiten, welche in den Tönen D, A, e, c, C, D, oder D, G, c, e, a, d, g geſtimmt waren; auch kleinere Exemplare ſollen exiſtirt haben, mit fünf Saiten nur bezogen, welche von oben herab d, a, e, C, D hießen. Bei den Franzoſen heißt die Gambe Basse de Viole. Auffallend genug waren die Engländer, wie die Erſten, ſo auch die Letzten, welche die Gambe übten. Der letzte Virtuos darauf war Carl Friedrich Abel (ſ. dieſ.); mit ihm, alſo von 1787 an, fiel das Inſtrument ganz und gar der Vergeſſenheit anheim. Die Vervollkommnung und der weniger näſelnde aber ſchärfere Ton des Violoncells trug wohl das Meiſte dazu bei.

Gambenbaß, ſ. Schweizerflöte.

Gambenflügel und Gambenwerk, paſſender Bogenclavier genannt, ſ. daher dieſen Artikel.

Gambiſt, Einer, der die Gambe (Viola da Gamba) ſpielt, ein Gambenvirtuos.

Gamble, John, ein engliſcher Componiſt und Violinvirtuos, zuletzt Kammermuſikus Königs Carl II. zu London, war für ſeine Zeit ein großer Meiſter auf der Violine.

Gamme. Ehedem verſtand man unter dieſem Ausdrucke allgemeinhin das Guidoniſche Tonſyſtem, weil daſſelbe mit dem großen G anfing, und Guido dieſes, als ſeinen Grundton, mit dem griechiſchen Buchſtaben Gamma (Γ) bezeichnete. Jetzt iſt Gamme nichts anderes als die durch Noten bezeichnete Scala eines Inſtrumentes von ſeinem tiefſten bis chromatiſch hinauf zu ſeinem höchſten Tone, wobei zugleich die Art und Weiſe angegeben iſt, wie alle die in ſolchem Umfange enthaltenen Töne auf dem betreffenden Inſtrumente hervorgebracht werden, alſo die Applicaturtafeln.

Gämmrich, Heinrich, einer der vortrefflichſten Orgel- und Violinſpieler ſeiner Zeit, war Cantor an der Pfarrkirche in Bunzlau und ſtarb hier 1779 nach einer ruhmvollen, faſt fünfzigjährigen Amtsführung. Unter den Tonkünſtlern, und namentlich unter den Organiſten Schleſiens wird noch jetzt ſein Name mit der größten Achtung genannt.

Ganaſſi, Silveſtro, von ſeiner Geburtsſtadt auch mit dem Zunamen dal Fontejo benannt, war zu Anfange des 16. Jahrhunderts Sonator oder Inſtrumentiſt der Signoria zu Venedig.

Gandini, ſ. Paravicini.

Gang (von Gehen), wird in der Muſik zuweilen auch für Bewegung und Fortſchreitung der Intervalle, und auch, jedoch ſeltener, für Lauf und Paſſage (ſ. alle dieſe Art.) gebraucht.

Gangris, ſ. Flöte.

Gänsbacher, Johann Baptiſt, Domcapellmeiſter an der Metropolitankirche bei St. Stephan in Wien, iſt am 8. Mai 1778 zu Sterzing in Tyrol geboren, und wurde von ſeinem Vater, Schullehrer und Regenschori, im Geſange, Orgelſpiel und auf mehreren Inſtrumenten ſo erfolgreich unterrichtet, daß er, kaum achtjährig, in Insbruck und ſpäter in Hall den Chorknabendienſt verſehen konnte. 1789 kam er nach Botzen, wo der Organiſt P. Reiner, der Muſikdirector Neubauer in der Violine, Pater Fendt auf dem Violoncell ſeine Lehrer waren, und er durch fleißige Verwendung in den Gymnaſial- und Humanitäts-Claſſen auch eine Haus-Informatorſtelle erhielt. Zu den philoſophiſchen Studien kehrte er 1795 wieder nach Insbruck zurück, ernährte ſich durch Stundengeben, wirkte auf Kirchenchören mit und verſuchte ſich in allerlei Compoſitionen: Clavierſtücke, Canons, Serenaden, Motetten, Kirchenlieder, auch eine Meſſe mit blaſendem Orcheſter u. a. Als im nächſten Jahre feindliche Armeen von Weſten und Süden das geliebte Vaterland bedrohten, trat auch G. in die Reihen der Gränzvertheidiger; anfangs in der Exemten-Compagnie, ſpäter beim Landſturm; befehligte ſogar einen 300 Mann ſtarken Trupp, und wurde nach erfolgtem Friedensſchluſſe, gleich den regulären Offizieren, mit der kleinen goldenen Medaille belohnt. Die Liebe zur Tonkunſt zog ihn 1802 zu Abbé Vogler nach Wien, der ihn in ſein Harmonieſyſtem einweihte; durch wohlwollende Freunde unterſtützt und von dem Reichshofrath Grafen Firmian als Hausgenoſſe aufgenommen, konnte er dort ausſchließlich dem theoretiſch praktiſchen Muſikſtudium obliegen. Die nächſten Jahre verlebte er abwechſelnd in der Heimath; zu Warasdin, bei ſeinem Schüler, Grafen Erdöd; wieder in Wien, wo er Albrechtsbergers Unterricht im Contrapunkte genoß; zu Prag, bei ſeinem Gönner Firmian und auf deſſen Herrſchaft Trummersdorf. Nach längerem Aufenthalte in Insbruck und bei ſeiner verwittweten Mutter zu Sterzing, beſuchte er nochmals den hochverehrten Mentor Vogler in Darmſtadt, und jene Periode (1810) war es, wo zwiſchen ihm und ſeinen Commilitonen, Meierbeer und C. M. von Weber das bekannte Freundſchafts-Triumvirat abgeſchloſſen wurde, über welches die Zeitſchrift „Cäcilia“ ſehr intereſſante Briefe des Letzteren mitgetheilt hat. Die letzte Hälfte deſſelben Jahres war er in Böhmen bei dem nunmehr Vaterſtelle vertretenden Mäcen Firmian, und componirte zur Todtenfeier der Gräfin Althan, welche ihn teſtamentariſch mit einem anſehnlichen Legate bedacht hatte, ein großes Requiem, das ſpäter auch im Stich erſchienen iſt. Deutſchlands Befreiungsjahr entflammte auch in G. die ſtets nur glimmende Kriegerluſt; er commandirte, mit Hauptmanns-Character, eine zu Klagenfurt errichtete Landwehr-Compagnie, zeichnete ſich bei mehreren Affairen rühmlich aus, machte als Jäger-Oberlieutenant den neapolitaniſchen Feldzug gegen Murat mit, organiſirte und verbeſſerte das Muſikcorps ſeines Regiments, welches ihm viele effectvolle Compoſitionen verdankt, und erhielt 1817 die große goldene Verdienſtmedaille. Als durch Preindls Ableben 1823 die Domcapellmeiſterſtelle in Wien erledigt wurde, concurrirte auch er darum und war ſo glücklich, ſeinen Mitbewerbern vorgezogen zu werden. G.'s zahlreiche, theils gedruckte theils handſchriftliche, Werke ſind bekannt auch ohne ſie hier zu erwähnen. Er ſtarb am 13. Juli 1844 in Wien.

Ganz, Moritz, Königl. Preuß. Kammermuſikus und erſter Violoncelliſt der K. Hofcapelle zu Berlin, geb. zu Mainz 1804. Im Jahre 1826 wurde er als erſter Violoncelliſt in die Berliner Capelle berufen an die Stelle, die vor ihm Max Bohrer, Bernhard Romberg und Duport (in aufſteigender Linie) inne gehabt. Sein allen Schwierigkeiten gewachſenes Spiel, der kräftige und ſeelenvolle Ton, den er ſeinem Inſtrumente abzugewinnen weiß, ſeine meiſterhafte Sicherheit, beſonders aber die Eleganz und Lebendigkeit ſeines Vortrags haben ihm in Berlin und auf Kunſtreiſen im Auslande den Ruf eines der erſten Virtuoſen auf ſeinem Inſtrumente erworben. Auch als Lehrer, durch die Bildung guter Schüler, und als geſchmackvoller moderner Tonſetzer für ſein Inſtrument (es ſind mehrere Concerte, Variationen u. ſ. w. für ſein Inſtrument erſchienen, in denen man den deſſelben ganz mächtigen, eleganten Virtuoſen erkennt) hat er ſich anerkannte Verdienſte erworben.

Ganz, Leopold (der Bruder des Vorhergehenden), K. Preuß. Kammermuſikus, Sinfoniedirector und Soloſpieler bei der erſten Violine der K. Hofcapelle zu Berlin. Im Jahre 1806 zu Mainz geboren. Nachdem er mehrere Jahre bei den berühmten Möſer'ſchen Quartettaufführungen mitgewirkt, unternahm er ſelbſt mit ſeinem Bruder

Digitized by Google

ähnliche Morgen- und Abendunterhaltungen, die ſehr glänzend beſucht wurden. Auch hat er mit ſeinem Brudee gemeinſchaftlich Duette für Violine und Violoneeli componirt und herausgegeben, die eben ſo günſtig für das Virtuoſenſpiel auf der Violine als auf dem Violoncell ſind, und der Idee, aus welcher dergleichen Compoſitionen hervorgehen und betrachtet ſeyn wollen, wohl entſprechen.

Ganz, Adolph, Großherzogl. Heſſiſcher Hof-Capellmeiſter zu Mainz, iſt daſelbſt den 14. October 1796 geboren und älteſter Bruder der beiden Vorhergehenden. Von 1819 bis 1845 war Ganz ununterbrochen Muſikdirector des Mainzer Stadttheaters und hat ſich in dieſer Reihe von Jahren ein bleibendes Verdienſt um das Orcheſter und die Oper erworben. Am 25. Februar 1825 verlieh ihm der Höchſtſelige Großherzog Ludwig I. von Heſſen und bei Rhein das Prädicat eines Großherzogl. Capellmeiſters, und am 19. März 1835 ertheilte ihm der jetzige Großherzog Ludwig II. den Character eines Großherzogl. Hof-Capellmeiſters. Während dieſer Zeit hat Ganz Vieles componirt, unter Anderm ein Melodram mit Chören, mehrere Ouvertüren und Märſche zu Schauſpielen, Lieder, maureriſche vierſtimmige Geſänge u. ſ. w. Dieſe Arbeiten liegen theils noch im Manuſcript, theils ſind ſie auch der Oeffentlichkeit übergeben und documentiren ein ſchönes Talent und lebendige Phantaſie.

Ganze Applicatur pflegen die Geigen-Inſtrumentenſpieler zum Unterſchiede von der ſogenannten mezza manica oder halben Applicatur diejenige fortgerückte Lage der Hand bei ihrer Fingerſetzung zu nennen, in welcher die Töne, die man in der gewöhnlichen oder ſogenannten erſten Lage mit dem dritten Finger greift, mit dem erſten Finger gegriffen werden müſſen. Es wird dieſe Art der Applicatur nothwendig, wenn man auf der Violine z. B. das dreigeſtrichene d erreichen will, oder überhaupt bei ſolchen Paſſagen und melodiſchen Sätzen, die außer dieſer Lage nicht wohl ausgeführt werden können. Das iſt die erſte und gewöhnlichſte Bedeutung des Ausdrucks ganze Applicatur. Da die ſogenannte halbe Applicatur tiefer liegt als die ganze, wie wir ſie ſo eben beſchrieben haben, und außer der halben und ganzen von keiner andern Applicatur in der Muſik die Rede iſt und ſeyn kann, ſo pflegt man allgemeinhin auch jede noch höhere Lage der Hand, als die angedeutete, mit dem Namen ganze Applicatur zu belegen, ohne Unterſchied, ob der erſte Finger den Ton greift, welchen man in der erſten Lage mit dem dritten oder vierten Finger zu greifen pflegt, oder noch weiter hinauf. Der Name ganze Applicatur mag wohl daher rühren, weil man in dieſer Lage der Hand den ganzen Tonumfang des Inſtruments zu erreichen im Stande iſt.

Ganze Doppelzunge, ſ. Pauke und Zunge.

Ganze Orgel, ſ. Orgel.

Ganzer Tact, ſ. Tact und Tactzeichen.

Ganzer Ton, ſ. Intervall, Secunde u. Ton.

Garat, Pierre Jean, nicht P. C., wie Gerber ſchreibt, geboren zu Uſtaritz, einer kleinen Stadt im Departement des Basses-Pyrénées, am 25. April 1764, geſtorben zu Paris am 1. März 1823. Die Natur hatte dieſem Manne eine vortreffliche Stimme gegeben, die ſich durch Schönheit und großen Umfang, nicht minder durch leicht anſprechende Beweglichkeit auszeichnete. An der Geſanglehre des Conſervatoire in Paris war er Mitarbeiter. In Deutſchland ſind außer dieſer Geſangſchule nur einige Romanzen mit deutſcher Ueberſetzung von ihm bekannt gemacht worden. Ausführlicheres über ihn findet man in der Revue musicale 1833 Nr. 13.

Garaudé, Alexis Adelaide Gabriel de, Profeſſor des Geſanges am Königlichen Conſervatorium der Muſik in Paris, ein als Geſanglehrer wie als Componiſt für Geſang gleich achtungswerther Künſtler. Von ſeinen näheren Lebensverhältniſſen iſt leider bis jetzt nichts bekannt geworden, als daß er ſchon um's Jahr 1810 in der Capelle des vormaligen Kaiſers Napoleon ſtand, nachgehends eine Muſikalienhandlung in Paris etablirte, dieſe aber bald an einen gewiſſen Vaillant abtrat, und jetzt ausſchließlich ſeinem Künſtlerberufe lebt; dagegen aber eine Menge ſchätzbarer Werke. Seine Geſangſchulen ſind in mehreren Conſervatorien Italiens und dem zu Paris als beſtimmte Lehrbücher eingeführt.

Garbini, Mad., Sängerin und Violinvirtuoſin, aus Italien gebürtig, aber in der Blüthezeit ihres Lebens, welche in das Ende des vorigen und den Anfang des jetzigen Jahrhunderts fällt, an den Theatern zu Paris angeſtellt. Weitere Nachrichten von ihren Lebensverhältniſſen ſind in Deutſchland nicht bekannt geworden.

Garcia, 1) Francisca, ein berühmter portugieſiſcher Tonkünſtler und Tongelehrter aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts. — 2) Vicente G., ein ſpaniſcher Kirchencomponiſt, von dem ebenfalls in Deutſchland nichts weiter bekannt geworden iſt, als daß Yriarte in ſeinem Gedichte „la Musica" rühmlichſt ſeiner erwähnt.

Garcia, Sängerin, ſ. Malibran.

Garcia, Manuel, der Vater und Lehrer der verſtorbenen weltberühmten Sängerin Malibran (ſ. d.) und der jetzt wieder im ſchönen Aufblühen begriffenen Pauline Garcia (ſ. unten), zeichnete ſich früher ebenfalls als Sänger mit einer herrlichen Tenorſtimme und zugleich als Operncomponiſt aus. Er ward zu Sevilla am 22. Januar 1775 geboren. Nicht nur, daß er ſich als dramatiſcher Sänger und Componiſt auf's Vortheilhafteſte auszeichnete, ſondern ſelbſt im wahren Sinne des Worts kunſtwiſſenſchaftlich gebildet, begann er auch eine Sängerſchule in Paris zu gründen, nach deren außerordentlichen Erfolgen er zugleich als einer der tüchtigſten Lehrer ſeiner Kunſt anerkannt werden mußte. Im Frühjahre 1824 ging er dann nach London und ſetzte auch hier, ungeachtet ſeiner vielen und anſtrengenden Bühnenleiſtungen, ſeine Geſangſchule fort, welche nicht ſelten von mehr denn 80 Schülern frequentirt wurde, worunter auch ſeine Tochter Marie, die unvergeßliche Meiſterin des Geſanges. Uebrigens ließ ihn das Vorhaben, die Leitung des Theaters in Newyork zu übernehmen, das er in demſelben Jahre noch ausführte, nicht lange Zeit in London verweilen. Eine auserleſene Truppe, die meiſtens aus Mitgliedern ſeiner eigenen Familie beſtand, brachte er dorthin, und die Amerikaner wurden durch ein ſolches, von ihnen noch nie geſehenes und gehörtes Künſtlerenſemble in Erſtaunen, Verwunderung und Entzücken verſetzt. Doch zwang ihn der ſchädliche Einfluß des Clima's auf das Organ der Sänger, ſchon im Jahre 1827 das in jeder Hinſicht ſo lohnende Unternehmen wieder aufzugeben und dagegen unter dem milden Himmel von Mexico einen ähnlichen Verſuch zu machen, der auch nicht minder glücklich ausfiel, ſo daß er nach 18 Monaten bereits beſchließen konnte, ſich von allen Bühnengeſchäften zurückzuziehen und von ſeinem wohl errungenen Vermögen nunmehr in Ruhe zu leben. Es ſollte dieß in Europa geſchehen; aber auf dem Wege nach Veracruz wurde er ungeachtet einer ihm mitgegebenen Bedeckung von Räubern überfallen und völlig ausgeplündert, was wenigſtens in ſofern ſeinen Plan wieder ſcheitern machte, daß er nun an ein Zurückziehen von aller öffentlichen Wirkſamkeit noch nicht denken konnte und durfte. Doch kehrte er nach Europa wirklich zurück und ging nach Paris, wo er zunächſt ſeinen Unterricht im Singen wieder anfing, der alſobald ſowohl von jungen Künſtlern als von Dilettanten zahlreich beſucht wurde. Dann erſchien er auf's Neue auf der italieniſchen Bühne im „Don Juan" und „Barbier von Sevilla"; indeß hatten Alter, Anſtrengungen aller Art und mancherlei Unglücksfälle ſo nachtheilig auf ſeine Stimme gewirkt und dieſe verändert, daß er es bei jenen beiden Verſuchen bewenden laſſen und ſich von der Bühne ganz zurückziehen mußte. Daher beſchränkte er in den letzten Jahren ſeines Lebens ſeine Thätigkeit lediglich auf die Erziehung ſeiner Schüler und auf noch einige Arbeiten als Componiſt, als welcher er ſich übrigens mehr durch

eine außerordenliche Fruchtbarkeit denn durch Genialität in der Erfindung und einen innern künſtleriſchen Gehalt ſeiner Werke auszeichnete, weshalb wir denn auch eine ſpecielle Aufzählung dieſer hier füglich unterlaſſen können, bis auf ſeine Geſangſchule („Metodo de Canto o arte de apprender à cantar“), welche hier in ſofern als ein ſehr merkenswerthes Werk erwähnt zu werden verdient, als er darin die Reſultate ſeiner gründlichen Studien der Geſangskunſt niedergelegt hat, und als er in der That durch ſeinen Unterricht in dieſer ſich weſentliche und groſe Verdienſte erworben hat, wie viele ſeiner Schüler, als z. B. die Damen Rimbault, Ruiz-Garcia, Merie-Lalande, Favelli, Gräfin Merlin, die Herren Nourrit, Geraldi, außer ſeinen Kindern Marie und Manuel, auf die überzeugendſte Weiſe darthun. Garria ſtarb zu Paris am 2. Juni 1832, erlebte alſo das Glück nicht mehr, was jetzt ſeine beiden noch übrigen Kinder machen, unter denen zuerſt verdient genannt zu werden ſeine zweite Tochter (die erſte war die Malibran) —

Garcia, Pauline, wurde geboren zu Paris im Jahre 1821 und kam als Kind mit ihren Eltern nach London, dann nach Newyork, Merico und endlich wieder nach Paris zurück, wo ſie nun auch erſt, ſo wie ſpäter in Brüſſel, ihre eigentliche Ausbildung erhielt, obſchon der Vater ſie frühzeitig zu mancherlei Kunſtübungen angehalten hatte. Nach dem Plane dieſes ſollte ſie Clavierſpielerin werden und erwarb ſich auch bald eine bedeutende Fertigkeit auf dem Inſtrumente; doch vereinigte ſie ein ſo vielſeitiges und mannigfaches Kunſttalent in ſich, daß es ſchwer hielt, demſelben ohne eigene Anſtrengung eine beſtimmte Richtung zu geben. Wie ihre Schweſter, die verewigte Malibran, machte ſie überraſchend ſchnelle Fortſchritte in Allem, was ſie anfing. Am meiſten ſetzte ein ungemeines Sprachtalent bei ihr in Staunen, vermöge welches ſie fähig war und noch iſt, in kürzeſter Zeit die verſchiedenſten Sprachen bis zu einem vollkommenen Grade der Converſation zu erlernen; dann zeichnete ſie bald auch recht ſchön, und ihre Leichtigkeit in der Auffaſſung verſchaffte ihr raſch eine ſeltene Gewandtheit im Porträtiren. Wir ſelbſt ſahen ſie Bilder in Geſellſchaften verfertigen, die durch die ſprechendſte Aehnlichkeit überraſchen und bei denen die ſtets lebendige Converſation ihr doch wahrlich nicht Zeit gelaſſen hatte, bloſe Formenzüge zu copiren. Perſonen, welche ſie intereſſiren, und wenn ſie dann ſolche auch nur einmal im Leben ſah, vermag ſie nach längerer Zeit noch treu im Bilde wieder hinzuſtellen durch ihre Farben oder Kreide. Doch ragte ſpäter vorzugsweiſe ein ſeltenes Geſangstalent unter allen ihren bewundernswerthen Anlagen hervor, und ihr Schwager, der Violinſpieler Beriot, darf ſich wohl das Verdienſt um die Kunſtwelt zuſprechen, daß er durch Aufmunterung und andere Weiſe am meiſten zu ihrem Entſchluß beitrug, ſolches hauptſächlich auszubilden und zu üben. Ihre von Natur ausgezeichnet ſchöne Stimme erhielt durch verſtändige Uebungen bald einen ſeltenen weiten Umfang, und dazu wußte die jugendliche Künſtlerin, obſchon eigentlich immer noch im Studium begriffen, ſich in nicht minder kurzer Zeit auch eine wahrlich mehr als gewöhnliche Kunſtfertigkeit anzueignen, ſo daß 1837 ſchon ihr Schwager Beriot in Begleitung ihrer Mutter eine größere Kunſtreiſe, auch nach Deutſchland, mit ihr unternehmen konnte, auf welcher ſie ſich übrigens nur in Concerten hören ließ, doch in dieſen, wie durch ihre außerordentlichen, eben ſo fertigen als tiefgefühlten Kunſtleiſtungen den Beifall und die Bewunderung, ſo durch ihre ungezierte Beſcheidenheit und anmuthige Naivetät die Liebe und Zuneigung Aller im ungetheilteſten Maße gewann, die ſie zu hören und näher kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Im Herbſte des Jahres 1838 kehrte ſie von dieſer Reiſe wieder nach Paris zurück; aber im Frühjahre 1839 ließ ſie deren in jeder Beziehung höchſt ehrender und vortheilhaftee Erfolg eine neue nach England unternehmen, auf welcher ſie dießmal die Mutter allein begleitete. Bis dahin war es immer ihr Entſchluß geweſen, blos Concertſängerin zu bleiben, und vielleicht hatten manche Erfahrungen ihrer ſo früh entſchlafenen Schweſter ſie zu deſſen Faſſung veranlaßt; indeß in London, wo der Schweſter außerordentliche Meiſterſchaft noch in ſo friſchem und ſchönem Andenken war, und wo ihr Erſcheinen und ihre Stimme all das Entzücken wieder lebendig in's Gedächtniß zurückrief, das jene in ſo überreichem Maße einſt erregt und gewährt hatte, ſtürmte man ſo allſeitig auf ſie ein, ihr herrliches Geſangstalent der Bühne nicht zu entziehen, und wurden ihr von dieſer auch ſo viele ehrenvolle und vortheilhafte Anerbietungen gemacht, daß ſie endlich nachgab und ein Engagement bei der italieniſchen Oper dort annahm. Ihr erſtes Auftreten war in der Rolle der Desdemona in Roſſini's „Othello“, und alle Erwartungen, welche man hegte, wurden durch ihre Leiſtungen auch ſo ſehr befriedigt, daß man nun die kühnſten Hoffnungen an ihre Zukunft knüpfen zu können glaubte, deren Erfüllung wir auch von Herzen wünſchen, und die, nach den ungemein reichen Mitteln der jungen Künſtlerin zu urtheilen, auch ſicher in Erfüllung gehen werden, wenn durch weiſe Sparſamkeit und Schonung ſie die Kräfte zur völligen Reife kommen zu laſſen wiſſen wird, welche bei der Entwicklung, in welcher ſich ihr ganzes inneres und äußeres Weſen, ihr Geiſt wie ihr Körper, noch befindet, ebenfalls auch in einem friſchen, zarten Keime nur noch leben.

Garcia, Manuel, älterer Bruder der Vorhergehenden und ein wirklicher Schüler vom Vater, ward 1813 zu Neapel geboren und lebte fortwährend mit dem Vater zuſammen, der ihn vollſtändig in ſeiner Kunſt erzog, und den er frühzeitig ſchon bei allen ſeinen Unterrichtsarbeiten ſo viel als möglich unterſtützte. In Newyork machte er unter des Vaters Direction und Anleitung ſeine erſten dramatiſchen Verſuche; ſeine Stimme iſt ein hübſcher, angenehmer, wenn auch kein eigentlich ſchöner und dramatiſch wirkſamer Tenor; doch fühlte er ſich auch niemals ſonderlich angezogen von dem eigentlichen Bühnenleben, ſondern liebte mehr den Lehrberuf, dem er ſich dann ſpäter auch zur Freude des Vaters ziemlich ausſchließlich hingab, ſo daß er zur Zeit des Todes ſeines Vaters bereits gleich dieſem einen bedeutenden Ruf als Geſangslehrer behauptete, als welcher er denn noch jetzt fortwährend in Paris ſehr thätig iſt. Einer öffentlichen Nachricht zufolge ſoll er ſich ſeit längerer Zeit mit der Herausgabe einer großen umfaſſenden Geſangsſchule beſchäftigen, die Viel erwarten läßt, wenn er bei der Abfaſſung die vom Vater ihm übermachten weiſen Lehren und durch ſeine Schweſtern geſammelten weiſeneErfahrungen ſorgfältig zu Rathe zieht oder gezogen hat.

Garczynska, Wilhelmine, Frau von, iſt die Tochter des als Componiſt und Orcheſterdirector rühmlichſt bekannten **Bierey**, glänzte ſchon frühzeitig (1816) als angenehme und fertige Concertſängerin in Breslau, ihrer Geburtsſtadt, und nahm von Jahr zu Jahr immer mehr zu wie an Kunſtgeſchicklichkeit ſo an Ruf und Anſehen. 1821 vermählte ſie ſich mit einem Herrn von **Garczynska**, verließ die Bühne, wurde aber nach Verlauf von zwei Jahren ſchon wieder durch mancherlei Umſtände veranlaßt, auf's Neue ſich bei dem Theater engagiren zu laſſen. Ihre Stimme hatte damals zwar etwas von der früheren Stärke und Ausdauer, aber noch Nichts an Lieblichkeit und Biegſamkeit verloren, und glänzte ſie ſeit der Zeit auch weniger als dramatiſche Sängerin, ſo war ſie doch, bis zu dem Tage ihres Abganges an das Mainzer Theater (1829), eine von dem Breslauer Publikum überaus und ſtets gleich hoch geſchätzte Concertſängerin, in welcher Eigenſchaft ſie denn auch noch jetzt ihren größten und eigentlichen Kunſtwerth behauptet.

Gardano, Antonio, ein Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts. Walther nennt ihn einen Franzoſen von Geburt, Gerber aber, und wohl mit mehr Recht, einen Italiener. Er lebte zu Venedig und erwarb ſich als Notendrucker und Herausgeber vieler ſchätzbarer Werke kein geringes Verdienſt um die Muſik ſeiner Zeit.

Digitized by Google

Garde, Mr. de la, ein berühmter Tenoriſt in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Kammerſänger des Königs von Frankreich und Geſanglehrer der Königl. Prinzen und Prinzeſſinnen, war zugleich ein beliebter Componiſt, was die Oper „Eglé“ und mehrere Cantaten, Sinfonien und einzelne kleine Vocalſachen, die überall mit dem ungetheilteſten Beifalle aufgenommen wurden, hinlänglich bezeugen. Wie ſein Geburts-, ſo findet ſich auch ſein Todesjahr nirgends mit Gewißheit aufgezeichnet; doch darf man allenfalls als zuverläſſig annehmen, daß er das jetzige Jahrhundert nicht mehr erreichte.

Gardi, Francesco, wird in den mailändiſchen Theater-Jahrbüchern von 1785 bis 1791 als Operncomponiſt aufgeführt, ohne jedoch nähere Nachrichten von ſeiner Perſon zu geben.

Gargano, Teofilo, von Galleſe, als Contraltiſt Sänger der päpſtlichen Capelle, in welche er am 1. Mai 1601 aufgenommen wurde. Baini rühmt in ſeinem Werke über Paleſtrina ein beſonders ſchönes Miſerere von ihm, von welchem zwei Verſetten, eins zu vier, das andere zu fünf Stimmen componirt ſind. Wie dieſes Miſerere, ſo liegen auch die noch übrigen Werke von dieſem alten Meiſter in dem Archive der päpſtlichen Capelle. Er ſtarb 1648 und hinterließ ein Legat für vier Muſikſtudirende aus ſeinem Lande, welche ſich die Verbeſſerung des Muſikzuſtandes in Rom zur Aufgabe machen würden.

Garghetti, Silvio, aus Rimini gebürtig, war ein Zögling der römiſchen Schule und 1689 als Capellmeiſter an der Kirche del S. Sudario zu Rom angeſtellt.

Gargroß, ſ. Garklein.

Garilieff, ein ruſſiſcher Componiſt, ward nach einem Berichte der Leipz. muſik. Zeitg. vom Jahr 1800 pag. 657 damals unter die erſten Kirchencomponiſten Rußlands gezählt.

Garklein heißen in den alten Orgelwerken die einfüßigen Stimmen, im Gegenſatz zu gargroß = 32-füßig; z. B. gar kleine Flöte — iſt eine einfüßige Flöte, gar großer Unterſatz — Pedalſtimme Unterſatz 32 Fuß.

Garnerius, Guilielmus, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Profeſſor der Muſik an der von König Ferdinand zu Neapel geſtifteten muſikaliſchen Academie (ſ. Gafor), ein zu ſeiner Zeit berühmter Scholaſtiker und Lehrer ſeiner Kunſt.

Garnier. Vor der vorletzten franzöſiſchen Revolution lebte ein F. Garnier als erſter Hoboiſt am Hofe des Königs Ludwig XVI.; nach der Revolution aber, ungefähr vom Jahre 1798 an, war derſelbe Commissaire ordonnateur bei der fränkiſchen Rheinarmee unter Championnet, als welcher er ſich bisweilen in dem Kreuzer'ſchen Concerte zu Frankfurt und mehrmals auch zu Offenbach öffentlich hören ließ. Da er dort meiſt eigene Compoſitionen vortrug, ſo gehören auch wohl nur ihm die Hoboencompoſitionen an, welche wir unter dem Namen Garnier beſitzen. — Ein jüngerer, J. Garnier, und wahrſcheinlich der Sohn des Vorhergehenden, war erſter Flötiſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris, und in ſeiner Blüthezeit ein tüchtiger Meiſter auf ſeinem Inſtrumente. Er ſchrieb mehrere (ungefähr 24) concertirende Duette für zwei Flöten; einige Trio's für Flöte, Clarinette und Fagott oder Violoncell; ferner ſehr zweckmäßige Etuden und eine Méthode de Flûte, welche bei Janet und C. zu Paris erſchien. — Ein dritter Garnier war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Accompagniſt des Königs von Polen und Herzogs von Lothringen, vorher vierter Organiſt zu Verſailles. — Ein vierter Garnier endlich war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erſter Violiniſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris, und gab ſeit 1780 mehrere Solo's und Duetten für die Violine heraus, die zu ihrer Zeit wohl manche Liebhaber gefunden haben mögen, für unſere jetzigen Violinſpieler aber ohne Werth ſind.

Garth of Durham, John, ein engliſcher Componiſt aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, beſonders bekannt durch ſeine engliſche Bearbeitung der Marcelliſchen Muſik zu den Pſalmen, welche in acht Foliobänden herauskamen, war wahrſcheinlich Organiſt an einer Kirche zu London, und iſt der Verfaſſer von mehreren Violoncellconcerten, Clavierſonaten mit Violin- und Violoncellbegleitung, und einer Sammlung von Fantaſien (Voluntaries) für die Orgel, die hauptſächlich in den letzten ſechziger und ſiebziger Jahren Lieblingsmuſiken der engliſchen Künſtler und Dilettanten waren.

Gärtner, Johann, erſter Flötiſt in der ehemaligen Hofcapelle zu Fulda, geboren auf dem nicht weit davon entfernten Petersberge 1740. Als Componiſt iſt er durch einige Sachen für die Flöte, auch ein paar Operetten und mehrere Cantaten bekannt, die indeß nur ſeiner Zeit angehören und mit ihm aus dem öffentlichen Leben ſchieden. Er ſtarb ſchon 1789.

Garzaniga, heißt Gazzaniga (ſ. dieſ.).

Gascogne, Matthias, ein Contrapunktiſt aus Luthers Zeiten. Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina (ſ. Kandlers Bearbeitung pag. 157) ſagt von ihm, daß er als Zeitgenoſſe Ockenheims zu denjenigen Tonſetzern gehört habe, welche, um ihre Vorgänger zu übertreffen, Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten häuften, damit aber, gegen ihre Abſicht, der Kunſt keinen ſonderlichen Dienſt erwieſen. — Früher erwähnt Baini (ſ. Kandler pag. 30) auch eines Tonſetzers, Namens Gascogne (franz. Gascagne) aus dem 14. Jahrhunderte, von dem viele Compoſitionen in der päpſtlichen Capelle aufgeführt worden ſeyen. — Ein dritter Contrapunktiſt, Johann G., lebte ebenfalls im 16. Jahrhunderte. Unter den Handſchriften der Königl. Bibliothek zu München (cod. 7) werden noch einige vierſtimmige Meſſen von demſelben aufbewahrt, auf deren Titeln er aber Gascong genannt iſt.

Gaſpar, von Einigen auch Gaſpard genannt, blühte nach Gerber gegen Ende des 15. Jahrhunderts als einer der gefälligſten Componiſten ſeiner Zeit. Baini zählt ihn jedoch zu den Tonſetzern der Ockenheim'ſchen Periode, alſo des 16. Jahrhunderts. Da er allen Nachrichten zufolge ſchon um 1740 bekannt war, ſo gehört er unſtreitig zu den erſten Bearbeitern der Harmonie. — Auch eines Tonſetzers aus dem 14. Jahrhunderte erwähnt Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina (ſ. Kandlers Bearbeitung pag. 30), von dem in der päpſtlichen Capelle mehrere Meſſen aufgeführt worden ſeyen. Weiteres weiß er jedoch über ihn nicht zu berichten.

Gaſparini, Francesco, Schüler Corelli's und Bernardo Pasquini's, war zuerſt Maeſtro an der Pietà zu Venedig. Er wurde geboren um 1660 zu Lucca, hielt ſich gegen 1700 als Academico filarmonico, Componiſt und Clavierlehrer zu Rom auf; kam dann 1725 als Capellmeiſter an die Hauptkirche S. Giovanni im Lateran, wurde jedoch aus Rückſicht auf ſeine Geſundheit ſchon im Juli 1726 mit halbem Gehalt in Ruheſtand verſetzt; er ſtarb Ende März 1727.

Gaſparini, Michael Angelo, wahrſcheinlich ein Bruder des Vorhergehenden, war ein gegen Ende des 17. und zu Anfange des 18. Jahrhunderts ſehr berühmter Contraltiſt, und auch als Componiſt nicht ohne Anſehen, zu Lucca geboren und ein Schüler von Lotti. Er ſtarb gegen 1732 zu Venedig.

Gaſparini, Quirino, zu Ende des vorigen Jahrhunderts Königlicher Capellmeiſter zu Turin und ausgezeichnet als Violinvirtuos. Indeß wandte er als Componiſt ſein Augenmerk beſonders auf Kirchenſachen. Ueber ſeine weiteren äußeren Lebensverhältniſſe fehlen alle Nachrichten.

Gaßmann, Florian Leopold, geb. zu Brür in Böhmen 1729, in den Anfängen der Muſik unterrichtet vom dortigen Chorregenten Johann Woborzil, der großen Anlagen wegen, die ſehr jung bemerkbar wurden. Im Harfenſpiele und im Geſange zeichnete ſich G. ſchon als zwölfjähriger Knabe aus, wie ſeine hinterlaſſene Wittwe und Salieri von ihm berichten. Um dem ihm

Digitized by Google

verhaßten Krämerſtande, zu dem ihn ſein Vater zwingen wollte, zu entgehen, entfloh er im 13. Jahre mit ſeiner Harfe aus dem väterlichen Hauſe, und hatte in Karlsbad ſo viel Glück, daß er ſich mit ſeiner Muſik in 14 Tagen gegen 1000 Thlr. gewann, vorzüglich durch ſein Harfenſpiel, das ungemein genannt wird, zum Erſtaunen. Schnell ging es nun nach Italien, und zwar nach Venedig, wo ſeine Baarſchaft ſehr bald in andere Hände übergegangen war. Weinend auf einer Brücke ſtehend traf ihn ein mitleidiger Prieſter, der ihn zu ſich nahm, wiſſenſchaftlich und in der Muſik vom Pater Martini unterrichten ließ. In zwei Jahren konnte er die Organiſtenſtelle eines Nonnenkloſters zu Aller Erbauung verſehen. Gerühmt von einer Anverwandtin des Grafen Leonardo Veneri, nahm ihn der von ſeiner nähern Bekanntſchaft entzückte Mann in ſein Haus, räumte ihm das ganze Stockwerk ein, gab ihm Bedienung und freie Tafel, ja er erlaubte ihm, bald 10 bis 12 Perſonen zu Gaſte zu laden, wovon Gaßmann beſcheiden keinen Gebrauch machte. Nur noch fleißiger ſuchte er ſich in der Kunſt zu vervollkommnen, was ihm die Liebe Martini's ſo ſehr gewann, daß er das Bild ſeines Schülers unter die größten Meiſter ſeiner Sammlung aufhing. In der That war auch Gaßmann ſchon ſo beliebt, daß ſich Kirchen und Theater um ſeine Compoſitionen bemühten. 1762 wurde er als Balletcomponiſt nach Wien berufen und kam 1763 daſelbſt an. Auch hier hatten ſeine Arbeiten ſo guten Erfolg, daß ein Contract mit ihm geſchloſſen wurde, nach welchem man ihm für eine Anzahl Opern einen lebenslangen Jahrgehalt von 400 Ducaten verwilligte. Der Kaiſer ernannte ihn zum Hof- und Kammercomponiſten, und 1771, nach Reuters Tode, zum Hof-Capellmeiſter mit erhöhtem Gehalte (800 Ducaten). 1766 war er mit Bewilligung des Kaiſers abermals nach Venedig gereiſt, wo ſeine Opern großes Glück machten (1770 führte er in Mailand „l'amare artigiana" auf.) Nach ſeiner Rückkehr 1767 machte er ſich, außer treuer Verwaltung ſeiner praktiſch-muſikaliſchen Arbeiten, noch durch Anfertigung eines Catalogs der reichen Kaiſerl. muſikaliſchen Bibliothek höchſt nützlich. Der Kaiſer gab ihm ſelbſt einmal die, ſonſt nicht leicht zu erlangende, Erlaubniß, die von G. geliebte älteſte Tochter des Hrn. Damm, eines gebildeten Malers aus freiherrlicher, aber verarmter Familie, zu heirathen; 1768 wurde die Ehe geſchloſſen. 1772 ſtiftete er eine **Wittwenkaſſe für inländiſche Tonkünſtler**, zu deren Haupteinnahme jährlich zwei Concerte, eins im Advent, das andere in der Faſtenzeit, angeſetzt wurden, worin von allen Wiener Tonkünſtlern Meiſteroratorien aufgeführt wurden. Jede Wittwe ſollte jährlich 400 fl. erhalten. Sie beſteht noch. — Glücklich in Allem, was er unternahm, geliebt wegen ſeiner Kunſt, Menſchenfreundlichkeit und Beſcheidenheit, dankbar gegen ſeine früheren Wohlthäter, verherrlichte ſich ſein Leben zuſehends. In Italien, das er öfter beſuchte, war er überall willkommen, in Wien vom Kaiſerhauſe hochbegünſtigt und von Allen geehrt, in ſeiner Ehe überaus glücklich, auch durch die Geburt einer Tochter, ſchien ihm nur noch im treuen Wirken für die Kunſt und in den Hoffnungen, die ihm ſein Schüler Salieri gab, ein Zuwachs von Glückſeligkeit möglich, als ihm durch einen Unfall in Italien ſeine bisher friſche Geſundheit genommen wurde. Die Pferde gingen mit ihm durch, und eine Strecke am Wagen fortgeſchleppt, waren ihm zwei Rippen in der Bruſt verbogen worden. Er ſtarb in der Blüthe ſeiner Jahre am 22. Januar 1774. Seine zweite Tochter wurde drei Monate nach ſeinem Tode geboren. Die Kaiſerin Maria Thereſia ernannte ſich ſelbſt zum Taufzeugen und ſetzte eine Penſion für die Hinterlaſſenen aus. In der Folge nahm ſich auch Salieri, Gaßmanns fleißiger und dankbarer Schüler, der beiden Töchter ſeines Lehrers uneigennützig an und unterrichtete beide, die älteſte Maria Anna und Thereſia, in der Muſik, namentlich im Geſange. Beide wurden als Opernſängerinnen angeſtellt, und die jüngſte vorzüglich ausgezeichnet, ihrer trefflich gebildeten Stimme, glänzenden Bravour und ihres ſchönen Ausdrucks wegen. Sie verheirathete ſich mit Hrn. Roſenbaum. 1812 hatte ihre Stimme bedeutend abgenommen, ſo daß man die ſonſt Hochgeachtete in Wien in den Ruheſtand verſetzt zu ſehen wünſchte. — Als Componiſt war Fl. Leop. G. ſehr thätig geweſen und mit Glück. Er ſchrieb 23 ernſte und komiſche Opern, ſämmtlich auf italieniſche Texte, von denen zwei in das Deutſche übertragen wurden: „die junge Gräfin" von Hiller, und „die Liebe unter den Handwerksleuten" von Neefe. Für die Kirche componirte er Pſalmen, Hymnen, ein Oratorium „la Betulia liberata", eine Motette am Cäcilientage, mehrere vortreffliche Meſſen und ein „Dies irae", kurz vor ſeinem Tode geſchrieben und beſonders geachtet. Er war nicht allein der Lieblingscomponiſt der Kaiſerin Maria Thereſia, ſondern Mozart ſelbſt äußerte über ſeine Kirchenmuſik gegen Doles: „Wenn Sie nur erſt Alles kennten, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich heim, ſo will ich ſeine Kirchenmuſiken ſtudiren, und hoffe, Viel daraus zu lernen." — Fünfzehn ungedruckte Sinfonien werden nicht minder von ihm gerühmt. Gedruckt wurden von Inſtrumentalwerken: ſechs Quartette für Flöte, Violine, Alt und Baß ap. 1 zu Paris 1769; ſechs Quartette (Quintette) für zwei Violinen, zwei Bratſchen und Baß ap. 2; ſechs Violinquartette mit obligatem Violoncell, zu Amſterdam und in Wien 1803; VI Quatuors paur deux Viol., Alta et Vialancelle, chacun avec deux Fugues.

Gaßmann, Maria Anna und Thereſia, Sängerinnen (ſ. den vorherg. Art. und Roſenbaum).

Gaßner, Dr. Ferdinand Simon, der Bearbeiter des vorliegenden Buches, war lange mit ſich ſelbſt nicht einig, ob er Seiner (unbeſchadet der Beſcheidenheit) Erwähnung thun ſolle oder nicht? Weil es aber nun doch als unläugbare Thatſache feſtſteht, daß er auch geboren iſt, und zwar am 6. Jenner 1798 in Wien, ſeine bisherige öffentliche Wirkſamkeit ihm Anhänger und Gegner erworben hat, die vorausſichtlich Näheres von ihm zu erfahren nicht verſchmähen werden, er ſich auch ſtets gerne in ausgewählter Geſellſchaft bewegt, ſo mag er denn erwähnt und der Geburtsangabe noch beigefügt ſeyn, daß er als Großherzoglich Badiſcher Hof-Muſikdirector in Karlsruhe lebt. Wird dieß (hoffentlich recht ſpät) nicht mehr der Fall ſeyn, und hält es ein Unpartheiiſcher und Unterrichteter der Mühe werth, deſſen vielbewegtes Leben, Character und Wirken als praktiſcher Muſiker und Schriftſteller ausführlicher zu ſchildern, ſo möge eine ſolche Schilderung den Freunden des Menſchen und Künſtlers ſein Andenken erhalten.

Gaſtoldi, Giovanni, ein fruchtbarer und zu ſeiner Zeit ſehr beliebter Componiſt aus Caravaggio, blühte gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Capellmeiſter des Herzogs von Mantua, erſt an der daſigen Kirche S. Barbara, und dann am Dome zu Mailand. Von ſeinen Werken ſind jetzt noch gegen 30 gedruckte Vocalcompoſitionen bekannt, von denen viele und vielleicht die beſten noch jetzt in dem Archive der liberianiſchen Hauptkirche San Maria Maggiore zu Rom ſorgfältig aufbewahrt werden.

Gaſtritz (Gastricus), Matthias, ein deutſcher Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, Organiſt zu Amberg, von deſſen Werken ſich noch mehrere auf der Königlichen Bibliothek zu München befinden, eine ungleich größere Anzahl aber, meiſt zu Nürnberg gedruckt, verloren gegangen iſt. Unter jenen noch vorhandenen iſt eine Sammlung von lateiniſchen und deutſchen Liedern enthalten, worunter auch der Choral „Was Gott thut, das iſt wohlgethan ꝛc."

Gatayes, G. Der Fleiß dieſes Pariſer Guitarre- und Harfenvirtuoſen iſt zu bewundern. Sein Lebenslauf iſt uns nicht genau bekannt; doch wiſſen wir gewiß, daß er erſt ſpät anfing, ſich zum eigentlichen Tonkünſtler zu bilden, und mit wenigen Jahren war er fertig, ein vortrefflicher Virtuos auf ſeinen Inſtrumenten, an deſſen Spiel beſonders die Pariſer ſogenannte ſchöne Welt ſich

Digitized by Google

nicht genug ergötzen konnte. Dann fing er auch an, die Compoſition und den theoretiſchen Theil ſeiner Kunſt zu ſtudiren, und ſeit 1800 ohngefähr hat er nicht weniger als 112 nahmhafte Werke der Oeffentlichkeit übergeben.

Gates, Bernhard, geboren 1686 und geſtorben 1773, war Lehrer der Königl. Capellknaben zu London und Mitglied der Geſellſchaft, welche die Academie der alten Muſik daſelbſt ſtiftete. 1731 führte er mit ſeinen Schülern das Händel'ſche Oratorium „Eſther“ mit Action in ſeinem Hauſe auf. Der allgemeine Beifall, mit dem man dieß Stück damals aufnahm, war der Impuls zu Händels fernerer großer Thätigkeit in dem Gebiete der Oratoriencompoſition, und ſonit hat ſich auch G. dadurch ein ewiges Denkmal in der Geſchichte der Muſik geſetzt; als Erſter nämlich, welcher Händels eminentes Talent in dieſer großartigen Tondichtung zu würdigen wußte.

Gathy, Auguſt. Durch mehrere literariſche Arbeiten (namentlich ſein muſikaliſches Converſationslexikon und die Ueberſetzung der Berlioz'ſchen Briefe) in der muſikaliſchen Welt bekannt, iſt fortwährend thätig und lebt abwechſelnd in Paris und Hamburg. Näheres wiſſen wir zur Zeit nicht anzugeben.

Gatti, Luigi Abbate, geb. den 11. Juni 1740 zu Caſtro Lacizzi bei Mantua und geſt. am 1. März 1817 in Salzburg, woſelbſt er ſeit dem Jahre 1782 als Hof- und Dom-Capellmeiſter in Fürſt-Erzbiſchöflichen Dienſten ſtand. Die Liebe und Achtung ſeiner Untergebenen begleitete den menſchenfreundlichen Siebenundſiebenziger in's Grab und iſt wohl der ſchönſte Nachruhm. Die in einer früheren Periode für Italien geſchriebenen Opern „Olimpiade“, „Demofonte“ und „Nitetti“ erhielten damals zu Piacenza und Mantua rauſchenden Beifall; ſeine ſpäteren Compoſitionen, Geſang- und Inſtrumentalwerke für die Kirche und Kammer, darunter auch das Oratorium „la morte d'Abele“, ſind nur am Orte ihres Entſtehens bekannt geworden, und liegen nicht unwahrſcheinlich, nach allen über Deutſchlands einſtigem Primate verhängten Wechſelſchickſalen, in einem mitemigrirten Archive begraben unter Schloß und Riegel.

Gatti, Theobalde de, gemeiniglich nur Theobalde genannt, Violoncellvirtuoſe, wurde geb. zu Florenz um die Mitte des 17. Jahrh., kam frühzeitig nach Paris, wo er auf Lully's Empfehlung bald als Königl. Kammermuſikus angeſtellt wurde und gegen 1730 ſtarb.

Gattung, ſ. Tongattung.

Gaude, Theodor. Sein Name iſt zwar ein franzöſiſcher und wird auch franzöſiſch ausgeſprochen (Good); indeſſen iſt er doch eigentlich ein Deutſcher, weil auf deutſchem Boden geboren, obſchon ſeine Eltern aus Frankreich ſtammten. Er kam am 3. Juni 1782 zu Weſel am Rhein in dieſe Welt und mußte ſich anfangs, nach dem Willen ſeiner Eltern, dem Handelsſtande widmen; bald indeſſen ſiegte eine beſondere Vorliebe zur Muſik nicht allein über den geringern Hang, welchen er zu jenem Berufe in ſich verſpürte, ſondern auch über die Pflicht, den Eltern in der Beſtimmung Gehorſam zu leiſten. Er trat aus der Lehre, in welche er bereits gethan war und nahm Unterricht in der Muſik. Er gelangte recht bald zu einer außerordentlichen Fertigkeit auf der Guitarre und begab ſich dann zu weiterer Ausbildung nach Paris, wo er nun auch Unterricht in der muſikaliſchen Compoſition empfing und hiernach eine Reihe von Jahren mit dem Anſehen eines der erſten Meiſter ſeines Fachs verlebte. Er trat 1814 die Reiſe nach Petersburg an, gab überall, wo er in einer größeren Stadt ankam, mit vielem Beifalle Concerte und gelangte endlich nach Hamburg, von wo er ſich nach Petersburg einzuſchiffen gedachte. Doch ſcheiterte dieſer Plan an einer Krankheit, welche ihn in Hamburg für länger feſthielt, und als er während der Zeit dort ſich viele Freunde und auch einen bedeutenden Ruf als Lehrer auf ſeinem Inſtrumente verſchafft hatte, ſo beſchloß er, dort zu bleiben und ſeine fernern Lebenstage gänzlich zuzubringen. Als Componiſt hat er ſich durch mehr denn 80 Werke thätig bewieſen, welche theils zu Paris, theils zu Offenbach, theils zu Hamburg und Leipzig gedruckt erſchienen.

Gaudimel, heißt Goudimel (ſ. daher dieſ.).

Gaumenton, auch Kehlton, Gurgelton, Halsſtimme, (cantar di gola, chanter gras). Mit dieſen Begriffen bezeichnet man eine Klangeigenſchaft des Tones der menſchlichen Stimme, welche den natürlichen Bruſtklang entfärbt und verunſtaltet.

Gaus, Mad. Caroline, geb. Huth, eine der vorzüglichſten und berühmteſten Sängerinnen des vorigen und auch noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Stuttgart am 3. September 1761. Sie lebte noch 1835 als 74jährige Greiſin.

Gauſargues, richtiger geſchrieben Gauzargues (ſ. dieſ.).

Gautherot, Mad. Louiſe, eine geb. Deschamps, eine der vorzüglichſten Violinſpielerinnen des vorigen Jahrhunderts, war zuerſt Mitglied des Conc. spirit. zu Paris (um 1783), kam dann nach London, wo ſie 1791 einen glänzenden Ruf nach Dublin erhielt. 1792 befand ſie ſich wieder in London als Mitglied des daſigen großen Concerts. Als ſolches ſcheint ſie auch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts geſtorben zu ſeyn; doch fehlen über ihre ſpäteren Lebensverhältniſſe alle zuverläſſigen Nachrichten.

Gauthier, 1) Dionys, ein Lautenvirtuos des vorigen Jahrhunderts. — 2) Louis Gauthier oder Gautier, ein Claviervirtuos des vorigen Jahrhunderts. — 3) Pierre Gauthier oder Gautier, geboren in Ciotat 1644, erhielt 1683 von Lully die Erlaubniß, zu Marſeille ein Operntheater zu errichten. Die erſte Oper, welche er daſelbſt gab, war „le triomphe de la Paix“, von ſeiner eigenen Compoſition. Dieſelbe erhielt vielen Beifall und erwarb ihm alsbald den Ruf eines vortrefflichen Componiſten.

Gauzargues oder Gauſargues, Charles, Domherr. 1767 ward er bei Gelegenheit einer Preiscompoſition zum Richter über die eingeſandten Arbeiten erwählt. Gegen 1780 legte er Alters halber ſeine Stelle als Königl. Capellmeiſter nieder und lebte ſeit der Zeit bis an ſeinen Tod (1801) als Privatmann zu St. Germain. 1798 erſchien noch ein verdienſtliches theoretiſches Werk von ihm: „Traité de l'harmonie à la portée de tout le monde“ (Paris bei Deſenne), und wahrſcheinlich ſind früher auch noch manche andere Compoſitionen von ihm herausgegeben worden, von denen man aber, in Deutſchland wenigſtens, nichts Näheres erfahren hat.

Gavaudan, Bosquet, war zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts einer der beliebteſten Sänger zu Paris.

Gaveaux, Pierre, wurde geboren zu Beziers im Departement de l'Herault oder dem ehemaligen Niederlanguedoc im Auguſt 1761. Er ſchrieb viele Opern, dann mehrere Romanzen, Canzonetten u. dergl. mit Harfe- und Clavierbegleitung, und endlich auch einige Orcheſterſachen, als Ouverturen, kleine Sinfonien ꝛc. Die Ouverturen zu ſeinen Opern waren bei dem Pariſer muſikaliſchen Publikum lange Zeit ſehr beliebt und wurden deßhalb auch auf die mannigfaltigſte Art und Weiſe arrangirt. In Deutſchland ſind von G's Opern (eigentlich nur Operetten) nur zwei: „der kleine Matroſe“ und „kindliche Liebe“ gegeben worden.

Gaveaux, Gebrüder, Wilhelm und Simon, Muſikalienhändler und Verleger in Paris. Wilhelm, der ſich auch G. l'ainé nennt, war früher erſter Clarinettiſt im Orcheſter des Théâtre lyrique zu Paris und ein ausgezeichneter Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, für welches er überdieß mehrere nicht unſchätzenswerthe Werke, wie Variationen, concertirende Duette u. dergl. ſchrieb, die zugleich ſeine gründlichen harmoniſchen Kenntniſſe bekunden. Auch für das Flageolet und die Flöte ſetzte er einige kleine Pieçen, als Duo's, Variationen, Tänze ꝛc. die bei den Pariſern einſt ſehr beliebt waren, und ſchrieb endlich ein Lehrbuch für das Flageolet, das nächſt Collinets Werke ohnſtreitig das beſte und gründlichſte ſeiner

Digitized by Google

Art iſt. Die meiſten ſeiner Compoſitionen, und auch jenes Lehrbuch, erſchienen in ſeinem eigenen Verlage, indeß ließen auch Leduc u. A. Einiges von ihm drucken. — Simon ſtand früher als Repetitor und Souffleur an demſelben Theater. Von ihm iſt ſonſt nichts bekannt, was für den Muſiker Intereſſe hätte.

Gaviniés, P., einer der größten Violinvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Bordeaux am 11. Mai 1728. Er ſtarb zu Paris am 9. September 1800.

Gavotte, ein vorzüglich zum Tanze, und zwar mehr dem theatraliſchen als geſellſchaftlichen, angewandtes Tonſtück von munterem Character.

Gayer, Johann Joſeph Georg, Concertmeiſter des Langrafen zu Heſſen-Homburg, geb. zu Engelhaus in Böhmen 1748 und geſt. 1811, ein fertiger und geſchmackvoller Violinvirtuos, wie auch gründlicher und gefälliger Componiſt.

Gaul, Mad., ſ. Gail.

Gazeſchweller, ſ. Crescendozug.

Gazon, Mad. du, eine berühmte Sängerin an dem italieniſchen Theater zu Paris, trat 1756 zum erſten Male in dem daſigen Conc. ſpirit. öffentlich auf, und zwar ſogleich mit allgemeinem Beifalle. Ihre höchſte Blüthezeit fällt indeß um das Jahr 1780. Auch 1796 galt dieß Urtheil noch, nachdem ſie ſich das Jahr vorher an einen Herrn Lefevre zu Paris verheirathet hatte. Als Sängerin behielt ſie den Namen Gazon bei, und erſt Anfangs des jetzigen Jahrhunderts, wo ſie aus dem öffentlichen Theaterleben ſich in ſtille Häuslichkeit zurückzog, nannte ſie ſich bloß Lefevre. Von da an fehlen aber auch alle zuverläſſigen Nachrichten über ſie.

Gazzaniga, Giuſeppe, Capellmeiſter zu Verona, geb. zu Neapel, oder, wie Einige behaupten, zu Verona, und ein Schüler von Sacchini, wurde ſchon um das Jahr 1776 in Deutſchland durch mehrere italieniſche Arien und Opernſcenen bekannt und beliebt.

G-Dur, eine der 24 Tonarten unſeres modernen Tonſyſtems, in welcher der Ton G als Grundton (Tonica) der ſogenannten Dur-Tonart angenommen, und in deren Leiter, um das Subsemitonium modi zu erhalten, der Ton f in fis verwandelt iſt.

Gebauer. Es haben ſich bis jetzt im Ganzen ſieben Künſtler dieſes Namens bekannt gemacht. Der älteſte unter allen, deſſen Vornamen wir nicht angeben können, war Cantor und Organiſt an der evangeliſchen Kirche zu Landshut und wurde geboren 1737. Sowohl die guten Eigenſchaften ſeines Characters, als das höchſt Angenehme ſeines Umgangs, vor Allem aber ſeine tiefen und vielſeitigen muſikaliſchen Kenntniſſe erwarben ihm die allgemeinſte Achtung und Liebe. Er ſtarb am 23. December 1784. — Dann leben zu Paris vier Brüder Gebauer, unter deren Namen gegen 60—70 verſchiedene Werke (Duo's, Trio's, Quartetten, Concerte ꝛc.) für ziemlich alle Blas- und Bogeninſtrumente bis jetzt herauskamen. Die beſten darunter ſind die für Clarinette und Flöte, die ſich namentlich durch ihre Zweckmäßigkeit beim Unterrichte eine rege Theilnahme erwarben. — Der ausgezeichnetſte unter allen Tonkünſtlern Namens Gebauer, der hier alſo auch beſonders genannt zu werden verdient, war indeſſen

Gebauer, Franz Xaver, geboren 1784 zu Eckersdorf in der Grafſchaft Glatz. Im Jahre 1810 erhielt er die Chordirectorſtelle an der Auguſtiner Hofpfarrkirche, und brachte dort den ſehr geſunkenen Muſikzuſtand durch kräftiges Einwirken und feſte Beharrlichkeit zum höchſten Flor; nicht minder gehörte er unter die ſchätzbare Zahl der thätigſten Mitglieder der Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates, und begründete, mittelſt ſeiner ausgebreiteten Bekanntſchaften, aus reinem, glühendem Kunſteifer, die trefflichen Concerts spirituels (1819), welche gegenwärtig noch, nach dem Erſtlingsplane modificirt, fortbeſtehen, die ſeinen Namen unvergeßlich machen, worin er die gewählteſten Meiſterwerke, Sinfonien, Chöre, Meſſen, Hymnen, Cantaten, Oratorien, z. B. Mozarts „Davide penitente“, Haydn's „ſieben Worte“, Fried. Schneiders „Weltgericht“ u. ſ. w. unter eigener umſichtiger Leitung zu Gehör brachte, und dadurch, den regen Sinn für claſſiſche Compoſitionen neu erweckend, dem entarteten Zeitgeſchmacke einen wirkſamen Damm entgegen ſetzte. Von einer Luſtreiſe nach der Schweiz kam er im Spätherbſte des Jahres 1822 bereits kränkelnd zurück, um nicht wieder zu geneſen; denn er verſchied ſchon am 13. December, zur tiefen Betrübniß ſeiner zahlreichen Freunde, bei denen ſein Andenken nimmer erlöſchen wird. Von ſeiner Compoſition ſind mehrere Lieder geſtochen; ein großer Chor, ein Tantum ergo und verſchiedene andere haben handſchriftlich ſich vorgefunden.

Gebel, Georg, Organiſt an der St. Chriſtophorikirche in Breslau, wurde daſelbſt geboren 1685 und ſtarb daſelbſt 1750. Im Ganzen componirte er ſechs Dutzend Choräle mit untermiſchten Arien (zwei Sammlungen), vier Dutzend Concertſtücke, fünf Dutzend Cantaten, zwei Dutzend Pſalmen, ein Paſſionsoratorium, zwei Dutzend große Clavierconcerte, zwei Dutzend Präludien und Fugen, dann eine Sammlung von verſchiedenen Cantaten und anderen Tonſtücken, eine Menge Canons (darunter einer von 30 Stimmen, der zwölfmal durchgeſpielt werden muß, ehe man zu ſeinem Schluſſe gelangt), einen Pſalm für zwei Chöre, eine inſtrumentirte Meſſe und dergl. mehr. Auch durch die Erfindung eines Clavichords mit Viertelstönen und eines großen Claviercymbals mit Manual und Pedal in ſechs vollen Octaven hat er ſich ausgezeichnet, doch fanden dieſe Inſtrumente keine Nachahmung.

Gebel, Georg, älteſter Sohn des Vorhergehenden, geboren den 25. October 1709 zu Brieg und geſtorben als Fürſtl. Rudolſtädt'ſcher Concert- und Capellmeiſter am 24. September 1753. 1735 wurde er in die vortreffliche Graf Brühl'ſche Capelle zu Dresden aufgenommen und erlernte bei dem Meiſter Hebenſtreit das Tractament des von demſelben erfundenen Pantaleon. Zwölf Jahre ſpäter folgte er dem ehrenvollen Rufe nach Rudolſtadt; allein ſein ohnehin ſchwächlicher Körperbau war den ſich ſelbſt aufgebürdeten anſtrengenden Arbeiten nimmermehr gewachſen; eine unermüdliche, mit hingeopferten Nächten verzweigte, geiſtige Thätigkeit wirkte zerſtörend auf das ganze Nervenſyſtem; äußerſt heftige hypochondriſche Anfälle ſtellten ſich ein, und erneuerten ſich ſo oftmals und alſo ſchnell hinter einander, daß auch eine kräftigere Natur rettungslos hätte unterliegen müſſen. Dieß traurige Ergebniß wird um ſo mehr erklärbar, wenn man die Geſammtzahl der Compoſitionen erwägt, welche G. in dem kurzen, kaum ſechsjährigen Zeitraume geliefert hat. Dieſelben beſtehen in mehr denn 100 Orcheſterſinfonien, Parthien und Concerten für verſchiedene Inſtrumente, zwei Paſſionsmuſiken, Weihnachtscantaten, vollſtändigen Kirchenjahrgängen ꝛc., zwölf Opern, darunter „Oedipus“, „Medea“, „Tarquinius Superbus“, „Sophonisba“, „Marcus Antonius“ u. a.

Gebel, Georg Sigismund, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, war zuerſt Unterorganiſt an der Hauptkirche St. Eliſabeth in Breslau, dann 1748 Organiſt an der Hoſpitalkirche St. Trinitatis (wo ihm ſein Vater im Amte folgte), und von 1749 an Oberorganiſt zu St. Eliſabeth. In dieſer Stelle ſtarb er 1775, nachdem er vorher auch mehrere Compoſitionen für die Orgel, namentlich einige Fugen und Vorſpiele herausgegeben hatte.

Gebhard, Martin Anton, Pfarrer zu Steindorf bei Augsburg und vormals Benedictiner von Benedictbeuern, ſ. Literatur.

Gebhardi, Ludwig Ernſt, Organiſt an der Predigerkirche zu Erfurt, ein nicht ungebildeter Muſiker, gewandter Orgelſpieler und fleißiger Componiſt für ſein heroiſches Inſtrument.

Gebläſe. Hierunter werden ſämmtliche Bälge einer Orgel verſtanden.

Gebohrte Windlade iſt eine ſolche Orgelwindlade, die nicht aus Rahmſchenkeln, ſondern aus einer ſehr ſtar-

Digitized by Google

ken eichenen Bohle beſteht, in die die Canzellen durch Bohrer gebohrt wurden.

Gebrochene Accorde ſind die arpeggirten Areorde. S. Arpeggio und Brechung der Arrorde.

Gebrochener oder gekröpfter Canal iſt in der Orgel eine ſolche Windröhre, die in ihrem geraden Lauſe durch eine höhere, tieſerere oder anderweitige Richtung unterbrochen wird. Eine ſolche Unterbrechung wird Knie genannt und geſchieht durch eine wie nöthig lange oder kurze Röhee, welche dann Knieſtück, auch Kropfſtück heißt.

Gebrochene Regiſterzüge (in der Orgel) ſind ſolche, deren Paralleten nicht als ganze, ſondern als zwei einzelne, durch ein Koppelholz verbundene Theile durch getheilte Windladen gehen, daher mit einem Manubrio angezogen werden können. Man nennt dieſe Parallelen deßhalb auch gebrochene, halbirle, getheilte Paralleien.

Gebrochenes Clavler nennen die Orgelbauer diejenige Einrichtung, wenn die blinden Taſten einer Manualelaviatur aus zwei durch ein Gelenk zuſammenhängenden Theilen beſtehen oder mil einer zweiten blinden wippenartigen Taſtatur durch Gelenle verbunden ſind.

Gebrochene Parallelen oder Schleifen heißen in der Orgelbauerſprache zwei Paralletentheile, die zu einer Stimme gehören und mit einem Regiſterzuge gehandhabt werden.

Gebrochene, geſchwelfte, geſchränkte, gethellte Wellen ſind ſolche Wellen, von denen zwei oder drei die Stelle von einer vertreten. Dieſe Einrichtung wird in ſolchen Oegeln nöthig, wo ganze Wellen ſo lang ſeyn müßten, daß ſie vermöge ihrer Länge eine zähe Spielart erzeugen würden.

Gebunden, ſ. Bindung und Bogen (als Schriftzeichen). Unter gebundener Diſſonanz, in welcher Beziehung der Ausdruck gebunden öfters vorlommt, verſteht man eine ſolche vorbereitete Diſſonanz, die nur in der vorbereitenden Conſonanz, nicht dann aber wieder als Diſſonanz von Neurm angegeben, ſondern nur ausgehalten werden ſoll. — Gebundene Schreibart iſt ein ſolche, bei der man ſich vieler Bindungen und Aufhaltungen der Harmonie bedienl. S. Contrapunkt u. Styl. — Gebundene Violine hieß ehedem eine beſondere Uebung auf der Violine, wobei man ein Band um den Hals und die Saiten derſelben knüpfte und es dergeſtalt anlegte, daß alle vier bloße Saiten um eine große Terz höher ſtimmten.

Gedackt, von Einigen auch Gedakt und Gedart geſchrieben. Wahrſcheinlich aus einer ſchwäbiſchen Ausſprache, ſtatt gedeckt, von decken entſtanden. Es iſt der Name einer Orgetſtimme, deren Labialpfeifen gedeckt, d. h. an ihren Mündungen winddicht verſchloſſen ſind (ſ. Decker).

Gedacktflötenchormaaß und **Unterchormaaß.** Chormaaß ſteht ſtatt 8′, daher erſteres eine Gedacktflöte von 8′ und letzteres eine ſolche von 16′ iſt.

Gedacktpommer, ſo viel als Bombarde. Nach Vorbergs Beſcheeibung der Görlitzer Orgel ſteht ſie in dieſer als ein ſtarkklingendes Quimatön, wo dann aber ihre Benennung falſch wäre.

Gedacktregal, ſ. Regal.

Gedämpftregal, ſ. Rrgal.

Gedeckt. — Gedeckte Flöle oder Gedeckle Flötenſtimme heißt jede gedeckte und flötenähnlich klingende Orgelpfeiſe, — ſo viel wie ein flötenartig klingendes Gedackt. — Gedecktes Flötenwerl, 1) ein aus einer oder mehreren Gedackt-Flölenſtimmrn beſtehendes Inſtrument, 2) eine aus halb und ganz gedeckten Flötenſtimmen beſtehende Orgelabtheitung. — Gedeckte italieniſche Quinte ſtand nach Adlung zu 3′ in der Orgel zu Gera. Er glaubt, daß es ein Naſard gewesen iſt. — Gedeckte Pfeifen, ſ. Gedackt — Gedeckte Quinte, Gedeckte Quintflöte, ſo viel wie Gedacktquinte. — Gedeckte Rohrſtimme, eine Zungenſtimme, deren Schallbecher an ihrer Mündung halb oder ganz gedeckt ſind. — Gedeckte Stimmen ſind ſolche Orgetſtimmen, deren Pfeiſen an ihren Mündungen gedeckt ſind.

Gefährte, auch Nachſatz, Antwort, lat. comes, vox consequeus, ital. risposta, consegnenza, franz. reponse genannt, — Benennung des Fugenthema's in der Folgeſtimme. Aus dem Artikel Fuge wiſſen wir, daß das Fugenthema, nachdem es von einer Stimme zuerſt vorgetragen, von einer zweiten wiederholt (oder, nach dem Kunſtausdrucke, beantwortet) wird. Geſchähe dieſe Wiederholung jederzeit auf denſelben Stuſen, ſo bedürſte ſie keiner beſondern Betrachtung; die Modulation wäre aber dann an die Tonica gebunden, unbrweglich und bald erſchöpft. Daher erfolgt die Antwort auf anderen Tonſtufen, und zwar zunächſt und am natürlichſten auf der Grundlage der Dominante, da dieſe innerhalb der Tonleiter der Gegenſatz der Tonica, oder, als neue Tonica betrachtet, Grundton der nächſtverwandten Tonleiter iſt, in welche die Modulation ſich zu erheben hat. Hier nun tritt die Unterſcheidung des Thema's und ſeiner Wiederholung durch die Benennungen Führer und Gefährle ein, z. B.

Führer Gefährle

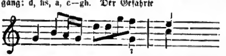
Tonica Dominante

Dieſe Verſetzung des Thema's zieht aber bisweilen Veränderungen in ſeiner Tonfolge nach ſich, für die es gewiſſer Rückſichten und Regeln bedarſ. Grundſätzlich iſt hier feſtzuſtellen, daß das Thema in der Beantwortung ſo genau wie möglich beibehalten werde; daß man nicht ohne hinreichenden Grund davon abgehe, und daß die nöthigen Abweichungen ſo wenig wie möglich characteriſtiſche Züge des Thema's vertöſchen. Dieſe Grundſätze bedürfen wohl keiner weiteren Rechtfertigung. Die erſte Abweichung iſt ſchon die oben erwähnte Verſetzung auf andere Tonſtufen, gerechtfertigt durch das Bedürfniß, ſich modulatoriſch fortzubewegen. Von hier ab bieten ſich aber ſogleich zwei Wege: man kann die Dominante und das auf ſie geſtellte Thema als Tonira und Entwickelung aus einer neuen Tonleiter anſehen oder die urſprüngliche Tonarl feſthalten. Der letztere Wrg iſt bisweilen unmöglich, wenn namlich das Thema, wie dieſes von Bach (aus dem „wohltemp. Clavier"), zu beſtimmt die weſentlichen Punlte der Tonleiler in ſich faßt. — Wo nun (willkürlich oder nothwendig) das Thema in die Dominantentonart übertritt, zeigt ſich freilich der entſchiedenſte Modulationswechſel. Aber auf der andern Seite wäre es auch wünſchenswerth, den Hauptton nicht ſo ſchnell aufzugeben, wenigſtens die urſprüngliche Beziehung zwiſchen Dominante und Tonica da, wo ſie am klarſten hervortritt, feſtzuhalten. Man verſetzt daher zwar das ganze Thema genau in die Tonart der Dominante. Fängt es aber mit der Dominante an, ſo ſetzl man dafür, der weiteren Tonfolge unbeſchadet, in der Antwort die Tonica, und fährt, unbekümmert um dieſe Aenderung, in der Tonleiter der Quinte fort. Dieſelbe Verwandlung tritt auch ein, wenn die das Thema beginnende Dominante gleichſam figurirt erſcheint. Das Anfangsmotiv gilt für die Dominante allein und wird mit der Tonica in gleicher Figurirung beantwortet. Noch ſtärker tritt aber das Verhältniß von Tonica und Dominante hervor, wenn ſie ſich beide im Anfange des Thema's zu

Digitized by Google

einander geſellen; dieſes Verhältniß muß möglichſt aufrecht erhalten werden. Tritt alſo der Anfang des Thema's von der Tonica auf die Dominante, ſo ſchreitet die Antwort von der Dominante auf die Tonica, beantwortet alſo den Quintenſchritt mit einem Quartenſchritte ſtatt der melodiſch genaueren Quinte. Umgekehrt, wenn der Führer zu Anfange von der Dominante zur Tonica geſchritten iſt, geht der Gefährte von der Tonica zur Dominante, und beide Abweichungen treten auch dann ein, wenn der Anfangston, wie oben bemerkt, figurirt iſt. Dieſes Wechſelſpiel ſchiebt ſich bisweilen tiefer in das Thema hinein, unterbleibt aber, wo es den Fluß oder die characteriſtiſchen Züge des Thema's ſtören könnte. Es ſcheint alſo übereilt, wenn mehrere Tonlehrer es als Regel haben ausſprechen wollen, daß auch in der Mitte des Thema's der Schritt von Tonica zu Dominante (oder umgekehrt) mit dem entgegengeſetzten Schritte zu beantworten ſey. Auch auf den Schluß findet dieſe Regel keine Anwendung. Es iſt auch einleuchtend, daß das Bedürfniß, bei dem Gefährten an den Hauptton zu erinnern, vornehmlich den Anfang treffen muß. Unnöthig ſind ferner nach obiger Auseinanderſetzung alle Regeln: wenn der Führer mit Secunde, Terz u. ſ. w. des Haupttones anfange und ſchlieſſe, müſſe der Gefährte mit Secunde, Terz u. ſ. w. der Dominante anfangen und ſchließen; ſie ſind alle in der allgemeinen Regel von der Uebertragung auf die Dominante von ſelbſt enthalten. Nur noch ein Fall bedarf beſonderer Erwägung: der, wenn das Thema nicht im Hauptione ſchließt, ſondern in der Dominante, z. B. ſich von C nach G wendet. Wollte man im Gefährten dieſe Wendung wiederholen, ſo würde man in die Dominante der Dominante, nach D, gerathen und die Modulation ſich in das Schrankenloſe verlieren. Hier iſt es Regel, den Gefährten, ſtatt in ſeine Dominante, wieder in den Hauptton zu führen und ihn an derſelben Stelle umzuändern, wo im Führer die Wendung in die Dominante ſtattfand. Dieſes Thema z. B.

neigt ſich offenbar der Dominante zu, ſey es durch einen Halbſchluß: c, e, g, c—gh, oder durch förmlichen Uebergang: d, fis, a, c—gh. Der Gefährte



lenkt daher von der Dominante g wieder in den Hauptton und verändert zu dem Ende die beiden Schlußtöne, in welchen auch zuvor die Abwendung erfolgt war. Sollte nun die für die Rückkehr in den Haupton nöthige Aenderung einen characteriſtiſchen Zug des Thema's bedrohen, ſo wird ſie auf einen andern Punkt verlegt, der weniger weſentlich ſcheint, und dazu die nächſte Gelegenheit ergriffen. Ja, ſollte nämlich der Rückſchritt ohne weſentliche Einbuſſe nirgends geſchehen können, ſo unterbleibt er, und man kehrt erſt im Zwiſchenſatze zum Haupttone zurück, oder auch erſt mit dem Eintritte der dritten Stimme, oder (bei zweiſtimmigen Fugen) noch ſpäter. Die Ausweichung in die Dominante wird aber wohl die einzige ſeyn, welche ſich für den Schluß eines regelmäßigen Thema's einſtellen kann. Sollte irgend einmal eine andere Ausweichung ſich aufdrängen, ſo würde ſie nach denſelben Grundſätzen zu behandeln ſeyn. Keiner Regeln ſcheint es dagegen für die Fälle zu bedürfen, wo in einem Thema leiterfremde Töne oder auch vorübergehende Ausweichungen erſcheinen. Da dieſe fremden Töne nur vorübergehen und das Thema in ſeinen Hauptton oder die Dominante zurückkehrt, ſo ſind ſie für die modulatoriſche Conſtruction des Ganzen ohne weitere Folgen, und werden ohne Weiteres in die Tonart des Gefährten übertragen. Endlich erlaubt man ſich auch kleine Abweichungen, um eine fließendere Harmonie, oder eine beſonders erwünſchte Modulation zu erlangen. Wir müſſen des beſchränkten Raumes wegen ausführlichere Notenbeiſpiele vermeiden, die übrigens zum eigentlichen Studium doch nicht genügen würden; empfehlen aber Jenen, die ihrer bedürfen, zunächſt „Bach's wohltemperirtes Clavier.“

Gefühl. Zur Belehrung über den Gegenſtand empfehlen wir insbeſondere das Studium der Werke von J. G. E. Maaß („Verſuch über die Gefühle, beſonders über die Affecte.“ 1811. 2 Bde. 8. — „Verſuch über die Leidenſchaften.“ 1805. 2 Bde. 8.), Beneke („Skizzen zur Naturlehre der Gefühle.“ 1825. 8.), Stark („Beiträge zur pſychiſchen Anthropologie und Pathologie.“ 1824 und 25. 2 Bde. 8.); und ferner auch der Abhandlungen „Empfindung“ von Sulzer in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte, und „Ueber Gefühl und Ausdruck in der Muſik“ von St. Schütze in der Zeitſchrift „Cäcilia“ Bd. 12. pag. 237 ff. — Die Redensarten „mit oder ohne, viel oder wenig, Gefühl ſingen oder ſpielen“ haben ſowohl eine ſubjective als objective Bedeutung; ſubjectiv wird dadurch dem Sänger oder Spieler das Zeugniß gegeben, daß er durch ſeinen Vortrag beweiſe, wie viel oder wenig er ſelbſt fühlt (oder nicht), was in dem Tonſtücke enthalten oder durch daſſelbe ausgedrückt iſt, und objectiv wird damit auf die Kunſt hingedeutet, in dem Vortrage den Tönen denjenigen Character (Klang, Tempo, Rhythmus) zu geben, vermöge welches auch das in dem Hörer wirklich erregt wird, was der Componiſt durch ſie hat erregen (ausdrücken wollen, alſo in Beziehung auf Ausdruck und Eindruck. Beides, die ſubjective und objective Bedeutung jener Redensarten, ſetzt voraus, daß in der Compoſition entweder Gefühle als Darſtellungsgegenſtände enthalten ſind oder nicht; von einem ſogenannten malenden Tonwerke (ſ. Tonmalerei) kann man nie ſagen, es werde oder ſey mit Gefühl vorgetragen, oder man legt dieſer Redensart einen zu allgemeinen, abgeleiteten Sinn unter.

Gegenbewegung (modus contrarius), ſiehe Bewegung und Fortſchreitung.

Gegenfuge, ſ. Fuga contraria.

Gegenharmonie, ſ. Gegenſatz (in der Fuge).

Gegenſatz (oppositum) iſt, wörtlich genommen, eigentlich ein Satz, der einem andern entgegenſteht; jedoch verſteht man darunter auch, und meiſtens, das Entgegengeſetzte überhaupt oder das Gegentheil von einer Sache, und dieſes iſt das, was man in der Kunſt gewöhnlich den Contraſt nennt (von dem lat. contra), und was den Begriff der Entgegenſtellung noch beſtimmter, kräftiger in ſich befaßt als der gewöhnliche Gegenſatz. Bei contraſtirenden Stellen in Tonſtücken, z. B. bei einem plötzlichen Wechſel der langſamen und ſchnellen Tempi, der Ton- und Tactarten ꝛc., muß immer ein doppelter Aus- und Eindruck gedacht werden; der Contraſt ſoll einen von beiden, entweder den erſten oder zweiten, mildern oder erhöhen: je mehr oder weniger, je langſamer, ſtufenweiſe fortſchreitend, oder raſcher, unerwarteter dieß geſchehen ſoll, deſto langſamer oder ſchneller, mehr oder weniger vorbereitet, muß auch die folgende contraſtirende Stelle eintreten. Zu ſchneller Wechſel, ſehr auffallende Contraſte können nur in der komiſchen Muſik ſtattfinden, denn alles Komiſche wird theilweiſe hervorgebracht durch Vernichtung und Unterbrechung des Rhythmus; in einem eigentlich ſchönen, ernſten Tonwerke aber ſind ſie, wie ſchon oben bemerkt, ſelten von zweckmäßiger Wirkung. Der eigenthümliche Reiz eines äſthetiſchen Gegenſatzes hat ſeinen Grund in dem Geſetze der Mannigfaltigkeit in einem Werke ſchöner Kunſt. S. daher auch dieſen Artikel.

Gegenſatz, auch Gegenharmonie, in der Fuge. Mit erſterem Namen wird oft das zweite Thema in Doppelfugen bezeichnet, mit letzterem aber derjenige Satz, welcher auch in einfachen Dingen dem Thema entgegen-

tritt, ſobald es in der zweiten und den ferneren Stimmen erſcheint. Dieſer Saß iſt aber, der zweiten Stimme gegenüber, nur einſtimmig, und ſoll überhaupt nichts weniger als eine bloße harmoniſche Begleitung ſeyn (wie der Name Gegenharmonie eigentlich andeutet), ſondern ein ſelbſtſtändiger, für ſich redender Gedanke. Daher ſcheint der erſtere Name den Vorzug zu verdienen, der wiederum für die Beſtimmung eines zweiten Themas in der Doppelfuge nicht genügt, da dieß nicht bloß als Gegenſaß zum erſten Thema, ſondeen auch um ſeiner ſelbſt willen und für ſich allein auftritt. Hier dürfte paſſender noch der Name Contraſubjeet erſcheinen. — Sobald alſo in der einfachen Fuge die eeſte Stimme das Thema vorgetragen und die zweite den Gefährten eingeſeßt hat, ſtellt die erſtere demſelben einen Saß gegenüber, der zwar eine gewiſſe Beziehung zum Thema hat, ſogar mit Vortheil aus Motiven deſſelben gebildet ſeyn kann, jedoch ſich auch beſtimmt, namentlich auch rhythmiſch, von ihm unterſcheiden muß, um als ein beſonderer Gedanke veenommen zu werden. Tritt nun die dritte Stimme mit dem Thema ein, ſo vereinen beide erſte ſich zum Gegenſaße. Bei dem Einſaß der vieeten Stimme bilden dann die drei vorigen den Gegenſaß, und ſo durch alle Stimmen. Die Einheit des Ganzen wird offenbar befördert, wenn derjenige Saß, drr die erſte Stimme dem Gefäheten in der zweiten entgegenſtellt, wenigſtens die erſte Durchführung lang beibehalten wird, mithin beim Eintritte der dritten Stimme in der zweiten, beim Eintritte der vierten Stimme in der dritten eeſcheint, auch ſpäter gelegentlich wiederkehrt. Es iſt aber übereilt, wenn einige Tonlehrer daraus die Regel haben bilden wollen, daß der erſte Gegenſaß immer beizubehalten ſey; dieß iſt ſogar bei Engführungen durch alle Stimmen und anderen Ausführungen unmöglich. Eben ſo wird man ſich unbedenklich, ſelbſt in der erſten Durchführung, Abänderungen im Gegenſaße zu Gunſten der Lage des Thema's oder der neu zum Gegenſaße zutretenden Stimmen erlauben dürfen, da er ja nur des Thema's wegen exiſtirt, und nur dieſes die ganze Fuge hindurch, als deren weſentlicher Inhalt, feſtgehalten werden muß. Aus dem Verhältniſſe zum Thema folgt auch die Weiſe, den Gegenſaß abzufaſſen; er ſoll aber dem Thema entgegen- und als zweites zu ihm hintreten, die Bewegung ergänzen, wo das Thema ruht, den lebendigern Gang des Thema's dagegen durch contraſtireude gebundene Noten, Pauſen und dergl. begünſtigen, alles Bedeutende im Thema durch einfachere Entgegnung heben, dagegen in den Ruhepunkten deſſelben ſich geltend machen. Jedenfalls muß aber der Gegenſaß, wo er in einer einzelnen Stimme zum Thema tritt, mit dieſem vollgenügende Harmonie bilden, gleichwohl einfach genug ſeyn, auch den ſpäteren Stimmen Zutritt zu geſtatten. Endlich muß er, wenn er über und unter dem Thema ſtetig beibehalten werden ſoll, nach den Geſeßen des doppelten Contrapunkts in der Octave erfunden ſeyn.

Gegittertes B (B cancellatum), ſ. B, Kreuz und Vorzeichnung.

Gehäkelte Notenſchrift, ſ. Neumen und Note.

Gehirne, Franz, war geboren 1752. Hoffmann, als er ſein Werk „die Tonkünſtler Schleſiens“ bearbeitete, berichtet, daß aus den Compoſitionen, welche G. für die Matthiaskirche in Breslau geſchrieben habe, ein bedeutendes muſikaliſches Talent und ein großer Reichthum von contrapunktiſchen Kenntniſſen hervorleuchte, wenn auch ſo Manches darin die Fehler des Zeitgeſchmackes in ſich trage und dem Weſen ächter Kunſtmuſik widerſpreche. Er ſtarb an den Folgen einer überaus ſtarken Leibes-Conſtitution und eines dicken Halſes ſehr ſchnell; man fand ihn am 13. März 1811 des Morgens todt auf der Erde liegend.

Gehör, muſikaliſches. Der Menſch muß, um ſprechen und ſingen zu können, ſo wie die Thiere, um Laute oder Töne von ſich zu geben, ſeine eigenen Laute hören können. Dies Band zwiſchen der Stimme und dem Gehör iſt deswegen ſo eng, daß man dieſes für jene unentbehrlich nennen kann. So wie das Gefühl uns die Geſtalt und Dichtigkeit der Körper lehrt, und die Irrthümer des Auges verbeſſeet, ſo leenen wir mittelſt des Gehörs unſere eigenen Laute und Töne unterſcheiden, um nicht aufs Ungefähr Töne von uns zu geben, von welchen wir keine deutliche Vorſtellung haben. Die von Geburt an Taubſtummen geben hiefür einen Beweis ab. Ihre Unfähigkeit, zu ſprechen und zu ſingen, hängt in der Regel nicht von einem Fehler des Stimmorgans, ſondern von der angeboenen Taubheit ab, wodurch ſie des Mittels beraubt ſind, durch Uebung die Bewegungen des Kehlkopfes voenehmen zu können, welche zur Erzeugung der Stimme erfordert werden. Lernen ſie aber ſprechen, ſo fehlt ihnen immer die Modulation der Sprache. Je feiner die Hörorgane ſind, deſto leichter veenimmt das Ohr die ſchwächſten Eindrücke, und es iſt bekannt, daß ſelbſt Thiere oft ein feineres Gehör haben als Menſchen. Daraus folgt nun, daß das eigentlich muſikaliſche Gehör nicht blos in der Organiſation des Hörorgans, ſondrrn auch in der ganzen geiſtigen Organiſation des Menſchen geſucht werden muß. Die muſikaliſche Anlage wird zwar zuvörderſt vermittelſt der Gehöreindrücke geweckt, aber dieſe können ſelbſt bei der ſchärfſten Organiſation der Hörorgane wirkungslos vorübergehen, wenn nicht Pereeptionsvermögen füe Muſik vorhanden iſt. Die Erfahrung lehrt, daß z. B. unmuſikaliſche Menſchen in der weiteſten Entfernung ein Geräuſch hören, welches von feinen muſikaliſchen Ohren nicht veenommen wird; im Gegentheil iſt daſſelbe ſcharfe Gehör nicht im Stande, Tonunterſchiede wahrzunehmen, welche jedem muſikaliſch-gebildeten Ohre ein Gräuel ſeyn würden; damit ſoll aber keineswegs geſagt ſeyn, daß nicht daſſelbe ſcharfe Gehör für muſikaliſche Verhältniſſe perceptionsfähig geworden wäre, wenn es in früher Jugend muſikaliſche Eindrücke empfangen hätte. Pereeptionsvermögen für Muſik findet ſich weit öfter, als man gewöhnlich glaubt, ja man darf geradezu annehmen, daß Muſikſinn zur vollſtändigen geiſtigen Organiſation, und ſeine Ausbildung zur vollkommnen geiſtigen Entwickelung eines Menſchen gehört. Es iſt ſchon mehrfach von deutſchen Pädagogen die Wahrheit ausgeſprochen worden, daß die Muſikbildung ſchon lange vor dem eigentlichen Muſikunterrichte begonnen werden müſſe, und zwar durch Gehörbildung. Was die Mutter den Kindeen vorſingt oder vorſpielt, wird die erſte und fruchtbarſte Nahrung, wenn jene es verſteht, ſich zu der Fähigkeit des Kindes herabzulaſſen. Ein beſtimmt ausgeprägter wiederkehrender Rhythmus bei einer einfachen und wohllautenden Melodie regt das Kind, ſobald es nur der Sprache mächtig wird, zum Nachſingen an; und jene Kreiſe, wo die Kinder aus freier Luſt mit der Mutter ſingen und zum Geſange tanzen, ſind die froheſten und ergiebigſten Muſikgeſellſchaften für lange Zeit — oft für immer. Es iſt nicht genug zu empfehlen, daß die Kinder ſo früh und ſo fleißig wie möglich, aber ſtets ohne Zwang und ohne ihnen Abſicht zu verrathen, zur Muſik angereizt und angeführt werden. Helle, ſchöne, beſonders hohe Töne, in fühlbarem Abſtande mit tiefen und dumpfen, verfehlen nicht, oft die ſichtbarſten Eindrücke von Luſt und Freude, von Furcht und Schreck ſelbſt in den erſten Jahren der Kindheit hervorzubringen. In vorgerückteren Jahren hat eine bis dahin ungehörte Muſikart, z. B. das Spiel der vollen Orgel, beſonders in leerer Kirche, eine oft wunderähnliche, auf das ganze Leben einfließende Wirkung. „Man ſollte,“ ſagt Marx ſehr richtig, „in jeder Hinſicht ſolche fruchtbare Momente mehr aufſuchen und befördern, ſtatt ſie zu verſchleudern, wie durch zu frühes und unvorbereitetes Einführen in die Kirche u. dergl. nur zu häufig geſchieht. Selbſt das Verſagen des Zutritts fruchtet an ſich: es erzeugt Ehrfurcht und den Wunſch nach der Zeit, wo man des Zutritts würdig befunden wird. Verderblich iſt es dagegen, Kinder in Muſikgeſellſchaften und überhaupt zu der Aufführung von Muſik zu laſſen, die ihnen nach ihrem Alter unverſtändlich ſeyn muß. Unverſtändlich iſt aber dem Kinde jedes Muſikſtück,

welches weniger durch ſangbare Melodie und rhythmiſch lebendige Bewegung, als durch harmoniſche Mehrſtimmigkeit und contrapunktiſche Verwebungen wirkt. Das Kind muß daher zum Elementarunterrichte erſt für ſangbare Melodie empfänglich gemacht ſeyn, es muß ſchon einen gewiſſen Grad der Bildung erlangt haben, ehe es contrapunktiſche Zuſammenklänge percipiren kann. Aller Muſikunterricht ſollte mit Geſangunterricht beginnen, und zwar ohne Noten, damit der Gehörſinn geweckt und für Rhythmik und Melodie empfänglich gemacht wird."

Gehot, John, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Violiniſt am großen Concert zu London, blühte beſonders in den letzten achtziger Jahren, in welcher Zeit er auch als Componiſt für ſein Inſtrument und muſikaliſcher Schriftſteller einen Namen hatte.

Gehra, Johann Heinrich, Organiſt an der Hauptkirche zu Gera, geboren zu Langenwieſe bei Ilmenau um 1715 und geſtorben am 20. September 1785, gehörte zu den geſchickteſten Orgelſpielern und gründlichſten Kirchen-Componiſten ſeiner Zeit. Sein Sohn, Johann Gottlieb Gehra, war einer der fertigſten und angeſehenſten Harfen- und Claviervirtuoſen des vorigen Jahrhunderts. Derſelbe wurde geboren zu Gera um 1745 und ſtarb ſchon gegen das Jahr 1778. Daß von ſeinen Werken, welche in einzelnen kleinen Clavier- und Harfenſachen, auch in einigen Flötenconcerten beſtanden, etwas gedruckt worden iſt, läßt ſich zwar vermuthen, da er eine eigene Notendruckerei beſaß, aber nicht mit Gewißheit beſtimmen.

Gehring, Johann Michael, wurde geboren zu Dürrfeld im Würzburgiſchen am 14. Auguſt 1755. Er ſtarb in Wien zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, den Ruf eines der größten und kunſtfertigſten Horniſten hinterlaſſend.

Gehring, Johann Wilhelm, ſeit 1753 Fürſtlich Schwarzburgiſcher Capellmeiſter zu Rudolſtadt, geſtorben daſelbſt 1787, war in ſeiner Blüthezeit ein ausgezeichneter Fagottvirtuoſe. Auch ſoll er Mehreres für ſein Inſtrument geſchrieben haben, was aber Manuſcript geblieben iſt.

Gehring, Ludwig, Sohn des Vorhergehenden, wurde geboren zu Rudolſtadt um 1762, und gehörte ſeiner Zeit zu den berühmteſten Flötenſpielern. Er ſtarb Anfangs des zweiten Decenniums des laufenden Jahrhunderts. Von ſeinen Arbeiten iſt wenig oder nichts bekannt geworden; denn damals war es weder Mode, noch apodiktiſche Nothwendigkeit, daß Virtuoſen vorzugsweiſe nur mit Compoſitionen des Meiſters ipso fecit prunkten.

Gehſe-Walker, Sängerin, wurde geboren zu Berlin 1806.

Geibel, Friedrich, Orgelbauer in Deſſau, als Menſch und Künſtler gleich achtbar (Näheres über ihn ſiehe Leipz. allgem. muſik. Zeitung 1840 p. 1025), ſtarb am 5. December 1840 im erſt erreichten 37. Lebensjahre, gerade in der Zeit, in welcher er ſich als Meiſter erprobt hatte.

Geige iſt der Geſchlechtsname mehrerer Inſtrumente von verſchiedener Art und Größe, welche mit Darmſaiten bezogen und mit einem aus Holz verfertigten, mit weißen oder ſchwarzen Pferdehaaren beſpannten Bogen, deſſen Haare mit Colophonium wirkſam gemacht, durch Streichen der Saiten zum Klingen gebracht werden. Ein ſehr nützliches Buch über die Geige iſt folgendes, das vorzüglich Muſikern und Liebhabern zu empfehlen iſt: Ueber den Bau der Bogeninſtrumente, und über die Arbeiten der vorzüglichſten Inſtrumentenmacher, zur Belehrung für Muſiker. Nebſt Andeutungen zur Erhaltung der Violine in gutem Zuſtande. Von Jac. Aug. Otto, Hofinſtrumentenmacher in Jena. 1828. (97 S. in 8.)

Geigenclavicymbel, richtiger Geigen-Clavicymbel geſchrieben, daſſelbe was Bogenclavier (ſ. dieſ.)

Geigenclavier, daſſelbe was Bogenclavier (ſ. dieſ.).

Geigenharz, nennen Einige, aber nicht wohl paſſend, das Colophonium (ſ. dieſ.).

Geigeninſtrument, ſiehe Geige und Streichinſtrument.

Geigenprincipal, ſiehe Principal.

Geigenregal oder Jungfernregal, ſ. Regal.

Geigenwerk, wohl zu unterſcheiden von Geigeninſtrumente, ſ. Bogenclavier.

Geißler, Carl, Cantor und Coll. II. an der Stadtſchule zu Zſchopau (im ſächſ. Erzgebirge), wurde geboren den 28 April 1802 zu Mulda bei Frauenſtein. In ſeinem 20. Lebensjahre (1822) ward ihm ſchon das Amt eines Organiſten und Tertius in Zſchopau übertragen, ſpäter aber ertheilte man ihm die vortheilhaftere und höhere Stellung als Cantor und zweiten Lehrer der Stadtſchule ebendaſelbſt. War ihm hiermit das Direktorium der Kirchenmuſiken und der Conzerte übertragen, ſo begann vorzüglich auch von nun an ſein ſorgfältigeres Studium älterer und neuerer Werke, und die wichtigſten von Beethoven, Händel, S. Bach, Albrechtsberger, Rink, B. Klein, Hummel, Weber, Spohr u. ſ. w. ſind mit ſtrengem Ernſte von ihm ſtudirt und meiſt in ſeiner ſehr vollſtändigen muſikaliſchen Bibliothek auch ſein Eigenthum geworden. Die hauptſächlichſten verſchiedenartigen Compoſitionen, die bis jetzt von ihm erſchienen, und über die ſich die Leipziger muſikaliſche allgemeine Zeitung, die Cäcilie, die Berliner muſikaliſche Zeitſchrift, die Darmſtädter Kirchen- und Schulzeitung, die Eutonia, die Jahrbücher des deutſchen Nationalvereins für Muſik und ihre Wiſſenſchaft ꝛc. ꝛc. vielfach ſehr freundlich und belobend und zur fortgeſetzten Compoſition ſtets ermunternd ausſprechen, ſind 48, welche zum Theil im Hauptwerk angegeben ſind.

Geiſtlich — Geiſtliche Muſik, Geiſtliches Lied, ſ. Kirchenmuſik, Kirchengeſang und Lied.

Gekröpfte Pfeife, ſ. Hölzerne Pfeife und Orgelpfeife.

Gekünſtelt, ſ. Kunſt — Künſtelei.

Gelard, heißt Chelard (ſ. dieſ.), was wir zur Berichtigung ſo mancher Irrthümer hier bemerken.

Gelehrt — Gelehrte Muſik, ſ. Muſik (ſchulgerechte Muſik).

Gelenk, ſ. Tactglied.

Gelinde-Gedact, ſ. Gedact.

Gelinek, Joſeph Abbé, geboren den 3. December 1758 zu Selcz in Böhmen, fixirte ſich in Wien; ſchwang ſich bald zu dem damals beliebteſten Variationen-Componiſten empor, ertheilte, ſelbſt ein ſehr brillanter Clavierſpieler, Unterricht in den anſehnlichſten Familien, und ſammelte, da er ſich die Stunde mit einem Ducaten honoriren ließ, ein ſchönes Sümmchen goldener Sparpfennige. Indeſſen fing allmählig bei vorgerücktem Alter ſein Glücksſtern an, immer matter zu ſchimmern; denn neue, heller ſtrahlende Planeten waren ſeither am muſikaliſchen Horizonte aufgegangen; ſo zog er ſich denn zurück vom Schauplatze, und endigte, wie er begonnen, als Hauskaplan des Fürſten Eſterhazy, um wenigſtens auch nach ſeinem Tode, der am 13. April 1825 erfolgte, dürftige Verwandte, ungeachtet er durch Diebſtahl einen großen Theil ſeines erworbenen Vermögens eingebüßt hatte, immer noch mit dem bedeutenden Erbe von 42000 Silber-Gulden zu erfreuen, welches opus posthumum ganz unbeſtritten ſein allergelungenſtes, preiswürdigſtes Meiſterwerk war, denn die Geſammtzahl ſeiner durch den Druck verbreiteten Compoſitionen, die ſich auf 145 Nummern, ſpecifiſch nämlich auf 108 Parthien Variationen, 11 Sonaten, Rondo's, Trio's und Boleros, 3 Geſang-Piecen, 10 Suiten von Tänzen, Märſchen ꝛc. und 13 verſchiedene Arrangements beläuft, entbehrt allen eigentlichen, tiefen Kunſtwerth, und kann, für unſere Zeit wenigſtens, bei vorſichtiger und geſchickter Auswahl nur noch einige Werke zu zweckmäßiger Fingerübung abgeben.

Gelinek, Herrmann Anton, genannt Cervetti, geboren am 8. Auguſt 1709 zu Horzeniowes in Böhmen, war Organiſt und Violiniſt im Stifte Seelau, des Prämonſtratenſerordens in Böhmen, wo er ſich viele Jahre aufhielt und mehrere Lehrerſtellen bekleidete. Hier blieb

er bis 1779, unternahm dann eine zweite Reiſe nach Italien, ſtarb auf derſelben aber ſchon am 5. December d. J. zu Mailand. Von ſeinen Compoſitionen, welche hauptſächlich in Solo- und anderen Sätzen für Violine, aber auch in einigen Orgel- und größeren Kirchenſachen beſtehen, ſind wenige oder gar keine gedruckt worden. Die Manuſcripte werden noch jetzt in dem Stifte zu Seelau aufbewahrt. Sein Bruder, **Johann G.**, war Organiſt an St. Wenzel auf der Kleinſeite und an der Barnabiten-Kirche zu Prag, wo er auch ein Jahr nach ſeines Bruders Tode ſtarb. Neben ſeinem meiſterhaften Orgelſpiele rühmt man auch ſeine Virtuoſität auf der Laute, durch welche er ſich zu einem der merkwürdigſten Künſtler Böhmens erhob.

Gelly, Wiener Guitarre-Virtuos, in ſeiner Blüthezeit (vor ungefähr 20 Jahren) ſehr berühmt, vermuthlich ein Italiener von Geburt und jetzt nicht mehr am Leben, ſchrieb beſonders viele Duo's für Guitarre und Violine, als Variationen, Amuſements, Potpourri's 2c., die den Liebhabern immer noch viel Uebung und Unterhaltung verſchaffen (op. 18 darunter iſt auch für Pianoforte und Violine arrangirt); dann mehrere Solo's für Guitarre: Variationen und Divertiſſements; auch Terzetten (Serenaden) für Guitarre, Flöte und Violine; eine „Guitarreſchule nebſt allen möglichen Cadenzen, Accorden und Arpeggien durch alle Tonarten (deutſch und italieniſch)", und endlich auch mehrere Variationen für Violine allein, unter welchen die in E-Dur (über „ein freies Leben führen wir") am bekannteſten geworden ſind.

Geltung der Töne (Noten) und Pauſen. Der Begriff der Geltung ſetzt den des Tacts voraus. Aus dieſem (ſ. d. Art. Tact) wird offenbar, daß das Tactweſen ſich auf zweierlei Art bildet; einmal, indem es gleiche Zeittheile (in Tönen oder Pauſen verwirklicht) zu größeren Ganzen (Tacten u. ſ. w.) verbindet, alſo aus Einzelheiten zu einem Ganzen gelangt; dann, indem es irgend ein Ganzes in gleichmäßige Theile zerfällt, alſo den umgekehrten Weg nimmt. Durch die letztere Operation entſtehen mithin Töne (oder Pauſen) von verſchiedener Dauer, und dieſe Dauer iſt es, die mit dem Namen Geltung ausgeſprochen und durch die verſchiedene Geſtalt der Note oder Pauſe angezeigt wird. — Unſere Geltungstafel beginnt mit einem ganzen Tone (ganzen Tacttone, ganzen Tactnote) und zerlegt zuerſt durch fortgehende Theilung in Hälften:

eine ganze Tactnote (𝅝, hohler Kopf) in zwei Halbe,
eine halbe Tactnote (𝅗𝅥, hohler Kopf mit Hals) in zwei Viertel,
ein Viertel (♩, voller Kopf mit Hals) in zwei Achtel,
ein Achtel (♪, mit einer Fahne) in zwei Sechszehntel,
ein Sechszehntel (𝅘𝅥𝅯, mit zwei Fahnen) in zwei Zweiunddreißigſtel,
ein Zweiunddreißigſtel (𝅘𝅥𝅰) in zwei Vierundſechszigſtel,
ein Vierundſechszigſtel (𝅘𝅥𝅱) in zwei Hundertachtundzwanzigſtel (𝅘𝅥𝅲).

Zu noch größerer Geltung gebraucht man auch noch eine viereckige (𝅜) Zweitactnote (auch ſo ||𝅝|| gebildet), die alſo zwei ganze Tactnoten gilt, oder enthält. — Hiernach würde nun eine neue Reihe von Geltungen durch Zergliederung mittelſt der Drei, in Drittelnoten, ferner Zergliederungen mittelſt der Fünf, Sieben u. ſ. w. zu erwarten ſeyn. Sie exiſtiren auch; in der Regel aber nur für einzelne Tongruppen. Daher werden ſie nicht durch beſondere Namenreihen (Drittel, Neuntel u. ſ. w.) und Zeichen unterſchieden, ſondern man bedient ſich der Namen und Geltungszeichen der obigen Theilung und legt nur den Noten einen andern Werth bei; man ſetzt feſt, daß die halbe Note nicht zwei, ſondern drei Viertel enthalten ſolle, das Viertel nicht zwei, ſondern drei Achtel. Oder umgekehrt: man ſtellt einen Inbegriff von drei Noten, z. B. Achteln, unter eine Note, die eigentlich nur zwei derſelben gilt, und nennt die drei Noten Triole, desgleichen fünf Noten, die ſtatt vier ſtehen, Quintole und ſo fort. Hierüber und über die Bezeichnung ſ. den betr. Art. Folglich wird ein Achtel in einer Triole ein Drittel eines Viertels u. ſ. w. Man ſieht ſehr leicht, daß dieſe Benennungen insgeſammt uneigentlich zu verſtehen, ja nur dem entlehnten Zeichen angemeſſen, der Sache nach aber falſch ſind; und mehr als einmal haben Nichtmuſiker hierin eine Berichtigung vorſchlagen wollen. Erwägt man aber das Verhältniß, in dem alle jene Gruppen von Drittel-, Fünftelnoten u. ſ. w. als bloße Ausnahmsgeſtalten zu der urſprünglichen und bei weitem vorherrſchenden Zweitheilung ſtehen, ſo überzeugt man ſich, daß die uneigentliche Anwendung der Hauptnamen und Zeichen bei Weitem den Vorzug hat vor einer läſtigen und verwirrenden Einführung beſonderer Benennungen und Zeichen. Auch dem Schüler iſt dies und das ganze Geltungsweſen leicht klar zu machen. — Die Geltungsnamen und Notengeſtalten haben im Laufe früherer Zeiten ſich mehrmals geändert. Vor dem 14. Jahrhunderte z. B. hatte man dieſe Notengeſtalten und Geltungsnamen:

duplex longa oder maxima; ſie enthält das Zwiefache einer
longa, dieſe enthält das Zwiefache der
brevis, welche das Zwiefache der
◆ semibrevis enthielt.

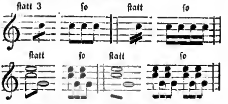
Im 14. Jahrhundert begann man ſtatt dieſer Geſtalten hohle Köpfe einzuführen ◊, und ſetzte nun nach und nach

die minima, ein Halb der semibrevis,
die semiminima, ein Halb der minima,
die fusa oder auch unca u. ſ. w.

zu. Daß aus der semibrevis unſere Tactnote, aus den viereckigen Köpfen unſere runden geworden ſind, erräth man von ſelbſt. Vergl. über das Weitere auch den Art. Note.

Geltungsſtriche, von Einigen auch Geltungsrippen genannt, heißen die in Eins zuſammengezogenen Fahnen mehrerer Achtel, Sechszehntheile u. ſ. w.

Mehr in d. Art. Notenſchrift. Bei Tonwiederholungen treten auch folgende Abkürzungen ein.



Im letzteren Falle ſehen wir Fahnen (die daraus entſtandene Geltungsrippe) an Noten ohne Hals; eine beſonders aus Frankreich herüber gekommene Schreibart.

Gemälde, ſ. Tonmalerei.

Gemeiner Contrapunkt nennen Einige auch den doppelten Contrapunkt (ſ. dieſ.), jedoch ohne hinreichenden Grund.

Geminiani, Francesco, dem Rufe nach einer der ſtrengſten Componiſten, gelehrteſten und fleißigſten muſikaliſchen Schriftſteller und zugleich der ausgezeichnetſten Violinſpieler ſeiner Zeit, wurde geboren zu Lucca um

Digitized by Google

1666 und ſtarb am 17. September 1762. Von ſeinen Werken liefert Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtlerlexicon ein ausführliches Verzeichniß. Sie beſtehen ſummariſch in ſieben theoretiſchen Werken, worunter eine Violin- und eine Guitarreſchule, welche in den Jahren von 1739 bis 1755, mehrere in verſchiedenen Auflagen (franzöſiſch und engliſch) erſchienen; dann in Concerten, Sonaten, Solo's ꝛc. für Violine und Violoncell, meiſt in größeren Lieſerungen, aus den Jahren 1716 bis 1758. Ein Violinſolo von ihm theilt Hawkins im 5. Bande ſeiner Geſchichte pag. 243 mit. Burney ſagt in ſeiner Geſchichte, daß G's Compoſitionen mehr freien Phantaſien als vollendeten und regelmäßigen Tonwerken ähnlich ſeyen. Tartini nannte G. il furibondo Geminiani, wahrſcheinlich wegen ſeines feurigen Spiels. Als Harmoniker iſt er nicht ohne großes Verdienſt um die Kunſt ſeiner Zeit, beſonders wegen der Herausgabe ſeiner Guida armonica, eines theoretiſchen Werks, das viel zur genaueren und tieferen Kenntniß der Modulation ꝛc. beitrug; doch ſtand er jedenfalls als bloßer Virtuos viel höher denn als Componiſt und eigentlicher Künſtler.

Gemiſchte Stimmen nennen die Orgelbauer alle mehrchörigen (ſ. Chor) Stimmen, als Sesquialtera und andere Mixturarten.

Gemmingen, Eberhard Friedrich Freiherr von, geboren am 5. November 1726 zu Heilbronn, wurde 1748 Regierungsrath zu Stuttgart, 1767 Präſident der Regierung und wirklicher Geheimerrath daſelbſt, Lehnprobſt, Präſes des Wechſelgerichts und der Commerz-Deputation, Ritter des großen Würtembergiſchen Jagdordens ꝛc., und ſtarb am 19. Januar 1791. Er gehörte zu den bedeutendſten Clavierſpielern ſeiner Zeit. Er componirte viele Lieder und Arien, ſechs große Orcheſter-Sinphonien, mehrere Quartette, Terzette und Duette für verſchiedene Inſtrumente, und vor Allem einige Concerte für das Clavier, die für die ſchönſte Ausbeute ſeiner regen Phantaſie und berufenen Künſtlerſchaft gehalten werden.

Gemshorn iſt eine aus Naſat entſtandene halbgedeckte Manual-, Pedal- und Labialſtimme, die in allen Orgelſtimmengrößen (Menſuren), bis auf Ausnahme von Terzſtimmen und von 1″, gearbeitet wird.

Genaſt, Franz Eduard, Sänger und Schauſpieler an dem Großherzoglichen Theater zu Weimar, wurde geboren daſelbſt 1789, und gebildet durch die beſten Meiſter, deren Beſitz ſich die Weimar'ſche Bühne bekanntlich von lange her in edlem Stolze erfreute. Die Geſchichte ſeiner äußeren Lebensbegebenheiten kann uns daher, wenn wir uns nicht bei ſeinen einzelnen Reiſen beſonders aufhalten wollen, nicht weiter beſchäftigen; nur ſeine künſtleriſchen Leiſtungen ſelbſt ziehen noch unſere Aufmerkſamkeit auf ſich. Denen zufolge iſt er denn zunächſt immer eine höchſt wichtige und auf der hiſtoriſchen Tafel aufzeichnenswerthe Erſcheinung in der Oper. Seine Darſtellungen des Don Juan z. B. und ſolcher Parthien, die ſich in muſikaliſcher Hinſicht dieſer anreihen laſſen, gehören zu den gelungenſten, beſten unſerer Zeit, und nicht ohne Verdienſt ward er deshalb auch, nebſt ſeiner Gattin, einer gebornen Böhler, Schweſter der Madame Devrient in Hamburg, durch welche er als ein kräftiger Zweig der diesnamigen hochberühmten Künſtlerfamilie angereiht wurde, der Liebling von Weimar, Leipzig, Hamburg und wo er war, und hier nicht ſelten ſelbſt dem als Sänger ohnſtreitig höher ſtehenden Blume in Berlin vorgezogen. Gleichwohl aber findet G. hier, in dem Pantheon der Kunſt und Künſtler, weniger als Sänger denn als Muſiker überhaupt ſeine Stelle, da ſeine Stimme, tiefer Bariton, zwar angenehm klingend, aber durchaus von keinem großen dramatiſchen Werthe iſt, und er hauptſächlich nur durch ſeine treffliche Mimik zu jenem Anſehen gelangte, dahingegen aber ſeit lange ſchon alle ſeine Nebenſtunden mit ſolchem anhaltenden Eifer vielfachen Tondichtungen widmete, daß dieſe allein ſeinen Namen auf's Ehrenvollſte ins Gedächtniß des auch bloßen Muſikers zurückrufen. Auch einige Opern ſind ſchon von ihm bekannt und hie und da nicht ohne Erfolg aufgeführt worden.

Gender (die), ein muſikaliſches Inſtrument von der Inſel Java, bei welchem die Reſonanzen von Luftſäulen, die in dem Verhältniſſe des Einklanges ſtehen, angewendet werden, um die Töne ſchwingender metalliſcher Platten nicht ſowohl zu verſtärken, als vielmehr hörbar zu machen. Die Zahl dieſer Platten iſt eilf; ihre Töne ſtimmen überein mit den Noten der diatoniſchen Scala, wenn ihr die Quarte und die Septime genommen und ſie durch zwei Octaven ausgedehnt wird. Das Inſtrument, welches nach der Zahl der Platten eine diatoniſche Tonreihe von zwei Octaven, jedoch mit Auslaſſung der vierten und ſiebenten Leiterſtufe, enthält, und nach der Lage der Platten viel Aehnlichkeit mit der böhmiſchen Holzharmonika hat, wurde zuerſt von Stamford Raffles nach England gebracht, von wo es dann durch eine Beſchreibung in Wheatſtone's Abhandlung über die Reſonanz oder mitgetheilte Schwingung der Luftſäulen (in dem Quarterly Journal of Science etc. 1828 Ser. N. 5) auch in Deutſchland bekannt wurde, indem die Leipz. allgem. muſikal. Zeitung vom Jahre 1828 pag. 604 ff. jene Abhandlung, nebſt einer treuen Abbildung des Inſtruments, überſetzt mittheilte, und nachgehends auch E. H. Weber und Gottfried Weber dieſelbe, ebenfalls nebſt einer Abbildung des Inſtruments, in der „Cäcilia“ Band 8, pag. 225 ff. anzeigten, wo denn auch von dem Intereſſirten das Weitere nachgeſehen werden kann.

Génée, Johann Friedrich, ein verdienſtvoller Baſſiſt und Schauſpieler, wurde geboren zu Königsberg 1795. Seine höchſte Blüthezeit hat er zwar ſchon verlebt; nichts deſto weniger aber gehört er noch immer zu den achtungswertheſten Sängern unſerer Zeit.

Generalbaß. Mit dieſem Worte wird die tiefſte Stimme einer Compoſition benannt, wenn ſie beſtimmt und eingerichtet iſt, einen Ueberblick der Modulation zu geben. Die Einrichtung der tiefſten, alſo gewöhnlich der Baßſtimme zu dieſem Zwecke beſteht darin, daß man ſie vor Allem für alle Theile der Compoſition ergänzt, nämlich da, wo der eigentliche Baß pauſirt, die nunmehrige tiefſte Stimme mit kleineren Noten einſchaltet, oder geradezu in die Baßſtimme hineinſchreibt, jedoch unter Anführung des eintretenden Inſtruments und ſeines Schlüſſels; ſodann, daß man dieſer vervollſtändigten Stimme alle Ziffern und anderen Zeichen zufügt, deren man ſich zur Andeutung der Harmonie zu bedienen hat. Dieſelben finden ſich aufgezeichnet in dem Artikel Bezifferung. Hiernach bezeichnet zweitens der Ausdruck Generalbaß die Kenntniß von der Einrichtung und dem Gebrauche einer ſo eingerichteten Stimme Dieſe Kenntniß hat früher weit ausgebreitetere und größere Wichtigkeit gehabt als jetzt; doch iſt ſie auch jetzt dem Muſiker keineswegs entbehrlich. Es war nämlich früher, beſonders im vorigen Jahrhunderte, üblich, einfachere Compoſitionen, ſelbſt in der Partitur, geſchweige im Clavierauszuge, gar nicht vollſtimmig auszuführen; vielmehr begnügte man ſich bei Choräle, vielen Arien, Duetten u. ſ. w. oft an der Aufzeichnung der Singſtimme und des Baſſes allein, oder mit Zufügung etwa einer einzigen Violin-Oberſtimme und dergl. Hiermit war aber keineswegs immer eine vollſtändige Harmonie gegeben; man rechnete vielmehr auf den Clavicembaliſten oder Organiſten, die mit ihrer Begleitung auf dem Flügel oder der Orgel (auch Theorben, Harfen, Streichinſtrumente u. ſ. w. wurden dazu angewendet) die Lücken des Satzes ausfüllen mußten, — und dazu wurde ihnen, ſo gut es ging, oder ſo weit es dem Tonſetzer angenehm war (oft auch gar nicht) die Harmonie wenigſtens in ihren wichtigſten Wendungen generalbaßmäßig angegeben. Am häufigſten und nöthigſten erſchien dieſes Generalbaß-Spielen bei dem ſogenannten unbegleiteten Recitativ (Recitativo secco), für deſſen Begleitung und Unterſtützung blos ein bezifferter Baß geſetzt wurde. Der Baß wurde nun von den Contraviolons, die Harmonie aber vom Flügel, oder auch vom erſten Violoncell angegeben. Es iſt einleuchtend,

Digitized by Google

daß auch jetzt noch im Vortrage ſolcher Compoſitionen das Generalbaßſpiel unerläßlich iſt; auch wird noch jetzt wenigſtens eine der oben genannten Gattungen von Tonſtücken, nämlich das unbegleitete Recitativ, öfters bloß mit Begleitung eines bezifferten Baſſes notirt. Früher war aber noch eine zweite Anwendung des Generalbaß-Spielens üblich, oder vielmehr mißbräuchlich geworden: man wandte die generalbaßmäßige Begleitung als Directionsmittel zur Leitung des Orcheſters und Chors, auch bei ſolchen Sätzen an, die vom Componiſten vollkommen, in vollſtändiger Harmonie, wo er dieſelbe recht befunden, ausgeführt waren. Daß ein Hineinklingen des Directionsinſtruments, namentlich der ſchrillende Klang der damals üblichen Flügel, in die vom Componiſten beabſichtigten Orcheſterklänge im Grunde eine Verunreinigung war; daß ausgefüllte Accorde oft gegen die Abſicht des Componiſten verſtoßen mußten; daß neben wohlgeführten und beſeelten Stimmen ein dürres Accordenſpiel nur ſtörend wirken konnte, iſt leicht einzuſehen; noch übler ſtand es aber, wenn, wie oft der Fall, einem überzähligen Begleiter, ſtatt der Partitur nur eine Generalbaßſtimme, nämlich bloß die bezifferte Baßſtimme, oder gar nur ein unbezifferter Baß vorgelegt wurde. Daß dann widerſprechende Harmonielagen, falſche Tacteintheilungen u. dergl. ſelbſt für geübtere Spieler faſt unvermeidlich wurden, iſt aus dem im Art. Bezifferung Ausgeführten klar; die Begleitung aus unbeziffertem Baſſe blieb aber vollends ein gewagtes Räthſelſpiel. Indeß bedarf dieſer Mißbrauch keiner Beleuchtung, da er ſchon von ſelbſt ſein Ende gefunden hat. — Soweit nun das Generalbaß-Spielen noch jetzt eine ſachgemäße Anwendung findet, bedarf es dafür einer Unterweiſung und Uebung. Erſtere findet ſich in den Lehrbüchern, ſogenannten Generalbaßſchulen, z. B. der von D. G. Türk, meiſt mit einer in dieſe Form gepreßten Harmonielehre verbunden. Obgleich es nicht am Orte wäre, dieſe Lehre hier vollſtändig abzuhandeln, ſo wird wenigſtens ein Ueberblick derſelben dienlich ſeyn. Das Generalbaßſpiel fordert 1) eine vollſtändige Kenntniß der Harmonie; 2) eine vollſtändige Kenntniß der Bezifferung; 3) hinlängliche Kenntniß in der Compoſition, um die Formen der Tonſtücke zu verſtehen und ihnen gemäß zu handeln. Es iſt ferner 4) eine möglichſt tiefe Verſtändniß und Beachtung aller Intentionen des Componiſten nöthig, um nicht mit ihm in Widerſpruch zu gerathen, z. B. ſanfte oder abſichtlich minderſtimmige Sätze ſtark und vollgriffig zu begleiten, tiefe Sätze durch hohe Begleitung, und umgekehrt, in ihrem Sinne zu ſtören, durch abweichende Lagen den Zuſammenklang zu verhäßlichen oder gar Fehler hineinzutragen, und was dergleichen mehr. Namentlich muß man den Gang der Compoſition in allen Punkten einprägen, die durch die Zifferſchrift nur unvollkommen angegeben werden können, z. B. hinſichts der Tactgliederung. Vorzügliche Rückſicht verlangt 5) die etwa zu begleitende Singſtimme. Der Begleiter muß hier nächſt den Intentionen des Componiſten die des Sängers beobachten, und ſich dieſem durchaus anſchließen, mit ihm ſtark, mit ihm ſanft werden u. ſ. w., ſogar ſeiner Schwäche abhelfen, ihn unvermerkt zu ſichrerem Einſatze leiten, indem er ſeinen Anfangston zu oberſt legt und ſonſt fühlbar macht, ja bei eintretendem Fehler gewandt in die richtige Bahn zurückleiten; und dies Alles verdient nur dann volle Anerkennung, wenn der Begleiter ſich hinter dem Sänger ganz vergeſſen macht, wenn Alles vom freien und ſichern Geiſte des Sängers auszugehen ſcheint. Steht dem Begleiter nur eine Generalbaßſtimme ſtatt vollſtändiger Partitur zu Gebote, ſo iſt 6) ein vorhergehendes Studium des Werkes unerläßlich, um ſelbſt den geübteſten Spieler vor Irrthümern zu bewahren; je mehr ihm die Vorbereitung verſagt iſt, deſto mehr bedarf es der Aufmerkſamkeit und Geiſtesgegenwart, um jeden Irrthum ſogleich zu gewahren und zu beſeitigen. — Iſt man auf eine unbezifferte Stimme angewieſen, ſo wird es darauf ankommen, den Gang der Modulation, wenigſtens in den hervorſtechenderen Momenten, zu errathen. Dieſe Aufgabe wird gewöhnlich nur bei einfachen Compoſitionen, z. B. Recitativen, eintreten, und hier giebt der Baß im Verein mit dem Gange der Hauptſtimme meiſt hinlängliche Aufklärung. Fehlt aber auch die Einſicht der Hauptſtimme, ſo iſt es kaum möglich, überall dem Sinne der Compoſition nachzukommen; es iſt dann jedesmal ein Glücksſpiel. Die Tonart, die gewöhnlichen Schlußfälle laſſen ſich mit ziemlicher Sicherheit errathen, wiewohl auch nicht immer. Gewiſſe Wendungen des Baſſes laſſen auf andere zurückſchließen; wenn z. B. in demſelben Töne einer fremden Tonart herrſchend werden, ſo iſt anzunehmen, daß auf oder vor demſelben ein Uebergang in dieſe Tonart ſtattgehabt. Wiederkehr von Baßmotiven läßt vermuthen, daß auch ähnliche Harmonien wiederkehren werden, und was dergleichen Wahrſcheinlichkeitsgründe mehr ſind. Eine ſolche Aufgabe fordert außer allem ſchon Erwähnten und einer vielſeitigen Erfahrung in den Bewegungsgeſetzen der Harmonie 7) eine ſorgfältige Kenntnißnahme deſſen, was unter gewiſſen Umſtänden allgemein, oder in der Periode oder Schule des Componiſten, oder auch in ſeiner beſonderen Schreibart gemeinlich zu geſchehen pflegte. Auf ſolche Weiſe läßt ſich im Nothfalle manches Problem löſen; ohne Noth wird aber Niemand den Erfolg einer Kunſtdarſtellung von einem ſo zweifelhaften Spiele abhängig machen, und deshalb wäre es wohl überflüſſig, weitere Regeln dafür aufzuſtellen. — Es iſt übrigens ein alter, von Michael Prätorius und Vincentius bis auf unſere Tage von Vielen fortgepflanzter Irrthum, die Erfindung des Generalbaſſes dem Ludovico Viadana zuzuſchreiben. Vollſtändige Aufklärung findet man über Viadana's Antheil in Winterfeld's „Gabrieli“ (Thl. 2, S. 59). Am richtigſten wird man ſich die Generalbaß-Schrift, hervorgehend aus dem unmittelbaren Schreibgebrauche aller oder vieler Zeitgenoſſen aus der Periode vorſtellen, wo neben der Contrapunktik die Monodie anfing, ſich in der Tonkunſt einen Platz und Rang zu erwerben, und zu ihrer Begleitung einfache Harmonien genügend befunden wurden.

Generalbaßſchrift iſt daſſelbe was Baßbezifferung, ſ. Bezifferung.

Generalbaßſpiel, ſ. Generalbaß. — Einen leſenswerthen Aufſatz über das Generalbaßſpiel, von G. Weber, findet man unter anderen auch in der Leipz. allg. muſikal. Zeitung 1813 pag. 105 ff. und „Cäcilia“ Bd. 13 pag. 145 ff.

Generalpauſe, nach dem Wortverſtande und der gewöhnlichen Erklärung eine in allen Stimmen gleichzeitig eintretende Pauſe. Man mußte aber nach der künſtleriſchen Idee dieſer Figur wohl die Generalpauſe von kleineren Pauſen unterſcheiden, die in einzelnen oder ſämmtlichen Stimmen blos als Vortragszeichen, gleichſam als ein beſtimmtes, ausgemeſſenes Staccato, angewendet werden. Nicht ſolcher Natur iſt die Generalpauſe; ſie unterbricht vielmehr entſchieden und bedeutſam den vorausſetzlichen Gang des Satzes auf eine beſtimmte Zeit, um ihn dann deſto energiſcher fortſchreiten, oder eine ganz neue, unerwartete, contraſtirende Wendung nehmen zu laſſen. In der Bedeutung, im Sinne, den eine allgemeine Pauſe im Gange des ganzen Tonſatzes hat, iſt daher der wahrhafte Unterſchied der Generalpauſe von bloßen Vortragspauſen zu ſuchen, nicht aber (wie frühere Tonlehrer wollen) in der äußerlichen Dauer, je nachdem nämlich die Pauſen einen Tacttheil lang galten, oder weniger. — Daß übrigens die Generalpauſe ein mächtiger Moment im Gange einer Compoſition ſeyn kann, iſt wohl klar. Aber eben deswegen ſollte ſie um ſo weniger gemein gemacht, um ſo bedachter und ſparſamer, nur zu hohen Zwecken angewendet werden; ohne dies wird ſie ihre Kraft verlieren, und nur noch zur Zerſtückelung des Ganzen führen. — Vielleicht hat Niemand einen großartigern Gebrauch von der Generalpauſe gemacht als Händel; aber es iſt auch nicht zu leugnen, daß ſie bei ihm öfters auch nur als eine großartige Manier erſcheint.

Genera spissa oder densa — die dichten Klang-

Digitized by Google

geſchlechter. Die alten Theoriſten nannten ſo das chromatiſche und enharmoniſche Klanggeſchlecht, weil in denſelben die Töne in dem Raume eines Tetrachords näher zuſammen liegen, als in der diatoniſchen Tonfolge, die man das Genus rarum (in der Mehrzahl genera rara) oder das weite Klanggeſchlecht nannte.

Generalventil, auch Hauptſperrventil genannt, ſiehe Hauptcanal.

Generaly (oder li), Peter, Capellmeiſter an der Domkirche zu Novara, wurde geboren zu Rom am 4. October 1783, und von Johann Maſſi, einem Schüler des berühmten Durante, in der Muſik gebildet. Nach Vollendung ſeiner Studien ſchrieb er Anfangs ausſchließlich nur für die Kirche; von dem Jahre 1800 an aber begann er auch für das Theater zu ſchreiben, und mehrere ſeiner Opern und Farſen fanden in Italien und auch in Deutſchland, wo man ſeit 1815 mehrere davon aufgeführt hat, allgemeinen Beifall. Dies war denn auch wohl der Hauptgrund, warum er in ſeinen ſpäteren Jahren faſt gar nichts mehr für die Kirche componirte. Nach einem „Elogio del maestro di Capella Pietro Generali", welche Conſtantino Pieroli 1835 zu Novara herausgab, ſoll derſelbe (Generali) eigentlich Mercandetti geheißen haben; weil er aber ſehr fleißig unter ſeinem Meiſter in der Baſilica d. S. Maria maggiore ſtudirte, ſo pflegte ihn dieſer ſtets nur Generale zu nennen, welchen Namen er dann bald auch bei allen ſeinen Bekannten und Freunden beibehielt, ſo daß ihm endlich der Entſchluß nahe genug gelegt wurde, ihn auch förmlich in der Kunſtwelt beizubehalten, jedoch mit der Endung li, alſo Generali. In ſeinem Teſtamente heißt er daher auch Pietro Mercandetti mit dem Zunamen oder genannt (surnomata) Generali. Er ſtarb Anfangs November 1832. Im Mai des Jahres 1835 ward ihm auf dem Gottesacker zu Novara ein Monument errichtet, bei welcher Feierlichkeit mehrere geiſtliche Werke von dem Verblichenen öffentlich vorgetragen wurden. Sein Nachfolger im Amte war bekanntlich Mercadante.

Generoso (ital.) — edel, geſchmackvoll, mit Geſchmack; bezieht ſich immer auf den Vortrag eines Tonſtücks, und bezeichnet alſo einen edlen, anſtändigen, geſchmackvollen Vortrag; ſomit ziemlich daſſelbe, was con gusto. Vergl. auch Geſchmack.

Genet, ſ. Carpentras.

Genlis, Stephanie Felicité, Ducreſt de Saint Aubin, Marquiſe von Sillery, Gräfin von. Dieſe beliebte und überaus fruchtbare Schriftſtellerin war zugleich eine der ausgezeichnetſten Harfen-, Lauten-, Violin- und Claviervirtuoſinnen Frankreichs, als welche ſie auch einen weſentlichen Einfluß auf den muſikaliſchen Geſchmack ihrer Landsleute ausübte. Sie wurde geboren in der Gegend von Autun 1746, und war als Mlle. de St. Aubin ſowohl ihrer körperlichen Schönheit, als beſonders ihres muſikaliſchen Talentes wegen in allen großen Häuſern gern geſehen, wo dann ihr Beobachtungsgeiſt und ihre Weltkenntniß ſich auszubilden die beſte Gelegenheit fanden. Graf Genlis, der ſie nie geſehen, zufällig aber einen Brief von ihr las, ward durch den Styl deſſelben ſo ſehr für ſie eingenommen, daß er dem armen Fräulein (ihre Aeltern beſaßen auch nicht das mindeſte Vermögen) ſogleich ſeine Hand anbot. Dadurch erhielt ſie Zutritt in dem Hauſe Orleans, und wurde 1782 Gouvernante der Kinder des Herzogs von Orleans. Als ſolche ſchrieb ſie mehrere vortreffliche Erziehungsſchriften, durch welche ſie die allgemeinſte Aufmerkſamkeit auf ſich zog. Der vorletzten Revolution wegen verließ ſie 1791 Frankreich, und kehrte auch 1792 auf den Ruf des Herzogs von Orleans nicht wieder nach Paris zurück, weil ſie durch mancherlei Vorgänge verdächtig geworden war, ſondern ging nach Turnay, und von da nach St. Amand. 1793 kehrte ſie in die Schweiz zurück, und lebte in einem Kloſter zu Bremgarten bei Zürich. 1794 zog ſie nach Altona, wo ſie dann in einer wahrhaft klöſterlichen Einſamkeit ganz den Wiſſenſchaften und Künſten lebte. Ihre Schriften, welche ſie nach der Zeit verfaßte, und die zuſammen gegen 90 Bände umfaſſen, gehören nicht hieher; bemerken aber müſſen wir, daß ſie in einer derſelben ſich aufs Unzweideutigſte als Freundin der Revolution kund gab, und daher ſchon 1796 mehrſeitig aufgefordert wurde, nach Paris zurückzukehren. Dies geſchah aber erſt, als Napoleon an die Spitze der Regierung trat, der ihr eine Wohnung anweiſen ließ und 1805 auch eine jährliche Penſion von 6000 Franken ausſetzte, wofür ſie ihm monatlich nur einen Brief ſchreiben durfte. Viele ihrer Werke ſind auch in's Deutſche überſetzt. Wie in dem Style dieſer, ſo herrſchte auch in ihrem Inſtrumentenſpiele durchgehends eine höchſt anziehende Leichtigkeit und überraſchende Eleganz. Dem Anſehen, in welchem ſie, was Geſchmack und feine Bildung anbelangt, in ihrer Blüthezeit zu Paris ſtand, wollen Einige ſogar auch einen großen Theil der jetzigen Beſchaffenheit des franzöſiſchen Compoſitionsſtyls zuſchreiben, und wohl nicht ganz mit Unrecht. Nicht bloß Freundin, ſondern wirkliche Ausüberin der Kunſt, war ihr Haus nämlich auch der Sammelplatz aller berühmten Pariſer Virtuoſen — und dies iſt intenſiv immer die ſchwächere — in ihrem Sinne und Geſchmacke zu ſchreiben und zu ſpielen, was allerdings nicht ohne Einfluß auf den Grundcharakter der franzöſiſchen Muſik bleiben konnte. Sie ſtarb zu Paris gegen 1828.

Gensbacher, heißt Gänsbacher; ſ. daher dieſ.

Gentili, 1) Giorgio, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts erſter Violiniſt und Componiſt in der Herzogl. Capelle zu Venedig, war Einer von denjenigen, welche ſich in dem berühmten Streite zwiſchen Lotti und Buononcini als Zeugen gegen letztern 1705 unterſchrieben. Von ſeinen Compoſitionen ſind mehrere dreiſtimmige Sonaten und andere für Violine allein, und einige vier- und fünfſtimmige Concerte bekannt. — 2) Pietro Girolama G., ein muſikaliſcher Schriftſteller des 17. Jahrhunderts, von deſſen Lebensumſtänden und Werken uns aber die Geſchichte keine weitere Nachrichten aufbehalten hat, als daß er eine „Armonia del mondo" ſchrieb, die er durchgängig auf muſikaliſche Principien zurückführte.

Gentili, Seraſino, berühmter italieniſcher Tenoriſt, für welchen unter Anderen Roſſini ſeine Oper „die Italienerin in Algier" ausdrücklich ſchrieb, war geboren bei Venedig auf einem Landgute 1786 und machte ſeine Schule theils zu Venedig, theils zu Mailand. Zu Anfange dieſes Jahrhunderts galt er für einen der größten italieniſchen dramatiſchen Sänger, und keine größere Bühne iſt wohl in Italien, auf welcher er nicht mit Beifall aufgetreten wäre. Leider zwangen ihn gichtiſche Leiden, ſchon um 1828 die Bühne zu verlaſſen. 1835 unterwarf er ſich einer homöopathiſchen Kur; aber ſie war unnütz, und er ſtarb zu Mailand ſchon im Monat Mai deſſelben Jahrs.

Genues, Tomas, noch wenig bekannter, aber immerhin ſchon vielfach thätig geweſener und nicht unbeachtenswerther ſpaniſcher Componiſt jetziger Zeit. Seinen Geburtsort haben wir nicht erfahren können; aber, ſeinem Aeußern nach zu urtheilen, muß er, wie Bekannte von ihm uns verſichern, um 1808 geboren worden ſeyn.

Genus (lat.) — Geſchlecht, alſo in der Muſik Ton- oder Klanggeſchlecht. — Genus chromaticum, chromatiſches Ton- oder Klanggeſchlecht. — G. diatonicum, diatoniſches Klanggeſchlecht. — G. enharmonicum, enharmoniſches Klanggeſchlecht. — G. epitriton war bei den Griechen eine Art von Rhythmus oder Tact, der aus ungeradzähligen Theilen beſtand, und der mit dem, auch in neueren Zeiten verſuchten, aber für practiſch unbrauchbar befundenen $^{7}/_{4}$- oder $^{7}/_{8}$-Tacte Aehnlichkeit hatte. — G. rarum, ſ. Genera spissa.

Geometriſche Theilung, ſ. Intervall, Verhältniß und die damit in Verbindung ſtehenden Artikel.

Georg, J. G., ſchrieb zwei Hefte Variationen für Violine und Quartettbegleitung (op. 1 und 5), ein Potpourri über Themata aus dem „Freiſchütz" von Weber für Clarinette (op. 2), ein Offertorium (Superbi ab initio) als Sopran-Arie mit Orcheſter, mehrere vier- männerſtimmige Geſänge (op. 4 und 7), drei italieniſche

Digitized by Google

Canzonen, und dergleichen mehr, was Liebhabern gewiß eine willkommene Gabe geweſen ſeyn wird. Außer den genannten Compoſitionen, die bei Bachmann in Hannover und Artaria in Wien erſchienen, iſt uns keine weiter von G. bekannt.

George, 1) Sebaſtian, ein vorzüglicher Clavier-Virtuos, lebte zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Moskau, war aber aus Mainz gebürtig, und wurde in Deutſchland beſonders durch einige wohlgelungene Claviervariationen über ruſſiſche Lieder vortheilhaft bekannt. Jetzt iſt er nicht mehr am Leben; doch können wir auch ſein Sterbejahr nicht mit Beſtimmtheit angeben. Sein Sohn 2) J. P. George, ebenfalls als Claviervirtuos in Rußland ſehr geſchätzt, lebt als Muſiklehrer zu Moskau, und ſchrieb bis jetzt einige Sonaten für ſein Inſtrument, die bei Andre in Offenbach und Gerſtenberg in Gotha gedruckt wurden, und ihm ſchnell einen Ruf verſchafften. — Eine Schweſter dieſes George zeichnete ſich nicht minder als Clavier- und Harmonikaſpielerin aus. Dies letzte Inſtrument erlernte ſie bei dem Capellmeiſter Schmittbaur in Carlsruhe, zu dem ſie ihr Vater, der um 1790 ſeine Heimath beſuchte, als ein junges Mädchen von 12 Jahren in Unterricht brachte. Schon damals ſpielte ſie ziemlich fertig Clavier, und berechtigte zu den größten Erwartungen; doch iſt ſpäter, nachdem ſie wieder nach Moskau zurückgekehrt war, wenig mehr in Deutſchland von ihr bekannt geworden.

George, le Chevalier de Saint-, geb. 1739 auf St. Domingo, ein Mulatte von Abkunft, war ein vorzüglicher Violinvirtuos und Componiſt. 1792 lebte er zu Paris, und ſtarb hier am 9. Juni 1799. Von ſeinen Compoſitionen ſind mehrere Operetten bekannt, welche er für das italieniſche Theater zu Paris componirte; alle aber wurden, indeß hauptſächlich nur der ſchlechten Texte wegen, bald wieder von den Repertoiren geſtrichen. Länger blieben ſeine Violinſachen, die in vielen Quartetten, Sonaten und Concerten beſtehen, und von welchen ſelbſt nach ſeinem Tode noch Pleyel einige herausgab, im Andenken. Beſonders waren es ſeine Romanzen und Concerte, die ſehr geliebt wurden. Einige davon erſchienen unter dem Namen Jarnovich.

Georgi, Johann Gottlieb. Was Faſch der Preußiſchen, das war Georgi der Heſſiſchen Reſidenzſtadt: er errichtete ein Singechor, dns, wenn gleich nicht im Perſonale, doch im Innern mit jenem in Berlin wetteifern konnte, wie ſelbſt Berliner Rigoriſten bekannten.

Gerade Bewegung, (motus eectus), ſiehe Bewegung und Fortſchreitung.

Gerade oder geradfüßige Stimmen ſind nach gebräuchlicher Orgelbauerſprache ſolche Stimmen, deren Größe durch gerade Zahlen, alſo ohne Bruch, beſtimmt wird, z. B. 8füßig, 16füßig, 4füßig ꝛc. Was man unter ungeraden ꝛc. Stimmen zu verſtehen hat, ergiebt ſich daraus von ſelbſt: eine Quinte $2^2/_3$füßig, iſt eine ungerade Stimme.

Gerade Tactart, ſ. Tact und Tactart.

Gerard, Profeſſoe des Geſanges an der Königlichen Muſikſchule und Mitglied der Geſellſchaft der Nacheiferung (Société d'émulation) in Lüttich, iſt ſeinen Landsleuten ſchon durch mehrere treffliche Schriften über den Geſang, in Deutſchland aber nur durch einige Contratänze und Walzer, und ein größeres theoretiſches Werk: „Considérations sue la musique en général, et particulièrement sur tout ce qui a rapport à la vocale" (Betrachtungen übee die Muſik im Allgemeinen, und beſonders über Alles, was auf den Geſang Bezug hat) aufs vortheilhafteſte bekannt. Er handelt darin nicht von harmoniſchen Syſtemen, nicht von den Geſetzen des reinen Satzes, contrapunktiſchen Grübeleien oder modiſchen Spielgefechten, ſondern führt den Leſer über das Gewöhnliche und Alltägliche hinaus auf einen höheren, den eigentlich poetiſchen Standpunkt der Kunſt; und das Werk iſt ſomit eine der wichtigſten Erſcheinungen in der neueren muſikaliſchen Literatur, namentlich auf franzöſiſchem Gebiete, ſo fruchtbar ſich auch in den letzten Decennien die dortige Schriftſtellerſchaft zeigte. Eine ausführliche Inhaltsanzeige davon liefert die Leipz. allgem. muſik. Zeitung 1823 pag. 493 in einer kräftigen, geiſtreichen Recenſion des Werkes.

Gerber, Heinr. Nicol., geboren im Schwarzburgiſchen 1702, Sohn eines Landmannes, ſtudirte auf der wiſſenſchaftlich guten, muſikaliſch dunkeln, Schule zu Mühlhauſen, ſeit 1721 zu Sondershauſen, wo es um die Tonkunſt nur wenig beſſer beſtellt war. Erſt auf der Univerſität zu Leipzig wurde ſeine Liebe zur Tonkunſt reich befriedigt durch den Unterricht von Seb. Bach, der ſich ſeiner als Landsmann väterlich annahm. 1728 wurde ee Organiſt in Heringen, einem Städtchen in der goldenen Aue, das bald gänzlich abbrannte. Seiner Körpeelänge wegen ſtellten ihm die Werber ſo unabläſſig nach, daß er ſich gänzlich eingezogen halten mußte, und nue einmal ſeinen Lehrer in Leipzig zu beſuchen wagte. 1731 wurde er Hoforganiſt in Sondershauſen, wo er bald auch am Hofe angemeſſene muſikaliſche Beſchäftigung fand. Neben Unterricht in der Kunſt, Ausübung derſelben und Compoſition baute er gern muſikaliſche Inſtrumente mit Verbeſſerungen und in neuen Formen. Unter anderen brachte er eine Art Strohfiedel in Form eines Flügels fertig. Es hatte dieſelbe viee Octaven, deren Töne vermittelſt der Taſten durch Anſchlagen hölzerner Kugeln an Holzſtäbe hervorgebracht wurden. 1749 ſah ee ſich genöthigt, noch ein Hofamt anzunehmen. Dennoch componirte er eine Menge Concerte, Suiten und Uebungen fürs Clavier, Präludien und Fugen für die Orgel, mehrere Motetten und Manches für die Harfe, die er zu ſeinem Veegnügen ſpielte. Auch ein vollſtändiges Choralbuch mit beziffertem Baſſe und variirte Choräle ſchrieb er, welches letzte Werk beſonders geachtet wird. Er ſtarb, vom Schlage gerührt, 1775 am 6. Auguſt in den Armen ſeines Sohnes, deſſen dankbare Liebe ihm in ſeinem alten Lexicon ein kindliches Denkmal ſetzte.

Gerber, Ernſt Ludwig, geboren zu Sondershauſen am 29. September 1746, daſelbſt geſtorben als Hof-Secretär am 30. Juni 1819. In ſeinem neuen Lexicon der Tonkünſtler hat er uns eine Selbſtbiographie geliefert. Das Hauptſächlichſte aus ſeinem Leben iſt Folgendes: Von ſeinem Vater (ſ. d. vorherg. Art.) im Clavierſpiele und in der Schule im Singen unterrichtet, wurde ee bald Concertiſt. Die Hofmuſik wurde vervollkommnet. Im 14. Jahre verſuchte er ſich ſogar in Zuſammenſetzung von Sinfonien. Dazu las er, was möglich, namentlich Adelung's Anleitung zur muſikaliſchen Gelehrſamkeit; auch Walther's muſikaliſches Lexicon ꝛc. Das Studieen gewann die Oberhand über das Practiſche der Muſik. 1765 bezog er die Univerſität Leipzig, wo er einige Ballette componirte und das Theater frei erhielt. In Concerten ſpielte er Violoncell. Die Mara, damals Dem. Schmehling, ſang; das Koch'ſche Theater war im ſchönſten Flor; Hiller's Operetten blüheten. Hier ſchrieb er drei Conceete für das Violoncell, und Parthieen für das Orcheſter, die Glück machten. Auch im Spielen des Claviers wurde er fertiger, angeregt von Anderen. Zur Erleichterung der Geſchäfte ſeines Vaters nach Hauſe zurückgekehet, fand er die Muſik vernachläſſigt, ſuchte ſie aber durch Compoſitionen wieder zu heben, und wurde als Muſiklehrer der Fürſtlichen Kinder und 1775 nach dem Tode des Vaters als Nachfolger angeſtellt. Da es ihm unmöglich war, die Muſik blühendee zu machen, legte er ſich von jetzt an auf die Literatur derſelben. Eine Sammlung Bildniſſe der Tonkünſtler (von Ferd. Nicolai) brachte ihn auf den Gedanken, ſich ein biographiſches Lexicon anzulegen, da Walther von den meiſten nichts beigebracht hatte. Die Sammlung und die Lebensbeſchreibungen wurden vermehrt. Dabei wußte er ſich durch Reiſen in Bekanntſchaft mit guten und gut ausgeführten Muſikwerken zu erhalten, wobei ee ſeine Literaturkenntniſſe bereicheete. Die vorzüglichſten Männer unterſtützten ihn durch Beiträge und Notizen. Mit unermüdlichem Fleiße und großer Geduld ſetzte er ein Werk fort, von dem er ſelbſt glaubte, dnß dazu weder Gelehrſamkeit noch Talent, ſondeen nur ausdauernde Anſtrengung, Verzicht-

Digitized by Google

leiſtung auf Gewinn, Vollſtändigkeit und Vollkommenheit, wohl aber Kürze, Deutlichkeit und ungeſchminkte Redlichkeit gehöre. Er bat daher um Verbeſſerungen und um Schonung, wenn ſeine Liebe zur Sache ihm die Unzulänglichkeit ſeiner Kräfte verdeckt haben ſollte. Nicht weniger als zehn Jahre hat er alle ſeine Erholungsſtunden der mühſamen Durchführung ſeines Planes gewidmet, bevor er ſein altes, nunmehr vergriffenes Lexicon der Tonkünſtler in zwei Theilen herausgab (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel 1790). Daneben erholte er ſich von dem zuweilen geiſttödtenden Geſchäfte des Ausſchreibens und Zuſammenſtellens durch mancherlei Aufſätze zum Vortheil der Kunſt und der Künſtler; ſchrieb auch mehrere Jahre Recenſionen in die Erfurter Gelehrten-Zeitung. Nach immer fortgeſetztem Sammeln, vielen Verbeſſerungen und bei gehäuften Vorräthen fing er 1797 an, den erſten Artikel zum neuen Lexicon der Tonkünſtler zu bearbeiten, wobei ihm bald darauf die Erſcheinung der Leipz. allgem. muſik. Zeitung ſehr willkommen war. In dieſe lieferte er von Zeit zu Zeit nicht wenige Aufſätze und Berichtigungen. Unterdeſſen überſetzte Hr. Choron (ſ. dieſ.) die zwei Bände des alten Tonkünſtler-Lexicons, da gänzlicher Mangel an einem ähnlichen Werke in Frankreich läſtig zu werden anfing, in das Franzöſiſche. So hatte dann ſchon ſeine erſte, unvollkommene Arbeit Segen gebracht. Bei allem Schreiben für ſein zweites Hauptwerk wurde doch noch zuweilen Einiges componirt, als Sonaten fürs Clavier, Märſche für Harmoniemuſik, Choralvorſpiele u. dergl. 1812 gab er bei A. Kühnel in Leipzig ſein neues Lexicon der Tonkünſtler ꝛc. heraus in 4 Theilen. Durch dieſes neue Werk iſt aber das alte nicht unnöthig geworden, vielmehr verweiſt das neue auf das alte, ſo daß beide als ein Werk zu betrachten ſind. Man lieſt alſo hier Berichtigungen, Ergänzungen und völlig neue, ſehr vermehrte Artikel. Uebrigens ſoll das Buch nicht über 1800 hinausgehen. Was man von ſpäteren Zeiten des 19. Jahrhunderts darin findet, iſt als Zugabe zu betrachten, wovon jedoch die Sterbefälle ausgenommen wurden, welche, ſo weit ſie d. Verf. kannte, nachgetragen worden ſind. Durch dieſe angeſtrengten und mühſeligen Arbeiten, denen er ſelbſt in 25 Jahren einen Nachfolger wünſchte, hat ſich der höchſt achtungswerthe Mann den Dank aller Freunde der Tonkunſt verdient. Mag mancher Beurtheiler ſeiner Leiſtungen das noch Mangelnde ſo hoch, ja ſo übertrieben anſchlagen, als er will: Fleiß, Treue und Redlichkeit wird er ihm nicht im Geringſten abſprechen können, eben ſo wenig Nützlichkeit. Er hat für ſeine Zeit einem dringenden Bedürfniſſe abgeholfen und ſo unſchätzbare Vorarbeiten geliefert, daß ſie kein Lexicograph entbehren kann. Sollte er überall genannt werden, wo er allein ohne weitere Berichtigung, der Sache nach, rein abgeſchrieben worden iſt, ſo würden wir ſeinen Namen ſehr oft leſen. Er hat die Mühen gehabt, ohne einen andern Segen als den hohen der Ueberzeugung, daß er der Kunſt durch ſeinen leidenſchaftloſen Fleiß Vortheil bringe. Deſto größer ſey unſer Dank; ſein Name ſtehe nach Verdienſt in Ehren! Seine Liebe zur Tonkunſt dauerte aus bis ans Ende ſeines Lebens. In allen ſeinen Berufsgeſchäften zeichnete ihn die größte Pünktlichkeit und Ordnungsliebe aus. Ein treuer Diener ſeines Fürſten, ein ſtiller Bürger und ſorglicher Hausvater, kannte er keine andere Erholung, als die er im Genuſſe und im Arbeiten fand, welche ihm die Tonkunſt gewährten. — Daß in einem ſo umfangreichen, alle Jahrhunderte vom Beginn der Tonkunſt bis 1800 n. Chr., ja darüber hinaus, umfaſſenden Werke, das aus ſo vielen Einzelnheiten beſteht, deſſen Materien allein er, wie er ſelbſt ſagt, aus allen fernen Ländern mühſelig zuſammenholen mußte, in einer Zeit, wo noch manches Muſikaliſche, beſonders zur Geſchichte Gehörige einer genauern, ja jeder Unterſuchung entgegenſahe, nicht jede einzelne Angabe begründet, und jede Lücke ausgefüllt ſeyn kann, ſpringt eben ſo ſehr in die Augen, als die unerfahrene, leere Anmaßung und unredliche Undankbarkeit Derer, die ihn nur nennen, um eine Verbeſſerung laut werden zu laſſen, aber ſchweigen, wenn ſie ihn nur mit veränderten Redensarten abſchreiben, ja ſogar mit allen ſeinen Fehlern, die nicht ihm, ſondern ihnen zur Laſt fallen. Wir wollen ſeiner Hülfe und ſeines treuen Fleißes auf das dankbarſte gedenken, und es rühmen, daß nicht allein Deutſchland, ſondern auch Frankreich und Italien auf ſeine Bemühungen gebauet haben. — Seine ganze Bücher- und Manuſcriptenſammlung hat das Wiener Conſervatorium an ſich gekauft, und dadurch den Grund zu ſeiner Bibliothek gelegt. Unter dieſen nach Wien gewanderten Werken war auch Gerber's durchſchoſſenes Tonkünſtler-Lexicon, mit eigenhändigen Supplementen bereichert.

Gerbert von Hornau, Martin, geboren zu Horb am Neckar in der Grafſchaft Hohenberg in Würtemberg am 12. Auguſt 1720, hatte ſich von Jugend an einer ſorgfältigen wiſſenſchaftlichen Erziehung zu erfreuen, die er, eben ſo redlich als begabt mit geiſtigen Kräften, fleißig und erfolgreich benützte. Nicht nur die eifrigſte Liebe zu gelehrten Kenntniſſen, ſondern auch gemüthliche Neigung für die Kunſt überhaupt, namentlich aber die Tonkunſt, zeichneten ihn frühzeitig aus, und erweckten Hoffnungen, die ſich bald reich erfüllten. Den Geſang hatte er beſonders lieb, und übte ihn ſo, daß er bereits in ſeinen Schülerjahren bei öffentlichen Muſikaufführungen in den Chören mit thätig war. Dies und die Leiſtungen der Capelle zu Ludwigsburg, die damals unter die vorzüglichen gehörte, hatten ſein Herz der Tonkunſt ſo geöffnet, daß er ihr ſein ganzes Leben hindurch treu ergeben blieb, und mit Luſt und Anſtrengung zu ihrer Förderung arbeitete. Zum geiſtlichen Stande beſtimmt, nahm er das Ordenskleid der Benedictiner bereits 1736 an, empfing die Prieſterweihe 1744, wurde bald darauf zum Profeſſor der Philoſophie und Theologie ernannt, und 1764 zum gefürſteten Abt des berühmten Kloſters zu St. Blaſien auf dem Schwarzwalde erhoben. Vor ſeiner Ernennung zum Fürſtabt hatte er aus Liebe für Wiſſenſchaft und Kunſt 1759 bis 1765 eine große Reiſe durch Frankreich, Italien und Deutſchland unternommen, auf welcher ſein Hauptaugenmerk auf alle namhaften öffentlichen und Kloſterbibliotheken gerichtet war. Seine Unterſuchungen derſelben waren beſonders dem geſchichtlichen Anbau der Tonkunſt zugewendet für eine künftige Bearbeitung der Geſchichte des Kirchengeſanges. Seine Forſchungen nach alten, bis dahin noch unbekannten oder unbenutzten Manuſcripten waren bei dem Zutritt, den er überall hatte, ſehr geſegnet. Seine Bekanntſchaft mit dem Franziskaner Pater Martini zu Bologna, die ſich bald in Freundſchaft verwandelte, wurde ihm zu ſeinem Vorhaben nicht minder förderlich, als es ſeine Hülfe dem Pater Martini wurde, deſſen höchſt anſehnliche Bibliothek er außerordentlich vermehrte, und ihm ſehr bedeutende Nachweiſungen hinterließ, aus den Bibliotheken Deutſchlands ſeine Schätze zu verdoppeln. Beide für die Geſchichte der Tonkunſt wichtige Männer waren mit einander übereingekommen, M. ſolle die allgemeine Geſchichte der Tonkunſt bearbeiten und G. die Geſchichte der Kirchenmuſik. Hätte M. ſeinen Plan beſſer zu beſchränken gewußt, was die Italiener in der Regel nicht wohl verſtehen; hätte er ſo fleißig und umſichtig, am meiſten weniger weitſchweifig, mehr in des deutſchen Gerbert's Weiſe gearbeitet, ſo würde die Ausbeute für uns noch weit bedeutender geworden ſeyn (ſ. Martini). Trotz der außerordentlichen Sammlungen und ausgebreiteten, höchſt anſehnlichen und wichtigen Bekanntſchaften, deren G. ſich erfreuete, brauchte er dennoch zum Vortheil ſeines Unternehmens die Vorſicht, ſeinen Plan 1762 der Welt vorzulegen und zugleich um Beiträge zu erſuchen. Ein großes Unglück war es, daß am 23. Juni 1768 die Abtei St. Blaſien mit der ganzen herrlichen Bibliothek und mit Allem, was auf den Reiſen durch Frankreich, Italien und Deutſchland für die Herausgabe des geſchichtlichen Werkes von Gerbert zuſammengebracht worden war, ein Raub der Flammen wurde. Er erwähnt dies in der Vorrede des Werkes ſelbſt und ſetzt hinzu, es gereiche ihm zum Troſte, daß damals der erſte Theil ſeines Buches bei-

Digitized by Google

nahe gedruckt geweſen ſey, und die wichtigen Manuſcripte bereits abgeſchrieben in Anderer Hände, vorzüglich des Paters J. Bapt. Martini, ſich befunden haben. Der Verluſt vieler Vorarbeitung, das erneute Sammeln auch der von ihm ſelbſt anderen Männern früher mitgetheilten Manuſcripte, und der Neubau des Kloſters, konnten beim geregelten Fleiße des eifrigen Mannes doch nur einen Aufſchub der Herausgabe bewirken; 1774 erſchien das Werk in zwei ſtarken Quartbänden: „De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus — Typis San-Blasianis“ (beide mit 40 Kpfrn.) Ohne dieſes Werk würde Forkel's Geſchichte der Muſik wohl kaum erſchienen ſeyn, oder doch viele Jahre ſpäter und auch wohl ärmer. Kein Muſikgelehrter kann es noch jetzt entbehren, weshalb wir auch die Beſchreibung deſſelben, die man übrigens in Forkel's Schriften lieſt, übergehen; man muß das Buch ſelbſt nachſehen. Sein zweites Hauptwerk iſt: „Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissima. Ex vocis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Mart. Gerberto, Monasterii et Congregat. S. Blasii in Silva nigra Abbate S. Q. R. J. P. III. T. in 4; Typis San-Blasianis 1784“. Enthält es nun auch Einiges, was mit Nützlicherem hätte vertauſcht werden können, und Anderes, was bereits in gedruckten Sammlungen mitgetheilt worden war, alſo nicht zum erſten Male ans Licht geſtellt wurde, ſo hat Forkel doch ganz Recht, wenn er in ſeinem „muſikaliſchen Almanache für Deutſchland 1789“ bei der Anzeige deſſelben ſagt: Eine der wichtigſten Erſcheinungen, die ſeit langen Jahren im muſikaliſchen Fache vorgekommen iſt: — das Werk iſt unentbehrlich. Hatten nun aber auch Forkel und nach ihm Lichtenthal in ihrer muſikaliſchen Literatur nur dieſe beiden Hauptwerke des gelehrten und fleißigen Abtes dem Inhalte nach beſchrieben, ſo wäre es doch beſſer geweſen, wenn ſie auch folgende Schriften des alten, thätigen Mannes nicht unberückſichtigt gelaſſen hätten, da ſie gelehrten Muſikern manchen Aufſchluß und manche wichtige Winke gaben. Es ſind: „Iter Alemannicum, Ital. et Gallic. 1765“; 2. Auflage 1773. — „Vetus liturgia Alemanica. T. II. c. fig. 1776.“ — „Monumenta veteris liturgiae. T. II. 1779.“ Seine vielen theologiſchen Schriften gehören nicht hieher. Er ſtarb am 13. (nach Anderen am 14.) Mai 1793 im 73. Jahre. An ſeine Stelle kam der Pater Mauritius Rippell, zuvor Archivar und Statthalter.

Gerhard, 1) Jacob, ein Componiſt des 16. Jahrhunderts, war Cantor zu Brandenburg, und allen Nachrichten zufolge ein ſehr gelehrter und verdienſtvoller Künſtler. — 2) Juſtin Ehrenfried G., Orgelbauer, aus aus dem Weimariſchen gebürtig, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. — 3) Johann Heinrich G., Cantor zu St. Nicolai in Brieg, wurde geboren am 4. April 1708 in Groß-Weigelsdorf im Oelsniſchen (Schleſien). Von 1730 bis 1734 ſtudirte er zu Jena Theologie; ſeine Liebe zur Kunſt aber ſiegte über den väterlichen Willen, der ihn zu dieſem Studium beſtimmt hatte, und ſo ſuchte er ſich nach Vollendung ſeiner Studien hauptſächlich noch in der Muſik weiter auszubilden, welches Beſtreben auch der beſte Erfolg krönte. 1739 wurde er als Cantor nach Brieg berufen, und zwar an die Stelle, die ſeit 100 Jahren ſchon immer nur von Mitgliedern aus der Gerhardt'ſchen Familie bekleidet worden war. Er ſtarb in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Gerhard, Livia, iſt geboren 1818 am 13. Juni zu Gera in Sachſen und empfing ihre Erziehung in Leipzig, wo der als Liedercomponiſt geſchätzte Muſikdirector Pohlenz ihr Lehrer in der Muſik und namentlich in der Geſangskunſt wurde. 1835 kam ſie nach Berlin und erhielt daſelbſt ſofort ein Engagement bei der Königsſtädter Bühne, das indeß nach ihrem eignen Willen nur ein Jahr lang dauern ſollte, indem ſie nach der Zeit ſich mit einem Rechtsgelehrten, Dr. Frege, daſelbſt verheirathete und damit für immer aus der Bühnenwelt in das ruhigere bürgerliche und häusliche Leben zurückkehrte. Ihr erſtes Auftreten in Berlin hatte als Julia in „Romeo“ ſtatt, und ihre Abſchiedsrolle war die der Elvira in Bellini's „Puritaner.“ Es war am 25. Juni 1836, als ſie die Bühne zum letzten Male betrat; noch nie wohl hat eine Künſtlerin dieſen Augenblick ihres Lebens auf eine ſo ehrenvolle und glänzende Weiſe begangen, als die damals noch ſo heißende Mlle. Gerhard, jetzt Frau Doctor Frege.

Geriſſene Zunge, eine Schlagmanier der Pauken.

Gerke, Auguſt, ein aus den erſten Decennien des laufenden Jahrhunderts noch jetzt rühmlichſt bekannter Violinvirtuos und Componiſt. Es erſchienen von ihm, meiſt bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, viele Arbeiten, und alle fanden überall die beſte Aufnahme. Namentlich waren es ſeine Militärmuſiken, die viel Aufſehen und Theilnahme erregten.

Gerl oder Görk, Franz, Schauſpieler und Componiſt mehrerer Operetten, war bis 1794 Mitglied des Schikaneder'ſchen Theaters und nach der Zeit an der Nationalbühne zu Brünn angeſtellt. Die bekannteſten von ſeinen Compoſitionen ſind: „das Schlaraffenland“, „die Wiener Zeitung“ (beide mit Schack gemeinſchaftlich bearbeitet, aber ohne großen Beifall), „ein Trauergeſang zu Rolla's Tod“, „Graf Balbarone oder die Maskerade“ (erhielt vielen Beifall und wurde an mehreren Orten aufgeführt), „der Stein der Weiſen“ und „der dumme Gärtner“.

Gerl oder Gerle und Gerla, Hans. Walther, Doppelmayer, Murr und alle übrigen älteren muſikaliſchen Hiſtoriographen erwähnen eines Hans Gerl, der ſich im 16. Jahrhunderte als Geigen- und Lautenmacher, und auch als Virtuos auf ſeinen Inſtrumenten und muſikaliſcher Schriftſteller zu Nürnberg berühmt machte, und Gerber fügt in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon noch hinzu, daß derſelbe der Sohn von Conrad Gerl, dem älteſten Lautenmacher (ſtarb 1521 zu Nürnberg), von dem ſich noch einige Nachrichten vorfinden, geweſen ſey; erſt J. K. S. Kieſhaber (damals Aſſeſſor der Königl. Bayer. Miniſterial-Archivs-Commiſſion und Reichsarchivadjunct) machte 1816 ausfindig, daß zwei Nürnberger Lautenmacher, Namens Hans Gerl, im 16. Jahrhunderte gelebt haben, und nur der ältere davon, welcher wahrſcheinlich auch derjenige geweſen ſey, von welchem man gewiß weiß, daß er 1570 ſtarb, zugleich auch als Schriftſteller ein nicht geringes Anſehen zu ſeiner Zeit hatte. Kieſhaber theilte das Reſultat ſeiner emſigen Forſchungen in ſehr ausführlichen „bibliographiſchen Nachrichten von Hans Gerle, dem ältern, berühmten Lauteniſten zu Nürnberg“ in der Leipz. allgem. muſik. Zeitung 1816, pag. 309 ff. mit, wo wir denn dieſelben, wer ſich dafür intereſſirt, nachzuleſen bitten. Man findet daſelbſt, neben einer ſorgfältigen Zuſammenſtellung der früheren biographiſchen Data auch das Wiſſenswertheſte über des ältern Gerle's Schriften, deren Titel, der Mehrzahl nach, ſchon Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon mittheilt. — Das Todesjahr des jüngern H. G. iſt hiſtoriſch ungewiß, wenn nämlich 1570 das des ältern iſt, was auch noch nicht ganz erwieſen werden kann. — Die Inſtrumente, namentlich die Violinen, beider G. zeichneten ſich ſowohl durch ſchönen Ton als höchſt preciſe und elegante Proportion und beſonders ſehr richtige, gleichmäßige, ſtarke Reſonanz aus. Die jetzigen Geigenmacher ſind ſehr bemüht, ein Inſtrument aus der Gerle'ſchen Fabrik zu bekommen, um es reſtaurirt dann für einen enorm hohen Preis wieder zu verkaufen; aber nur ſehr ſelten gelingt ihnen ihr Forſchen.

Gerlandus, mit dem Zunamen Chryſopolitanus, war in der Mitte des 12. Jahrhunderts Canonicus und Rector der Schule St. Paul zu Beſançon, auch geboren daſelbſt, und ein für ſeine Zeit tief denkender muſikaliſcher Schriftſteller.

Gerle, ſ. Gerl.

Gern, Johann Georg. Er war der Sohn des erſt im Jahre 1804 zu Rottendorf bei Würzburg verſtorbenen Schullehrers Michael Gern und wurde geb.

Digitized by Google

daſelbſt am 20. März 1757, ſtarb zu Berlin 1829, hatte alſo ein Alter erreicht von vollen 72 Jahren. In ſeiner Blüthezeit gehörte er zu den ausgezeichnetſten Baßſängern Deutſchlands. Beſonders rühmte man an ihm eine überaus angenehme Fülle des Klanges ſeiner Stimme und einen ſeltenen weiten Umfang derſelben, womit er denn auch noch viele gründliche muſikaliſche Kenntniſſe verband, ſowohl was deren Technik, als eigentliche tiefe Kunſt anbelangt. Seit 1816 trat er nur ſehr ſelten noch öffentlich auf.

Gero, Johannes de, ein Contrapunktiſt und vorzüglicher Madrigalen-Componiſt des 16. Jahrhunderts, deſſen Arbeiten in mehreren alten hiſtoriſchen Schriften auf's Rühmlichſte erwähnt werden.

Geroſi, ein italieniſcher Orgelbauer der neueſten Zeit, aus Bergamo gebürtig.

Gersbach, Joſeph, war geboren am 22. December 1787 in Säckingen am Rhein (Großherzgth. Baden). Vom Jahre 1811—1816 lebte er als Privatlehrer in Zürich, namentlich im Clavierſpiel, Geſang und Harmonielehre unterrichtend, wofür er ſich ſchon damals einen eigenthümlichen Lehrgang (abweichend von dem gewöhnlichen mechaniſchen Treiben) ausfand. 1823 erhielt er einen Ruf als Muſiklehrer an das damals neu zu errichtende Schullehrer-Seminar in Carlsruhe. Hier blieb er nun bis zu ſeinem Tode, welcher leider ſchon am 3. December des Jahres 1830 erfolgte. Gedruckt erſchienen ſind von ſeinen muſikaliſchen Arbeiten: 1) „Singvöglein", 30 zweiſtimmige Lieder für die Jugend. 2) „Wandervöglein", 60 vierſtimmige Lieder für Jung und Alt. 3) Ferner: Anleitung zur „Singſchule" mit zwei Notenheftchen. 4) „Reihenlehre" oder Elementarrhythmik. (Beide aus ſeinem Nachlaß herausgegeben vom Bruder Anton Gersbach. Carlsruhe bei Braun 1833 und 1834.) 5) „Liedernachlaß" mehrſtimmiger Geſänge. Als Menſch und Künſtler wird ſein Andenken noch lange geehrt bleiben!

Gersbach, Anton, gegenwärtig Muſiklehrer am evangel. Schullehrer-Seminar in Carlsruhe, iſt geboren 1803 zu Säckingen am Rhein (Großherzgth. Baden). Von eigenen muſikaliſchen Arbeiten oder Compoſitionsverſuchen hat A. Gersbach bis jetzt nur herausgegeben: 1) 12 Variationen für Pianoforte op. 1 (C dur.) 2) 30 Uebungsſtücke für Pianoforte op. 2. 3) 6 vierſtimmige Geſänge op. 3. 4) Anhang oder Nachklang zum „Singvögelein" op. 4. Zweiſtimmige Liederſätze. 5) ein geiſtlicher Chorgeſang für 4 Männerſtimmen, op. 5. 6) 25 „Kinderlieder" für Volksſchulen (ein- oder zweiſtimmig) op. 6 u. A.

Gerſon, Joannes, von ſeinem Geburtsort Champagne auch Charlier, und wegen ſeiner ausnehmenden Frommigkeit doctor christianissimus genannt, wurde geboren 1363 und ſtarb zu Lyon am 12. Juli 1429. Er war Prior des Cöleſtinerordens zu Lyon, nachgehends auch zu Paris, wo man ihn zugleich zum Kanzler der Kirchen und Univerſität ernannte, und iſt einer der älteſten muſikaliſchen Schriftſteller, von welchen die Geſchichte noch zuverläſſige Nachrichten ertheilt.

Gerſtäcker, Friedrich, merkwürdig als einer der ausgezeichnetſten, gründlichſt gebildeten Meiſter deutſcher Geſangskunſt, wurde geboren zu Schmiedeberg in Sachſen 1788. Wo nur in den Jahren 1816 bis ungefähr 1824 des Tenoriſten Gerſtäcker aus Caſſel Namen genannt wurde, da regte ſich auch das ſehnlichſte Verlangen, ihn zu hören, und der Enthuſiasmus für ſeine Leiſtungen machte ſelbſt die gewichtigſten Namen in der muſikaliſch-dramatiſchen Kunſt für den Augenblick vergeſſen. Beſonders war es ſein vortrefflicher recitativiſcher Vortrag, der noch gehoben wurde durch die hinreißende Lieblichkeit ſeines Arioſo, was die deutſche Kritik ſo ſehr für ihn einnahm und willig die kleinen Mängel ſeiner Schule überſehen ließ. Leider ſtarb er ſchon im Sommer 1825 in Caſſel, Nichts als das lebhafte Andenken an ſeine Leiſtungen zurücklaſſend, unter denen namentlich ſein Tamino, Sargines, Belmonte, überhaupt aber alle hohen Tenorparthien als Muſterbilder für ſeine Zeitgenoſſen genannt werden müſſen.

Gerſtel, Wilhelm, Sänger und Schauſpieler, geb. zu Nürnberg 1785. Sein Sohn

Gerſtel, Auguſt, wurde 1807 zu Britzenburg in Mecklenburg geboren und in Prag erzogen. In Rollen wie Truffaldino, Peter im „Capellmeiſter von Venedig," Pedro in „Pretioſa", Dulcamara, Valentin, Rappelkopf, Bartolo, als hundertjähriger Greis u. ſ. w., ſo wie in den meiſten Stücken, wo es gilt, außer den bloßen Rollen den Menſchen von Herz und Gemüth wahrhaft zu geben, entlockt er dem kälteſten Zuſchauer eine Thräne. Auguſt Gerſtel iſt ein in jeder Beziehung ehrenwerther Künſtler, Mann und Familienvater.

Gerſtenberg, Heinrich Wilhelm von, der einſtmalige Lieblingsdichter der deutſchen Nation, der auch als Critiker auf den Literaturzuſtand ſeines Zeitalters kräftig einwirkte, iſt nicht minder merkenswerth für den Muſiker, namentlich den dramatiſchen Tondichter. Er wurde geboren 1737 zu Tondern in Schleswig. 1770 ſchrieb er eine Abhandlung über die ſchlechte Einrichtung des italieniſchen Singgedichtes, und ſtellte dabei zugleich die Frage auf: warum die Deutſchen dieſelbe nachahmen? 1775 wurde er Reſident bei der freien Reichsſtadt Lübeck. Hier ſchrieb er 1780 „Vorſchlag zu einer neuen Art, den Generalbaß zu beziffern", der ebenfalls an verſchiedenen Orten veröffentlicht wurde, aber keinen ſonderlichen Anklang fand. Alters halber legte er 1812 ſeine Stelle nieder und lebte bis an ſeinen Tod (1. Novbr. 1823) ausſchließlich den Wiſſenſchaften und Künſten.

Gerſtenbüttel, Joachim, geboren zu Wismar um 1650. Er ſtarb am 10. April 1721, den Ruf eines auf's Gründlichſte und vielſeitig gebildeten Tonkünſtlers und mehrere Compoſitionen hinterlaſſend, von denen aber nur ſehr wenige im Druck erſchienen ſind.

Gervais, 1) Charles Aubert, geboren zu Paris am 19. Februar 1671, ſtand gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Capellmeiſter in Dienſten des Herzogs von Orleans und hernach in denen des Königs zu Paris, wo er 1744 ſtarb. Von ſeinen Compoſitionen ſind nur drei Opern bekannt: „Méduse", „Hypermnestre" und „les amours de Prothée", welche in den Jahren von 1697 bis 1730 mehrere Male auf den Pariſer Theatern mit allgemeinſtem Beifalle gegeben wurden. — 2) P. N. Gervais, der ältere, geboren zu Mannheim, war einer der ausgezeichnetſten Schüler vom Concertmeiſter Fränzl, dem Vater, wie überhaupt einer der größten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit. Er ſtarb zu Liſſabon, wohin er von Paris aus gegangen war, an den Folgen eines Duells um's Jahr 1795. Zu Paris ſind mehrere Violinconcerte (in C, D und Es) von ihm erſchienen, die zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts noch von den Violinvirtuoſen gern geſpielt und in den Concerten auch gern gehört wurden. — 3) Andreas G., der jüngere, war ebenfalls ein Schüler von dem ältern Fränzl, und ſtand als Violiniſt im Orcheſter des Nationaltheaters zu Mannheim. Er ſtarb im Jahr 1836 in Karlsruhe als Mitglied der Hofcapelle. Seine Gattin, Cath. G. (geb. Mittell), einſt eine ausgezeichnete Sängerin, die auch noch durch ihr vortreffliches Spiel aller Orten bewundert wurde, lebt und wirkt noch an der Karlsruher Hofbühne.

Ges iſt der Name der ſiebenten Saite der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter (von c an), wenn dieſelbe zu es die kleine Terz oder zu b die kleine Sexte ausmacht, alſo das durch ein b um einen halben Ton erniedrigte g. Als Grundton einer Tonart wird ges nur in den Dur-Tonarten, nicht in den Moll-Tonarten gebraucht. (S. Ges-Dur und Ges-Moll).

Geſang. Zunächſt und vornehmlich bezeichnet man mit dieſem Worte den Vortrag poetiſcher Worte in abgemeſſenen und ihrer Höhe und Tiefe nach beſtimmten Tönen der menſchlichen Stimme, oder die Anwendung dieſer zu muſikaliſchem Zwecke, die nun natürlich oder künſtlich, oder auch keins von beiden ſeyn kann. — Dann

Digitized by Google

pflegt man auch wohl von einem Inſtrumental-Muſikſtücke und ſelbſt von einem Inſtrumente zu ſagen, es habe viel oder wenig Geſang, wenn ſeine Melodien viele oder wenige cantable Sätze enthalten, oder (iſt's ein Inſtrument) wenn ſein Ton, beſonders in der äußeren Geſtaltung, dem der menſchlichen Stimme ſehr oder wenig ähnlich, alſo klangvoll, lange aushaltend ꝛc. iſt. S. Cantabile und Cantilena. — Nicht ſehr verſchieden von der zweiten Bedeutung nimmt man drittens Geſang auch für Melodie, die Tonfolge der Hauptſtimme eines Tonſtücks überhaupt. — In einer vierten Bedeutung endlich gebraucht man das Wort Geſang auch als generelle Benennung eines größeren Geſangſtücks oder einer poetiſchen Dichtung, auch nur eines Theiles derſelben; für Lied ꝛc. Namentlich werden in einigen Gegenden die Kirchenlieder ſchlechtweg nur Geſänge genannt, und daher der Name Geſangbuch.

Geſangbuch. Was man unter Geſangbuch verſteht, dürfen wir als allgemein bekannt vorausſetzen. Was unter dieſem Artikel im Hauptwerk, ſo wie Band VII., p. 165 ff. ſteht, iſt zwar ſehr intereſſant, kann aber nach dem Plane dieſer Bearbeitung nicht aufgenommen werden.

Geſanglehre, ſ. den folgenden Artikel Geſangmethode.

Geſnugmethode. Hierunter verſteht man gewöhnlich ein auf Kunſtregeln zurückgeführtes eigenthümliches Verfahren in der Ausbildung der menſchtichen Stimme zum kunſtvollen Geſange; im ſtrengſten Sinne ſchreibt man oft nur den Jtatienern eine ſotche Geſangmethode zu. Es iſt nicht zu lengnen — Jtatien war das Land, in welchem die Kunſt des Geſanges zuerſt und am glücklichſten cultivirt wurde; ſchon 314 bis 335 ließ es ſich der Pabſt Sylveſter angelegen ſeyn, eigenttiche Geſang-Bildungsſchulen anzulegen. In einer ſotchen Schule wurden geſangfähige Jünglinge von einem Lehrer, Primicerius genannt, im Geſange und im Leſen der heiligen Schrift unterrichtet. Die Zöglinge ſolcher Inſtitute, welche man Miniſtralen nannte, mußten bei heitigen Handlungen und feierlichen Meſſen retigiöſe Geſänge vortragen, welche nach und nach in den Ritus der Kirche als weſenttiche Beſtandtheile aufgenommen wurden. Schon früh hatten die italieniſchen Sangmeiſter einen großen Ruf, ſo daß ſelbſt ausländiſche Fürſten (namentlich Carl der Große) Sänger nach Rom ſchickten, um die geheim gehaltene Kunſt des Geſanges abzulernen. Seit dem 16. Jahrhunderte wurde jedoch erſt ein höherer und reinerer Sinn für kunſtvollen Geſang geweckt, und die Namen eines Paleſtrina, Scarlatti, Durante, Paſi, Piſtocchi, Amadori, Seli, Brivio, Redi, Porpora, Leo, Feo, Bernarchi, Farinelli, Pachierotti ꝛc. werden immer als Sterne erſter Größe glänzen. Die berühmteſten Kirchen- und Opernſänger gingen aus jenen Kunſtſchulen (ſ. Conſervatorium) hervor. Fragen wir nun nach den characteriſtiſchen Zügen in der italieniſchen Geſangmethode im Allgemeinen, ſo iſt nicht zu verkennen, daß ſie vor allen Dingen durch eine naturgemäße Dreſſur der Stimmorgane reine Intonation und Biegſamkeit der Kehle glücklich erſtrebt; kein Volk hat bis jetzt ſo viele und ſo treffliche Stimmbitdungs-Uebungen aufzuweiſen ats die Italiener. Demnächſt verwendet ſie allen Fleiß auf Veredlung und Bildung des Tones ſelbſt und giebt dem Geſange durch Tonmarkirung, Tonſchwellen und Tonverſchmelzung einen eigenthümlichen Reiz, der durch deutliche Vocaliſation und ſcharfe Heraushebung der Conſonanten noch erhöht wird; dabei hat ſie die mezza voce (halbe Stimme) und das parlando auf eine eminente Weiſe cultivirt. Bildung des Ton-Elements iſt ſomit im Allgemeinen die Grundfarbe dieſer Methode; die Klangſchönheit des Tones iſt ihr Ein und Alles. Die mit Recht belobten Kirchencompoſitionen vieler alten italieniſchen Meiſter ſind vorzugsweiſe auf ſchönen, getragenen Schwellton berechnet; werden ſie von Sängern ausgeführt, denen dieſe Eigenſchaften mehr oder weniger abgehen, ſo verlieren ſie den weſentlichſten Reiz ihrer Schönheit; die Töne müſſen, ſo zu ſagen, ſchwimmen und klingen. Dabei tritt die Declamation meiſtens zurück, ja wird oft geradezu mißhandelt. Nach einer andern Richtung hin wurde aber die Bravourkunſt in ſolchem Grade geſteigert, daß namentlich die Opernſänger geradezu darauf ausgingen, ſich in melismatiſchen Kunſtſtücken und Gurgeteien zu überbieten; ſelbſt die heftigſten Gegner haben dieſem Unweſen keinen Damm entgegenſtemmen können, und namentlich hat die modern-italieniſche Geſangmethode und Manier eine völlig characterloſe Phyſiognomie angenommen. Die alte italieniſche Geſangmethode beſtand vorzugsweiſe im ſogenannten getragenen Singen, und verlangte das formare, fermare und finire des Tones; ſie ließ ebenfalls viel Biegſamkeit zu, doch mußten es Paſſagen ſeyn, deren Charactere in der menſchlichen Stimme ſelbſt ihre Baſis hatten. Mit Recht ſtellte dieſe erſte Methode den ſchöngebildeten Ton als Grundmaterial des Geſanges hin: ſie forderte von ihm Kraft und Fülle; Sprache und Geſang mußten ſich gegenſeitig durchdringen, wodurch der Sänger gezwungen ward, ſinngemäß vorzutragen. Die moderne Mode dagegen beſteht, mit wenig Ausnahmen, nur nebenher in melodiöſen Phraſen, deren Bildung einförmig über eine Form geſchlagen iſt. Ehedem hielt man die ausgebildete Menſchenſtimme für das edelſte aller Inſtrumente, und begleitete, um ihren Reiz recht zu genießen, ſie ſo discret ats möglich; jetzt begräbt man ſie unter unſinniges Inſtrumentengeraſſel und läßt ſie ohne Rückſicht auf Situation oft nichtsſagende Figuren abgurgeln. Es iſt ungerecht und undankbar, wenn deutſche Rigoriſten, das Weſen der ächten itatieniſchen Geſangmethode verkennend, ohne alle Reſtriction ausgeſprochen: das Weſen der italieniſchen Geſanglehre ziehe überhaupt von deutſcher Geſangbildung ab, beſchränke ſich faſt nur auf Stimmbildung, geringe theoretiſche Kenntniſſe und eine einförmige Vortrags- und Verzierungsmanier. Dem iſt nicht ſo; wenigſtens treffen dieſe Vorwürfe nicht jene Schulen, aus welchen die obengenannten Geſangsrieſen hervorgegangen ſind. Die Bühnenſänger der früheren Zeit waren ſchon Geſangskünſtler, ehe ſie in Italien in der Oper auftraten; ſie waren gründtich gebildete Muſiker und Componiſten. Die moderne itatieniſche Geſangmethode iſt nur eine Abart der ächten; dem Deutſchen ſteht's aber gar nicht zu, wegwerfend von italieniſcher Geſangskunſt zu urtheilen, denn er hat bis jetzt nichts Beſſeres dagegen aufzuſtellen. Daß die Singſtimme, wie irgend ein Inſtrument, der Schute, und zwar recht eigentlicher Schule bedürfe, in welcher die Bildung der Stimme von der Bildung des Vortrags ganz geſondert iſt, wird kein Kunſtverſtändiger leugnen; wo finden ſich aber, einige Ausnahmen abgerechnet, im deutſchen Vaterlande Bildungsanſtatten für höhere Geſangscultur? — Es iſt wahr, wir haben Singacademien, Geſangvereine, und man darf dreiſt behaupten, daß der Chorgeſang in Deutſchland und in der Schweiz in techniſcher Beziehung eine Vollendung erreicht hat, welche ſelbſt in Italien vergebens geſucht wird; die höhere Geſangskunſt, der Sologeſang aber iſt offenbar im Sinken, und man dürfte ziemtich weit reiſen, bevor man ein Paar Dutzend guter Sänger und Sängerinnen zuſammenbrächte, die dieſes Namens würdig wären, und nicht allein ein ſchutgerecht ausgebitdetes Organ, ſondern auch einen guten Vortrag, richtige Declamation, reine Ausſprache, Seetenausdruck und gründliche muſikaliſche Kenntniſſe vereinigen. Man meſſe nur die meiſten unſerer Sänger und Sängerinnen mit dieſem Maaßſtabe! — Einzelne, ſehr bedeutende Vorzüge ſind Einzelnen allerdings zuzugeſtehen, aber ein Ganzes, wie es ſich nicht etwa die Phantaſie träumen oder das höhere Intereſſe wünſchen kann, ſondern wie es menſchlich realiſirt werden könnte und vormals wirklich reatiſirt wurde, wird man jetzt, namentlich in Deutſchland, ſelten und ausnahmsweiſe aufſtellen können. Man hört jetzt faſt gar kein wahrhaft ſchönes und kunſtgerechtes Trillo, ſehr

ſetten vollkommene Mordenten, eine gerundete Coloratur, ein wahres, unaffectirtes, ſeelenergreifendes Portament, eine vollkommene Ausgleichung der Stimmregiſter und feſte Haltung der Töne in den verſchiedenen Nüancen des Zu- und Abnehmens; die meiſten Sänger, ſobald ſie die edeln Portamentokünſte in Anwendung bringen wollen, distoniren ſogar; das Publikum, an unvollkommene Leiſtungen gewöhnt, überſieht die Schwächen der Sänger und iſt mit Routiniers zufrieden. Wollen wir deutſche Ehrlichkeit bewahren, ſo müſſen wir zugeſtehen, daß gerade unſere *beſten* Sänger unter dem Einfluſſe *italieniſcher* Geſangmethode gebildet worden ſind, daß die ächt italieniſche Methode *als Baſis aller wahren Geſangbildung anerkannt* werden muß; der deutſchen Gründlichkeit iſt es aber noch vorbehalten, die italieniſche Geſangmethode ihrer höchſten Vollendung entgegenzuführen; wir müſſen die Ergebniſſe dieſer Methode auf ihre *phyſiologiſche* Baſis zurückführen, der Methode ſelbſt wiſſenſchaftliche Form, wiſſenſchaftlichen Gehalt geben, und die Vortragslehre derſelben zur *pſychologiſchen* Disciplin erheben. Die Kunſt des Geſanges hat ihren Urſprung in der Seele des Menſchen, und nur in ihren Tiefen iſt Wahrheit zu finden; ſie iſt eine *pſychologiſche* Kunſt. Das Wort ſoll im Geſange weder Nebenſache ſeyn, noch ſoll es *vorherrſchen*; aber *mitſprechen* ſoll es, und die Aufgabe aller wahren Vocalcompoſitionen wird gelöst, wenn ſie Wort- und Tonausdruck *wahr, ſchön, effectvoll* verſchmelzen, ohne ächte Bravourkunſt zu vernachläſſigen; denn der Geſangs-*Künſtler* kann als ſolcher auch verlangen, daß er das Gefühl, den Character in einer kunſt- und ſchmuckvollen, gleichſam *potenzirten* Form verwirklichen darf. Aus dieſem Fundamentalſatze, der keines Beweiſes bedarf, folgen nun für Methodik des Geſanges beſtimmte Forderungen, welche an keine beſtimmte Kunſtſchule, an kein Volk, an kein Land gebunden ſind. Geſang baſirt ſich 1) auf den *Ton*: dieſer ſpricht unmittelbar zum *Gefühle*; 2) auf das *Wort*: dieſes ſpricht unmittelbar zum Verſtande. Hieraus iſt klar, daß *Ton-* und *Sprachbildung* mit *Gefühls-* und *Verſtandesbildung* Hand in Hand gehen müſſen. Man konnte in pädagogiſcher Rückſicht keinen größeren Fehlgriff thun, als Kehlbildung *iſolirt* von Verſtandes- und Gefühlsbildung zu betreiben; ſoll ſich der Kunſtunterricht zur *Kunſterziehung* erheben, ſo muß ſich Kunſtbildung mit Menſchenbildung auf's Innigſte vereinigen. Der wahre Kunſtlehrer, und namentlich der Geſanglehrer, ſoll auf den ganzen Menſchen wirken; er hat einen eben ſo großen Antheil an der Seelenbildung des Zöglings als der Religionslehrer. Es genügt durchaus nicht, daß er bloß *verſtehe*, was der Schüler von ihm lernen ſoll; er muß Fähigkeit und Luſt haben, die Neigungen und Anlagen des Schülers aufzuſuchen, und Alles, was er ihn lehren will, an dieſe zu knüpfen und lebendig zu machen. Ein Lehrer, der die Anlagen des Schülers nicht zu gebrauchen und zu kräftigen, ſeine Luſt und Neigung zu beobachten, zu nähren und zu benutzen weiß, iſt ſelbſt bei der größten eigenen Kenntniß und Kunſtfertigkeit — *unbrauchbar*; denn eine Sache *können, techniſch vermögen*, und ſie *lehren können* — ſind zwei weſentlich verſchiedene Dinge (ſ. *Marr's* Geſanglehre, Anhang). Wenn ſich ein Lehrer die genaueſte phyſiologiſche Kenntniß der menſchlichen Stimmorgane erworben hätte, ja wenn es möglich wäre, daß er von jedem Schüler richtige Intonation, Athemöconomie, kurz die vollendetſte Kehlbildung mechaniſch *abzwingen* könnte, ſo hätte er für eigentliche *Geſangskunſt* doch noch *nichts* gethan, und zwar bloß aus dem einfachen Grunde, weil der Geſang eben eine *pſychologiſche Kunſt* und kein mechaniſches Handwerk iſt; weil Kunſtfertigkeit nur *Mittel*, nicht *Kunſtzweck* iſt. Ehe der eigentliche *Geſangunterricht* beginnt, muß ſchon die *Anlage* durch muſikaliſche Gehöreindrücke geweckt ſeyn: es muß das Ohr für rhythmiſche Verhältniſſe und ſangbare Melodie empfänglich gemacht ſeyn. Es ſoll das Kind aber nicht zum eigentlichen *Lernen* angehalten werden, damit es nicht verkümmere; aber was es hört, kann durch kluge Leitung zum weſentlichen Unterrichte werden. Zu ſeiner eigenen Unterhaltung ſoll in dieſem zarten Alter das Kind ſeine Stimme verſuchen, ſie oft in Bewegung ſetzen. Das befördert ihr kräftiges Heranwachſen, und es wird es gern von ſelbſt thun, wenn es oft die Erwachſenen ſingen hört (ſ. d. Art. *Gehör*). Im eigentlichen Elementarunterrichte bereite man dann eine ſtrenge, begriffmäßige Beſchulung vor; es lerne das Kind *richtig* und *natürlich* ſingen; was durch Gehörübungen vorbereitet, werde ihm auch in muſikaliſcher Zeichenſchrift durch das Auge zur geiſtigen *Anſchauung* gebracht. *Nägeli's* umfaſſendes Elementarwerk kann hier die *trefflichſten* Dienſte leiſten, namentlich wenn der Unterricht *maſſenweiſe* betrieben werden ſoll, nur muß freilich der Elementarlehrer auch wirklich *ſo ſeyn*, wie er nach Nägeli *ſeyn ſoll*. Daß die Bildung zum *Sologeſange* durch Privatunterricht mehr als durch Maſſenunterricht befördert werden kann, verſteht ſich von ſelbſt. Der Privatlehrer kann die natürliche Anlage des Kindes genauer beobachten. Das eine Kind lernt leichter durch den Verſtand, das andere leichter durch Uebung des Organes; ein drittes hat ein großes Nachahmungstalent, ein viertes großes Conceptionsvermögen, um eine Aufgabe als Ganzes zuſammen zu faſſen. Manches Kind beſitzt nur *eine* ſolcher Eigenſchaften in vorzüglich hohem Grade, ein anderes in geringerem Grade. Ein Kind erlernt die rhythmiſchen Uebungen mit größter Leichtigkeit, hingegen fallen die melodiſchen ihm ſchwer; dem Einen machen Sprünge mehr Mühe, dem Andern die halben Töne; das Eine kann leichter den Ton ſchwellen, das Andere ihn kräftig ausſtoßen; dem Einen fällt das Colorit der Vocale ſchwer, dem Andern die Deutlichkeit der Ausſprache. *Die Methodik kann und muß ſich alſo immer accomodiren nach dem individuellen Falle*; eine Accomodation, welche beim Maſſenunterrichte in gleichem Grade nicht möglich iſt. Da aber die Erfahrung lehrt, daß beim Chorunterrichte die *Macht der Sympathie* einen weſentlichen Vortheil für Geſangsbildung darbietet, ſo iſt es immer rathſam, den Privatunterricht wenigſtens mit *zwei* Individuen zu betreiben (ſ. *Nägeli* S. 6). Sind nun die Zöglinge, mit Rückſicht auf ihre phyſiſchen und pſychiſchen Kräfte, gründlich *beſchult*, iſt das Feld *urbar* gemacht zur Befruchtung, iſt das Organ befähigt, der Muſikſinn erſchloſſen — ſo kann eine eigentliche *Kunſtbildung* erſtrebt werden. Damit ſteigen aber auch die Anforderungen an den *Lehrer*. Außer Lehrfähigkeit und moraliſcher Unbeſcholtenheit fordern wir vom Lehrer, daß er 1) ein tüchtiger, vorurtheilsfreier Muſikkenner, wo möglich auch muſterhafter Sänger und Pianofortespieler ſey; 2) daß er theilweiſe Kenntniß von der Phyſiologie habe, damit er die Stimmorgane *naturgemäß* ausbilde; 3) verlangen wir ſchlechterdings philoſophiſche, insbeſondere pſychologiſche, äſthetiſche und Sprachkenntniſſe; 4) genaue Bekanntſchaft mit klaſſiſchen Dichterwerken, und 5) erhebliches Talent für characteriſtiſche Reproduction poetiſch-muſikaliſcher Werke. Daß unſere *deutſchen* Geſanglehrer, namentlich die, welche niemals unter dem Einfluſſe italieniſcher Kunſt gelebt, oft nicht zwei der obigen Forderungen erfüllen, iſt jedem Sachkundigen leider bekannt; ſie ſehen und lächeln von der Höhe des Generalbaſſes und des Contrapunkts ſtolz herab auf die Singmeiſter anderer Nationen. Aber in ihrer Gelehrſamkeit — die oft genug bloße Schulfuchſerei iſt — verwechſeln ſie gewöhnlich den Hauptzweck ihrer Lehrſtunden: ſie bilden *Muſiker*, wo ſie — *Sänger* bilden ſollten; ſie betrachten als *Zweck*, was nur *Mittel* ſeyn kann; ſie lehren viele ſchöne, nützliche, ja unerläßliche Dinge, vergeſſen aber, dem Schüler die Mittel an die Hand zu geben, auf den Standpunkt ihn zu erheben, wo er von Allem, was er weiß, *den richtigen Gebrauch machen kann*. Ein Tanzmeiſter, welcher ſeine Zöglinge durch Theorien von Noverre ꝛc. zu Tänzern machen

Digitized by Google

wollte, ohne Fuß-, Beine-, Arme- und Körperhaltung zu bilden und zu üben, würde mit Recht verlacht; er würde höchſtens Schwätzer über Tanzkunſt, aber keine Tänzer bilden. In Deutſchland glaubt aber jeder Muſikus, gleichviel welches Inſtrument er ſpiele, Geſangunterricht ertheilen zu können; ohne alle Vorſtudien, ohne eigentlich einen Begriff von den Kenntniſſen und ſeinen Schattirungen zu haben, die eines Sängers Werth beſtimmen, iſt man oft aus einem Spieler ein Lehrer geworden, man weiß ſelbſt nicht wie. Man will von der Kunſt leben und ſo früh wie möglich etwas durch Unterrichtsſtunden verdienen; man ſucht einflußreiche Fürſprecher, die aus Privatrückſichten, oft ohne alle Kunſteinſicht, ſolche untaugliche Subjecte empfehlen; es finden ſich gegen geringes Honorar einige Schüler, und man fängt, ſehr vergnügt darüber, ohne Weiteres an, Unterricht zu geben; der Schüler wird nun geſchwind zur Ausführung einiger Modeſachen abgerichtet, damit es ſcheine, als ſey er überhaupt zur Ausführung von Tonſtücken fähig gemacht! — Eine andere Art deutſcher Geſanglehrer bildet ſich aus den Seminarien und Schul- oder Straßenchören heraus. Sind die Zöglinge dieſer Inſtitute tactfeſt, können ſie ihren Chor nach den Noten — nicht ſingen, ſondern am öfterſten ſchreien, ſo hält ſie der Meiſter für »tüchtige Sänger«; ſie wachſen heran, bleiben in den Städten und ſuchen ſich als Geſanglehrer zu nähren, oder werden auf den Dörfern als Schulmeiſter angeſtellt. (Engelbrunner: „Briefe an Natalie", Brief 4.) Auf wirkliche Bildung ihrer Organe iſt nicht Rückſicht genommen, an Verbeſſerung derſelben kann ferner nicht mehr gedacht werden, ihre Stimme iſt durch das Straßenſingen vor der Zeit zu Grunde gerichtet, ſie haben keine Ahnung von eigentlicher Geſangbildung, geben ein lebendiges Beiſpiel, wie man nicht ſingen ſoll, verbreiten nun ihre fehlerhafte Singmanier in Stadt und Land und verkrüppeln die ihnen zur Bildung anvertrauten Organe, welche bei einer einfach guten und natürlichen Anweiſung Kunſtwürdiges geleiſtet haben würden. Zu dieſer Claſſe geſellen ſich nun oft alternde Mädchen, welche ihre Beſtimmung verfehlt haben und bei einiger Muſikkenntniß ebenfalls von der Kunſt leben wollen; ihnen vertraut man junge Damen an, indem man thörichter Weiſe glaubt, Geſang müſſe bloß durch Vorſingen gelehrt werden: wäre dieß gegründet, ſo würde nur eine Sopraniſtin eine Sopranſtimme, eine Altiſtin nur eine Altſtimme ꝛc. ausbilden können. Daß dem nicht ſo ſey, beweiſt die Erfahrung, denn die berühmteſten Sängerinnen älterer und neuerer Zeit wurden durch Männer gebildet. Die Stimmanlage eines jeden Individuums muß nach der ſubjectiven Eigenthümlichkeit zur möglichſten Vollendung herausgebildet werden; Zöglinge, die nur durch Vorſingen gebildet wurden, bleiben ſtets mehr oder weniger ſchlechte Copien ihrer Lehrerinnen, und wäre wirklich eine gute Copie gebildet, ſo hat ſie immer noch weniger Kunſtwerth als ein ſchlechtes Original. Die Zahl der wirklich guten Lehrer für höhere Geſangskunſt iſt in Deutſchland gering, und ſind obige Forderungen in ſich ſelbſt gerechtfertigt, ſo iſt der wahre Geſanglehrer ein Ideal, welches ſelbſt in Italien, dem Lande des Geſanges, noch nicht in's Leben trat. Die Theorie der Geſangskunſt iſt zur Zeit noch unvollkommen, weil die Kenntniß des Inſtrumentes, d. h. die Kenntniß des menſchlichen Stimmorganismus, mangelhaft genannt werden muß. Ohne phyſiologiſche Kenntniß iſt der Lehrer ſelbſt ein Blinder, welcher den Schüler in die Labyrinthe des Irrthums führt. Die rechte Aeſthetik, ſagt Jean Paul, wird nur einſt von einem, der Dichter und Philoſoph zugleich iſt, geſchrieben werden; mit gleichem Rechte behaupte ich: eine vollkommene Theorie der menſchlichen Geſangſtimme, welche als unwandelbare Baſis aller Geſangskunſt anzuſehen iſt, wird nur einſt von einem, der Phyſiolog und gründlich gebildeter Sänger und Lehrer zugleich zu ſeyn vermag, geſchrieben werden. Sind wir auch durch Hülfe der Anatomie im Beſitze einer detaillirten Stimmorganen-Lehre, ſo muß doch die, für die Geſangskunſt weit wichtigere, Functionen-Lehre mangelhaft und ungenügend genannt werden. (S. Theorie der Stimme.) Iſt der Geſanglehrer ſelbſt muſterhafter Sänger, ſo wird der Schüler durch inſtinktmäßiges Nachſingen zwar manchen Fehler ablegen oder gar nicht annehmen; hat der Schüler von Natur einen wohltönenden Stimmklang und überhaupt Anlage, ſo iſt der Geſangunterricht gewiſſermaßen leicht; hat ſich aber der Schüler fehlerhaften Tonanſatz angewöhnt, oder kann er überhaupt angenommene Fehler nicht durch inſtinktmäßiges Nachſingen abſtellen, ſo iſt der Lehrer ohne phyſiologiſche Kenntniß nicht im Stande, auf die Klangbildung der Stimme einzuwirken, weil er die Urſachen der Fehler nicht kennt; in ſolchen Fällen bleibt denn auch der Tadel ganz effectlos; was hilft es dem Schüler, wenn ihm der Lehrer z. B. ſagt: „Sie müſſen den Naſenton, den Gaumenklang vermeiden, er ſchadet früher oder ſpäter der Stimme; Sie ſprechen das i zu ſpitz, das o hat keinen Klang, das r müſſen Sie rollen ꝛc."? Dergleichen Bemerkungen, die oft ganz lächerlich erſcheinen, kann jeder Muſikant machen; die Fehler abſtellen, kann nur der phyſiologiſche Geſanglehrer, welcher die Urſachen derſelben im ganzen Organismus der Stimme aufſucht. Die Forderungen, welche oben an den Lehrer der höheren Geſangskunſt gemacht worden ſind, bedürfen weiter keines erläuternden Zuſatzes; es bleibt ſomit die Beantwortung der Frage übrig: wie ſoll beim höheren Geſangunterrichte die äſthetiſch-artiſtiſche Bildung mit Organcultur verbunden werden? — Der alte, wackere Hiller ſagt in ſeiner Anweiſung zum muſikaliſch-zierlichen Geſange S. 26: „Gewiß iſt es, daß ein Sänger, der ſeinen Text nicht mit Verſtand zu leſen weiß, ihn auch nicht mit Verſtand ſingen wird." Dieſen Satz hätte man ſchon längſt als einen Hauptſatz der Geſangbildungslehre erfaſſen ſollen. Dem Geſange muß Redeübung vorausgehen; deßhalb laſſe ſich der Lehrer den Text des zu ſingenden Stückes jedesmal erſt laut und langſam vorleſen; er dringe gleich jetzt auf deutliche und richtige Ausſprache. Der Schüler zergliedere nun kurz die Haupt- und Nebengedanken. Der Lehrer aber mache ihn auf die Eigenthümlichkeiten der Dichtung aufmerkſam. Iſt das Geſangſtück ein Theil aus einem größeren Werke (Oper, Oratorium ꝛc.), ſo muß dieß dem Schüler mit kurzen Bemerkungen über den Dichter, Componiſten und das Werk ſelbſt geſagt, und ihm der Character und die Situation mit lebhaften Farben vor die Seele geführt werden. Der Zögling ſoll erſt eine deutliche Vorſtellung, eine lebendige Anſchauung von der Sache bekommen, denn an dieſe legt ſich das Gefühl, welches eben der Componiſt darſtellt, unmittelbar an. Jetzt leſe der Lehrer das Gedicht dem Schüler declamatoriſch wahr und ſchön vor (oder auch umgekehrt), und nun ſchreite er zu dem muſikaliſchen Theile, der auch erſt rein formell verarbeitet werden muß; hat ihn der Schüler in ſeine Gewalt bekommen, dann gebe der Lehrer bei und nach dem Singen ſeine Bemerkungen über getroffenen oder verfehlten Vortrag; doch thue er dieß mehr indirect als direct, damit der Schüler ſelbſt findet, wie es ſeyn muß, damit er ſich überzeugt, daß der Vortrag, der Situation nach, ſo und nicht anders ſeyn kann. Höchſt bildend iſt es, wenn der Schüler öfter unter Leitung des Lehrers inhaltreiche und inhaltſchwere Geſänge einſtudirt, in denen er die Noten und den Text entblößt von allen Zeichen, die Bezug auf Tempo und Vortrag haben, vorfindet; ſo wird er gleichſam genöthigt, in den Character des Stücks einzugehen. Niemals aber dürfte der Schüler ein Geſangſtück einſtudiren, dem er nicht 1) pſychiſch — in Rückſicht auf Ausdruck, 2) techniſch — in Rückſicht auf Kehlfertigkeit, und 3) phyſiſch — in Rückſicht auf Stimmumfang, Stimmklang und Athemkraft gewachſen wäre. Einen weſentlichen Beſtandtheil des Unterrichts müſſen aber unausgeſetzt die eigent-

Digitized by Google

lichen Stimm- und Klangbildungs-Uebungen ausmachen. (S. Solfeggio.) Die practiſche Methodik des Kunſtunterrichts, ſagt B. Klein, muß aus dem Schüler, d. h. aus deſſen künſtleriſchen Bedürfniſſen und Anlagen hervorgehen. Die abſtracte Theorie kann nur allgemeine Grundſätze und Regeln geben; die Individualbildung muß dem mündlichen Unterrichte überlaſſen bleiben. — Literatur: Mancini Riflessioni sul canto figurato. — Toſi-Agricola's Geſangslehre. Berlin. — Vogler Stimmbildungslehre. Offenbach bei André. — Hiller Anweiſung zum muſikaliſch richtigen und zierlichen Geſange. Leipzig. — Marpurg Anweiſung zur Singcompoſition. — Nina d'Aubigny von Engelbrunner Briefe an Natalie über Geſang. Leipzig. — Fröhlich Singſchule. Bonn. — Habermehl Singmanierſchule. Frankfurt. — Kauer Singſchule. Wien. — Schubert mit Uebungen in drei Abtheilungen. Leipzig. — Minoja über den Geſang, ein Sendſchreiben an Aſioli. Leipzig. — Benelli Geſanglehre mit Beiſpielen. Dresden. — Singſchule des Pariſer Conſervatoriums. Leipzig. — Winter Singſchule. Mainz. — Marr Kunſt des Geſanges theoretiſch und practiſch. Berlin. — A. Mainzer Geſanglehre. Mainz. — Garaudé Geſangſchule. Darmſtadt. — Die Methode der großen Geſangſchule des Bernacchi, dargeſtellt von Mannſtein. Dresden. — Markwort Stimmbildungslehre. Mainz und Darmſtadt. — Verſuch einer ſyſtematiſchen Ueberſicht der Geſanglehre von F. Häſer. Leipzig. — Ueber Geſang und Geſangunterricht von Dr. Fiſcher. — Die obigen Werke, mit Ausnahme des letzteren, berückſichtigen vorzugsweiſe die Bildung des Sologeſanges. Eine förmliche Choralgeſangſchule für Schul- und Theaterchöre und angehende Singvereine ſchrieb A. F. Häſer. Mainz. — Von der Unzahl Geſanglehren, welche dem Elementar-Unterrichte der Schulkinder gewidmet ſind, erwähnen wir nur die reichhaltige Geſangbildungslehre nach Peſtalozzi'ſchen Grundſätzen von H. G. Nägeli. Zürich. Einzelne Theile der Geſangslehre ſind in verſchiedenen Zeitſchriften, namentlich in der „Cäcilia" von Häſer und Rauenbueg, eben ſo in der Leipz. allgem. muſikaliſchen Zeitung ꝛc. abgehandelt.

Geſangsſchule, daſſelbe was Geſangmethode.

Geſangslehrer, gewöhnlicher und auch beſſer Singlehrer (ſ. dieſ. und Lehrer).

Geſangsübungen, richtiger Singübungen, ſiehe auch Solleggio.

Geſangton, ſ. Vocalton.

Geſchichte der Muſik, ſ. Muſik (Geſchichte derſelben).

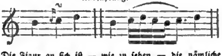
Geſchlecht, ſ. Klang- oder Tongeſchlecht.

Geſchleift, ſagen Einige auch für Gebunden.

Geſchmack. Wir führen hier einige Schriften an, durch deren Lectüre auch der Muſiker nicht allein über die Natur und das eigentliche Weſen des Geſchmacks ſich weiter belehren, ſondern ſeinen eigenen Geſchmack auch noch weiter ausbilden, entwickeln und verfeinern kann: Meiner's „Bemerkungen über den guten Geſchmack" (in deſſen verm. philoſoph. Schriften Bd. 1, pag. 133 ff); Herz „Verſuch über den Geſchmack und die Urſachen ſeiner Verſchiedenheit" (1776); Herder „von den Urſachen des geſunkenen Geſchmacks ꝛc." (im 7. Bde. ſeiner ſämmtlichen Werke über Lit. und Kunſt); dann die hieher gehörigen Werke von Montesquieu, d'Alembert, Marmontel, Formey, Heydenreich, Garve; Schlegel „von der Nothwendigkeit, den Geſchmack zu bilden" (im 2. Bande ſeiner Ueberſetzungen des Batteux'ſchen Werkes); Schiller „Briefe über die äſthet. Erziehung des Menſchen" (in den „Horen"); Mendelsſohn „über die Hauptgrundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften" (im 2. Bande ſeiner philoſ. Schriften); Reinhold „über das Fundament der Geſchmackslehre" (in ſeinen „Beiträgen" ꝛc. Bd. 2. Abh. 6); Meier „Betrachtungen über den erſten Grundſatz aller ſchönen Künſte u. Wiſſenſchaften" (1757, 8°); in Sulzer's Theorie der ſchönen Künſte der Art. Geſchmack; u. a. m.

Geſchnellter Doppelſchlag. Vergl. zuvor Doppelſchlag. Geſchnellt heißt nun derſelbe alsdann, wenn der Note, über welche der einfache Doppelſchlag geſetzt iſt, noch eine kleine Vorſchlagsnote auf der Stufe des Haupttones vorhergeht, die zugleich mit an die Figur angeſchleift oder — weil dieß ſehr ſchnell geſchehen muß — gleichſam angeſchnellt werden muß, z. B.

Ausführung.



Die Figur an ſich iſt — wie zu ſehen — die nämliche wie die des einfachen Doppelſchlags nach der Hauptnote, nur mit dem Unterſchiede, daß ſie auf den Anſchlag der Hauptnote fällt. Die Noten, über welchen ſolche geſchnellte Doppeltöne ſtehen, ſind meiſtens geſtoßene.

Geſchränkte und geſchweifte Wellen, ſiehe gebrochene Wellen.

Geſchwänzt, ſ. Geſtrichen.

Ges-Dur, ſ. Fis-Dur.

Geſicht — der Orgel, daſſelbe was Orgelfronte, daher auch Geſichts-Pfeifen daſſelbe was Front-Pfeifen.

Geſius, Bartholomäus, um 1600 Cantor zu Frankfurt an der Oder, war geboren zu Münchberg und gehörte unter die fleißigſten und beliebteſten Kirchencomponiſten ſeiner Zeit. Er ſtarb, wie Gerber vermuthet, im Jahre 1613.

Ges-Moll wird wegen der vielen b, die in ſeiner Vorzeichnung vorkommen müßten, als Grundtonart eines Tonſtücks nicht gebraucht, ſondern höchſtens nur vorübergehend im Dreiklange bei Modulationen, deren kürzeres Verweilen die Umſetzung der Tonart in Fis-Moll, welches ſonſt immer für Ges-Moll gebraucht wird, wenn nicht unmöglich machen, ſo doch durch dieſelbe das bequemere Leſen der Noten und den Ueberblick des Ganzen eher erſchweren als erleichtern würde. Der Dreiklang von Ges-Moll iſt alsdann ges, bb, des.

Geſſinger, Georg Martin, Fürſtlich Anſpachiſcher Hof- und Land-Orgelbauer zu Rottenburg an der Tauber, ein zu ſeiner Zeit ſehr hochgeſchätzter und vielgeſuchter Meiſter in ſeiner Kunſt, blühte hauptſächlich in den ſechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Geſtewitz, Friedrich Chriſtoph, geb. zu Prieſchka im Meißniſchen am 8. November 1753, kam 1770 nach Leipzig und ſtudirte hier unter ſeines nachmaligen Schwagers Haller Leitung die Muſik; nachgehends kam er als Muſikdirector an das Bondiniſche deutſche Theater, und 1790 als Muſikmeiſter an das Churfürſtliche italieniſche Theater zu Dresden, wo er 1805 ſtarb.

Geſtrichen, ein Beiwort, das den verſchiedenen Octaven und Noten zu ihrer Unterſcheidung beigelegt wird, z. B. eingeſtrichene Octave, zweigeſtrichene Octave u. ſ. w. (ſ. Tabulatur), eingeſtrichene Note (Achtel), zweigeſtrichene Note (Sechszehntheil). Für letztere gebraucht man doch lieber das Wort geſchwänzt ſtatt geſtrichen, und nennt die Achtel einfach, die Sechszehntel doppelt geſchwänzte Noten u. ſ. w. S. Note.

Geſundheitspflege der Stimme, ſ. Stimme (Stimmerhaltung).

Getheilt — Getheiltes Accompagnement. Führt der Generalbaßſpieler, anſtatt mit der linken Hand blos die Grundſtimme, mit der rechten aber die dazu gehörigen Harmonien (Accorde) vorzutragen, mit jener neben der Grundſtimme auch noch eine Mittelſtimme und überläßt der rechten Hand ſomit eigentlich nur zwei Stimmen, ſo pflegt man dieſe Art zu begleiten das getheilte Accompagnement zu nennen, welches bei einem ausgebildeten Generalbaßſpiele oft ſehr nothwen-

Digitized by Google

dig iſt, weil die weiten Harmonien, die dadurch entſtehen, nicht ſelten voller, kräftiger und in einander greifender erſcheinen als die engen, aus deren Grenzen das gewöhnliche Accompagnement mit der rechten Hand allein niemals heraustreten kann. — In der Orgelbauerſprache kommt der Ausdruck **getheilt** öfter vor. So ſpricht man von — **getheilten Regiſterzügen**. Dieſe entſtehen, wenn von zwei oder drei Manubrien zu einer Stimme das eine zum Discante, das andere oder die beiden anderen zum Baſſe gehören. Ueber das Weitere ſ. **Gebrochene Regiſterzüge**. — **Getheilte Wellen**, ſ. **Gebrochene Wellen**. — **Getheilte Windlade** oder **getheilte Lade** beſteht, wie dieß die Benennung auch beſagt, aus mehreren Theilen. — **Getheilte Parallelen, getheilte Schleifen** ſind ſolche, welche zwar zu einer Orgelſtimme gehören, demohngeachtet aber aus mehreren Theilen beſtehen, von denen jeder derſelben für eine eigene Windladenabtheilung beſtimmt iſt, auch jeder durch einen eigenen Regiſterzug gehandhabt wird. — **Getheilte Stimmen**. Hierunter wird verſtanden, daß die Stimmen irgend einer Taſtatur auf verſchiedenen Windladen-Abtheilungen ſtehen. — **Getheilter Hauptcanal, ſeparirter Hauptcanal** wird ein Hauptcanal genannt, der in ſich, vermöge eines horizontal laufenden Brettes oder mehrerer ſolcher Bretter, in mehrere Windführungen eingetheilt iſt, von denen jede einzeln den Wind zu dem Windkaſten hinführt, für den ſie beſtimmt iſt, gleichviel, ob ſie alle zu verſchiedenen Manualen oder zu einem Manuale und Pedale führen.

Getragene Zunge, eine Schlagmanier der Pauken, ſ. dieſe und **Zunge**.

Gewandheit der Stimme beſteht in der natürlichen Anlage des Organes, eine ſchnelle Aufeinanderfolge von Tönen mit Leichtigkeit hervorzubringen. S. **Stimmbildung**.

Geyer, 1) **Johann Ludwig**, einer der größten Fagottiſten aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Unter-Siema im Koburgiſchen am 25. Januar 1695, ſtarb 1760. — **Johann Egidius** G. war geboren in Franken um 1760 und ſtarb als Advokat zu Leipzig im Auguſt 1808. Zwar nur Dilettant, war er doch ein fleißiger und zu ſeiner Zeit auch ſehr beliebter Componiſt, beſonders für's Clavier, das er ſelbſt fertig ſpielte.

Gezwungen — **Gezwungenheit**, ſ. **Natürlich** — **Natürlichkeit**.

Ghedini, Giuſeppe, ein ausgezeichneter Buffoſänger, der aber ſchon am 4. Mai 1836 plötzlich am Schlagfluſſe zu Florenz ſtarb. Er war auch in dortiger Gegend geboren und erreichte nur ein Alter von ungefähr 40 Jahren. Seine erſten theatraliſchen Verſuche machte er zu Florenz; aber nachgehends trat er auch zu Mailand, Venedig und in andern großen Städten mit vielem Glück auf. Den kleinen Theatern diente er oft als einzige oder doch hauptſächlichſte Caſſenſtütze ſo ſehr, daß deren Directionen ſich nicht ſelten um ſeinen Beſitz förmlich überboten. Uebrigens hat ſeine eigentliche Theatercarriere kaum 20 Jahre gedauert, und ſoll dieſelbe ſich nur auf ſeine Glanzperiode beziehen, ſo wird ſie faſt bis auf ein Decennium zuſammenſchmelzen.

Gherardesca oder **Gherardeschi**. Aus der Familie Gh., die in der Geſchichte der italieniſchen Freiſtaaten des Mittelalters eine ſo bedeutende Rolle ſpielte und aus dem Toskaniſchen ſtammte, wo ihr die Grafſchaften Gherardesca, Donavatico und Montescudaio gehorten, ſind für den Muſiker nur zwei Perſonen wichtig, **Filippo** Gh., der ältere, und **Giuſeppe** Gh., der jüngere, die aus einem uns unbekannten Grunde ihren eigentlichen Namen **Gherardesca** in **Gherardeschi** verwandelten. Erſterer wurde 1730 zu Piſtoja geboren und kam jung zu dem berühmten Pater Martini nach Bologna, deſſen beſter Schüler er binnen Kurzem wurde, und unter deſſen Leitung er ſich früh zu einem für ſeine Zeit höchſt ausgezeichneten Claviervirtuoſen bildete. Als Componiſt wurde er erſt 1767 durch die Oper „l'Astuzia felice" bekannt. Er hielt ſich damals zu Piſa auf, welche Stadt er jedoch nach einigen Jahren wieder verließ, um noch mehrere andere Orte Italiens zu beſuchen. Er brachte hiernach den größten Theil ſeines Lebens auf Reiſen zu, wählte endlich jedoch, gegen 1790, Piſa wieder zu ſeinem bleibenden Wohnſitze, und hier ſtarb er dann auch 1808. — Der jüngere, **Giuſeppe** Gh., war ebenfalls aus Piſtoja gebürtig und wahrſcheinlich ein jüngerer Bruder, wenn nicht der Sohn des vorhergehenden. Letzteres ſcheint am wahrſcheinlichſten, da er erſt 1783 als Componiſt bekannt wurde, nämlich durch den erſten Act der komiſchen Oper „l'Apparenza inganna", die 1784 zu Florenz aufgeführt wurde. Weiteres iſt indeſſen von demſelben auch nicht bekannt geworden.

Gherſem, Gaugericus de, geboren zu Dornik in Flandern, wo er auch die Muſik ſtudirte und einige Zeit im Orcheſter der Cathedralkirche angeſtellt war, blühte als Componiſt zu Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts.

Ghinaſſi, Stefano, ſtand gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als Cembaliſt an dem Operntheater zu Warſchau, hatte ſich vorher aber eine Zeit lang auch zu Dresden als Mitglied der daſigen italieniſchen Oper aufgehalten und vier Opern auf's Theater gebracht. Von Geburt war er ein Italiener, und Zeitungsnachrichten zufolge ſoll er auch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts wieder in ſein Vaterland zurückgekehrt und hier geſtorben ſeyn.

Ghizzolo, Giovanni, aus Brescia gebürtig, war um 1619 Capellmeiſter des Cardinals Aldobrandini zu Ravenna und hauptſächlich als Kirchencomponiſt ſehr beliebt.

Giacobbi, Girolamo, Capellmeiſter an der Petroniuskirche zu Bologna, in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, iſt beſonders merkwürdig als der Stifter der „Academia de filomusi" (1622), welche jetzt noch unter dem Namen „academia filarmonica" beſteht, und gehört unter die claſſiſchen Componiſten der Bologneſiſchen Schule.

Giacomelli, Geminiano, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter des Herzogs von Parma, auch geboren daſelbſt und ein Schüler von Capelli, war einer der Erſten, welche durch Laune und komiſche Wendung der Melodien und Harmonien die damals eben erſt aufgekommenen Intermezzi in Aufnahme brachten, und deßhalb auch in ſeiner Blüthezeit als dramatiſcher Componiſt ſehr beliebt.

Giamberti, Giuſeppe, aus der römiſchen Schule, war vom Jahre 1630—1645 an der Hauptkirche San Maria Maggiore als Capellmeiſter angeſtellt. Er trug ſehr viel zur Verbeſſerung des römiſchen Antifonar's bei. Dann ſind auch noch mehrere andere mehrſtimmige Kirchenſachen, Duette zum Solfeggiren und Anderes von ihm bekannt, was Baini a. a. O. ſpeciell aufzählt, und in der „Raccolta" von Florido (1662) befindet ſich auch ein dreiſtimmiges „Laudate" von ihm.

Gianella, Luigi, in den erſten Decennien des jetzigen Jahrhunderts Flötiſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris, aber ein Italiener von Geburt und in Schulen ſeines Vaterlandes erzogen, ſetzte drei große Concerte und Quintette für die Flöte und Streichinſtrumente, in denen hauptſächlich die Flöte concertirend iſt; ſechs Trio's für Flöte, Violine und Baß; ein Notturno für zwei Flöten und Fagott und eins dergleichen für zwei Flöten und Violoncell oder Flöte und Pianoforte; dann zwölf concertirende Duette für zwei Flöten; Variationen für Flöte mit Begleitung des Pianoforte; ſechs dergleichen für Flöte und Violine; viele Duo's für Flöte und Harfe, worunter auch einige ſehr leicht ausführbare; ein Notturno für zwei Hörner und Flöte; dann mit Dumonchau gemeinſchaftlich (1803) auch die Oper „l'Officier cosaque", die in Partitur geſtochen auch nach Deutſchland kam und hier unter dem Titel „der Koſakenhauptmann" auf mehreren Theatern gegeben wurde, und endlich meh-

Digitized by Google

rere Romanzen und Canzonetten, die Pieyel in Paris druckte. Das Arrangement der Oper „Acis et Galatée“ für Harmoniemuſik (ſ. 12. Lief. des Opernjournals von Ledue in Paris) können wir nicht zu ſeinen eigenen Compoſitionen zählen. Die Flötenſachen zeugen von außerordentlicher Kenntniß des Inſtruments, vielem Geſchmacke und ſind — was bei derartigen Compoſitionen immer die Hauptſache iſt — durchgehends reich an Melodie und Geſang. Um deſto ſchwerer aber läßt ſich begreiſen, warum gerade ſie ſich ſo wenig Eingang in Deutſchland verſchaffen konnten. Die Oper hat ſich nur auf kleineren und zwar den Bühnen reiſender Theatergeſellſchaften hier und da noch rrhalten; von den größeren verſchwand ſie bald wiedrr nach ihrem Erſcheinen.

Girardini, Felice, ein Piemonteſer von Geburt, war einer der größten Violinvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts und als ſolcher auf ſeinen verſchiedenen Reiſen nicht ohne merklichen Einfluß auf den herrſchenden Geſchmack. Er ſtarb gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Auch machte er ſich erſt zu London als Componiſt bekannt, und daher ſind denn auch dort alle ſeine Werke erſchienen. Dieſelben beſtehen in Opern, vielen italieniſchen Arien und Geſängen, Duetten, dem Oratorium „Ruth“, das 1787 noch einmal zu London aufgeführt wurde, mehreren Violinconcerten, Solo's für Violine, Duetten für zwei Violinen, dergl. für Viola und Violoncell, Trio's für zwei Violinen und Violoncell, einigen Sachen für's Clavier, worunter ſechs Quintette, u. dgl. m. Auf dem Claviere beſaß er eine nicht geringe Fertigkeit, und bei größerer Uebung würde er ſich gewiß zu einem der größten Virtuoſen darauf gebildet haben. — Seine Gattin Violenta, eine geborne Veſtris, war Sängerin und in ihrer Blüthezeit nicht unberühmt.

Gibbons, 1) Orlando, Dr. der Muſik, geboren zu Cambridge 1581, wurde unter die ausgezeichnetſten Künſtler und Organiſten ſeiner Zeit gezählt. 1604 ward er Hoforganiſt des Königs Carl I.; 1622 erhielt er die Doctorwürde zu Oxford; 1625, eben als er die ihm aufgetragenen Muſiken zur Hochzeit Carl's I. zu Canterbury vollendet hatte, überfielen ihn daſelbſt die Blattern und er ſtarb an denſelben noch im nämlichen Jahre. Seine Wittwe ließ ihm ein Denkmal mit ſeiner Büſte errichten. Seine beſten Compoſitionen beſtehen in Kirchenſachen, als Services, Anthems u. dergl., wovon noch jetzt ſich verſchiedene in den engliſchen Cathedralkirchen-Büchern befinden. Am meiſten rühmt man das „Hosianna“ von ihm, der reinen, einfachen und würdevollen Harmonie wegen. Auch ſeine Melodien zu Withers überſetzten Kirchengeſängen erhielten ſich ſehr lange; eben ſo ſeine Madrigalen, ſeine Uebungen für das Virginal und ſeine Phantaſien für eine Violine, mezzo Sopran und Bariton. Sein Sohn — 2) Chriſtopher G., war ein Günſtling Königs Carl I., der ihn auch in ſeinr Capelle aufnahm. Bei der Reorganiſation des Gottesdienſtes in England ward er 1660 zum Oberorganiſten an der Weſtmünſter-Abtei ernannt, und 1664 auf Empfehlung des Königs Carl II. von der Univerſität zu Oxford zum Doctor der Muſik. Er ſtarb am 20. October 1676, mehr als Orgelvirtuos, denn als Componiſt berühmt. — 3) Ellis G., Bruder des Orlando, war Organiſt zu Briſtol und der berühmteſte Componiſt dieſes Namens. Er ſtarb gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts. — 4) Edward G., jüngerer Bruder des Vorhergehenden, war Anfangs ebenfalls Organiſt zu Briſtol, ward 1592 aber zum Baccalaureus der Muſik zu Oxford ernannt und kam darauf 1604 als Organiſt an die Königliche Capelle zu London, wo er gegen 1640 ſtarb. Wie Hawkins verſichert, gehörte er zu den größten Tonkünſtlern ſeiner Zeit.

Gibel, Otto, zuletzt Cantor und Muſikdirector zu Minden, war geboren 1612 zu Borg auf der Inſel Femern. Er kam 1634 als Cantor nach Stadthagen im Schaumburgiſchen. Von da kam er 1642 nach Minden, erſt als Subconrector und dann nach des Cantors Scheffer Tode als Cantor und Muſikdirector, und ſtarb hier nach einer vierzigjährigen rühmlichſten Amtsverwaltung 1682. Von ſeinen Werken, denen Mattheſon das Prädicat „grundgelehrt“ beilegt, theilt Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon ein ziemlich vollſtäadiges Verzeichniß mit.

Gibelli, Lorenzo, Capellmeiſter an der Bartholomäuskirche zu Bologna und Mitglied der daſigen philharmoniſchen Geſellſchaft, einer der jüngſten Schüler des Pater Martini, ſtarb 1811, hauptſächlich in ſeinem Vaterlande den Ruf einrs gründlich gebildeten Mannes und talentvollen Muſikers zurücklaſſend.

Gibert, Mr., ein Pariſer Tonkünſtler, Componiſt. Er ſetzte für das italieniſche Theater in Paris Opern. Der Erfolg derſelben iſt nicht bekannt. 1784 gab er zu Paris noch in den Druck „Solféges ou leçons de musique sur toutes les clefs dans tous les tons, modes et genres avec accompagnement d'une basse chiffrée.“ Es ſcheint dieß die letztr ſeiner Arbeiten geweſen zu ſeyn, denn nach der Zeit iſt keine weiter von ihm bekannt geworden, und er ſtarb ſchon 1787 als ein Mann in den beſten Jahren.

Giga, ſ. Gique.

Gigli, 1) Giulio, ein italieniſcher Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts, aus Imola gebürtig, machte ſich beſonders merkwürdig als Sammler der Compoſitionen ein und deſſelben Textes von verſchiedenen Meiſtera. — 2) Thomas G., ein Componiſt des 17. Jahrhunderts, von deſſen Arbeiten ſich noch einige in den „insidi tumi“ (Palermo 1603) befinden. — 3) Battiſta G., lebte um dir Mitte des 17. Jahrhunderts zu Toskana.

Giles, Nathanael, Dr. der Muſik und Organiſt des Königs Carl I., geboren zu Worceſter 1558. Er ſtarb am 24. Januar 1633. Auf ſeinem Grabſteine zu Windſor wird er als ein ſehr erfahrener Tonkünſtler gerühmt, und auch Hawkins in ſeiner Geſchichte zählt ſeinr Werke, die der Mehrzahl nach für die Kirche beſtimmt waren, unter die claſſiſchen des 17. Jahrhunderts.

Gilles, Jean, geboren zu Tarascon 1669, geſtorben zu Toulouſe 1705. Merkwürdig iſt die Geſchichtr der Entſtehung ſeiner eigenen und hauptſächlich dadurch berühmt gewordenen Todtenmeſſe, die zugleich die einzige von ſeinen Compoſitionen iſt, über welche noch einige beſtimmte Nachrichten vorhanden ſind. Die Söhne zweier Parlamentsräthe zu Toulouſe ließen von G. ein Requiem zur Todtenfeier ihrer zugleich geſtorbenen Väter componiren. Nach ſechs Monaten war die Meſſe fertig, und G. lud zu deren Aufführung alle Künſtler der Stadt und auch Campra und den Abt Madin ein. Das Werk ward überaus vortrefflich befunden, allein ſeine Beſteller wollten Nichts davon, auch von keiner Todtenfeier ihrer Väter noch Etwas wiſſen. Aufgebracht hierüber ruft G.: „wenn keines Anderen, ſo ſoll es meine Todtenmeſſe ſeyn!“ Und — wenige Tage darauf ſtarb er. Alle einheimiſchen und benachbarten Tonkünſtler verſammelten ſich zu ihrer Aufführung, und noch 1754 ward ſie, neben einigen Motetten von G., im Concert ſpirit. zu Paris mit dem größten Beifalle gegeben.

Ginglarus, ſ. Flöte.

Gingria oder Gingras, daſſelbe was Gangris. S. Flöte und Pfeife.

Gingrina, ſ. Schalmey.

Giocoso — tändelnd, ſcherzhaft. Vergleiche über das Weitere die Artikel Komiſch, Scherzando oder Scherzo.

Giordani. Wie Burney in ſeiner Geſchichte berichtet, gab es im vorigen Jahrhundert eine ganze Familie von Tonkünſtlern des Namens Giordani; bis auf dieſe Stunde aber hat es ſchwer gehalten, ſelbſt nur einige zuverläſſige Nachrichten über die einzelnen Glieder derſelbrn einzuziehen. Selbſt der nimmer raſtende, unermüdliche Gerber verzweifelte daran. Geben daher auch wir hier nur, was ſich als ausgemacht annehmen läßt. Demnach war der hauptſächlichſte Meiſter jener Familie Giuſeppe G. Derſelbe war aus Neapel gebürtig, kam 1755 nebſt zwei Brüdern und zwei Schweſtern nach London,

Digitized by Google

und führte hier, blos mit Angehörigen ſeiner Familie, verſchiedene komiſche Opern und zwar mit ſo großem Beifalle auf, daß die ganze Brüder- und Schweſterſchaft an das Covent-Garden-Theater engagirt wurde. Als Haupt der zahlreichen muſikaliſchen Familie führte Joſeph auch den Beinamen Giordanielto. Und die meiſten Opern und überhaupt dramatiſche Vorſtellungen, welche von der Familie gegeben wurden, waren auch von ſeiner Compoſition, wurden jedoch erſt ſpäter von Italien aus bekannt. Gerber liefert in ſeinem alten und neuen Tonkünſtler-Lexikon ein ziemlich vollſtändiges Verzeichniß davon. Viele davon ſind in Deutſchland, namentlich bei André in Offenbach und bei Hummel gedruckt worden. Wenige erſchienen in London. Ueberhaupt ſcheint ſich die Familie G. nicht lange in London aufgehalten, ſondern ſchon in den ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wieder zurück nach Italien begeben zu haben, da alle die genannten Opern erſt nach der Zeit von hier aus auch in Deutſchland bekannt wurden.

Giorgetti, Ferdinando, Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, aus Florenz gebürtig, blühte ungefähr bis 1820, wenigſtens ſind nach der Zeit keine Nachrichten mehr über ihn bekannt geworden, und auch vorher in Deutſchland nur ſeine Compoſitionen, da ſeine mehrfachen Kunſtreiſen ſich niemals über die Gränzen ſeines Vaterlandes hinaus erſtreckten. Daß jene, die Compoſitionen, welche ausſchließlich der Violine angehören, ſich hier in Deutſchland Eingang verſchafften, hatte ſeinen Grund in ihrem ächt künſtleriſchen Character.

Giornovichi (auch Iarnowick genannt), Giovanni Mane, berühmter Virtuos auf der Violine und zu ſeiner Zeit auch beliebter Componiſt für ſein Inſtrument, wurde 1745 in Palermo geboren und genoß den Unterricht des berühmten und originellen Lolli, deſſen Lieblingsſchüler er war. Er ſtarb in Petersburg am 21. November 1804 plötzlich an einem Schlagfluſſe, während er Billard ſpielte, zum empfindlichen Verluſte des daſigen großen Concerts, in welchem er als Mitglied glänzte. Ein würdiger daſiger Muſikliebhaber übernahm die Koſten ſeiner Beerdigung, bei der ein großer Verein von Tonkünſtlern, den Madame Mara durch ihren Geſang noch verherrlichte, eine feierliche Trauermuſik aufführte. — Große Fertigkeit, Genauigkeit, Reinheit, Präciſion, Kraft und doch auch Eleganz characteriſirten ſein Spiel. Er behandelte die Violine beſonders mit ungemeiner Anmuth und Zierlichkeit, wußte ihr den reinſten und einſchmeichelndſten Ton zu entlocken und ihr eine Seele einzuhauchen, welcher man ſich mit Entzücken hingab. Dagegen aber fehlte ihm ein markiger Ton, ein wirklich gefühlvoller Vortrag, die von einem Meiſter zu fordernde Bogenführung, und beſonders ein glänzendes Staccato und ein vollkommener Triller. Von Character war er ſehr heftig und reizbar, ſo wie dem Spiel und anderen Leidenſchaften gränzenlos ergeben, daher er auch arm ſtarb. Seine herausgekommenen Compoſitionen beſtehen ſummariſch in 16 Violinconcerten, 7 Orcheſterſinfonien, 6 Streichquartetten, 16 Violinduetten, einer Violinſonate mit Baßbegleitung und mehreren Variationen über beliebte Opern-Arien.

Giovanelli, mit dem Zunamen da Velletri, Ruggiero, ein berühmter Zögling der römiſchen Schule, der bei Nanini unter Pierluigi d. P. ſeine Studien machte, Maeſtro zu S. Luigi und vom Collegio germanico, und zuletzt vom 15. März 1594 an der unmittelbare Nachfolger Paleſtrina's zu S. Pietro im Vatikan zu Rom (was ein glänzendes Licht auf ſein Anſehen und ſeine Talente wirft), ſo wie Sänger der päpſtlichen Capelle, in die er am 7. April 1599 aufgenommen wurde. Von ſeinen Werken, welche Gerber in ſeinem alten und neuen Tonkünſtler-Lexikon nur theilweiſe anführt, theilt Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina ausführliche Nachrichten mit.

Gique (franz.) oder Giga (ital.) — ein jetzt nicht mehr ſehr gebräuchliches kleines Tonſtück im $^6/_8$, $^{12}/_8$ od. auch wohl $^3/_8$ Tacte von fröhlichem, munterem Character, das ehedem (und zuweilen noch jetzt, aber ſeltener) theils zum Tanze, theils auch in größeren Tondichtungen (wie die Menuett) angewandt wurde. Als Tanz beſtand es immer aus zwei Repriſen, je von acht Tacten, und enthielt keine kürzeren Noten als Achtel. — Auch ein Saiteninſtrument hatte man vor Alters, das den Namen Gique oder Giga führte. Doch iſt daſſelbe ſchon ſeit länger als einem halben Jahrhundert ganz außer Gebrauch gekommen und auch ſeine Beſchaffenheit und Spielart längſt vergeſſen.

Girbert, Chriſtoph Heinrich, eines Predigers Sohn aus dem Dorfe Fröhnſtockheim bei Krailsheim in Würtemberg, wo er am 8. Juli 1751 geboren wurde. 1769 etablirte er ſich als Muſiklehrer in Bayreuth. 1784 engagirte ihn der Schauſpieldirector Schmidt, der wegen ſeiner eigenen guten muſikaliſchen Kenntniſſe und wegen der guten Operndarſtellungen ſeiner Truppe vulgo nur der Opernſchmidt hieß, als Muſikdirector bei ſeiner Geſellſchaft. Als ſolcher brachte er ſieben melodienreiche Operetten zur Aufführung, die er aber zum Theil ſchon früher componirt hatte. 1786 trennte er ſich wieder von Schmidt und nahm ſeinen Wohnſitz auf's Neue in Bayreuth als Muſiklehrer, als welcher er denn auch erſt vor zwei Decennien ungefähr dort ſtarb. Er ſchrieb viele Clavierconcerte, gegen 20 Clavierſonaten und Sonatinen, mehrere Orcheſterſinfonien und Streichquartette ꝛc.; Alles natürlich im leichteren, weniger kunſtreichen Style, weil ſeinem Talente nicht die Ausbildung zu Theil geworden war, durch welche die ſchöpferiſche Kraft zugleich auch an intenſiver Stärke zunimmt. Das mag denn auch die Urſache ſeyn, warum verhältnißmäßig nur ſehr wenige von ſeinen vielen Werken gedruckt ſind.

Girolamo di Navarra, nach Arteaga's Geſchichte der italieniſchen Oper ein berühmter Tonkünſtler aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, von Geburt ein Spanier, der ſich aber die gröſte Zeit ſeines Lebens in Italien aufhielt und auch hier ſeinen Ruf begründete.

Girouſt, François, von den Franzoſen als einer ihrer beſten Kirchencomponiſten verehrt, wurde geboren zu Paris am 9. April 1738 und ſtarb zu Anfang des Jahres 1800 zu Verſailles.

Gis, der durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhte Ton G oder die neunte Saite der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter. Ueber das Weitere vergl. den Artikel As.

Gis-Dur, wird wegen der acht Kreuze Vorzeichnung, die es verlangte, als Grundtonart eines Tonſtücks nicht gebraucht, ſondern in dem Fall dafür immer As-Dur. Nur im Verlaufe einer vorübergehenden Modulation, wo das Umſetzen der Tonart oder vielmehr der Vorzeichnung in As-Dur das Leſen der Noten nur mehr erſchweren als erleichtern würde, bedient man ſich wohl des Accordes Gis-Dur (gis—his—dis), auch mit ſeiner Dominante (dis—fisis—ais), Subdominnnte ꝛc., und — genau betrachtet — nicht ſelten ſogar mit einer tiefer begründeten Kunſtwahrheit, wunderbaren Wirkung auf den Zuhörer.

Gis-Moll. Dieſes iſt wirklich eine der 24 Tonarten unſeres modernen Tonſyſtems, in welcher der Ton Gis (das um einen halben Ton erhöhte G) als Grundton oder Tonica angenommen, und die ihrer Vorzeichnung nach mit der Tonart H-Dur zunächſt verwandt iſt.

Giubilei, D. Andrea, aus Piſtoja gebürtig, war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts (noch 1758) Maeſtro an der Kirche des Kloſters delle Oblate dal S. Bambino Geſu in Rom, und wird von Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina als ein guter Tonſetzer aus der römiſchen Schule und beſonders als ein vortrefflicher Contrapunktiſt aufgeführt. Seine Werke gehören zu den noch vorhandenen Schätzen des Päbſtlichen Archivs.

Giudetti, D. Giovanni, aus Bologna gebürtig und geiſtlichen Standes. Er befand ſich zur Zeit der Wahl Gregor's XII. zu Rom und wurde von dieſem Papſte zu einem ſeiner Caplane ernannt; auch erhielt er ein Benefiziat an der vatikaniſchen Hauptkirche am 27. November 1575. Nach Baini's Zeugniß war er ein

Digitized by Google

Schüler von Paleſtrina und übernahm im Verein mit dieſem einen Theil der Verbeſſerung des Gregorianiſchen Geſanges: eine Arbeit, die ſeinen Namen unvergeßlich gemacht hat, und der er ſich ſpäter ausſchließlich widmete.

Giuliani. Die Geſchichte erzählt von mehreren italieniſchen Tonkünſtlern dieſes Namens. Der berühmteſte unter allen war — Mauro G., aus Bologna gebürtig. Derſelbe war Guitarrevirtuos, ein fein gebildeter Mann, und kam gegen Ende des Jahres 1807 aus Italien nach Wien. Damals war er noch im beſten, wenn auch nicht mehr jugendlichen Alter, doch können wir hierüber nichts Zuverläſſiges mittheilen. Durch intereſſante Talente verſchiedener Art, vornehmlich aber durch ſeine gute Kenntniß und (zum Theil) eigene Anſicht der Muſik, ſo wie durch ſein wahrhaft bewundernswerthes, durchaus in Deutſchland ihm damals nur allein eigenes Spiel ſeines Inſtruments, das bis auf ihn, außer in Neapel und einigen anderen Hauptſtädten des unteren und mittleren Italiens, nur als leichtes, galantes Spielwerk, höchſtens als angenehmes Accompagnement kleiner, leichter Geſangſtücke gebraucht worden war, zog er die Aufmerkſamkeit von ganz Wien auf ſich. Unter denen, welche die ſogenannte elegante Welt ausmachen, ward er der muſikaliſche Held des Tages. Seine Compoſitionen für die, den dichtenden Muſiker ſo ſehr beſchränkende, Guitarre, von denen mehrere in Wien, dann in Bonn und an a. O. erſchienen, und die in Variationen, Cavatinen, Rondo's ꝛc., mit und ohne Begleitung noch anderer, melodiereicherer Inſtrumente (Flöte, Violine), beſtehen, zeigen Geiſt und Geſchmack. Sie ſind meiſtens ſchwierig. Er gebraucht nämlich — und dies iſt ein characteriſtiſcher Zug ſeiner Compoſitionen — die Guitarre darin nicht nur durchaus als obligates, ſondern auch als ein Inſtrument, auf welchem zu einer angenehmen, fließenden Melodie eine vollſtimmige, regelmäßig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird. Und das veranlaßt eine weite und vollgriffige Spielweiſe, die Wenige ganz in ihrer Gewalt haben. — 2) Antonio Giuliani, war einer der fertigſten Clavierſpieler des vorigen Jahrhunderts und lebte um 1784 als Cembaliſt am Opernorcheſter zu Modena. Wahrſcheinlich war er, wenn nicht der Vater, ſo doch wohl ein naher Verwandter des Vorhergehenden, da er ſich früher auch zu Bologna längere Zeit aufhielt. — 3) Franzesco G., ein Componiſt des 17. Jahrhunderts, aus Vicenza gebürtig. Von ſeinen Werken hat man noch eine Sammlung Meſſen, die 1630 in Venedig gedruckt wurden. — 4) Ein anderer Francesco G. lebte in den beiden letzten Decennien des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Mailand, und ward von dorther, wie auch einmal von Neapel aus, wohin er gereiſt war, als Operncomponiſt gerühmt. — 5) Unſeres G. Tochter, verehelichte Guglielmi, (ſ. d.) iſt ebenfalls gute Guitarriſtin.

Giuliano, Tiburtino, ein berühmter Tonſetzer des 16. Jahrhunderts.

Giulini, Andreas, bis in das Jahr 1771 Capellmeiſter an der Domkirche zu Augsburg. Bei ſeinen gründlichen theoretiſchen Kenntniſſen und ſeiner vortrefflichen Methode im Singunterrichte erzog er viele ausgezeichnete Sänger für ſeinen Kirchenchor. Ueberdies gehörte er zu den beliebteſten Componiſten ſeiner Zeit, namentlich im Kirchenſtyle.

Giulini, Conte Giorgio, Geſchichtſchreiber, Dichter und Componiſt, wurde geboren zu Mailand am 27. Juli 1714, ſtudirte Anfangs Geſchichte und Philoſophie, verwandte ſpäter aber, einem natürlichen Triebe folgend, mehr Fleiß auf Poeſie und Muſik. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der genialſten Componiſten Italiens, und nur einem für die Güte des Einzelnen offenbar nachtheiligen Zerſplittern ſeiner Kräfte konnte man es zuſchreiben, daß die meiſten ſeiner Compoſitionen ihn ſelbſt kaum überlebten. Er ſtarb am 25 December 1780 ſchnell an den Folgen eines erneuerten heftigen Schlaganfalls.

Giuſti, Maria, ſ. Bulgarelli.

Giusto. Ueber die Bedeutung dieſes Wortes herrſchen mancherlei und große Irrthümer, die wir hier berichtigen. Gewöhnlich überſetzen unſere Muſiker es durch gehörig, angemeſſen, und alſo mit tempo zuſammen — in angemeſſener Bewegung. Andere wieder nehmen es wohl gar gleichbedeutend mit gusto (ſ. dieſ.) oder gustoso — geſchmackvoll. Es heißt aber keines von Beiden. Giusta oder giusta iſt eine italieniſche Präpoſition und heißt nach, gemäß, zufolge; alſo mit tempo zuſammen — im Tempo, dem Tempo gemäß, wenn z. B. ein ritardando, accelerando oder dergl., überhaupt eine Veränderung des urſprünglichen Zeitmaaßes vorangegangen iſt. Auch ein Adjectivum giusto hat die italieniſche Sprache, aber in der Bedeutung von abgemeſſen, genau, ganz richtig; alſo mit tempo — abgemeſſenes, ganz richtiges Tempo, was mit der obigen Bedeutung übereinſtimmt. Das Adverbium von dieſem Adjectiv iſt giustamente, das als muſikaliſcher Kunſtausdruck aber ſelten, oder nie, vorkommt, wie auch das Subſtantiv giustezza — Richtigkeit, Abgemeſſenheit. — In älteren Zeiten pflegten manche Tonſetzer den Ausdruck giusto tempo auch wohl gleich zu Anfang, als Ueberſchrift des ganzen Tonſtücks, zu ſetzen, namentlich bei Geſangpartien und hier insbeſondere bei Recitativen. Sie wollten damit andeuten, daß der vortragende Sänger oder Spieler ja das richtige Tempo nehmen ſolle. Es ſetzte dies natürlich ein richtiges Gefühl, ein reines, tiefes Empfinden voraus, und deshalb, überhaupt wegen der Unbeſtimmtheit des Ausdrucks, ließen die neueren Componiſten ihn, in ſolcher Gebrauchsweiſe, ganz fallen, und man findet ihn daher nur nach einem vorhergegangenen Wechſel des Zeitmaaßes hie und da noch in der oben bezeichneten Bedeutung, ziemlich gleichbedeutend mit a tempo.

Glarean, Heinrich. Gerhard Voß u. A. pflegen dieſen berühmten Philoſophen, Mathematiker, Hiſtoriker ꝛc. einen Univerſalgelehrten zu nennen. In Beziehung auf Muſik können wir ihm dieſen Titel zwar nicht in der vollen Bedeutung des Worts beilegen, da ihm von der Kenntniß namentlich der alten griechiſchen Muſik noch gar Manches abging, was zu einem univerſellen Wiſſen nothwendig gehört; doch hat er Mehr gethan in unſerer Kunſt als tauſend Andere, die ein höheres und reicheres Wiſſen affectiren, und verdient daher auch hier genannt zu werden. Er war 1488 zu Glarus in der Schweiz geboren, und hieß eigentlich Heinrich Loritus, nahm aber den Namen Glarean von ſeinem väterlichen Hauſe a Glarea am Steinacker an, und ſtarb 1563. Von ſeinen vielen Werken gehören hieher: „De Musices divisione ac definitione“ (Baſel 1549), welche Schrift vorher (1516) auch ſchon einmal unter dem Titel „Isagoge in Musicam“ gedruckt worden war; ferner „Dodecachordon Lib. IV“ (Baſel 1547), ein ſeltenes, für die Kunſtgeſchichte aber höchſt wichtiges Werk, weil viele Compoſitionen der erſten Meiſter aus dem 15. und 16. Jahrhunderte, wie auch von G. ſelbſt, als erſte Produkte der Notendruckerei, ſich darin befinden und er darin zuerſt die Terz am Ende eines Tonſtücks als Conſonanz aufnimmt; und endlich eine Ausgabe der Werke des Boethius (ſ. d.) zu Baſel 1570, zu der darunter befindlichen Abhandlung „de Musica“ bediente er ſich der vorzüglichſten Handſchriften der Bibliothek zu St. Blaſien.

Glaschord, ein mit Glasſaiten bezogenes Clavierinſtrument, das ein gewiſſer Beyer zu Paris, von Geburt ein Deutſcher, 1785 erfand. Den Namen Glaschord gab ihm Franklin. Vielleicht iſt nur dies eine Exemplar davon verfertigt worden, und ſein Mechanismus und innerer Bau ein Geheimniß des Erfinders geblieben.

Glaſer, Johann Michael, geboren zu Erlangen 1725, galt als Violiniſt in der Anſpach'ſchen Hofcapelle, in welcher er bis 1775 angeſtellt war, für einen der fertigſten Virtuoſen auf ſeinem Inſtrumente. Von ſeinen Compoſitionen, die gleich ſeinem Spiel einſt ſehr geſchätzt wurden, ſind nur noch ſechs Sinfonien übrig, die als

Digitized by Google

ſein erſtes Werk, das er herausgab, in einer Sammlung 1748 zu Amſterdam geſtochen wurden.

Gläſer, Carl Ludwig Traugott, geb. 1747 und geſtorben am 31. Januar 1797, war Cantor und Muſikdirector, auch Lehrer am Seminarium zu Weißenfels. Er ſtand zu ſeiner Zeit in dem Rufe eines erfahrnen und viel gebildeten Muſikers, beſonders aber gründlichen Lehrers. Man hat viele Kirchenſachen von ihm, die aber Manuſcript geblieben ſind. In den Druck gab er 1794 nur ein größeres Werk: „Kurze Clavierſtücke zum Gebrauche beim Unterrichte.“ Und dann noch die bekannten Melodien „Feinde ringsum“ und „Flamme empor!“, die zu wahren deutſchen Nationalmelodien geworden ſind. Ausführlicheres hierüber findet man in der „Cäcilia“ Bd. 9 pag. 61 ff. — Sein Sohn

Gläſer, Carl Gotthelf, war Muſikdirector, wie auch Inhaber einer Muſikalienhandlung und einer Muſikalien-Leihanſtalt zu Barmen in Weſtphalen. Er wurde am 4. Mai 1784 in Weißenfels geboren, erhielt von ſeinem Vater (ſ. oben) den nöthigen Unterricht in der Muſik. Später wandte er ſich als Muſiklehrer nach Barmen, wo er auch in rühmlichſter Thätigkeit bis an's Ende ſeines Lebens blieb, welches ſchon am 16. April 1829 in einem Alter von nicht vollen 45 Jahren erfolgte. Sein Andenken hat er durch viele, von außerordentlichem Fleiße zeugende Werke geſichert.

Gläſer, Michael, geboren zu Gelenau 1692 und geſtorben 1772, ein berühmter Orgelbauer.

Gläſer, Franz, geboren 1792, unſeren Dilettanten beſonders durch einige kleine gefällige Sachen, als Märſche u. dergl., die unter allerlei einladenden Titeln und in den verſchiedenſten Arrangements erſchienen, Romanzen u. ſ. w. bekannt, ſchrieb auch einige Opern, wie z. B. „die Brautſchau“, „der Bernſteinring“ und „des Adlers Horſt“. Ein Weiteres über das kräftige Wirken dieſes hochbegabten Künſtlers, über welchen wir zur Zeit nicht mehr wiſſen, als daß er Capellmeiſter in Kopenhagen iſt, muß der Zukunft vorbehalten bleiben.

Gleicher Contrapunkt, ſ. Contrapunkt.

Gleichheit der Stimme nennt man die künſtliche Verbindung der verſchiedenen Stimmregiſter (ſ. Regiſter der Stimme), durch welche ein gleichmäßiger Anſatz des Tones in allen Lagen der Stimme bewerkſtelligt wird. Von Natur hat jede Stimme verſchiedene Regiſter, welche ſich, wie bei der Orgel, wovon der Ausdruck Regiſter entnommen iſt, durch weſentliche Klangverſchiedenheit auszeichnen; wird dieſe Klangverſchiedenheit der Stimmregiſter gegenſeitig ausgeglichen, d. h. unmerklich gemacht, ſpricht die Stimme in allen Tonlagen gleichmäßig an, ſo erhält die Stimme Gleichheit.

Gleichmann, Johann Georg, geb. zu Steltzen bei Eisfeld am 22. December 1685, wurde 1706 Organiſt zu Schalkau bei Coburg, von wo er dann 1717 nach Ilmenau erſt als Organiſt und Schulcollege berufen, dann aber 1744 zugleich auch zum Bürgermeiſter daſelbſt ernannt wurde, und als ſolcher endlich gegen 1770 ſtarb. Er iſt der zweite Erfinder oder eigentlich erſte Verbeſſerer des ſog. Gambenwerks (ſ. dieſ. und Bogenclavier). Als Orgelſpieler zählt man G. nicht minder unter die Meiſter ſeiner Zeit. Als Componiſt indeſſen hat er ſich durch kein öffentliches Werk bekundet.

Gleichmann, Johann Andreas, ſeit 1794 Herzoglicher Hofmuſikdirector zu Hildburghauſen, wurde geboren zu Bockſtadt am 13. Februar 1775. Um die Theorie wie um die Praxis der Muſik hat er ſich große Verdienſte erworben; und wie ſeine ſchriftſtelleriſchen Werke aus einem großen Reichthume lebenskräftiger Erfahrung und tiefer, ächt wiſſenſchaftlicher Forſchung hervorgingen, ſo ſind ſeine practiſchen oder eigentlich rein künſtleriſchen Gaben aus einem tiefen, guten Gemüthe ungeſucht und klar gefloſſen. Nirgendswo gehört er der ſog. neuen Schule an; allein deſto gründlicher iſt auch Alles, was er ſchuf, deſto gewiſſer, wahrhaftig und tiefer durchdacht; und was Gutes unſere Zeit gebracht hat, das hat er auch, der Mann der alten Schule, wohl erfaßt, begriffen und, ſtets in dem Geſchmacke fortſchreitend, und — wie es immer ſeyn ſollte — das Gehaltreiche von dem bloß Schimmernden ſehr wohl ſondernd, in ſich aufgenommen. Dieß geht zunächſt aus den vielen größeren und kleineren Aufſätzen hervor, die er als vieljähriger Mitarbeiter an der Leipz. allg. muſik. Zeitung in dieſe lieferte. Seine Compoſitionen, die der Mehrzahl nach der Kirche angehören, und hauptſächlich in Gelegenheitscantaten, Altargeſängen, Liedern ꝛc. beſtehen, tragen einen gleichen Stempel des unaufhaltſamen Strebens nach einem höheren ſchönen Ziele. Unſtreitig gehört G. zu den beſten Liedercomponiſten neuerer Zeit.

Gleißner (zuweilen auch Gleisner geſchrieben), Franz, ein um die Tonkunſt vielfach verdienter Mann. Als Bayeriſcher Hofmuſikus erfand er 1796, in Gemeinſchaft mit einem Hrn. Sennenfelder, die Notenlithographie. Er war damals ein Mann von ungefähr 30 Jahren. Verſchiedene Leichenſteine auf einem der Kirchhöfe Münchens, deren Inſchriften eingeäzt waren, brachten ihn zuerſt auf die Idee, Noten in Stein zu graben und ſo zu drucken. Der erſte gelungene Verſuch davon kam aber erſt 1798 mit ſechs Liedern mit Clavierbegleitung von ſeiner Compoſition zu Stande, nachdem auch der Muſikalienhändler Falter in München ihm beigetreten war und die nöthigen Preſſen herbeiſchaffte, deren Einrichtung bis dahin noch immer der praktiſchen Ausführung ſeiner Idee Schwierigkeiten in den Weg gelegt hatte. Hierauf folgte er 1799 dem Hrn. Andre (ſ. d.) nach Offenbach, um demſelben hier eine vollſtändige Stein-Notendruckerei einzurichten, was ihm, wie es die bis jetzt aus Andre's Officin hervorgegangenen Werke nicht anders beweiſen, bis zu einem hohen Grade von Vollkommenheit gelang. Früher aber ſchon, als durch dieſe Erfindung, hatte ſich G. auch als Componiſt einen Namen gemacht. Nicht minder als Schriftſteller durch verſchiedene Correſpondenzartikel in auswärtige Zeitungen, die ſich durch einen leichten Humor, anziehenden Witz und achtbare Freimüthigkeit vor vielen anderen derartigen Arbeiten auszeichnen.

Gleitsmann, Lautenvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, wurde in einem der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu Arnſtadt im Fürſtenthume Schwarzburg-Sonderhauſen geboren, kam gegen 1730 als Fürſtlicher Kammermuſikus in die Capelle zu Würzburg, wo er um 1760 ſtarb.

Gleitsmann, Paul, wahrſcheinlich der Vater des Vorhergehenden, geboren zu Weißenfels, ward 1690 als Kammerdiener und Capellmeiſter beim Grafen von Schwarzburg zu Arnſtadt angeſtellt, wo er am 11. November 1710 ſtarb. Man zählt ihn zu den gebildetſten Muſikern und beliebteſten Componiſten des 17. Jahrhunderts; doch iſt kein Werk mehr von ihm vorhanden, was dieſen Ruf noch jetzt begründen ließe.

Gleitinger, Johann, geboren am 20. Auguſt 1661 zu Breslau. Oberorganiſt an der St. Eliſabethkirche daſelbſt, als welcher er 1739 ſtarb. Die Schleſiſchen Muſiker nennen noch jetzt ſeinen Namen mit großer Achtung, und zählen ihn namentlich zu den vorzüglichſten Orgelſpielern der Vorzeit.

Glettle, Johann Melchior, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter zu Augsburg, und einer der fleißigſten deutſchen Componiſten ſeiner Zeit, was zugleich auf Beliebtheit und Vorzüglichkeit ſeiner Werke ſchließen läßt.

Glied (eines Tactes), ſ. Tactglied.

Glissicato. In der Muſik gebraucht man es in der Bedeutung von fließend, leicht, gefällig: die Töne ſollen fließend, ohne beſonders harte Accentuation, gefällig, leicht vorübergehend vorgetragen werden.

Glocke. Das Inſtrument dieſes Namens, ſeine Form, Beſchaffenheit, Behandlung, Beſtimmung ꝛc. ſind zu bekannt, als daß wir hier nur ein Wort darüber zu ſagen für nöthig halten können.

Glöckchen, eine kleine Glocke. S. ferner Glockenſpiel.

Digitized by Google

Glockencymbel, zunächſt ein ſchon bei den Hebräern unter dem Namen Methſiloth gebräuchliches Inſtrument; dann verſieht man darunter auch wohl das, was die Orgelbauer gewöhnlicher nur kurzweg Cymbel (ſ. d. Cymbelzug) nennen; und endlich vergl. auch den Artikel Glockenſpiel.

Glockenſpiel, auch Carillon, Campanetl und ital. Campanetta genannt. Alle Glockenſpiele, welchen der eben bezeichneten Namen ſie auch führen mögen, ſind nichts Anderes als eine, je nach dem beliebigen Tonumfange des Inſtruments beſtimmte, Anzahl von Glocken in abgeſtufter Größe und Stärke, die nach der diatoniſch oder diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter geordnet und geſtimmt ſind, und entweder vermittelſt einer Claviatur, alſo ganz wie ein Clavier, oder vermittelſt einer Walze, wie in den Drehorgeln, nur mit dem Unterſchiede, daß dieſelbe in dieſer durch eine Kurbel, in den Glockenſpielen aber gewöhnlich durch Gewichte oder Federkräfte in Bewegung geſetzt wird, durch den Clavier Tangenten ähnliche, aber bewegliche Hämmer, odee endlich auch durch zwei kleine Schägel (Hämmerchen), die der Spieler (Glockenſpieler, Campaniſt, Carillonneur) mit beiden Händen, zwiſchen deren zweitem und drittem Finger er dieſelben hält, je nach der erzielten Melodie beliedig führt (wie bei dem Cymbal oder Hackebrett), zum Klange gebracht werden.

Glockenton (Nota sostenuta) iſt eine Modification der Manier, welche in der Geſanglehre messa di voce genannt wird. Der Glockenton beſteht aber nicht in einem allmähligen crescendo uno decrescendo der Stimme, ſondern in einem, ſo zu ſagen, wogenden Abfluſſe des Athems, wodurch faſt dieſelbe Wirkung auf unſer Ohr geſchieht, welche wir beim Klange einer großen Glocke wahrnehmen. In den obeen Tönen einer jeden Stimme. namentlich aber der weiblichen Stimmen, iſt dieſe Geſangsmanier, am rechten Orte und vollkommen gnt ausgeführt, von trefflicher Wirkung.

Glöckleinton, auch Glockenlon und Sonus faber, beſſer Sonus fabri, ein veraltetes, weit menſurirtes, offenes Pfeifenwerk zu 2′ von Metall, das dem Tone einer Glocke ähnlich geklungen haben ſoll.

Glöggl, Franz Xaver, Domrapellmeiſter in Linz, und daſelbſt geboren den 21. Februar 1764. Zehn theoretiſche Werke aus ſeiner Feder ſind bekannt, und Mehreres noch im Manuſcript vorhanden. Gl. hat um die Verbeſſerung des Muſikzuſtandes ſeiner Vaterſtadt ſich bleibende Verdienſte erworben, und war auch ſo glücklich, bereits im Jahre 1832 ſein 50jähriges Dienſtjubiläum zu erleben, und die dabei ſtattgefundene kirchliche Feier perſönlich leiten zu können. Alle ſeine Söhne bildete er zu guten Muſikern heran; einer derſelben, Franz, in Wien anſäſſig, iſt Archivar und Expedient der Geſellſchaft der Muſikfreunde, und Chordirector an der Paulaner-Kirche auf der Wieden, beſitzt in neueſter Zeit auch eine Buchhandlung und ein Muſik-Commiſſionsbureau.

Gloſch, Carl Wilhelm. In den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der fertigſten Virtuoſen auf ſeinen Inſtrumenten, nachdem er ſchon 1765 als Kammermuſikus und Muſiklehrer der Prinzeſſin Ferdinand von Preußen angeſtellt worden war. In dieſer Stellung komponirte er auch mehrere Flöten-Concerte und Trio's, Clavier-Sonatinen, die Operette „der Bruder Graurock und die Pilgerin“ (Berlin bei Rellſtab 1788), die Coméd. lyriq. „l'Oracle ou la fête des vertus et des graces“ (1773) „Vaudeville de Figaro var. p. le Clav.“ und ſtarb endlich zu Berlin am 21. October 1809.

Gloria, in der Folgereihe der Chöre, welche die katholiſche Meſſe in ſich faßt, der zweite Chor, der, weil ſein Text mit dieſem Worte anfängt, gewöhnlich nur das Gloria genannt wird. S. übrigens den Art. Meſſe.

Gluck, Ritter Chriſtoph von. Dieſer tiefdenkendſte aller Tondichter, der Vollender der franzöſiſchen großen Oper, iſt am 4. Juli 1714 in der Oberpfalz, nahe der böhmiſchen Gränze, auf der Fürſtlich Lobkowitzſchen Herrſchaft Weidenwang geboren, wo ſein Vater, Alexander, Fürſtlicher Jägermeiſter war. In Prag lernte er Muſik, übte ſie als Inſtrumentiſt fleißig aus und galt beſonders für einen geſchickten Violoncellſpieler. Siebzehn Jahre alt kam er nach Italien, wo er zu Mailand im Dienſte des Prinzen Melzi lebte, und unter San Martini Compoſition ſtudirte. Hier wurde 1741 ſeine erſte Oper, Artaxerxes, ein Jahr ſpäter zu Venedig ſein Demetrius aufgeführt. Nun begab er ſich 1745 nach London, nach Kopenhagen, nach Italien zurück. In London hatte er den Sturz der Giganten, überhaupt in 18 Jahren mehr als 40 Opern geſchrieben und aufgeführt. Fehlte es ihm auch bei dieſen Leiſtungen nicht an ephemeren Erfolgen, wie ſie damals die italieniſche Oper, als erſte Faſchingsluſtbarkeit, wohl finden konnte, — mag er auch (wie verſichert wird) ſchon in den Werken dieſer Periode nach einer, den Zeitgenoſſen (meiſt) fremden Wahrheit des Ausdrucks gerungen haben: er ſelbſt konnte nicht befriedigt ſeyn. Die feſtgefrorne Opern- und Scenenform widerſtritt jedem Pulsſchlage regern Lebens. Es mochte ihm (wie Händel und, noch viel ſeltner, einigen Italienern) gelingen, in einzelnen Zügen, etwa in ein paar Cavatinen und Arioſo's, einen Laut der Wahrheit feſtzuhalten; die Art des Ganzen, die größeren Maſſen ließen ſich nicht beſeelen; und mehr als einmal ſchalt Gluck dreißig Jahre ſeines Lebens für verloren, in denen er auf Jomelli's und Pergoleſe's Spuren gewandelt; ein Irrthum, nach allen Seiten ungerecht, und doch eine tiefe Wahrheit in ſich ſchließend. So kehrt nun Gluck, mit manchem Lorbeer bedeckt und das Herz voll unbefriedigt nagenden Verlangens in das Vaterland zurück. Er lebt in Wien in einem Garten, ſcheinbar in Muße, aber große Plane im Geiſte wälzend. Neben kleineren Arbeiten trägt er ſich mit der Compoſition der Bardenſänger in Klopſtock's Hermannsſchlacht. Es iſt begreiflich, daß der Schwung in Idee und Diction dieſes Gedichts ihn erfaſſen mußte, und das Werk, ſo viel Einzelnes auch im Kopfe fertig geworden ſeyn mag (Zeitgenoſſen verſichern, das Ganze), doch nicht vollendet werden konnte; nie iſt eine Note davon zum Vorſchein gekommen. Vielleicht gehört dieſer Zeit oder einem früheren Durchgange durch Wien die komiſche Oper, die Pilger nach Mekka, an, voll tüchtigen treu-deutſchen Volksgeſanges; es iſt nicht gewiß, ſicher aber unentſcheidend. Vielleicht muß auch ein ernſtes Ballet, Don Juan (im Clavierauszuge bei Trautwein in Berlin), deſſen vorzüglichſte Sätze in ſpäteren Opern eingelegt wurden, in jene Periode gerechnet werden; gewiß ein Feſtſpiel, das 1765 zur Vermählung Joſeph II. bei Hofe aufgeführt wurde und in dem die Erzherzoginnen Amalie als Apollo, Eliſabeth, Joſephine und Charlotte als die drei Grazien auftraten. — Gluck war 48 Jahr alt geworden; die Hofſpiele konnten ihn noch weniger befriedigen, als die rauſchende Laufbahn der Jugend. Sein gereifter Geiſt vernahm höheren Ruf; in der Zurückgezogenheit war er ſich ſein bewußter und ſicherer, als in der drangvollen, ehrgeizigen Geſchäftigkeit des italieniſchen Theaterlebens. Sollten ſich nicht die gewohnten Annehmlichkeiten des Opernſtyles, die längſt unbeſtrittenen Vorrechte des Sängers, die ausgemachte Vorliebe des Publikums mit tieferen, wahreren Intentionen des Componiſten ſinnreich, klug vereinigen laſſen? Calzabigi, als Operndichter von Gluck ſehr geehrt, ging auf dieſe Hoffnungen ein. Orpheus und Euridice bot den glücklichſten Stoff dafür; dieſe Oper, zwiſchen 1762 und 1764 componirt und in letzterem Jahre aufgeführt, erſcheint als Uebergangspunkt in die neue Periode Glucks und des muſikaliſchen Drama's. Die feierlich ernſten Trauerchöre an Euridice's Grabe, die düſter einherwallenden Furien, die den Eingang in die Unterwelt mit ſchroffem No! verweigern: ſie müſſen doch den klaren, ſanften Weiſen des Sängers Raum geben, der Held der Oper, und deſſen Thaten ſchmelzende Melodien ſind, müſſen an ihnen erweichen und dem Glanz ſeiner Töne als hebende Folie dienen. Derſelbe Reiz, der in jedem Munde unter gleichen Umſtänden Lüge wäre, ſchmeichelt ſich uns als Wahrheit auf von den Lippen des Geſang-

Digitized by Google

helden; ſogar jene Bravourſtellen darf ſich der Componiſt hier lächelnd erlauben, um die ihn ſonſt der Schlendrian und die Eitelkeit der Sänger oft genug beläſtigt haben mag. Aber für Gluck mußte dieſes Reich der ſinnenkitzelnden Lüge nunmehr ganz zuſammenbrechen; es gab auch keine ſtandhaltende Vermittlung zwiſchen Trug und Wahrheit. Alceſte wurde geſchrieben und 1768, im 54. Jahre des Meiſters, in Wien aufgeführt. „Als ich es unternahm (ſagt Gluck in der italieniſchen Zueignungsſchrift), dieſe Oper in Muſik zu ſetzen, war es mein Vorſatz, letztere von allen Mißbräuchen zu reinigen, welche, durch die unkluge Eitelkeit der Sänger und die übergroße Nachgiebigkeit der Componiſten eingeführt, ſo lange ſchon die italieniſche Oper entſtellen und aus dieſem großartigſten und ſchönſten das lächerlichſte und langweiligſte aller Schauſpiele machen. Ich wollte die Muſik auf ihre wahre Aufgabe beſchränken: der Poeſie zum Ausdruck der Worte und der Situation zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder dieſe durch unnütze, überflüſſige Zierrathen zu erkälten. Darum habe ich weder die handelnde Perſon in der größten Wärme des Dialogs aufhalten mögen, um erſt ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch durfte ich ſie in der Mitte eines Wortes auf einem günſtigen Vocal Halt machen laſſen, um in einer langen Paſſage mit der Geläufigkeit ihrer ſchönen Stimme zu prangen, oder um zu warten, daß ihr das Orcheſter Zeit gönne, zu einer Cadenz den Athem zu ſammeln. Ich meinte nicht, über die seconda parte einer Arie, wäre ſie auch noch ſo leidenſchaftlich und wichtig, ſchnell hinübereilen zu müſſen, um nur die Worte des erſten Theiles viermal wiederholen zu laſſen und die Arie, gegen ihren Sinn, zu endigen, damit der Sänger ja beweiſen könne, er verſtehe einen Satz viermal nach ſeiner Laune zu verändern. Kurz, ich wollte alle Mißbräuche verbannen, gegen die ſich ſchon längſt der geſunde Menſchenverſtand aufgelehnt hat. — Große Ehre ward der Alceſte zu Theil; aber zu einem wahren Eingehen auf Gluck's eigentliche Idee ſcheint es nicht gekommen zu ſeyn. Er ſelbſt deutet in der Dedication der nächſten Oper, Paris und Helena, der letzten, die er in Wien geſchrieben, nicht ohne Mißvergnügen darauf hin. „Nur in der Hoffnung," ſagt er, „Nachahmer zu finden, entſchloß ich mich, die Muſik der Alceſte herauszugeben, und glaubte mir ſchmeicheln zu dürfen, daß man ſich beeifern würde, den von mir betretenen Weg zu verfolgen, und die Mißbräuche zu zerſtören, die ſich in die italieniſche Oper eingeſchlichen und ſie entehrt haben. Allein meine Hoffnung iſt vergebens geweſen. Die Halbgelehrten, die Leute von Geſchmack — unglücklicherweiſe die größere Zahl und zu allen Zeiten tauſendmal ſchädlicher für die Fortſchritte der ſchönen Künſte als die Ungelehrten — toben wider eine Methode, die, wenn ſie ſich begründet, ihre Anmaßungen zu vernichten droht. Man hat geglaubt, ſogleich über Alceſte (die ſehr mangelhaft einſtudirt, ſchlecht dirigirt und noch ſchlechter executirt worden iſt) abſprechen zu dürfen; man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnen wollen, die dieſe Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, und zwar mit derſelben Superklugheit, wie man einſt in Abdera auf einige Fuß Weite die Wirkung von Statuen berechnen wollte, die zur Aufſtellung auf hohen Säulen beſtimmt waren. Da findet dann ein extrafeiner Muſikliebhaber — einer von denen, deren Seele nirgends als im Ohre ſitzt — eine Arie zu hart, eine Paſſage zu ſtark oder zu wenig vorbereitet; daß dieſe Arie, dieſe Paſſage in der Lage der handelnden Perſon gerade den ſtärkſten Ausdruck, gerade den treffendſten Contraſt forderte — begreifen ſie nicht. Ein Harmoniſt hat gar eine geniale Nachläſſigkeit oder einen unvorbereiteten Vorhalt aufgeſtöbert, und ſchreit nun über Verſündigung wider die Geheimniſſe der Harmonie. Gleich ſind eine Unzahl Sprecher bereit, beizufallen, und die Muſik als barbariſch, wild und überſpannt zu verdammen." — In der That war Deutſchland damals nicht fähig, Gluck zu verſtehen; und Wien am wenigſten. Hier kannte und mochte man von der Oper nichts als Sinnengenuß und koſtbaren Zeitvertreib.

Ueberhaupt gab es damals nur eine Bühne in der Welt, und nur ein Publikum, wo eine höhere geiſtigere Auffaſſung des muſikaliſchen Drama möglich ſeyn konnte: in Paris, wo Lulli und Rameau die Oper zu einem Drama mit wahrhaften, ernſten Tendenzen erhoben, wo die claſſiſche Tragödie aus Ludwigs XIV. Zeitalter Traditionen und Anſichten verbreitet hatte, die eine gute, wenn auch mehr abſtract-verſtändige und formaliſtiſche Grundlage einem kühnen und freieren Geiſte bieten konnten. Dieſer Schauplatz ſollte ſich Gluck öffnen; der Bailli de Roulet lernte ihn 1772 in Wien kennen, vermochte dieſen Geiſt zu faſſen, erbot ſich, ihm aus Racine's Tragödie Iphigenie in Aulis ein Operngedicht zu verfertigen. In zwei Jahren iſt die Oper vollendet, vom Pariſer Theater angenommen; die Cabalen der Gegner werden unter Marie Antoinettens Protection (ſie war als Erzherzogin in Wien Gluck's Schülerin geweſen) überwunden, und am 19. April 1774 erfolgte die Aufführung. Der Beifall war enthuſiaſtiſch; man erzählt, daß bei der Zornarie Achill's in einem Augenblicke alle Edelofficiere, unwillkührlich hingeriſſen, ihre Schwerter entblößt haben. Jede neue Aufführung ſteigert den Enthuſiasmus; der vergötterte Lulli, der hochgeachtete Rameau – ſie ſind vergeſſen; die Franzoſen ſehen ihr Ideal von Muſik und von Oper, worauf Lulli hingearbeitet und Gretry ſchüchtern hingedeutet hatte, verwirklicht, herrlicher in das Leben getreten, als ſie je hoffen können. Es zeigte ſich wieder, daß die italieniſche Oper nur herrſchen kann, wo Entartung, Erſchlaffung des Geiſtes und Characters walten; und in Frankreich hatte die geiſtige Reaction ſchon begonnen, die nach wenig Jahren zur welterſchütternden Thätlichkeit reifen ſollte. Schon hatten Duni, Philidor, Monſigny und beſonders Gretry ſich von den handgreiflichen Widerſinnigkeiten der italieniſchen Oper losgeſagt, und eine natürlichere muſikaliſche Diction in Frankreich beliebt gemacht; bei Gluck's entſcheidendem Auftritte begann der letzte Kampf der Italiener, und der König Ludwig XVI. war auf ihrer Seite. Piccini und ſpäter Sacchini wurden Gluck entgegengeſtellt; die geiſtreichſten Männer, J. J. Rouſſeau und Arnaut für Gluck, La Harpe u. A. gegen ihn, führten den literariſchen Krieg. Stets war der Erfolg für Gluck, und doch der Kampf nicht ohne ſchweren Verluſt für ihn und uns. — Noch in demſelben Jahre, am 2. Auguſt, führte Gluck ſeinen Orpheus, am 11. Auguſt 1775 eine Feſtoper (Opéra-Ballet) Cythère assiégée, am 30. Auguſt 1776 ſeine Alceſte auf, ſtets mit dem entſchiedenſten Erfolge. Seine Gegner breiteten aus, daß er dem Pariſer Theater nur alte, nicht für Frankreich geſchriebene Werke zu geben wiſſe. In demſelben Jahre war Gluck zur Compoſition der Oper Roland eingeladen worden und hatte dieſelbe ſchon angefangen. Allein derſelbe Text wurde durch Marmontel und die Adminiſtration auch Piccini gegeben. Sogleich verbrannte Gluck, was er davon geſchrieben hatte, und wandte ſich ganz der Armida zu. Schon in die literariſche Fehde verwickelt, hielt er es nothwendig für ſeine Stellung, das Gedicht dieſer Oper ganz ſo, wie es Quinault 1686 für Lulli geſchrieben hatte, beizubehalten, um auch hierin ſeinen Gegnern obzuſiegen, für die Marmontel alte Operngedichte auf entſtellende Weiſe umarbeitete. Armida wurde am 23. September 1777 gegeben. Abermals ſiegte Gluck über die Italiener; man wollte nur ſeine Opern hören, die des Nebenbuhlers ließen ſich nicht halten. Im Jahre 1778 erſchien und verſchwand Piccinis Iphigenia in Tauris, ein Jahr ſpäter, am 18. Mai, wurde die Gluck'ſche gefeiert; ihr folgte in demſelben Jahre am 21. September Echo und Narciß. Es war die letzte Oper, die der 65jährige Greis, von Siegen und dem unerſchöpflichen Intriguenſtreite ermüdet, zur Aufführung brachte. Er übernahm noch die Compoſition der Danaiden, überließ ſie aber 1784 Salieri, der, zuerſt unter der Aegide des Gluck'ſchen Namens, damit ſein Glück machte. Er ſelbſt war nach Wien zurückgekehrt, und endete bald darauf, am 17. November 1787, am Schlag-

Digitized by Google

fluſſe. Er ſtarb reich und einſam. Eine geliebte Nichte, Maria Anna, hatte er ſchon 1776 verloren; eine treffliche Sängerin (ſ. d. folg. Art.). — Um Gluck's Idee, die von ihm durchgeführte Reform ganz zu begreifen, müßte man (und dazu iſt hier nicht der Ort) auf ſeine Vorgänger und Zeitgenoſſen in Italien und Frankreich zurückgehen. In Italien, das damals für die Oper den Ton angab, war dieſelbe (wie Arnaut richtig ſagt) „ein Concert, dem das Drama zum Vorwande diente. Sie hatte Sinnengenuß und Geſangvirtuoſität zu ihrem wahren Zwecke, erwartete daher ihr eigentliches Intereſſe vom Talent, Reiz — und Ruhm einer oder zweier Sängerinnen oder Sänger. Dieſe wieder hatten in jedem Act ihre Hauptſcene, in der ſie all' ihre Kunſt und Begabung zur Schau auslegten; traf der Componiſt hier das Rechte — nach der Laune der Sänger und des Publikums, ſo war Alles gewonnen; denn unter den Nebenſcenen wurde ohnehin Chocolade genommen. Die Handlung diente nur als Faden, um die Scenen und Zwiſchenſcenen an einander zu reihen, die antiken oder romantiſchen Charactere der Handlung waren nur hohle Masken, ſchmuckreiche Verkleidungen. Gluck machte Ernſt. Ihm war ſeine Oper eine Wahrheit, und nur dieſe Wahrheit wollte er ausſprechen: die große Wahrheit, die in den würdigen Begebenheiten ſeiner Oper, die tiefe Wahrheit, die im Character ſeiner Helden, den ganzen rechten Sinn, der in jedem Worte ſeines Gedichts lag. Nichts Anderes wollte er. Nichts galt ihm daneben Reiz, Neuheit, Kunſtgeſchick; von ganzem Herzen trachtete er, wenn er ſich mit ſeiner Oper erfüllte, zu vergeſſen, daß er Tonkünſtler ſey. Dies iſt ſeine Loſung, mit der er jede etwaige Vorliebe oder Geſchicklichkeit vor ſeiner Idee beugte und opferte — um Alles aus ihr geſteigert zurück zu empfangen, oder — was ihm mangelte, aus ihrer Kraft zu erſetzen. Als ein ſolcher ſteht er vor uns ſeit jener Uebergangsoper, Orpheus, in Alceſte, Armide und beiden Iphigenien. Echo und Narciß und der Kampf um Cythere ſcheinen entweder ganz der erſten Epoche anzugehören, oder doch größtentheils aus Sätzen älterer Opern zuſammengeſetzt, ſo entſchieden widerſpricht ihre undramatiſche, ja fade Haltung dem Standpunkte Glucks ſeit Alceſte. Paris und Helena kennt der Verf. dieſ. nicht; ein Urtheil J. J. Rouſſeau's ſtellt ſie hoch. Jene zwei Opern aber geben uns wenigſtens den Beweis, wie anmuthig ſich Gluck im Melodiſchen, ſogar in der Erfindung von Bravourſätzen zu bewegen wußte. Was die Anderen ihm entgegenzuſetzen trachteten, hatte er wohl beſeſſen und hochſinnig weit hinter ſich gelaſſen. — Dieſe Weisheit, unterſtützt von der vollen ungetheilten Energie eines erhabenen Characters, leitete ſichtbar jeden Schritt von der erſten Auffaſſung der Oper an, und erreichte ſicher, was nach dieſer erſten Idee erreichbar war. Vor dem Auge des hellen, ſcharf geheſteten Geiſtes ſtellte ſich die Handlung und gruppirte ſich um ihre Hauptmomente. Sie waren die Höhenpunkte, um ſie lagerte ſich gleich wohlgeordneten Hügelketten um den Gebirgskern alles Uebrige, Keines ſich vordrängend, oder dem Andern vorgreifend. Aus der Handlung heraus bildeten ſich, feſt und gerundet, wie griechiſcher Marmor, die Charactere — auch feſt und ruhig und kalt, wie Marmorbilder, bis im rechten Augenblicke ein pygmaliontiſcher Liebesſtrahl ſie ſüß und leidenſchaftsvoll durchzückte, durchglühte in hoher Beſeelung. Jeder dieſer Charactere ſcheint ſich vor unſeren Augen zu bilden, zu reifen, zu entſcheiden, jeder iſt ein feſtgegründetes, hart in ſich abgeſchloſſenes Ganze. So behaupten ſie ſich auch, wenn ſie einander gegenüber treten, jeder feſt in ſich zuſammengehalten, ſchwerlich mit dem andern in innigem Verein, eher mit ihm verſchmelzend zu einem neuen Ganzen, welches dann die Idee der Scene iſt.*) Dieſe Wahrheit und Treue erſtreckt ſich aber von der Bildung der Charactere bis in die einzelnen Momente ihrer Rede. Edel, groß, feſt beſtimmt wird das Wort des Dichters in die Muſikſprache übertragen; die Gluck'ſche Melodie iſt keine andere, als die in das Tonreich erhobene Declamation. Auch hier gruppirt ſich das Ganze um die Gipfelpunkte der entſcheidenden Worte, und dieſen Entſcheidungsmomenten fehlt niemals die vollgenügende Macht; eher verſäumt Gluck zehn melodiſche Anläſſe, gefliſſentlich opfert er eine Nebenbeziehung um die andere, wenn nur jenen Momenten volles Recht und Gewalt wird. Merkwürdig iſt dabei die Energie, mit der er ſich des innerſten Nervs der Sprache bemeiſtert. Das näſelnde, unreine, kleinlich minaudirende, unrhythmiſche Franzöſiſche iſt für Gluck Alles, was er eben braucht: klar und hochtönend, mächtiger Leidenſchaft voll, maleriſch, mit der ganzen Gewalt äſchyleiſcher Rhythmen gerüſtet. Ihr muß ſich endlich das Inſtrumentale anſchließen, im Allgemeinen die einfach würdige, religiös unter dem Geiſte des Worts dahinziehende Geleitſchaft, im rechten Momente, wo keine andere Kraft dafür eintreten könnte, kühn und ſchlagend in die Handlung eingreifend. Dann wählt Gluck ſtets das Einzig-Rechte für ſeinen Zweck, und nur dies, nur ſein Ziel, keine Nebenidee, keinen Nebenſchmuck, keinen beſtechenden oder Schwächen bergenden Nebenreiz hat er im Auge. Wir inſtrumentiren ſeit Haydn und Beethoven anders, und mit Recht. Aber all' unſer Reichthum wird der Gluck'ſchen Inſtrumentation kein Tüttel zuthun können; ſie wird uns, nicht Vorbild zur Nachahmung, aber Muſter und Schule für Künſtlertreue und Künſtlerdenken bleiben. — Iſt es möglich, daß dieſer Mann mit ſeiner That einſam ſtehen bleiben konnte, ohne Nacheiferer als einige mechaniſch Nachdeklamirende, in ſeinem Vaterlande verlaſſen? — Es konnte nicht anders ſeyn. Unſer verzwicktes, da und dorthin blinzelndes, vereinzeltes Privatleben, unſer innerlich gekehrtes Dichten und Träumen ohne freie Thatäußerung, beengt durch tauſend Rückſichten, durch Gunſt oder Ungunſt der Höfe, durch die imponirenden Moden des Auslandes, durch Dürftigkeit und Abmühung, ohne das Stärkmittel öffentlicher Angelegenheiten, iſt noch nicht bereit für eine deutſche Oper in Gluck's Sinne; und ſeine Werke, jeder Ton verſchmolzen mit jedem Laute des Worts, verblaſſen ſelbſt bei der ſorgfältigſten Ueberſetzung. Auch gehören ſie in Wahrheit einem entlegenen Vorſtellungskreiſe an; dieſe Schaaren von Furien, dieſe handgreiflichen Todesgötter, dieſe allegoriſchen Figuren des Haſſes und der Liebe, die in Fleiſch und Bein und mit Gefolge vor uns erſcheinen, ſelbſt die glückliche Vermählung Achills mit Iphigenia: ſie finden in unſerer Sinnesart gerechten Widerſpruch. Und ſo konnten Glucks Schöpfungen in Deutſchland keine bleibende Stätte finden; ſelbſt in Berlin nicht, wo eine große Zahl vorzüglich gebildeter Männer und die faſt ausſchließlich für ſie geeignete Perſönlichkeit einer großen Sängerin am längſten an ihnen hielten und für ſie wirkten. Wo aber ja eine Bühne ſich aus der Miſere des heutigen Tages aufrichten, ein Kunſtfreund im heutigen Verfall ſich tröſten und ſtärken, und neue Hoffnung ſchöpfen will aus dem reichen vaterländiſchen Geiſte, wo ein Künſtler ſich vollenden, und über die Gemeinheit der heutigen Schaubühne beruhigen und erheben, ſich ermuthigen will zu treuausdauerndem Wirken und Harren, da werden vor allen Gluck's hochragende, unerreichte Geſtalten ihrem Auge vorüberziehen. Aus den wallenden Trauerchören des Volks und dem bangen Verſtummen der Vertrauten wird die milde hohe Fürſtin Alceſte hervortreten; über den würdigſten und angelegentlichſten Tempeldienſt, ja über den Eigenwillen des Gottes ſelbſt, der nur Opfer um Opfer losgiebt, wird die reine Liebe der Gattin emporgeflügelt zur Unſterblichkeit ſchweben, da ſie willig war, den Tod ſelbſt zur Sühne auf ſich zu nehmen. Wieder wird im Zauberſchimmer der Jugend und Schönheit das Schooßkind des Oſten, Armida, uns ſinn- und phantaſieumſtrickend entgegentreten. Ihr ſprödes Herz, kühl, weil über die fürſtlichen Freier, über

*) Dieſe Härte der Perſonifizirung hat wohl zu dem Irrthume verführt, Gluck verſtehe (!) kein Duett zu ſchreiben. Man hat das Beſchwörungsduett in Armida, das Terzett in Iphigenia in Aulis u. a. vergeſſen, in der leider ſo häufigen als leichten Verwechslung des Geiſtes mit der formalen Bildung.

Digitized by Google

das dargebotene Glück und die neidiſche Schmach des Schickſals erhoben, ruft wieder in jungfräulichem Zorne den Haß zu Hülfe gegen ſich ſelbſt, um jenem Liebesnetze ſich zu entwinden, das der Anblick des ſchlafenden Feindes zuzog. Wenn ſie dann, unnachahmlichen Reizes voll, überwunden ſich dem ſüßen Zuge hingiebt, werden wir mit ihr den geheimen Schauer wieder empfinden, daß nun bald an ihr das Schickſal ihres Geſchlechts ſich zu erfüllen eilt, um ſo haſtiger und herber, je edler ſie ſich erhoben. Dann wird ſie einſam, verhüllt, in die Nacht dahinziehen, und unter ihrem fliehenden Fuße wird ihr Paradies in Aſche zerfallen. — Aber zwiſchen den Königen, im Lager der opfergierigen Völker erſcheint die Kraftgeborne, Iphigenia. Schaaren umkränzter Jungfrauen im Reigen der Jünglinge feiern ihre Ankunft und der hohen Mutter in ſüßen Huldgeſängen. Hier erfüllt ſich Alles, was der Kreis hoher Geſtalten zu hoffen erlaubte. Das Volk ſo friſchgierig im Verlangen, ſo blutdürſtig in ſeiner Noth, ſo froh bei Feſten und ſo fromm, wenn der Prieſter das Opfer feierlich geſchmückt! Der Fürſt, ſo bang im Vaterherzen und ſo königlich groß und feſt in der Würde und Marter ſeiner Pflicht! Der junge Löwe Achill, und der Prieſter, ſo weihevoll und klug! Und dann ſie, die milde Tochter der Kraft, ſo unſchuldsgnadenvoll, ſie, das Opfer Aller, ſo liebevoll vermittelnd zwiſchen dem löwenmüthigen Freier und dem hartgezwungenen Vater, und der Mutter, die den Göttern ſelbſt ihr Kind beſtreitet und gewiß ſchon den Gattenmord, die blutige Vergeltung ſich unwiderruflich gelobt hat. Die Lüge der Vermählung müſſen wir vergeſſen. Dann, nach fünfzehn bangen Jahren finden wir Iphigenien wieder in Tauris. Wieder erſchallen jene Weiſen, mit denen die glückliche Braut im Lager begrüßt wurde. Aber trübe Schleier überwallen dieſe Anmuthstöne, die ſich trüber und trüber im Chore der einſamen Jungfrauen aus Molltönen in Molltöne wenden. Denn Iphigenie feiert an leerem Grabeshügel, in der Fremde, den Untergang ihres ganzen Hauſes, den Mord des Vaters, den blutigen Tod der Mutter. Auch ihn zählt ſie zu den Todten, der ihr die Kunde gebracht, Oreſtes, an deſſen wahnſinnige Flucht die Furien des Muttermords noch ungeſühnt gehaftet ſind, in deſſen Schlummer der bleiche Schatten der Mutter grauſenvoll tritt. — Zwei Jahrhunderte und länger hatte man geträumt von der Wiedererweckung der griechiſchen Tragödie und darnach getrachtet in Italien und Frankreich. Bilder, glückliche und verzerrte, die italieniſche Oper und das drame lyrique waren aus dieſen Träumen hervorgeſtiegen. Dem Deutſchen, Gluck, war die Erfüllung verliehen. Mit ſeinem Hintritt ſchloß die Reihe dieſer Geſtalten.

Gluck, Maria Anna von, Nichte und Adoptiv-Tochter des Heros der dramatiſchen Muſik (ſ. d. vorherg. Art.), geboren zu Wien 1759, und leider ſchon geſtorben im jungfräulichen Lenze, am 21. April 1776, eine hoffnungsvolle, auch in ihrem Aufblühen ſchon treffliche Sängerin und Schülerin des Abbate Millico, da ihr Pflegevater weder Muße noch Geduld zum Lehrmeiſteramte ſich abgewinnen konnte. Alle Zeitgenoſſen rühmen ihre feine Bildung, ihren geiſtreichen Geſchmack und ihr vortreffliches Herz.

Glycibariphon, hört man jetzt häufig als ein neu erfundenes Inſtrument, beſonders aus Italien her, nennen; aber es iſt daſſelbe kein anderes als das ſchon im Lexicon unter dem Artikel Paliſono beſchriebene Inſtrument. Früher nämlich nannte der Erfinder Catterino Catterini es wirklich Polyſono oder Polyphonon (vielſtimmig); neuerer Zeit aber hat er es Glycibariphon umgetauft, welcher Name (deutſch: ſüßſchwerſtimmig), ſeiner Anſicht nach, mehr den Eigenthümlichkeiten des Inſtrumentes entſprechen ſoll.

G-Moll, diejenige der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, in welcher der Ton g als Grundton (Tonica) der ſogenannten Molltonart angenommen iſt, und in deren Leiter dann, um dem Character jener zu entſprechen, die Töne h und e durch ein b um einen halben Ton erniedrigt oder (mit anderen Worten) in b (des) und es verwandelt werden.

Gnadenthaler, findet man bisweilen ſtatt Gradenthaler (ſ. dieſ.).

Göbel, heißt Gebel (ſ. dieſ.)

Gödike, Heinrich Gottfried, ſeit 1832 Capellmeiſter am Kaiſerlichen deutſchen Theater zu St. Petersburg, lebte vorher eine Reihe von Jahren als Muſikdirector in Reval.

Godſchalk, Eugen, Violin- und Harfenvirtuos in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, zu ſeiner Zeit in hohem Anſehen, lebte als Muſiklehrer zu Brüſſel.

Goes, Damianus a, aus dem Flecken Alenques in Portugal gebürtig (zu Ende des 15. oder zu Anfange des 16. Jahrhunderts), war Kanzler des Königs Emanuel von Portugal. Er ſang ſehr gut, dichtete und componirte viele Geſänge und Lieder, und ſchrieb auch ein Werk über Muſik, das Machado in ſeiner Bibl. Lusit. Tom. I. pag. 617 und nach ihm auch Gerber anführt: „Foy hum dos mais insignes Musicos da sua idade compondo os versos que acomodava à Solfa etc.“ Endlich ward er als Königl. Hiſtoriograph nach Liſſabon berufen, kam aber in den Verdacht des Proteſtantismus und deshalb ins Gefängniß. Auf ſeine Vertheidigung ward er zwar wieder freigelaſſen, allein kurz darauf (1596) fand man ihn verbrannt in dem Kamine ſeines Cabinets.

Gold, Leonhard, ein noch junger, aber talentvoller und ſchon recht wackerer Violinſpieler und Componiſt, zu Odeſſa im Jahre 1818 geboren. Im Jahre 1838 unternahm Gold eine Bildungsreiſe, und 1839 trat er bei dem Orcheſter zu Odeſſa als erſter Geiger und Componiſt ein ihm früher ſchon angetragenes Engagement an, wo ihm denn auch die italieniſche Oper Gelegenheit genug bietet, ſeine Anlagen in der Compoſition zu üben.

Goldberg, lebte nach Reichardt's Behauptung in der Zeit von ohngefähr 1730 bis 1760. Gewiſſes hat ſich bis jetzt nicht darüber ermitteln laſſen; nur das Eine darf als zuverläſſig angenommen werden, daß er um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Kammermuſikus in den Dienſten des Grafen Brühl zu Dresden ſtand, und ſchon im noch jugendlichen Alter ſtarb. Er war ein Schüler von Seb. Bach, und nach des Meiſters eigenem Zeugniſſe der talentvollſte, fleißigſte und beſte, den er im Clavier- und Orgelſpiele unterrichtete. Dahin lautet auch das Urtheil Aller, die ihn irgendwo ſpielen hörten.

Goldner, Auguſte, Frau v., geboren zu Frankfurt a. M. am 5. März 1797. Sie iſt eigentlich die Tochter der einſt ſehr geſchätzten Schauſpielerin Engſt, ward aber, als dieſe ihre Mutter frühzeitig ſtarb, von der Schauſpielerin Aſchenbrenner in Stuttgart, unter welchem Namen ſie vor 15 bis 20 Jahren noch als eine der kräftigſten Stützen unſerer deutſchen Oper glänzte, adoptirt, und für die Bühne gebildet. Während ihres Aufenthalts in Hamburg verheirathete ſie ſich 1816 an den Schauſpieler Krüger, und machte nun unter dem Namen Krüger-Aſchenbrenner viele kleinere und größere Reiſen durch Deutſchland: nach Wien, Berlin, Stuttgart, München ꝛc., wo ſie überall mit gleich großem, ungetheilten Beifalle empfangen wurde, namentlich in Sargines, als Desdemona, Agathe, Emmeline ꝛc., in welchen Parthien ſie, beſonders in Hinſicht auf ihre vorzügliche, dichteriſch wahre und auch deutliche und angenehme Recitation, vielen angehenden Sängerinnen als nachahmungswürdigſtes Muſter diente. Wir können und wollen auch nicht erforſchen die Beweggründe, die ſie veranlaßten, ſich bald von ihrem erſten Gatten zu trennen, ſondern bleiben nur bei dem Vorgange ſelbſt ſtehen, der 1819 zu Darmſtadt ſtatt hatte, wo ſie unter den vortheilhafteſten Bedingungen in ein bleibendes Engagement getreten war. Ihr glänzender Ruf blieb; mit ihm geſtalteten ſich aber auch ihre finanziellen Verhältniſſe zu den beruhigendſten, und ſo trat ſie denn 1831, als das Theater zu Darmſtadt aufgelöſt ward, für immer aus dem öffentlichen Leben in ein ſtill häusliches zurück, und verheirathete ſich an den Großherzoglich Heſſen-Darm-

Digitized by Google

ſtädtiſchen Reiſeſtallmeiſter Hrn. von Goldner, mit dem ſie denn auch noch jetzt dort in Darmſtadt, und gewiß nicht ohne die angenehmſte Rückerinnerung an ihren früheren künſtleriſchen Beruf lebt. Ihr Abſchiedsdekret enthielt zugleich die Zuſicherung einer bedeutenden lebenslänglichen Penſion.

Goldwin, oder Golding, John, ein engliſcher Kirchencomponiſt aus dem Ende des 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts, Schüler von Dr. Will. Child, dem er auch am 12. April 1697 als Organiſt an der Königlichen Capelle St. George im Amte folgte. 1703 erhielt er dazu noch den Chorregentendienſt an derſelben Capelle. Beide Aemter verwaltete er rühmlichſt bis an ſeinen Tod, den 7. November 1719.

Goller, Martin, Prieſter und Chorregent bei der Univerſitätskirche zu Innsbruck, auch Lehrer des Pianoforte und Generalbaſſes, zu Layen, einem Dorfe, von dem Städtchen Klauſen in Tyrol zwei Stunden entfernt, am 20. Februar 1764 geboren. Sein Vater, Daniel Goller, freute ſich noch folgender Kinder, als: Zacharias, Chorherr in dem Stifte Neuſtift nächſt Brixen und Organiſt; Franz, Muſiklehrer der Singknaben im nämlichen Stifte; Florian, Prieſter und Pfarrmuſikus zu Meran; Peter, Handelsmann; dann Maria und Urſula. Weil nun alle dieſe ſieben Geſchwiſter mehr oder weniger zu den Fahnen Polyhymniens geſchworen hatten, ſo kann man ſelbe wahrhaft eine muſikaliſche Familie nennen. Unſer Martin Goller kam zuerſt, nachdem er ſchon von ſeinem Vater, der ein guter Organiſt und Schullehrer war, eine gründliche Bildung erhalten hatte, in das Königliche Damenſtift zu Hall als Capellknabe und trefflicher Discantiſt, von wo er nach vollendeten Studien in ſeinem 16. Jahre in den Benedictinerorden zu St. Georgenberg in Fiecht eintrat und ſchon mit einer groſchörigen Meſſe in B cum Organo concertante als einem gut gelungenen Product vielen Beifall ſich erwarb. Was G. in Hinſicht ſeiner Compoſition kleinerer und größerer Werke, meiſtens Kirchenſachen, von ſeinem 16. bis zu ſeinem 72. Jahre (er ſtarb am 13. Januar 1839) geleiſtet hat, möchte der Zahl nach wohl Hundert erreichen; und daß ſeine Arbeiten gründlich abgefaßt waren und gerechten Beifall einernteten, darüber gab ſelbſt der ſo berühmte Michael Haydn folgendes Zeugniß: „Goller ſey im Satze des Generalbaſſes ihm ſehr nahe gekommen und habe ſehr gut aufgefaßt.“

Gollmick, Carl, Sohn des ehemals geſchätzten Tenoriſten gleichen Namens, iſt zu Deſſau (Anhalt) am 19. März 1796 geboren. Ueber ſeinen ſchriftſtelleriſchen Arbeiten weht im Ganzen der Geiſt der Satyre. Davon zeugen ſeine mancherlei Aufſätze, die Mißbräuche der Zeit in Beziehung auf Kunſt geißelnd, in belletriſtiſchen Blättern und Almanachen. Seine „kritiſche Terminologie für Muſiker und Kunſtfreunde“ iſt ein nützliches Werk. Seine ſonſtige ſchriftſtelleriſche Thätigkeit (namentlich in Bearbeitung von Operntexten), ſo wie ſeine Compoſitionen ſtellen ihn als einen umſichtigen, thätigen und talentvollen Mann dar, deſſen jetzt noch kräftiges Wirken in einer ſpäteren Periode ausführlicher beſprochen werden mag.

Gombert, Giovanni, war bisher nicht bekannt, bis Baini in ſeinen Unterſuchungen der Zeit und Vorzeit Paleſtrina's auch dieſes Sängers an der päbſtlichen Capelle gedenkt, und dadurch unter Anderem ein Zeugniß mit giebt, wie die Tonkunſt in Italien durch Ausländer, meiſt durch Niederländer, angeregt und gehoben wurde. Er blühete in Rom um 1460. Man muß ihn nicht mit dem folgenden verwechſeln.

Gombert, Nicolaus, ein Schüler Josquin's, von Geburt ein Niederländer, langjähriger Capellmeiſter Kaiſer Carl's V. Dieſer bedeutende Contrapunktiſt blühete am meiſten um die Mitte des 16. Jahrhunderts und componirte eine große Anzahl Meſſen, Motetten, Canzonetten und franzöſiſcher Geſänge, von welchen mehrere Sammlungen zu Antwerpen und Löwen gedruckt worden ſind vom Jahre 1541 bis 1564; auch in Venedig ein Buch Motetten.

Gomis, Joſeph Melchior, geboren zu Anieniente im Königreiche Valencia in Spanien um 1796, Andere geben das Jahr 1793, noch Andere 1797 und 1798 als ſein Geburtsjahr an; am wahrſcheinlichſten läßt ſich 1793 als ſolches annehmen, doch hat etwas ganz Verläſſiges darüber noch nicht ermittelt werden können. Seine letzte Oper, welche er nicht einmal ganz vollendete, war „Rock le Barbu“, denn er ſtarb ſchon zu Paris am 27. Juli 1836 an der Halsſchwindſucht. In der letzten Zeit ſeines Lebens hatte er durch Verwendung ſeines Freundes, des Chefs des Departements der ſchönen Künſte beim Miniſterium des Innern, Herrn Cavé, eine Penſion von der franzöſiſchen Regierung erhalten, die ihn wenigſtens gegen Nahrungsſorgen ſchützte; aber ſie kam leider nur etwas ſpät. Ob es wahr iſt, was man damals in mehreren öffentlichen Blättern las, daß er auch zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden ſey, können wir nicht mit Beſtimmtheit ſagen. Roſſini war dieſes Operncomponiſten warmer Protector; unſer Gomis wurde in Deutſchland namentlich dadurch bekannt, daß es nach vieler Mühe Roſſini'n gelungen war, die komiſche Oper „Le diable à Séville“ von ihm auf dem Theater Ventadour zur Aufführung zu bringen, und das Glück, welches dieſelbe machte, brachte den Namen Gomis in allgemeine Aufnahme, namentlich bei Muſikkennern, die in dieſem Werke, und beſonders in dem „Chor der Mönche,“ einen tüchtigen Contrapunktiſten erkannten. Der Freiherr von Lichtenſtein verpflanzte die Oper auch auf deutſchen Boden, und die Handlung Schott in Mainz beſorgte 1833 einen vollſtändigen Clavierauszug davon.

Gong (wahrſcheinlich richtiger Jong geſchrieben), der Name eines indiſchen Inſtruments von Glockenmetall, in Beckenform, deſſen hell klingender und durchdringender Ton durch das Schlagen mit einem hölzernen Klöppel an das Becken erzeugt wird.

Gonſalves, Joao, ein Portugieſiſcher Componiſt aus der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war an der Cathedralkirche zu Sevilla angeſtellt, und zu Elvas in der Provinz Transtagana geboren.

Goodſon, Vater und Sohn, Beide mit dem Vornamen Richard, lebten im 17. und 18. Jahrhunderte zu Oxford. Erſterer war erſt Baccalaureus der Muſik und Organiſt im neuen Collegium an der Chriſtkirche zu Oxford, ward dann am 19. Juli 1682 zum Profeſſor der Muſik daſelbſt ernannt, und ſtarb endlich am 13. Januar 1717 oder 1718. Der Sohn, der vorher Baccalaureus der Muſik und Organiſt an Newbery geweſen war, folgte dem Vater als Profeſſor im Amte, und ſtarb am 9. Januar 1740 oder 1741.

Goodwin, ein engliſcher Componiſt des vorigen Jahrhunderts, der mehrere Werke für das Königl. Theater zu London ſchrieb.

Göpel, Johann Andreas, geboren zu Pferdnigsleben bei Gotha am 13. October 1776. Nachdem er ſich für ſein Fach als Muſiker überhaupt und als Orgelſpieler insbeſondere in ſeinem Vaterlande gebildet, und dann in Lübeck mehrere Jahre als Präfect dem dortigen Sängerchore vorgeſtanden hatte, wurde er 1808 als Organiſt an der St. Jakobskirche zu Roſtock angeſtellt. Hier machte er ſich als gründlicher und thätiger Lehrer des Geſanges und des Clavierſpiels ſehr verdient. 1818 ſtiftete er einen Geſangsverein, deſſen Leitung er auch übernahm. Seinem unermüdeten Eifer verdankte man 1819 das bei der Aufſtellung von Blüchers Denkmal veranſtaltete zweitägige große Muſikfeſt, wobei von 200 Sängern und 100 Inſtrumentaliſten die vorzüglichſten Tonwerke unter ſeiner Direction aufgeführt wurden, und das der Jakobskirche einen Gewinn von 800 Reichsthalern eintrug. 1821 erhielt er nebenbei noch die Stelle eines Univerſitätsmuſiklehrers. Er ſtarb am 26. Januar 1823. Er war ein ſehr gründlich gebildeter Muſiker, ein tüchtiger Orcheſterdirector, ein fertiger und geſchmackvoller Clavier-, Harmonika-, Violin- und Violoncellſpieler, und immerfort thätig für das Gedeihen ſeiner Kunſt in dem Kreiſe, in welchem er wirken konnte. Der von ihm geſtiftete und

Digitized by Google

bis an ſeinen Tod geleitete Singverein beſteht noch jetzt fort.

Göpfert, Carl Gottlieb, einer der größten Violinvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts, war der Sohn des zu ſeiner Zeit beſonders als Kirchencomponiſt nicht unbeliebten Cantors und Muſikdirectors Joh. Gottl. G. zu Weeſerſtein bei Dresden, und wurde geboren daſelbſt 1733, ward 1770 in Weimar von der damals verwittweten Herzogin, der ſein Spiel ſo ausnehmend gefallen hatte, aufgehalten, erſt zwar nur als Kammermuſikus, einige Monate darauf aber als Concertmeiſter unter den annehmlichſten Bedingungen angeſtellt. In dieſen Verhältniſſen ſtarb er am 3. October 1798. Von ſeinen Compoſitionen führt Gerber nur ſechs ſehr ſchwierige Violinpolonaiſen an, und weiter ſcheint auch Nichts von ihm gedruckt worden zu ſeyn, denn was bis jetzt unter dem Namen Göpfert erſchien, gehört ohne Zweifel nur dem folgenden an.

Göpfert, Carl Andreas, Herzogl. Sachſen-Meiningen'ſcher Kammermuſikus, vorzüglicher Virtuos auf der Clarinette und achtungswerther Componiſt, wurde am 16. Januar 1768 in Rimpar bei Würzburg geboren. Mit ſeinen ſeltenen Talenten als Künſtler verband G. den beſten Character, ſo daß die Kunſt einen ihrer Lieblinge, ſeine Bekannten einen treuen Freund, und ſeine hinterlaſſene, tief betrübte Familie einen zärtlichen Gatten und liebevollen Vater in gleich ſtarkem Grade betrauerten, als er am 11. April 1818, erſt 50 Jahre alt, an gänzlicher Entkräftung, als Folge ſehr anhaltender Bruſtkrämpfe, ſtarb. Seine, noch nicht vergeſſenen, Compoſitionen waren früher ſtark geſucht. Auch hat er das Oratorium „die Schöpfung" von J. Haydn, und die acht Opern „das unterbrochene Opferfeſt" von Winter, „die Zauberflöte" von Mozart, „die Schweizerfamilie" von J. Weigl, „Sargino" von Paer, „die Schatzgräber" von Mehul, „Jakob und ſeine Söhne" von Mehul, „den Waſſerträger" von Cherubini, und „den portugieſiſchen Gaſthof" von ebendemſelben, ſämmtlich für 12ſtimmige Harmoniemuſik und für ein wohlgeübtes Chor von Bläſern eingerichtet.

Gordigiani, Giovanni, aus Modena gebürtig, lebt in Prag, mit Privatunterricht beſchäftigt; hauptſächlich aber widmet er ſich der Compoſition von Kirchenmuſik, und bereits ſind bei Marco Berra in Prag mehrere Sachen dieſer Art von ihm erſchienen, die von vielem Talente und Geſchmacke ihres Meiſters zeugen. Auch mit literariſchen Arbeiten, die ſeine Gattin ins Deutſche zu überſetzen pflegt, und wovon Mehreres in der Mitternachtszeitung bereits abgedruckt iſt, beſchäftigt er ſich. Die Aufſätze ſind meiſt muſikaliſchen Inhalts.

Görl, ſ. Geek.

Göroldt, J. H., ſ. Literatur.

Görrah, ein ſüdafrikaniſches Inſtrument, das gleichſam einer künſtlichen Aeolsharfe ähnlich iſt. Eine ausführliche Beſchreibung deſſelben findet man in Lichtenſtein's Reiſen Thl. 2 pag 379 und 530.

Goſſec (zuweilen auch Gauſſee geſchrieben), François Joſeph, geboren 1773 zu Vergnies im Hennegau, geſtorben zu Paſſy bei Paris am 16. Februar 1829 im 95. Lebensjahre. Er errichtete zu Paris das Concert des amateurs, für welches er unter Anderem auch eine „Sinfonie" für volles Orcheſter aus C ſchrieb. Das Concert spirituel, über welches er drei Jahre mit Anderen die Aufſicht führte, brachte er wieder empor. Um ihn in Paris zu behalten, ernannte ihn die Academie der Muſik 1780 zum Profeſſor des Geſanges, in welchem Jahre er auch Sousdirecteur der großen Oper wurde. 1795 erhob man ihn zum erſten Profeſſor am Nationalmuſikinſtitute und zum erſten Mitdirector des Conservatoire de la musique. Von ſeinen Revolutionscompoſitionen führen wir nur die merkwürdige Hymne à la Divinité an, von welcher Gerber ſagt, daß ſie am Feſte des höchſten Weſens geſungen wurde, „als man zu Paris wieder erlaubte, daß Gott exiſtiren könne." Das Jahr darauf wurde ſie mit einer Verdeutſchung von Herklots 1795 zu Berlin bei Rellſtab gedruckt. Zu Paris erſchienen mehrere Hefte ſeiner Nationalgeſänge und Märſche. Außerdem ſchrieb er für die Kirche. Unter ſeinen Opern werden neun genannt. Endlich entwarf er noch ein Elementarwerk zum Unterrichte im Geſange, was dann, durchgeſehen und verbeſſert, vom Conservatoire de la musique angenommen und 1800 gedruckt wurde. Als Lehrer wird Goſſec ganz vorzüglich gerühmt. Seinem Unterrichte verdanken viele der jetzt noch lebenden franzöſiſchen Künſtler einen wichtigen Theil ihrer Ausbildung.

Goswin, Anton, ein Componiſt des 16. Jahrhunderts. Von ſeinen Werken können jetzt noch mehrere fünfſtimmige Madrigalen, die 1615, fünf- und ſechsſtimmige geiſtliche Lieder, die 1583, und dreiſtimmige „neue teutſche" Lieder, die 1581 zu Nürnberg gedruckt wurden, genannt werden.

Goßmann, Frau Johanna Conſtantia, geboren am 10. Februar 1807 zu München und vermählt mit dem durch Bearbeitung mehrerer Stoffe aus der bayeriſchen Geſchichte vortheilhaft bekannten Dichter und Literaten Dr. J. B. Goßmann, welcher derzeit eine Lehrſtelle an der Königl. Studienanſtalt in Würzburg bekleidet. Als Theaterſängerin glänzte ſie vorzüglich in den Rollen: Malwina (in Vampyr), Amenaide (in Tancred), Königin der Nacht, Prinzeſſin von Navarra und anderen hohen Sopranpartien. Unſtreitig aber war ſie noch viel ausgezeichneter als Concertſängerin, denn auf den Brettern konnte ſie ſtets eine gewiſſe Schüchternheit nicht ganz bemeiſtern. Nach ihrer Verehelichung, am 29. September 1833, erlaubte ihres Mannes dienſtliche Stellung im Studienlehrfache ihr nicht mehr, die Bühne zu betreten. Durch dieſe Umſtände bewogen, verließ nun die ausgezeichnete Sängerin die Bühne und ſang nur noch in der Hofkirche und in den Winterconcerten der Geſellſchaft Harmonie. Sie ſtarb zu Würzburg am 13 October 1840 an einer Bruſtkrankheit, zu welcher wahrſcheinlich ſchon in früheren Jahren durch übermäßige Anſtrengung im Singen und Muſikunterrichte der Grund gelegt ward. Sie wurde 33 Jahre 8 Monate alt, und hinterließ ihrem Manne drei Kinder in tiefer Trauer über den ſo frühen Verluſt einer zärtlich geliebten Mutter.

Gottwaldt, Joſeph, Organiſt, wurde geboren am 6. Auguſt 1754 in Wilhelmsthal in der Grafſchaft Glatz, dem Mutterlande ſo vieler tüchtigen Muſiker. In den Jahren der Kraft genoß G. den Ruhm des erſten Organiſten Schleſiens. Auch iſt er der Componiſt von mehreren geſchätzten Kirchenſachen, die öfters in dem Dome zu Breslau aufgeführt werden.

Götz, Franz, gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Capellmeiſter des Fürſt-Erzbiſchofs Coloredo in Ollmütz. Weitere Nachrichten über ihn fehlen; eben ſo iſt uns auch bis jetzt noch keine Compoſition von ihm zur Kenntniß gekommen.

Götze, Johann Nicolaus Conrad, geboren am 11. Februar 1791 zu Weimar, lebt als Muſikdirector in Weimar. In ſeinen, in einem ſolid-deutſchen Style gehaltenen Opern offenbart ſich eine, wenn auch nicht überſprudelnd reiche, doch immer ergiebige, von einem beſonnenen, tüchtig durchbildeten Künſtlerverſtande geleitete und beherrſchte Phantaſie, ein künſtleriſcher Ernſt, der ſich von den Verirrungen der Zeit faſt völlig fern zu erhalten gewußt hat, eine rühmliche Wahrheit, Treue und Haltung in Zeichnung der Charactere, ein ſolider Geſchmack und feiner Sinn für das Schöne und eine ausgezeichnete Gewandtheit in der Inſtrumentirungskunſt, von deren Mitteln da und dort eher zu viel als zu wenig Gebrauch gemacht iſt. Der Verfaſſer hat unverkennbar ſtets das Edelſte und Beſte im Auge gehabt und es oft erreicht, ſo daß ſich in allen ſeinen bisher von ihm gelieferten dramatiſchen Tonwerken Parthien finden, welche den ausgezeichnetſten Federn zur Ehre gereichen würden und ihm einen ehrenvollen Platz unter den deutſchen Operncomponiſten der neueren Zeit zuſichern. Gleich ausgezeichnet iſt G. als Violinvirtuos, als welcher er die Vorzüge der Spohr'ſchen und ſolideren franzöſiſchen

Schule in ſich vereinigt. Außer Opern ſchrieb er noch eine ziemliche Anzahl von Compoſitionen für das Orcheſter, als Ouverturen, z. B. eine zu Holtei's Majoratsherrn, eine „Le printemps“ betitelte u. a. m., ferner pièces caractéristiques und eine große Menge kleinerer Stücke, welche, ſo wie ſeine zahlreichen Compoſitionen für die Violine, für das Pianoforte, für Geſang und für einzelne Orcheſterinſtrumente, nur zum Theil im Druck erſchienen ſind. Er ſetzte mehrere brillante Streichquartette, Duette für zwei Violinen (darunter als Uebungsſtücke ſehr empfehlenswerth: Var. plais. et fac. p. deux viol. ou pianof. et viol op. 28), Bagatellen für Violine, Unterhaltungsſtücke für Pianoforte zu vier Händen, Sonaten für Pianoforte, Orcheſterſätze u. dgl. mehr, was Beifall fand. Ueber die äußere Lebensgeſchichte G's ſpäter.

Goudimel (ſehr oft findet man auch den Druck- oder Schreibfehler Gaudimel), Claudio, iſt der Lehrer Paleſtrina's geweſen iſt. Als Pierluigi um 1540 nach Rom kam, um Muſik zu ſtudieren, gab es damals, außer einigen Italienern, nur Fremde, welche als Sänger und Tonſetzer in der Kunſt Aufſehen erregten. Vor allen aber zeichnete ſich Claudio Goudimel unter ihnen aus, welchen einige zu den Franzoſen, andere zu den Niederländern rechnen. Unſer Goudimel war nämlich, allgemein beglaubigt, in der Franche-Comté geboren. Das war aber damals und noch lange nachher eine burgundiſche Provinz, ſo daß er zu den Niederländern gezählt werden muß. Deshalb ſchrieb auch ſchon Burney nach Gerber's Angabe eben ſo richtig als ſarkaſtiſch: „Wenn Goudimel auch dem franzöſiſchen Boden ſeine Geburt nicht zu danken hatte, ſo iſt er dieſem Lande doch unleugbar ſeinen Tod ſchuldig.“ Er iſt nämlich während der ſchrecklichen Bluthochzeit, die den Engländern und Deutſchen als ein Greuel erſchien, der Frankreich ein unvertilgbarer Schandfleck ſeyn werde, unter den vielen Schlachtopfern der Hugonotten am Bartholomäustage (24. Auguſt) 1572 in Lyon mit ermordet worden, ſo viele angeſehene Männer ſich auch für ſeine Rettung verwendet hatten. Selbſt Mandelot, der damalige Commandant von Lyon, gab ſich vergebens Mühe, ihn aus der Liſte der zu Mordenden ausgeſtrichen zu ſehen. Sein Tod wurde von Vielen beklagt, auch ſind mehrere Grabſchriften in Verſen auf ihn auch in ſeinen Compoſitionen bekannt gemacht worden. Die größte Zahl der Compoſitionen Goudimel's iſt verloren gegangen. In den noch vorhandenen muß man ſich vor Verwechſelungen hüten. Claude Goudimel wurde nämlich eben ſo wie Claude le Jeune auch Claudin genannt, weshalb zuweilen Einer für den Andern genommen wurde.

Goupillier, ſ. Coupillet.

Graaf, ſ. Graf.

Grabau, Henriette Eleonore, geboren 1806 in Bremen, zur Sängerin gebildet mit zwei jüngeren Schweſtern von ihrem Vater, welcher in Bremen einem Singvereine vorſteht, und darauf von Miekſch in Dresden. Ihr Bruder

Grabau, Joh. Andreas, geboren den 19. October 1809, unterrichtet von Frdr. Aug. Kummer in Dresden als Violoncelliſt, zeichnet ſich noch mehr als Quartettſpieler und Begleiter im Zimmer, auch in Bravourſtücken aus, als er es öffentlich über ſich gewinnen kann, einer noch bis jetzt zu großen Furchtſamkeit wegen, die er nicht nöthig hätte; er iſt ein ſehr geſchickter Soloſpieler und ſein Ton iſt trefflich.

Grabeler, Peter, war der Sohn eines wohlhabenden Färbers, geboren den 10. Auguſt 1796 in Bonn. Das vielbewegte Leben dieſes reichbegabten, in einem weiteren Kreiſe freilich nicht bekannt gewordenen Mannes, der ſchon am 16. December 1830 ſeinen Leiden erlag, iſt im Hauptwerke ausführlich geſchildert, worauf wir verweiſen müſſen, weil uns der Plan dieſer Ausgabe nicht verſtattet, mit gleicher Ausführlichkeit zu verfahren.

Gräbner. Der muthmaßliche Stammvater der Orgelbauer- und Inſtrumentenmacherfamilie dieſes Namens war Johann Chriſtoph G., der gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Dresden lebte. Deſſen Sohn, Johann Heinrich G., war Hof-Orgelbauer und Inſtrumentenmacher zu Dresden, und ſtarb 1777. Johann Gottfried und Wilhelm, ſeine Söhne. Erſterer ward 1736, der zweite 1737 zu Dresden geboren. Beide erlernten ihre Kunſt bei dem Vater, und erbien auch von ihm den Titel als Hofinſtrumentenmacher. Bis 1786 baueten ſie ebenfalls hauptſächlich nur Claviere; von der Zeit an aber auch Fortepiano's, Flügel, Doppelflügel. — Ein dritter Sohn von Joh. Heinr., aber ein Stiefbruder der vorhergehenden Beiden, Carl Auguſt G., geboren 1749 zu Dresden, lernte zwar ebenfalls bei dem Vater die Inſtrumentenmacherkunſt, trennte ſich aber nach deſſen Tode von ſeinen Brüdern und errichtete eine Fabrik für ſich, in der ebenfalls von 1787 an Fortepiano's in allen Formen und Arten verfertigt wurden.

Gracile (ital.) — ſchwach, dünn; voce gracile — eine ſchwache, aber helle Stimme.

Gradation (von Grad, gradus — Schritt, Stufe), iſt im Allgemeinen eigentlich jede Abſtufung, ſey ſie Steigerung oder Fall, gehe ſie alſo aufwärts oder abwärts. In der Muſik jedoch, und überhaupt in den ſchönen Künſten, wird Gradation immer in dem Begriffe der Steigerung, alſo des ſtufenweiſen Fortſchreitens von dem Niederen zum Höheren, dem Schwächeren zum Stärkeren genommen.

Gradenthaler, Hieronymus, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Organiſt zu Regensburg, componirte beſonders viele Kirchenſachen, und namentlich Kirchen-Lieder mit deutſchem und lateiniſchem Text, die meiſt in den Jahren von 1675 bis 1695 unter allerhand Titeln zu Nürnberg gedruckt wurden.

Graduale, die Benennung eines Kirchenſtückes, welches, dem katholiſchen Ritus gemäß, in jeder Meſſe, nach abgeſungener Epiſtel, zwiſchen dem Gloria und Credo eingelegt, und aus alter Zeit etymologiſch daher abgeleitet wird, weil der Diacon während demſelben auf den Stufen (gradibus) des Leſepultes ſich befand, oder die Stufen nach der Evangelienſeite hinauf ſtieg. Die Characteriſtik dieſer Compoſition wird durch die Worte bedingt, welche meiſtentheils einem Pſalmen oder einer Hymne entnommen ſind, und laut Vorſchrift des römiſchen Directoriums mit jedem Sonn- und Feiertage wechſeln. Muſterbilder dieſer Gattung Tonſtücke haben faſt alle Kirchencomponiſten geliefert, namentlich die Brüder Haydn; eine große Anzahl Michael, und Joſeph das wunderſchöne „Insanae et vanae curae,“ — „o Fons pietatis,“ — „Salve Regina“ u. a.; ferner Mozart ſein meiſterhaftes „Misericordias Domini;“ — „quis te comprehendat;“ — „Sancta Maria;“ — „de profundis,“ — „ne pulvis,“ — splendente te,“ u. ſ. w. — Desgleichen Cherubini, Czerny, Diabelli, Drobiſch, Eybler, Gänsbacher, Hummel, Neukomm, Neuner, Preindl, Rieder, Schiedermeyer, Schnabel, Seyfried, Stadler, Vogler, Wanhall, nebſt vielen älteren Meiſtern; welche Werke, einſchließlich der Offertorien, unter dem Sammelnamen „Motetten“ auch im proteſtantiſchen Cultus anwendbar ſind, nur daß dort den Pſalmen deutſche Worte, nach Luther's Ueberſetzung, unterlegt ſich vorfinden, wie z. B. bei Seb. Bach, Feſca, Händel, Häſer, Klein, Nägeli, Rink, Romberg, Schade, Schicht, Schneider, Schulz, Sörenſen, Zumſteeg u. m. A.

Graf, Johann, in der Gegend von Nürnberg geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts, um 1718 Churfürſtlich Mainziſcher und Fürſtlich Bambergiſcher Hofmuſikus, erhielt endlich den Ruf als Concertmeiſter nach Rudolſtadt, wo er um 1745 als Capellmeiſter ſtarb. Von ſeinen Compoſitionen macht Gerber 12 Violinſonaten und 6 Parthien für zwei Viol., Altviol. und Baß, zu Bamberg und Rudolſtadt gedruckt, als beſonders geſchätzt, namhaft.

Graf, Chriſtian Ernſt (in einigen Catalogen auch Chriſt. Friedr. und Graaf genannt; doch ſchrieb ſich der Vater Graf), älterer Sohn des Vorhergehenden, ward geboren im Schwarzburgiſchen (der Ort findet ſich nirgends beſtimmt angegeben, wahrſcheinlich aber iſt es Rudolſtadt), und begann und vollendete das Studium

Digitized by Google

der Muſik bei ſeinem Vater, dem er dann auch als Fürſtl. Rudolſtädtiſcher Capellmeiſter im Amte folgte. 1762 jedoch folgte er einem Rufe als Capellmeiſter nach dem Haag, wo er 1802 noch ein Oratorium von ſeiner Compoſition in der lutheriſchen Kirche aufſühete. Indeß ſcheint er auch ſchon in einem der nächſten Jahre darauf dort geſtorben zu ſeyn, da ſeit jener Zeit keine Nachrichten mehr von ihm nach Deutſchland gelangten. Er war ein fertiger Violinſpieler und fleißiger Componiſt.

Graf, Friedrich Hartmann, jüngſter Bruder des Vorhergehenden, wurde geboren zu Rudolſtadt 1727. Seine Compoſitionen, und namentlich ſeine Flötenconcerte und anderen Sachen für dies Inſtrument, waren damals ſchon zu einer beſonderen Beliebtheit gelangt, und das Oratorium „der verlorne Sohn“, welches er in Augsburg componirte, wie auch das früher vollendete, „die Sündfluth“, genoſſen ſogar eine ſeltene Celebrität. In Anerkennung ſeiner eminenten Leiſtungen ernannte ihn die Univerſität Oxford mit Uebergehung aller ſonſt üblichen Vorprüfungen und dergleichen Formalitäten, zum Doctor der Muſik. Das Diplom erhielt er erſt im October 1789 zu Augsburg. Das war die höchſte, indeß auch die letzte Auszeichnung, die ihm zu Theil wurde. Er ſtarb zu Augsburg am 19. Auguſt 1795. Gerber beſchließt in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexicon G.'s Biographie mit der Erklärung, daß er als Schwarzburger ſtolz ſey auf dieſen Landsmann.

Gräf, Maria Magdalena, hieß eins jener, derzeit nicht mehr ſo ſehr ſeltenen muſikaliſchen Genies, die eben ſo ſchnell von dem Schauplatze wieder zu verſchwinden pflegen, als ſie ſich einen Namen, Bewunderung und Ehre darauf zu erwerben wiſſen. M. Magdalena G. ward 1754 in Mainz geboren, und ſchon 1764, alſo in ihrem zehnten Jahre, ſpielte ſie in Frankfurt in zwei Concerten mehrere, für die damalige Zeit ſchwierige Claviercompoſitionen mit außerordentlicher Fertigkeit und Präciſion, eben ſo dann mehrere Concerte auf der Harfe, dann auf der Harfe und dem Flügel zugleich, begleitete ferner prima vista ein Violinſolo mit dem Generalbaß, ergötzte ſtundenlang das Publikum mit freier Phantaſie, ſetzte den Baß zu einer Violinſtimme ohne ſich eines Inſtruments dabei zu bedienen, variirte aus dem Stegreiſe über ein vorgelegtes Thema und ſetzte die improviſirten Variationen auch augenblicklich in Noten, und bedeckte endlich die Taſten des Flügels mit einem Tuche und kehrte die Harfe um, und ſpielte alsdann richtig und ziemlich fertig auf beiden zugleich. Alle dieſe Wunderdinge erzählt wenigſtens von ihr der „neue hiſtoriſche Schauplatz“ (Erfurt 1764, pag. 753) und nach ihm Gerber; aber es iſt auch das Einzige, was man von der gewiß des Bewunderns werthen Künſtlerin jetzt noch weiß. Auch ſollte man faſt geneigt ſeyn, die ganze Geſchichte, wenn nicht für ein völliges Mährchen, ſo doch der Wahrheit wenigſtens nicht ganz treu zu halten.

Graff, Mad. Charlotte, Tochter des nicht unberühmten Schauſpielers Joſeph Michael Böheim, am ehemaligen Nationaltheater zu Berlin, der 1795 und 98 mehrere Sammlungen Freimaurerlieder herausgab, wurde geboren zu Berlin 1782, und von ihrem Vater zur Sängerin und Clavierſpielerin gebildet. 1804 unternahm ſie eine Reiſe durch Deutſchland, und kam 1805 nach Stuttgart, wo ſie ſo viel Beifall fand, daß ihr augenblicklich ein mehrjähriges Engagement angeboten wurde. Durch ihre Verheirathung mit dem daſigen Violoncelliſten (nicht Violiniſten, wie Gerber ſagt) Graff verlängerte ſich dann daſſelbe bis 1811, wo ſie mit ihrem Gatten nach Frankfurt a. M. zog, und hier mit gleichem glücklichen Erfolge mehrere Jahre auf dem Stadttheater ſang. Gegen 1818 verließ ſie das Theater ganz, blieb aber mit ihrem Gatten in Frankfurt, und ſtarb hier endlich auch 1831, in dem ſo ſelten gepaarten guten Rufe einer eben ſo vortrefflichen Hausfrau, Mutter und Gattin, als gebildeten Sängerin und Künſtlerin überhaupt.

Graff, Conrad, K. K. Hof-Clavierinſtrumentenmacher in Wien, geboren zu Riedlingen in Schwaben den 17. November 1783. Alle Inſtrumente ſeines Atteliers genießen den erprobten Ruhm einer beſonderen Haltbarkeit und Stimmfeſtigkeit, nebſt ſonorem und kräftigem Tone; eben ſowohl begründet in dem überreichen, wohl ausgetrocknetem Holzvorrathe, als in der bis in das kleinſte Detail ſorgfältigen Ausarbeitung, und in dem möglichſt vereinfachten, äußerſt ſoliden Baue.

Grahn, Mad. Louiſe, geb. Frank, ſtand früher in dem Rufe einer der bedeutendſten Sängerinnen deutſcher Bühne, war zu der Zeit in Darmſtadt engagirt, als das Theater daſelbſt noch in höchſter Blüthe ſtand. Indeß reiſte ſie auch viel in Deutſchland, und durch ihre Anmuth und Lieblichkeit, ſowohl im Geſange als im Spiel, erregte ſie überall das größte Aufſehen, namentlich als Emmeline in der „Schweizerfamilie“, in welcher Parthie ſie auch mehrmals gemalt und geſtochen worden iſt.

Graichen, Johann Jacob, war Fürſtl. Brandenburg-Culmbachiſcher privilegirter Orgelbauer. Er lernte um 1725 bei G. H. Troſt.

Grammatik (muſikaliſche), der Inbegriff der Regeln, nach welchen die Töne und Accorde zur Bildung eines ganzen Tonſtücks an einander gereihet werden.

Grams, Anton, gebürtig aus Böhmen, einer der vorzüglichſten Contrabaßſpieler. Er ſtarb, im Alter ziemlich hoch vorgerückt, gegen Ende des zweiten Decenniums des laufenden Jahrhunderts.

Grancini, Michel Angelo, Organiſt und ſpäter Capellmeiſter an dem Dome zu Mailand. Picinelli's Aten. erſchien 1670; es läßt ſich daraus ſchließen, daß G. ungefähr um die Mitte oder doch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts blühte. Seine im Druck erſchienenen Compoſitionen betragen im Ganzen gegen 23 Meſſen, Pſalmen, Motetten, Madrigalen, Canzonetten ꝛc.

Grand, le, ſ. Legrand, wie der Name gewöhnlich im Deutſchen geſchrieben wird.

Grandi, Aleſſandro, zu Anfange des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Rimini, und nachgehends, gegen Mitte deſſelben, Capellmeiſter an S. Maria maggiore zu Bergamo, war ein Sicilianer von Geburt, und zu ſeiner Zeit in dem Rufe eines großen Componiſten.

Grandis, da Monte Alboito, Vincenzo de. Gerber erzählt in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexicon von ihm, daß er Contraltiſt geweſen und unter Paul V. als Sänger in die Päpſtliche Capelle aufgenommen worden ſey, auch mehrere Compoſitionen in den Druck gegeben habe, unter denen man beſonders die Pſalmen geſchätzt habe. Er lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts.

Grange, Mr. de la, Profeſſor der Phyſik und Mitglied des Nationalinſtituts, der Königl. Academie der Künſte und Wiſſenſchaften zu Paris, ſchrieb: „Recherches sur la nature et la propagation du son“ (im erſten Bande der Miscell. philos. mathém. der Acad. zu Turin), „Nouvelles recherches sue la propagation du son“ (im zweiten Bande jener Miscell.), ferner „Solution de différens problèmes du calcul intégral“ (im dritten Bande jener Miscell.), und endlich, neben noch mehreren anderen, auch Abhandlungen in den Memoiren der Berliner Academie, welche für den Akuſtiker von höchſtem Intereſſe ſind.

Granier, Louis, Inſpector des Operntheaters bei der Direction der Academie der Muſik zu Paris, geboren zu Toulouſe um 1740, erhielt ſchon, als er faſt noch ein Jüngling war, das Directorium über das Operntheater zu Bordeaux. Später kam er, wegen ſeiner eminenten Virtuoſität auf der Violine, in die Dienſte des Herzogs von Lothringen nach Brüſſel als erſter Violiniſt und Vorſpieler im Theaterorcheſter. Er ſetzte daſelbſt die Chöre zu „Athalie“ in Muſik, die ihm 1768 den Ruf eines Königl. Kammermuſikus nach Paris verſchafften. Neben ſeinem Berufe als ſolcher ertheilte er nun auch fleißig Unterricht auf der Violine in Paris, und manch' tüchtiger Virtuoſe, ſo unter anderen auch der berühmte Trial, iſt aus ſeiner Schule hervorgegangen. Ferner ſetzte er in den letzten ſiebenziger Jahren die Opern „Tancrede“,

Digitized by Google

„Bellerophon", „Theonis" und andere kleinere, die vielen Beifall erhielten; auch, dieſe jedoch hauptſächlich in den ſpäteren Jahren, viele Arien und pantomimiſche Divertiſſemeuts, Orcheſterſtücke ꝛc., die ihn zu dem muſikaliſchen Tageshelren zu Paris machlen, und zur Folge hatten, daß er 1780 endlich oben genanntes Opern-Inſpectorat erhiell, das er auch bis an ſeinen Tod, der in eins der erſten Jahre des jetzigen Jahrhunderls fällt, rühmlichſt verſah. — **Granier** hieß auch der größte Virtuoſe auf der Viole da Gamba im 16. Jahrhunderte. Derſelbe ſtand im Dienſte der Königin Margarethe von Frankreich, und ſtarb zu Paris 1600.

Gränſer, ſ. Grenſer.

Gräſer, 1) Johann Chriſtoph Gottfried, geboren 1766 zu Arnſtadt im Fürſtenthume Schwarzburg-Sonderhauſen, und geſtorben als Candidat des Predigtamts 1790 auf dem Schloſſe Erbach, componirte mehrere gefällige Clavierſachen, darunter Sonaten, Lieder mit Clavier-Begleitung ꝛc., von denen mehrere in Dresden gedruckt worden ſind. — 2) Johann Friedrich G., war 1757 Unterorganiſt bei St. Eliſabeth, 1791 Oberorganiſt bei Maria-Magdalena in Breslau, und ſtarb 1796. Sein Orgelſpiel ward einſt ſehr gerühmt.

Graſſi, 1) Luigi, ein berühmter Tenoriſt, von Geburt ein Römer, kam 1766 nach Deutſchland, und ward 1768 bei der Königl. Oper zu Berlin engagirt. Er ging aber ſpäter in ſein Vaterland zurück, und wählte Piſa zu ſeinem ferneren Aufenthaltsorte, wo er ſich, mehr der Unterhaltung wegen als aus innerem künſtleriſchen Antriebe, mit der Compoſition von allerhand kleinen Clavierſachen, namentlich Variationen über beliebte Opernthema's, die meiſt bei Ricordi in Mailand erſchienen, beſchäftigte, und in dem erſten Decennium des jetzigen Jahrhunderts ſtarb. — 2) Franceſco G., war um 1700 Capellmeiſter an der Kirche St. Giacomo degli Spagnuoli zu Rom, und als Kirchencomponiſt nicht ohne Ruf. — 3) Cecilie G., ſ. Bach (Johann Chriſtian).

Graſſini, Giuſeppa, war die Tochter eines Landmannes im Mailändiſchen, ſchön von Körper und von der Natur mit einer ſehr wohltönenden Stimme begabt. Sie ſoll nicht mit Worten zu beſchreiben geweſen ſeyn die Senſation, welche ihr Erſcheinen in Paris machte, und die leichte Beweglichkeit der Franzoſen läßt das wohl glauben. Ein weniger für äußere Reize empfänglicher Muſiker ſchrieb damals unter Anderem von dorther über ſie: „eine jugendliche Stimme, ſanft und dabei glänzend, welche beſonders in den tieferen Tönen einen ganz eigenen Zauber hat; voll und weitumfaſſend, die ohne Zwang und Ungleichheit eine außerordentliche Summe von Tönen beherrſcht; eine dieſer herrlichen Naturgabe würdige Kunſtbildung, ein Alles beſeelender Ausdruck — dies macht, daß man ſich glücklich ſchätzt, ſie gehört zu haben, ſo wie es eine Freude iſt, ſie zu ſehen." Von 1812 an fehlen alle beſtimmten Nachrichten über ſie. Daß ſie ſich nach der Zeit ſehr reich und vornehm verheirathet habe, erzählen wir den Vermuthungen Anderer nach.

Gratiani, richtiger Graziani (ſ. d.).

Grätz, Joſeph. Es iſt ſelten, daß ein Künſtler, der nie durch ein bleibendes Kunſtprodukt oder durch eine andere gediegene Leiſtung ſein Talent beurkundet hat, irgendwo einen ſo großen Ruf ſich erwirbt und ſo großes Aufſehen macht, als dies bei G. in München der Fall war. Er wurde am 2. December 1760 in Voheburg in Bayern geboren, und, wie es damals jungen Muſikern, die Talent zeigten, gewöhnlich zu geſchehen pflegte, in Stiftern und Klöſtern zum Sänger und Orgelſpieler erzogen, hauptſächlich in der Abtei Rohr bei Abensberg. Er componirte früh; ſtudirte fleißig auf der hohen Schule zu Ingolſtadt, wo er zuerſt als Organiſt an der Jeſuitenkirche, und dann, nachdem er auch eine Zeit lang in Neuburg, wo er Rhetorik, Logik und Phyſik hörte, die Organiſtenſtelle im Seminar verſehen hatte, an der Moritzkirche angeſtellt war, die Rechtswiſſenſchaft; practicirte auch ein Jahr beim Landgerichte zu Voheburg; ging hierauf aber, um ſich ausſchließlich für die Kunſt zu bilden, nach Salzburg zu Michael Haydn, und ward endlich noch von einem reichen Gönner zu Bertoni in Venedig geſchickt, um ſich durch deſſen gründlichen Unterricht vollkommen auszubilden. Von Venedig aus beſuchte er die Opernhäuſer in Padua, Verona, Vicenza und anderer Städte Italiens, und kam 1788 dann nach München, das er nie wieder verließ, bis er endlich, auf einem Spaziergange vom Schlage getroffen, am 17. Juli 1826, nachdem er 66 Jahre nie unglücklich gelebt hatte, daſelbſt ſtarb. Schüler jedes Alters und Standes, und jeder Art, drängten ſich zu ſeinem Unterrichte. Selbſt Carl Cannabich, ſchon faſt ausgebildet, der Clavierſpieler Lauska, Hoffmann, der Abbé Ladurner, Ett, Moralt, Lindpaintner, Neuner, und ſo noch viele Andere, ſchon zu Künſtlern gereiſt, ſchloſſen ſich an ihn an, nahmen bei ihm Unterricht, halfen ſeinen Ruhm erhöhen und ihm ein zufriedenes Fortkommen verſchaffen. Es gehörte zum guten Tone, ihn zum Lehrer zu haben.

Graun, Carl Heinrich, geboren 1701 zu Wahrenbrück in Sachſen, der jüngſte Sohn des Acciſeeinnehmers Aug. Graun. Der älteſte Sohn deſſelben, Aug. Friedrich, wurde Magiſter und Domcantor zu Merſeberg, wo er 1771 ſtarb. Der zweite, Joh. Gottlieb, kam mit unſerem Carl Heinrich 1713 zugleich auf die Kreuzſchule in Dresden, wo ſie beide einen und denſelben Unterricht im Geſange vom Cantor Grundig, und auf der Orgel und dem Claviere von Pezold erhielten. Auch der Componiſt und Violinſpieler Piſendel nützte Beiden viel, beſonders dem Zweiten, der ſich der Violine vorzugsweiſe zuwendete, weshalb er auch Italien beſuchte und Tartini's Spielart ſich aneignete. 1726 wurde Joh. Gottlieb an den Hof zu Merſeburg berufen, wo er ſechs Clavier-Trio's mit einer Violine herausgab, das einzige Werk, was von ihm gedruckt wurde, obgleich viele Concerte, Quartette, Solo's und Sinfonien von ihm in Abſchriften bekannt wurden. 1727 trat er in die Dienſte des Fürſten von Waldeck, von wo er bald nach Ruppin unter die Muſiker des nachmaligen Königs Friedrich des Großen verſetzt und zum Concertmeiſter ernannt wurde. Er ſtarb in Berlin am 27. October 1771. Die Manuſcripte ſeiner Compoſitionen werden auf dem Joachimsthaler Gymnaſium aufbewahrt. — Der jüngſte und weit berühmtere, alſo unſer Carl Heinrich, that ſich durch eine herrliche Stimme hervor, die ſich in einen ſehr ſchönen Tenor umwandelte. Unſers nicht genug geſchätzten Keiſer's Cantaten waren ſeine Lieblingsgeſänge, aus denen er in ſeiner Jugend die vorzüglichſte Nahrung zog. Unter dem Capellmeiſter Schmidt zu Dresden ſtudirte er Compoſition und ſang in den damaligen Opern, namentlich von Lotti und von Heinichen, 1719. Darauf verſuchte er ſich, als er 1720 die Schule verlaſſen hatte, in kirchlichen Compoſitionen, am meiſten von dem Hofdichter König begünſtigt, von welchem er auch 1725 an Haſſe's Stelle als Tenoriſt nach Braunſchweig empfohlen wurde. Die Arien ſeiner erſten Rolle hatte er ſich ſelbſt nach ſeinem Geſchmacke umgearbeitet. Der Beifall war ſo allgemein, daß ihm die Compoſition einer Oper aufgetragen und er zum Vice-Capellmeiſter ernannt wurde, wobei er fortwährend als Sänger auftrat. 1735 wurde er ungern dem Kronprinzen von Preußen, dem nachmaligen König Friedrich d. Gr., zuvörderſt nach Rheinsberg als Sänger abgetreten. Vorzüglich hatte er hier Concert-Cantaten zu componiren und vorzutragen, die er ganz ſeinem Geſchmacke gemäß ohne alle Nebenrückſicht ſetzte, durch deren Vortrag er ſich die Liebe ſeines Fürſten immer mehr gewann. Man ſchätzt die Anzahl derſelben auf 50, deren meiſte aus zwei Recitativen und Arien beſtanden. Der Capellmeiſter Schulz ſetzt ſie im Ausdruck über alles Andere, was Graun ſchrieb; auch ſang ſie der Componiſt ſelbſt am liebſten und äußerſt gemüthlich und ſchön. Die bei Rellſtab gedruckte Cantate, ſeine letzte Arbeit, wird für die ſchönſte gehalten: Cantata: Bei Labbri etc. a Ten. con 4 Strom. Zu den meiſten der früheren ſoll der Kronprinz den Text in franzöſiſcher Sprache entworfen haben. Graun's Tenor war nicht ſtark, aber hoch, angenehm und

Digitized by Google

innig. Friedrich d. Gr. liebte ihn als Sänger nicht minder, als er ihm in ſeiner Compoſitionsweiſe den Vorzug vor Vielen gab. G. war mit allen Regeln der Theorie des Contrapunktes ſehr vertraut, vielleicht in noch höherem Grade als Haſſe, dem damit dieſe Kenntniß nicht abgeſprochen wird, und der jenen (Graun) an Genialität, nur nicht an Innigkeit übertraf. G.'s Harmonie war ſtets rein und deutlich. Dabei wendete er von contrapunktiſchen Künſten nie mehr auf, als zur Darſtellung ſeiner ſanften, mehr rührenden Gefühle nöthig war. Dagegen opferte er der Melodie nie ſo Viel zum Nachtheile einer gehaltvollen Harmonie auf, als es die Italiener in der Regel zu thun pflegten und noch pflegen. Schon dadurch mußte er ſich bald die Liebe der Deutſchen gewinnen; noch mehr trug zuverläßig der Umſtand dazu bei, daß er gerade von einem Könige ſichtlich begünſtigt wurde, auf den nicht blos Deutſchland ſah. Selbſt die guten Muſiker und Sänger in Berlin, worunter auch manche Italiener waren, welche Graun's Muſik zuerſt zu Gehör brachten, trugen nicht Geringes zur glücklichen Aufnahme derſelben bei. Und ſo gehörte er denn bald zu den allerbeliebteſten Componiſten der Zeit, nicht allein ſeines Vaterlandes. Ueberall nannte man ſeinen Namen unter den erſten, wo von claſſiſchen Tonſetzern die Rede war. Als Friedrich der Große 1740 den Thron beſtieg, war Graun's erſte Arbeit auf Befehl des Königs die Trauermuſik beim Leichenbegängniß Friedrich Wilhelm's auf lateiniſchen Text, weil italieniſche Sänger zur Ausführung derſelben aus Dresden verſchrieben worden waren. Sie iſt in Partitur in Kupfer geſtochen worden. Schon zu Braunſchweig hatte er mit großem Beifalle zwei Trauermuſiken, Paſſions-Cantaten, mehrere Kirchenſtücke, Serenaden und mindeſtens ſechs Opern geſchrieben. Noch im Jahre 1740 wurde er von ſeinem Könige nach Italien geſendet, um Sänger und Sängerinnen zu gewinnen, da eine vollſtändige italieniſche Oper in Berlin hergeſtellt werden ſollte. Hier im Lande des Geſanges, in einer beſſeren als der jetzigen Zeit, fand ſein Geſang in den beſten muſikaliſchen Städten außerordentlichen Beifall. Nach einem Jahre ſeines dortigen Aufenthalts hatte er den Aufträgen ſeines Herrn vollkommen Genüge geleiſtet, und erhielt nach ſeiner Zurückkunft einen Jahrgehalt von 2000 Thalern. Von jetzt an wendete er faſt allen ſeinen Fleiß auf Operncompoſitionen, nicht nach deutſchen, ſondern italieniſchen Texten, was auch in mancher Hinſicht ſein Gutes hatte. Er und Haſſe waren die Vorzüglichſten, welche den Opernſtyl in Deutſchland heimiſcher machten. Graun's erſte Oper für Berlin, zum Carneval von 1741 bis 1742 geſetzt, war „Rodelinde", und die letzte 1756 „Merope". Zwiſchen 1742 bis 1756 gab es nur drei Jahre, in welchen weniger als zwei neue Opern ſeiner Compoſition aufgeführt wurden. Zur Oper „Silla" (1753) ſoll der König den Text ſelbſt verfaßt haben. Ueberall gerieth ihm das Rührende am beſten. Beſonders wird von der Arie „Misero pargoletto" in ſeiner Oper „Demofoonte" (1746) erzählt, daß ſie die Zuhörer ſtets bis zu Thränen bewegt habe. Er ſelbſt trug das Adagio mit ungemeiner Zärtlichkeit vor; ſelbſt in ſeinen Clavierconcerten werden die Adagio's als meiſterlich hervorgehoben. Außer einer Sammlung auserleſener Oden zum Singen beim Clavier (1761), und einer Sammlung Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti ed alcuni cori in Partitur (Berlin 4 Bde.), ſämmtlich aus ſeinen Opern, kam noch in Partitur heraus: Te Deum laudamus (Leipzig 1757). Er hatte es 1756 nach der Schlacht bei Prag componirt. Das Werk machte damals Aufſehen, auch iſt es wichtiger als ſeine Opern, in denen zum Theil die Zeit ihr Recht geltend machte, zum Theil der Geſchmack des Königs. So nachgiebig er im Ganzen gegen ſeinen ihm ſehr wohlwollenden Fürſten in dieſem Punkte beſonders war, ſo hatte er doch auch ſeine Stunden, wo er es wagte, dem König zu widerſprechen. Als Friedrich einmal übel gelaunt einer verlangten Probe einer neuen Graun'ſchen Oper zugehört hatte, ließ er ſich die Partitur bringen, ſtrich nicht wenig und forderte, das müſſe anders gemacht werden. Graun bedauerte, daß es ſeinem König nicht gefalle, ſetzte aber entſchieden hinzu, daß er keine Note ändern werde, weil vor der Generalprobe nichts Neues einſtudirt werden könne; ſein wichtigſtes Argument wolle er ſparen, bis der König gnädiger ſeyn würde. Friedrich wollte es ſogleich hören, weil er auf ihn nie ungnädig ſey. Nun, ſprach Graun, indem er ſeine Partitur in die Hand nahm, über dieſes Stück bin ich König. Friedrich lächelte und ſprach: Er hat recht, Graun, es bleibt beim Alten. -- Graun's Hauptwerk, das die Welt am meiſten entzückte, das er ganz frei von allen Rückſichten componirte, und was auch ſeinem ſanften Weſen am meiſten zuſagte, worauf er daher mit aller Liebe den größten Fleiß verwendete, war und bleibt ſeine Paſſionsmuſik „der Tod Jeſu", gedichtet von Rammler. Wo iſt das Werk nicht gegeben worden? Noch jetzt wird es von Zeit zu Zeit zu Gehör gebracht, und es giebt Städte, wo es alljährlich an beſtimmten Tagen, namentlich am Charfreitage, aufgeführt werden muß, weil es wohlhabende Leute gab, welche Legate ausſetzten, damit dieſe Muſik ja nicht in Vergeſſenheit gerathe und den Seelen der Menſchen entzogen würde. Die Partitur dieſes Meiſterwerks iſt drei Male im Druck erſchienen: das erſte Mal 1760, das zweite Mal 1766 und das dritte Mal 1810, die Clavierauszüge ungerechnet. Iſt es nicht in Allem ſo genial als z. B. Händel's größte Schöpfungen, ſo iſt es dafür deſto inniger und auf alle Fälle ein volksthümlicheres Werk, als viel größere, deſſen Nachhaltigkeit nur noch in dieſem Fache frommer Tonkunſt mit Haydn's „Schöpfung" verglichen werden kann. Man ſieht daraus, was Wort und Muſik, in gute, gefühlvolle Vereinigung gebracht, wirken können, ſelbſt dann, wenn Einzelnheiten mit Recht einer Aenderung oder auch wohl eines höheren Aufſchwunges bedürfen ſollten. Es gehört unter die Werke, wo die Critik ſich ſelbſt am liebſten vergißt, weil ſie wohl fühlt, daß eine beſtimmte Redlichkeit eines allgemein menſchlichen Gefühls, das weder höher noch tiefer will, als es ihm verliehen iſt, ſich nicht nur die Mehrzahl, ſondern auch diejenigen zu theilnehmenden Freunden machen muß, die Höheres kennen und lieben. So wird denn dieſes Werk vor allen Compoſitionen dieſes Meiſters nicht nur der Geſchichte, ſondern auch dem Herzen noch lange theuer bleiben. Uebrigens lebte unſer freundlicher Meiſter nicht nur äußerlich hoch geehrt, ſondern auch in ſeiner Häuslichkeit ſehr glücklich. Er vermählte ſich zweimal ſehr vortheilhaft. Seine Tochter erſter Ehe wurde von ihm ſelbſt zu einer angenehmen Sängerin gebildet. Ihre baldige Vermählung entzog ſie jedoch der Kunſt. Seine vier Söhne zweiter Ehe zeigten ſämmtlich keine beſondere Neigung für die Tonkunſt. Graun ſtarb am 8. Auguſt 1759, von den Seinen, allen Kunſtfreunden und von ſeinem Könige betrauert.

Graun, Johann Gottlieb, ſ. den vorherg. Artikel.

Graun'ſche Sylben, ſ. Solmiſation.

Graupner, Chriſtoph, einer der gefälligſten und beliebteſten Componiſten ſeiner Zeit, beſonders für's Clavier, wurde geboren 1683 oder 1684 zu Kirchberg im Sächſiſchen Gebirge. Zu Anfange des Jahres 1710 kam er in Darmſtadt an, und noch in demſelben Jahre, nach Briegel's Tode, ward er definitiv als wirklicher Fürſtl. Hof-Capellmeiſter dort angeſtellt. Für die Bühne ſchrieb er früher Opern, die ſehr gefielen, ſpäter aber Nichts mehr, ſondern außer einigen kleinen Kirchenſachen, die zumal nur durch beſondere Feſtlichkeiten hervorgerufen wurden, hauptſächlich nur für's Clavier: Parthien, Präludien, Allemanden, Sarabanden, Couranten, Menuetten, Giguen u. dgl. m., was in verſchiedenen Sammlungen unter allerhand mehr oder weniger geſuchten Titeln gedruckt herauskam. 1723 war er im Vorſchlag, zum Cantor an der Thomasſchule zu Leipzig gewählt zu werden; doch blieb er in Darmſtadt, und ſtarb hier auch am 10. Mai 1760.

Grave, Johann Jacob, ein blinder Orgelſpieler, zu ſeiner Zeit ſehr berühmt, war 1732, ein 60jähriger

Digitized by Google

Greis damals ſchon, Organiſt an der Neuen-Kirche zu Amſterdam, wo er auch geboren iſt, und noch im vollen Beſitze ſeiner künſtleriſchen Kraft.

Grave, ſ. Gravità.

Gravecymbalum (lat.) hieß vor Zeiten auch wohl der Flügel. Wörtlich überſetzt heißt es eigentlich: ein ſchweres Clavier.

Graves claves oder graves voces, und auch gravia loca. Mit dieſen Ausdrücken pflegten die alten lateiniſchen Schriftſteller gewöhnlich den Tonumfang oder den Inbegriff der Töne vom großen A bis zum kleinen g zu bezeichnen. Wörtlich heißen ſie eigentlich: ſchwere große Schlüſſel, Taſten; ſchwere, große Stimmen, und ſchwere, große Oerter, Räume.

Gravicalis (Prätorius und Adlung ſchreiben graphicalis) ward ehedem zur Bezeichnung der Größe der Menſuren der Orgelſtimmen gebraucht; nämlich gr. major für das jetzige groß oder grob, und gr. minor für das jetzige eng oder klein. Prätorius nennt eine 16fache Mixtur M. gr. und eine 8fache M. gr. minor.

Gravis, ſ. Accentus ecclesiastici, welchem Artikel wir hier noch zuſetzen, daß Einige auch behaupten, der gravis ſey um eine Quinte gefallen. Indeß halten wir den Fall um eine Quarte für natürlicher, und alſo auch wohl hiſtoriſch richtiger.

Gravità (ital.) — Schwere, Laſt, Gravität, Ernſthaftigkeit, Geſetztheit; con gravità, mit Ernſt ꝛc.; das Adjectivum grave, ernſthaft, gravitätiſch, geſetzt, bedächtig; das Adverbium davon gravemente, welches daſſelbe bedeutet, wird in der Muſik nicht, oder doch nur höchſt ſelten gebraucht. Das Grave oder con gravità verlangt im Allgemeinen einen würdevollen, ernſten und daher meiſt feierlichen Vortrag. Derſelbe wird erzielt durch eine ſehr ſchwere, ſcharfe Markirung der Töne, mit der ſich natürlich auch ein mehr langſames, in feierlich-ernſten, pathetiſchen Schritten ſich gleichſam fortbewegendes, als ſchnelles und munteres Tempo verbindet. Daher kommt denn auch das Grave, oder kommen grave vorzutragende Tonſätze, deren Ausdruck immer das Gefühl des Erhabenen oder Feierlichen, Großen, Mächtigen, Andächtigen zum Grunde liegt, hauptſächlich und am häufigſten in ſolchen größeren Tondichtungen vor, die dem Kirchenſtyle angehören, und hier hat ſie gewiß auch Händel am beſten, treueſten und wahrſten zu behandeln gewußt.

Gravitätiſche Menſur nennen die Orgelbauer eine ſehr weite Menſur, die einen vollen, gravitätiſchen Ton giebt. Daher auch gravitätiſche Stimmen — Stimmen mit ſolcher weiten Menſur; grav. Principal — weit menſurirtes P. — Einige gebrauchen das Wort gravitätiſch auch für grob; z. B. grav. Cymbel ſtatt Grob-Cymbel, grav. Gedackt ſtatt Grob Gedackt, wie dieſe Stimmen gewöhnlicher heißen.

Gravius, Johann Hieronymus, auch Grave genannt, eigentlich aber Graf; indeß nannte und ſchrieb er ſich nachgehends gewöhnlich Gravius, ſeltener ſchon Grave, und heißt auch eine Linie ſeiner Nachkommenſchaft, die durch einen ſeiner Enkel vom Könige von Preußen in den Adelſtand erhoben wurde, deshalb von Gräve. Er ſtammte ebenfalls aus adeligem Geſchlechte und wurde zu Sulzbach am 19. November 1648 geboren. 1677 erhielt er den Ruf als Cantor und Schulcollege an das ſogenannte academiſche Gymnaſium zu Bremen, und nach dreißigjähriger rühmlichſter Verwaltung ſeines Amtes als Cantor und Muſikdirector an die reformirte Parochial-Kirche zu Berlin. Als ſolcher ſtarb er auch am 12. Mai 1729. Auch gab er mehrere kleine theoretiſche Schriften in den Druck.

Grawe, von Einigen auch, aber irrig, Grave geſchrieben, David Heinrich, geboren zu Dresden 1758, war ein vorzüglicher, mit allen Gaben der Natur und Kunſt reich ausgeſtatteter Tenoriſt. Er ſtarb 1790 in dem ſehr traurigen Zuſtande einer Art von Verrücktheit des Verſtandes.

Graziani, Don Bonifazio, Capellmeiſter an der Jeſuitenkirche zu Rom, wurde geboren um 1600 zu Marino unweit Rom, und hier zum Künſtler gebildet. Er gehörte zu den beſſeren Componiſten ſeiner Zeit, ſowohl für Kirche als Kammer, und gab auch in den Jahren von ohngefähr 1652 bis 1678 eine Menge Werke ſeiner Compoſition in den Druck. Sein Todesjahr findet ſich nirgends mit Gewißheit angegeben.

Graziani (den Vornamen können wir nicht angeben, da dieſer G. ſich allerorts nur Signor Graziani aufgezeichnet findet), Violoncellvirtuos, ein Italiener von Geburt, ſtarb ſchon, ein Mann noch in den beſten Jahren, 1787 zu Potsdam. Von ſeinen Compoſitionen, die durchaus nur ihrer Zeit angehören, mögen ungefähr ein Dutzend, oder darüber, Violoncellſolo's gedruckt worden ſeyn; alle übrigen blieben Manuſcript.

Grazioso, iſt mehr eine Vortrags- als Tempobezeichnung und bedeutet „zierlich"; jedoch läßt ſich dieſelbe mit Worten nicht genau erklären, weshalb wir es auch nicht verſuchen wollen.

Greber, Jacob, welchen Vornamen er aber aus beſonderer Liebhaberei in den italieniſchen Giacomo überſetzte, kam 1703 nebſt ſeiner Schülerin, der Signora de l'Epine, nachmaligen Mad. Pepuſch, als ein Tonkünſtler von Ruf aus Deutſchland, ſeinem Vaterlande, nach London, und trug hier durch mannigfaltige Bemühungen, beſonders aber durch ſeine eigenen Compoſitionen, nicht wenig zur günſtigeren Aufnahme der italieniſchen Opernmuſik bei.

Greco, Gaetano, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (um 1717) Capellmeiſter an dem Conſervatorium dei poveri di Giesu Christo zu Neapel, ein guter Contrapunktiſt, und hauptſächlich merkenswerth als der Lehrer Pergoleſi's.

Green, Samuel, ein engliſcher Orgelbauer, und zwar einer der berühmteſten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts. Er ſtarb 1796 zu Isleworth.

Greene, Maurice, der Sohn eines Londoner Geiſtlichen, wurde geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts, ſchrieb viele Lessons for the Harpsichord, Concertos for the H., ein Te Deum, viele Anthems, Catches, Canons, Cantaten, Sonaten, Quartette, Orgelfugen ꝛc.; nahm thätigen Antheil an den meiſten öffentlichen Muſikaufführungen, und ward auch Mitglied der Academy of ancient Music. 1730 ward er zu Cambridge zum Doctor der Muſik ernannt, und an Tudway's Stelle zum öffentlichen Profeſſor derſelben. In ſeinem Aeußeren ein feiner Weltmann, wußte G. ſich in allen großen Häuſern, in denen Muſik geſchätzt wurde, Zutritt zu verſchaffen, und ſo zu bewirken, daß er nach Dr. Croft's Tode zum Organiſten und Componiſten an der Königl. Capelle ernannt wurde. Seine Kirchenſachen nennt Burney zu weltlich, und ſeine weltlichen Werke zu geiſtlich. Er ſtarb am 1. September 1755.

Gregor I. oder der Große gehört unter die merkwürdigſten Männer, ſo daß ein kleines Werk über ihn allein nothwendig wäre, wenn wir hier noch Anderes als Muſikaliſches zu geben hätten. Selbſt in der letzten Hinſicht würde eine ausführliche, genau beweiſende Monographie ein eben ſo wichtiges als anziehendes Geſchenk für Freunde der Geſchichte der Tonkunſt ſeyn. Er wurde zu Rom gegen 540 geboren, aus angeſehener und reicher Familie; ſein Vater war der Senator Gordianus, der ihn gut unterrichten ließ in Sprachen, Philoſophie und Redekunſt. Noch 570 verwaltete er in Rom das Amt eines Richters und trieb mancherlei Weltgeſchäfte, trotz ſeiner Kloſterneigung, die er nach dem Tode ſeines Vaters befriedigte, indem er 6 Klöſter in Sicilien bauete und begüterte und aus ſeinem Hauſe in Rom ein ſiebentes machte, worin er ſehr ſtreng lebte. Dabei ſah er viel nach Außen, wollte in eigener Perſon die Angelſachſen bekehren, wovon er zurückgehalten, aber zu Geſandtſchaften nach Conſtantinopel gebraucht wurde, denen er trefflich vorſtand. 590, als die ausgetretene Tiber eine große Peſt veranlaßt hatte, an welcher auch der römiſche Biſchof ſtarb, wurde G. wider ſeinen Willen (?) zum Nachfolger

Digitized by Google

gewählt und vom Kaiſer beſtätigt. Vor der Beſtätignng ſetzte er zur Vertreibung der Peſt eine Litania septiformis an, gleich dem Biſchofe einer Stadt. Damit man nun nicht glaubt, es ſey dies auch muſikaliſch eine eigene Art Litanei, wollen wir ſie beſchreiben. Der Klerus, Mönche, Nonnen, Kinder, Laien, Wittwen und Eheweiber ſollen ſich, einen Aelteſten an ihrer Spitze, in ſieben Kirchen verſammeln und von da aus unter Beten und Singen in eine Kirche ziehen. Dieſe Litania septiformis beſtand alſo aus ſieben Prozeſſionen nach einer Kirche. Dem Gregor erſchien an moles Adriani ein Engel, der ſein Schwert in die Scheide ſteckte zum glücklichen Zeichen, weshalb denn auch, verſichert man, Hadrian's Grabmal künftighin die Engelsburg, mit dem Engel Michael verziert, genannt wurde. Nun konnte es dem frommen Manne nicht mehr helfen, daß er ſich außerhalb Roms verſteckte, um dem Biſthum zu entgegen: herumwandelnde Engel und eine Lichtſäule verriethen ihn. Was nun der Knecht der Knechte Gottes als eigentlich erſter römiſcher Papſt in dreifacher Kraft weltlicher, frommer und wiſſenſchaftlicher Klugheit that bis an ſein Ende 604, übergehen wir hier billig, uns nur an das Muſikaliſche haltend. Man glaubte bisher Folgendes: 599 unternahm er die Reform des Kirchengeſanges, ſchaffte die griechiſchen Tetrachorde ab, und führte dafür unſere noch beſtehenden Octaven ein nach den Buchſtaben A, B, C, D, E. F, G, die in der folgenden Octave mit kleinen Buchſtaben, und dann mit doppelten geſchrieben wurden, z. B. aa, bb ꝛc.; ſetzte zu den vier authentiſchen Kirchentönen des Ambroſius die vier plagaliſchen hinzu, die mit der Unterquarte anfingen; führte das Neuma (ſ. d.) im Chorgeſange ein, einen melismatiſchen Anhang des Geſanges zum Ende ohne Worte; ſammelte die Kirchengeſänge, verfertigte ſein Antiphonarium centonem eigenhändig und ſtiftete eine Singſchule, deren Lehrer er beſoldete. Dabei ſind ſeine liturgiſchen Einrichtungen noch nicht angeführt, die ſich in ſeinem „Liber Sacramentorum“ finden, worunter ſein Meßcanon (Canon Missae) obenan ſteht. Aus dem Canon des Gelaſius nahm er Vieles weg, veränderte Weniges und ſetzte Manches hinzu. Namentlich gab er dem Pater noster, das im Abendlande eine Zeit hindurch weggeblieben war, einen ſchicklichen Platz gegen das Ende der Liturgie. Das Alleluja ließ er auch außer Pfingſten ſprechen, und die Subdiakone hatten Kyrie eleison zu ſingen. Die Feier ſchließt mit Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Wer ſich mit dem ganzen Canon bekannt machen will, findet ihn in Auguſti's „Denkwürdigkeiten aus der chriſtlichen Archäologie“ (Leipzig bei Dyl 1826) im 8. Bande S. 468. Zu bemerken iſt hiebei, daß die römiſche Kirche, im Gegenſatze zur mailändiſchen, die Theilnahme des Volks aus dem Liturgiſchen entfernte. Gregor verwies die Reſponſorien, die bei den Griechen das Volk ſang, auf die Chorſänger (Greg. epist. VII. ep. 64), und das Agnus Dei ſang nach ihm der Prieſter; ſpäter wurde es dem Chore übergeben (ſ. Miſſa). Gregor's Antiphonarius cento wurde noch im neunten Jahrhunderte vorgewieſen, ſo wie die Ruthe, mit welcher er den Sängerknaben drohete, die er ſelbſt zuweilen, auf einem Bette liegend, zu unterweiſen pflegte. Der Sängerſchule hatte er in Rom zwei Häuſer gegeben, daß er alſo mit Recht der Verbeſſerer des Geſanges für kirchliche Zwecke heißt und als ſolcher in Ehren gehalten wird. Nur muß man nicht meinen, als ſey das Gregorianiſche Antiphonar und der Geſang ſelbſt, wie er in ſpäteren Zeiten in der katholiſchen Kirche iſt, in allen Dingen ächt und ſich gleich geblieben. Das Antiphonar G's, d. h. die von ihm gemachte Sammlung kirchlicher Melodien, die ſchon vorhanden waren, nicht von ihm ſelbſt erfunden wurden, enthält ſo Manches, was aus neueren Zeiten hinzugekommen iſt, daß ſchon Oudin treffende Beweiſe dafür angeführt hat. In unſeren Tagen hat auch Joſeph Antony, Chordirector zu Münſter, in ſeiner Schrift „Archäologiſch-liturgiſches Lehrbuch des Gregorianiſchen Kirchengeſanges ꝛc.“ (Münſter 1829) zuzugeſtehen nicht umhin gekonnt: „Wenn das Antiphonar und Graduale der römiſchen Kirche überhaupt das Gregorianiſche genannt wird, ſo ſoll damit nicht geſagt werden, daß Gregor alles darin Enthaltene ſelbſt gefertigt, ſondern daß er nur unter den ſchon vorhandenen Geſängen die beſten ausgeſucht, geordnet, einige neue hinzugeſetzt (was jedoch erſt bewieſen werden müßte), mit Singzeichen verſehen und in einem Band vereinigt habe (welcher aber offenbare Zuſätze und gewiß auch Veränderungen erhalten hat).“ Er fährt fort: „Man nennt dieſen Geſang den Gregorianiſchen, weil man den heil. Gregor, wenn auch nicht für den Erfinder, doch für den Verbeſſerer und Beförderer deſſelben hält.“ Verbeſſerer und Beförderer des Kirchengeſanges iſt er zuverläßig, und wir haben ihm deßhalb unbeſtritten Viel zu verdanken; allein das Erfinden hat man ſich eben ſo gewiß viel zu groß vorgeſtellt, und thut es im Ganzen noch jetzt. Schon damit behauptet man zu Viel, wenn man annimmt, Gregor habe die unſchicklichen griechiſchen Tetrachorde (ſ. d.) entfernt; vielmehr bauete auch er darauf. Wenn es wahr iſt, wie man gleichfalls angiebt, daß er zu den vier authentiſchen Kirchentönen des Ambroſius die vier plagaliſchen (ſ. d.) gethan habe, ſo legte er ja offenbar das Tetrachord zum Grunde, und verband durch den Mittelton der Quarte eines plagaliſchen, welcher der entſprechende Grundton des authentiſchen iſt, zwei Tetrachorde mit einander, welche Verbindung bekanntlich gleichfalls ſchon vorhanden, alſo keine eigentliche Erfindung war. Wenn nämlich z. B. der authentiſche Ton D mit ſeinem plagaliſchen A in zwei verbundenen Tetrachorden zuſammengeſtellt wird, ſo erhalten wir mit Hinzuſetzung des achten als des Schlußtones eine Octave, welche auch bereits aus dem Zuſatze der vier plagaliſchen Töne zu den vier authentiſchen hervorgehen mußte. Daraus geht aber nun noch nicht hervor, daß auch die Lehre von einer neuen Octavenſcala von Gregor klar und beſtimmt auseinandergeſetzt worden ſey. Im Gegentheil iſt es viel glaublicher, daß er ſie nur dunkel angeregt und durch den plagaliſchen Zuſatz unwillkürlich ſchon durch die Benennung der acht Kirchentöne die Aufmerkſamkeit mehr auf die acht oder Octave als auf die früher vorherrſchenden vier gewendet habe. Man kannte früher die einzelnen Töne der Leiter eben ſo, gebrauchte ſie auch; allein auf eine Scala bis in die Octave hatte man nicht beſondere Rückſicht genommen, was der Beſchaffenheit der alt-griechiſchen Muſik nach nichts gefruchtet hätte. Wenn man den Alten geſagt hätte, ſie ſollten die Scala bis zur Octave ſingen oder ſpielen, ſo hätten ſie das nicht verſtanden, denn die Octave war ihnen ein Intervall, nichts mehr, und die Tonleiter bis zu ihr war ſehr verſchieden. Sagte man ihnen die Tonart, oder gab man ihnen zu Ambroſius Zeiten einen der vier Kirchentöne an, ſo war damit auch zugleich die Scala beſtimmt. So verhielt ſich die Sache auch zu Gregor's Zeiten, nur daß acht Tonarten, acht Kirchentöne aufgenommen worden waren, um welcher willen von nun an auch von einer Octave die Rede weit mehr als früher ſeyn mußte, nicht der Tonleiter, ſondern der acht Kirchentöne wegen, was ein Unterſchied iſt. Das hängt auch weit natürlicher mit dem Gange der Geſchichte der Tonkunſt zuſammen. Ich behalte mir vor, dieſen Gegenſtand, der jedoch hinlänglich hier angedeutet worden iſt, in einer beſonderen Abhandlung ausführlicher zu erörtern. Was die Vereinfachung der vielen altgriechiſchen Tonzeichen betrifft, ſo war ſchon vor Gregor ein Anfang gemacht worden. Ferner wurde bereits die Bezeichnung der dritten Octave durch aa, bb, cc ꝛc. dem heil. Gregor abgeſprochen. Allgemein war dagegen der Glaube verbreitet, Gregor habe ſeine Geſänge mit den lateiniſchen Buchſtaben aufgezeichnet. Daß auch dies nicht Stich hält, iſt nach Anfertigung eines getreuen Facſimile von einem Fragment eines unmittelbar von dem eigenhändigen Antiphonar P. Gregor's abgenommenen Exemplars, das ſich auf der Stiftsbibliothek zu St. Gallen unter der Nr. 359 befindet, und das Hr. Hofrath Kieſewetter in der Leipzig. allgem. muſikal. Zeitung 1828 Nr. 25, 26, 27

Digitized by Google

beſprochen hat, vollkommen erwieſen. Das Nähere davon hat der Wißbegierige am angezeigten Orte nachzuleſen. Es ſind die dort befindlichen Tonzeichen keine anderen als die ſogenannten Neumen (ſ. d.), was ſonderbar genug von einigen Alten deutlich geſagt, aber von den wunderſüchtig Späteren, die gern auf einen belobten Mann alles Mögliche häuften, nicht beachtet worden war: Gregorius varium cantum musicalem in Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit et neumavit, seu notavit. Dieſe Art Neumen nannte man nun gewöhnlich „nota romana", von welchem Ausdrucke man ſich ohne Unterſuchung verleiten ließ. Man hat durchaus keinen Grund, wenn man annimmt, Gregor habe dieſe im Antiphonar gebrauchte Neumenart eingeführt oder erfunden. Daß ſie aber durch ihn ein deſto größeres Anſehen gewann und von den meiſten, obgleich nicht von allen abendländiſchen Kirchen lange beibehalten wurde, liegt im Gange menſchlicher und noch mehr kirchlicher Dinge. Offenbar ſind ſeine Verdienſte als Hymnendichter noch geringer. Die Benedictiner, die überhaupt dem h. Gr. zu viel zuſchreiben, geben unter ſeinem Namen acht Hymnen, die auch in den Breviarien ſtehen. Die Hymne am grünen Donnerſtage wurde von Luther ſehr geſchätzt, aber nicht überſetzt:

Rex Christe, factor omnium
Redemtor et credentium —

Was hingegen auch dem heil. Gregor zur Steuer der Wahrheit und zur endlichen Berichtigung der Geſchichte abgeſprochen werden muß und was wir ausführlicher zu thun willens ſind — höchſt einflußreich und wirklich der Große bleibt er doch.

Gregorianiſcher Geſang, ſ. den vorhergehenden Art. Gregor.

Greiner, Johann Carl, Inſtrumentenmacher zu Wetzlar, geb. 1743 und geſt. am 8. October 1798.

Greiner, Johann Martial, Violinvirtuos, wurde geboren zu Conſtanz am 9. Februar 1724. Er galt für einen der beſten Violinſpieler, und während den 21 Jahren, die er in Stuttgart lebte, drängten ſich die jungen Künſtler in großer Zahl zu ſeinem Unterrichte. So waren auch Hofmeiſter und Labort ſeine Schüler. 1775 kam er von Stuttgart nach Kirchberg als Fürſtl. Hohenlohe'ſcher Hofmuſikdirector. Als ſolcher beendigte er denn daſelbſt auch ſein ruhmvolles Leben im Jahr 1792. Seine ausführliche Biographie, von Junker verfaßt, befindet ſich in Meuſels Muſeum Bd. 1, Stück 3.

Grenſer, Carl Auguſt, zu Wiehe in Thüringen 1720 geboren. 1744 etablirte er eine eigene Fabrik in Dresden, und ſeine Blasinſtrumente, beſonders aber ſeine Flöten, wurden bald ſehr geſucht, waren auch ſo vortrefflich, daß ſie mit Recht lange Zeit für die beſten ihrer Art galten. 1796 trat er Alters halber ſeine Fabrik an ſeinen Schwiegerſohn und Schüler Heinrich Grenſer ab, der durch Fleiß und Einſicht in ſeine Kunſt ihr auch den bereits wohl erworbenen guten Ruf zu erhalten wußte, namentlich durch die Erfindung eines neuen Clarinettinſtruments, das er Clarinettenbaß nannte, und das bis in's tiefe H hinunter ging und jede Octave viermal, die von H und C aber fünfmal gab. Jeder Clarinettiſt oder Baſſethorniſt konnte das Inſtrument ſpielen, gleichwohl fand es bis jetzt keine Nachahmung. Der Vater, Auguſt Grenſer, ſtarb in dem erſten Decennium des jetzigen Jahrhunderts. Sein Sohn

Grenſer (zuweilen auch Gräuſer geſchrieben), Carl Auguſt, geboren zu Dresden den 14. December 1794, Flötiſt. Im Jahre 1814 folgte er einem Rufe nach Leipzig, wo er ſogleich als erſter Flötiſt des Concert- und Theaterorcheſters angeſtellt wurde. Ein Aufſatz von ihm mit der Ueberſchrift: Eine Stimme über den Nachtrag des Herrn Dr. Pottgießer in Nr. 17 der Leipziger allgemeinen muſik. Zeitung von 1824, zu der Abhandlung „Ueber die Fehler der Flöte, nebſt einem Vorſchlage u. ſ. w." im Jahrgange 1803, Nr. 37 — 39 dieſer Zeitung, befindet ſich in derſelben Zeitung Nr. 24 des Jahrgangs 1824; ſo wie ein anderer Aufſatz unter dem Titel: Für Flötenſpieler bemerkenswerthe Stellen aus dem Buche: A word or two on the Flute by W. N. James. Edinburgh and London, 1826, mit Anmerkungen begleitet von Carl Grenſer, in der Leipz. allgemeinen muſik. Zeitung Nr. 7, 8, 9, 10 des Jahrgangs 1828. Auch der Artikel „Flöte" im Hauslexikon, Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1835, iſt von ihm bearbeitet. Von ſeinen Compoſitionen iſt geſtochen worden: „Trois grands Duos pour deux Flûtes." Op. 1, Leipzig bei Probſt. — Seine zwei jüngeren Brüder, Friedr. Aug. Grenſer, geb. den 6. Juli 1799 und Friedr. Wilh. Grenſer, geb. den 5. Nov. 1805, hat er ebenfalls zu tüchtigen Muſikern herangebildet, und iſt der letztere ſeit 1828 erſter Violoncelliſt, und der erſtere, deſſen Hauptinſtrument auch die Flöte iſt, ſeit 1831 Pauker des Leipziger Orcheſters.

Gresnick (nach Anderen Gresnuk), Anton, weniger in Deutſchland als in England und Frankreich, wo er einſt ſo großes Aufſehen machte und auch eine ſeltene Thätigkeit entwickelte, beliebter ſowohl dramatiſcher als blos Inſtrumentalcomponiſt. Er wurde geb. zu Lüttich 1752 und ſtarb am 14. (nach Anderen am 16.) October 1799 zu Paris. — Als Componiſt hatte er, wie Sacchini, den feſten Grundſatz, daß Deutlichkeit und Einfachheit Haupterforderniſſe eines dramatiſchen Muſikwerks ſeyen, und die Melodie hoch über der begleitenden Harmonie ſchweben müſſe. Dieſer Ueberzeugung kam er denn auch durchgehends in ſeinen Werken nach. Von ſeinen Inſtrumentalſachen ſind die meiſten zu Paris bei Pleyel geſtochen.

Greßler, Franz Albert, Lehrer an der Obertöchterſchule zu Erfurt, Verfaſſer mehrerer für den Muſikunterricht beſtimmter Elementarwerke, wurde den 14. Decbr. 1804 zu Stadt Sulza (bei Auerſtädt) geboren.

Gretry, André Erneſte Modeſte, ein Liebling der franzöſiſchen Oper. Er verdiente die Zuneigung ſeiner Zeitgenoſſen durch die Erheiterung und Erfriſchung, die er, ſelbſt eine der glücklichſten und heitergemüthlichſten Naturen, in einer betrübten Zeit ihnen ſpendete, ſo kehrt auch unſer Blick mit Wohlgefallen auf ihn zurück, wenn gleich die lebendige Wirkſamkeit ſeiner Kunſt nicht eigentlich in unſere Zeit reicht und die großen Entwickelungen der Muſik außerhalb ſeines Kreiſes vor ſich gegangen ſind. Er ſelbſt hat übrigens in naiv gemüthlicher Weiſe Nachrichten von ſeinem Leben (Mémoires ou essai sur la musique par Grétry, tome I. erſte Edition von 1789) gegeben. Seine heitere Erzählung, ſeine Munterkeit, ſelbſt die naiv unbeſorgte Oberflächlichkeit, dieſe gutmüthige, Niemand zu nahe tretende Selbſtgefälligkeit, die da und dort hinter der Couliſſe hervorlauſcht, Alles verſetzt uns faſt in dieſelbe Stimmung, wie ſeine Compoſitionen ſelbſt. Dort wie hier iſt es der heitere Flanderer, der, zwiſchen dem leichten Franzoſen und dem gemüthvollen Deutſchen, beide traulich umfaßt, — und am Ende doch lieber mit dem luſtigen Franzmann dahintanzt. — Gretry iſt zu Lüttich den 11. Februar 1741 geboren. Schon daran hat er ſichtliche Freude, daß Vater und Großvater ſo brav muſicirt haben; das iſt ihm, wie der Stammbaum dem Junker. Der Großvater hat ſich ein deutſches Mädchen heimgeführt gegen den Willen der Familie. Vornehme Verwandte finden das junge Paar glücklich im Beſitz einer Dorfſchenke, wo der Großvater den Bauern aufſpielt und der damals ſiebenjährige Vater an ſeiner Seite tüchtig mit los ſtreicht. Der wieder, zu ſeiner Zeit erſter Geiger an St. Martin in Lüttich, erobert ſich eine Schülerin, ebenfalls aus angeſehener Familie und gegen deren Willen; ihr zweiter Sohn iſt unſer Gretry. Wie ſein unſchuldiger Ahnenſtolz, ſo knüpft ſich auch ſeine erſte Erinnerung an Muſik. Das vierjährige Kind hört Waſſer in einem Keſſel kochen, ſieden und trommeln und tanzt fröhlich darnach. Endlich möchte es auch wiſſen, was denn ſo rumort im Keſſel, wirft das Gefäß in die Kohlen und verbrennt ſich über und über; das Andenken an

dieſe erſte Forſchung bleibt ihm leider durch lebenslängliche Augenſchwäche. Heiterer wird das Bild des kleinen lebensluſtigen Niederländers, wenn er uns betheuert, ſchon im ſechsten Jahre hätten die Regungen der Liebe alle anderen Neigungen in ihm übertroffen. Aus der argen Zucht eines tyranniſchen Chorpräfekten begleiten wir den guten, ſanftheitern Knaben zu ſeinem eben ſo guten, leicht erregten Lehrer, Renekin (Reinken?), und nichts iſt artiger als die Freude, die Beide an einander haben, wie ſie, wenn etwa der Schüler eine Entdeckung gemacht, aus allen Kräften lachend umhermarſchiren in der Stube, wie der Lehrer mit dem Schüler gleichſam die Muſik noch einmal durchkoſtet und der Schüler als weltberühmter Meiſter all' ſeine Fortſchritte von da herſchreibt. In jener Zeit hört er zuerſt italieniſche Sänger in Opern von Pergoleſe, Galuppi u. A., ahmt ihren Vortrag in der Kirche als Soloſänger nach zu allgemeiner Erbauung und macht durch eine ächt franzöſiſche Spiegelfechterei Aufſehen als Motetten- und Fugencomponiſt; er verkehrt und transportirt nämlich das Thema einer andern Fuge, und ſchreibt dieſe, ſo gut es gehen will, verkehrt ab. Auch an einem kleinen Wunder fehlt es ſeinem kindlich gläubigen Gemüthe nicht. Am erſten Communionstage wollte er Gott bitten, ihn ſterben zu laſſen, wenn er nicht gut und ein tüchtiger Muſiker werden ſollte zum Troſt für das Alter ſeines Vaters; und an dieſem Tage, ſo hatte man dem Knaben geſagt, erfülle Gott die Bitte der Kinder. Am ſelben Tage ſtürzt ihm, da er zuſieht die Glocken läuten, ein Balken von 3—400 Pfund Gewicht auf das Haupt. Wider Aller Erwarten wird er zum Leben zurückgerufen, und nimmt es als Unterpfand, daß ſeine Bitte gewährt ſey. — Aus ſo heiterer, ſinnig beziehungsreicher Jugend, zart, reizbar, ſogar bruſtkrank von den Erregungen des Componirens, wandert er, 18 Jahr alt, über die Alpen nach Rom. Die Abentheuer der Wanderſchaft im Geleit eines Schleichhändlers, die Tyroler Berge und Mädchen, das blühende Italien, die erſten Geſänge dort, der Einzug in Rom durch die porta del popolo, Alles erfreut, entzückt, erhebt ihn. Caſali wird ſein Lehrer, und es wird erſchrecklich viel von den contrapunktiſchen Studien und den ſchweren, langweiligen Fugen — aufgeſchnitten; denn nach der Art, wie der Flanderer davon ſpricht, und ſogar die Anlage lehren will (S. 94 der vollſtändigen Ausgabe) iſt es mit ſeiner Fugenkunſt nicht vielmehr als Pariſer Wind. Indeß, er erwirbt ſich Routine, hört viel, wird von Piccini's Nähe erregt, vorzüglich aber von Pergoleſe angeſprochen. Wer etwa vergeſſen, daß er den leichten Pariſer von 1770 vor ſich hat, der höre ihn über ſein Vorbild plaudern. Das Stabat mater, meint er, vereine wohl Alles in ſich, was die Kirchenmuſik characteriſire im „pathetiſchen Genre"; aber freilich „die Scene" ſey doch zu lang, und Pergoleſe habe endlich nicht Farben genug finden können, um Mannigfaltigkeit in ſein Bild zu bringen. Ja, hätte der Verfaſſer dieſes heiligen Gedichts die Kriegsknechte mitſprechen laſſen, die „bei der Scene" der Kreuzigung zugegen waren, hätte Magdalena der Mutter Gottes geſagt: „Ihr beweint Euern Sohn, o Maria! Aber dieſer Sohn iſt ein Gott, der eingewilligt hat, zu leiden; ſein Ruhm iſt unſterblich wie der Eurige! Aber ich unglückliche Sünderin, ich ſeufze unter meinen ehemaligen Fehlern, Gewiſſensbiſſe und Furcht wohnen in meinem Herzen, während ein zarterer Schmerz Eure Thränen fließen macht" — ja dann hätte der Muſiker ein vollkommenes Werk geliefert. — So faßte er alſo das jungfräuliche fromme Gebilde, das, weit entfernt zu ermatten, eben gegen das Ende hin ſich immer reiner verklärt, und in reiner Gebetsweihe nichts weiß vom franzöſiſchen Theaterprunk, von den „larrons" am Kreuzesfuße und der „gloire", an der ſich Maria tröſten ſoll. Indeß, es genügte für Gretry's Beſtimmung, von Pergoleſe's zarten Weiſen, nächſtdem auch wohl von Galuppi's und Anderer Opern erwärmt und angeregt zu ſeyn. Als Tendenz ſeines Schaffens erkannte und nannte er Richtigkeit und Wahrheit der Declamation (er meinte, daß Pergoleſe's Cantilene eine reine Zeichnung ſey, die der Declamation folge), horchte ſie den Schauſpielern ab, beobachtete ſie in der Sprache des gemeinen Lebens, hielt daneben eine höchſt mäßige Begleitung für genügend und wollte ihr nicht eher einen ſtärkern Eintritt geſtatten, als, nachdem die Textſtelle ſchon einmal gehört ſey. Der malenden Begleitung ſagte er ab, von einer tieferen Bedeutung derſelben ahnte er wohl nichts. Ob er dieſes Syſtem, wie die Memoiren andeuten, ſchon im Vaterlande und in Italien umfaßt, oder erſt in Frankreich ausgebildet hat, wo er bald inne wurde, daß das Publikum die ärgſten Mißtöne hinnahm, aber bei der kleinſten falſchen Betonung in allgemeinen Tumult ausbrach, das kann uns gleich ſeyn. Feſtgehalten hat er, wenigſtens raiſonnirend, an jenen Grundſätzen; noch ſpät, als Napoleon ſein Urtheil über Cimaroſa und Mozart verlangte, ſprach er aus: jener habe die Bildſäule auf das Theater, und das Fußgeſtell in das Orcheſter geſetzt, der Deutſche aber die Bildſäule in das Orcheſter und das Piedeſtal auf die Bühne, ſo mißverſtand er Mozart um die tiefere Bedeutung des Orcheſters. Ein Glück für ihn und Frankreich aber war es, daß das nüchterne Verſtandesprincip franzöſiſcher Declamation über ſein fröhliches gutherziges Singen niemals Herr wurde. Sein Naturell und Italiens Einflüſſe zogen ihn zu friſcheren Melodien, und jenes Princip bewahrte ihn nur vor den welſchen Ausſchweifungen, die man in Paris nicht mehr mochte; treffend hatte er aus ſeiner früheſten Kindheit von ſich angemerkt: „que j'étais prudent, même dans mes étourderies. — So ſehen wir nun den liebenswürdigen Jüngling in Rom mit zwei Intermezzo's gefallen, auf der Rückreiſe in Genf (in Fernay) den alten Voltaire für ſich einnehmen, in Paris (das er in tiefer Bewegung als den Schauplatz künftiger Thaten betritt) ſich die Theilnahme Philidor's und die hülfreiche Gunſt des ſchwediſchen Geſandten erwerben. Zwei Jahre ringt er, ſich einen Operntext zu verſchaffen; ſein erſter Verſuch mit „les mariages Samnites", bei dem Prinzen Conti aufgeführt, wird von den abgeneigten Sängern ruinirt, von den Zuhörern eiſig aufgenommen. Allein Marmontel wird für den bedrängten Componiſten gewonnen; ehe ſechs Wochen verfloſſen ſind, haben Dichter und Muſiker den Huronen, Singſpiel in zwei Aufzügen, vollendet. Cailleau, vom Théâtre italien, wird dafür intereſſirt, beſonders durch die natürliche Sprache in der Arie: Dans quel canton est l'Huronie? In der Probe ſang er dieſe und die folgenden Worte: Messieurs, Messieurs en Huronie, ſo natürlich, daß die Muſiker aufhörten zu ſpielen, weil ſie meinten, er ſpräche mit ihnen. „Ich ſinge meine Rolle", ſagte er; man lachte und Alles war gewonnen. Dieſe Oper, am 20. Auguſt 1769 aufgeführt, machte Glück; ihr folgten (denn nun bewarben ſich alle Dichter um Gretry's Verbindung, die ihn vorher abgewieſen hatten) „Lucile", „le tableau parlant", kurz gegen 40 Opern, die meiſt mit Beifall aufgenommen wurden, zum Theil auch im Auslande Glück machten, und unter denen wohl „Richard Löwenherz", „Zemire und Azor", „die Karavane", „der Hurone", die beliebteſten ſind; die erſtgenannte iſt noch in den letzten Jahren in Berlin und anderwärts nicht ohne Vergnügen gehört worden. Bis zum 24. Septbr. 1813, über Revolution und den Glanz des Kaiſerreiches hinweg, lebte Gretry in der Erinnerung eines freuden- und ehrenvollen Lebens. Die Revolution hatte ihn ſeines Vermögens beraubt, drei blühende Töchter hatte er begraben, deren eine, Lucille, die zweite (geboren zu Paris 1773, und nach dem Willen der Eltern ſchon als fünfzehnjähriges Mädchen an einen jungen Künſtler Marin verheirathet, aber auch ſchon ein Jahr darauf geſtorben. Die älteſte hieß Jenny und die jüngſte Antoinette), nach der Verſicherung des Vaters in ihrem dreizehnten Jahre das Singſpiel „le Mariage d'Antonio" componirt hat, das am 29. Juli 1786 mit Beifall aufgeführt wurde. So weit es möglich war, ſuchte das dankbare Publikum und die Regie-

Digitized by Google

rung ihn zu entſchädigen. Er wurde 1795 Mitglied des Institut des sciences et arts, dann Profeſſor und Mitdirector am Conservatoire de Musique, ſeine Memoiren wurden auf Koſten der Nation gedruckt, und ſeinen ſpäteren Leiſtungen, mußten ſie auch ſchwächer und veraltet erſcheinen, fehlte nie der Beifall, an den der Componiſt und ſein Publikum gewöhnt waren. — Unter den großen Erſcheinungen, die ſeinem harmloſen Wirken vorüberſchritten, iſt die Anweſenheit und Vollendung Glucks in Paris (von 1774 an) beſonders merkenswerth. Gretry ſpricht mit der unumwundenen Achtung von ihm, die ein ſo wohlgeſinnter, eigenen Werthes bewußter Mann nicht verſagen konnte, wenn er ihn auch nicht in ſeiner Tiefe gefaßt *), ſogar ſein eigenes Prinzip, das der melodiebedingenden Declamation, in Gluck nicht erkannt hat. Er mußte gewahren, daß vor den mächtigen Gebilden des Deutſchen und vor den Leiſtungen mancher Neueren die ſeinigen nach und nach von der Bühne zurücktraten. Aber das konnte ihn zufrieden ſtellen, daß viele ſeiner ſanften, heiter dahin fließenden Melodien im Volke fortlebten, die heißdürre Atmoſphäre des Franzoſen erfriſchend durchzogen und in manches bedürftige Herz Erquickung und Ermuthigung flößten. Und wie dieſe Weiſen im Gemüthe des Volks wahrhaft lebten, ſo war ihnen auch Mitwirkung und Unſterblichkeit in den großen Kreiſen der Nation beſchieden. O Richard, o mon roi — war das Bundeslied der Edelleute, die Ludwig XVI. aus den Banden der Conſtitution befreien wollten und damit ſeinen Untergang beſchleunigten. Und als Napoleon, vom Winterſturm entwaffnet, kampflos bei den ruſſiſchen Batterien vorüberziehen mußte, ſtimmte die alte Garde Gretry's

Où peut on être mieux,
Qu'au sein de sa famille!

an und ſchützte mit ihren zerſchmetterten Gliedern ſein Leben. Er aber hieß ſie

Veillons au salut de l'empire

ſingen.

Gretſch, Violoncelliſt in der Capelle des Fürſten von Thurn und Taxis zu Regensburg, wo er 1784 ſtarb, beſaß eine ausnehmende Fertigkeit auf ſeinem Inſtrumente, für das er auch mehrere Concerte, Solo's u. dgl. geſchrieben hat.

Greulich, Carl Wilhelm (Pianiſt), geboren zu Kuntzendorf unterm Walde bei Löwenberg am 13. Febr. 1796. Aufgemuntert durch die Anerkennung ſeiner Leiſtungen vollendete er 1828 eine große Pianoforteſchule. Eine ausführliche Recenſion derſelben, von Gleichmann, befindet ſich in der Cäcilia Bd. 14, pag. 265 ff. — Als Lehrer in der Muſik hat ſich G. in Berlin die allgemeinſte Liebe und Achtung erworben und auch durch Fleiß, Ordnung und Gründlichkeit zu erhalten gewußt. Unter ſeinen Compoſitionen ſind die Sonaten die zahlreichſten und auch gelungenſten, wenn man von dem Ueberladen der Hände abſieht, worin er ſich nur zu ſehr zu gefallen ſcheint. Im Ganzen mögen bis jetzt ungefähr gegen 40 namhafte Werke von ihm gedruckt worden ſeyn.

Griebel. Es leben in Berlin drei Künſtler mit Namen Griebel, und zwar Brüder. Der Oboiſt Heinrich Griebel iſt der älteſte von allen dreien und unſtreitig ein tüchtiger Künſtler auf ſeinem Inſtrumente. — Der zweite, Julius Griebel, iſt Violoncelliſt mit dem Titel eines Königlichen Kammermuſikus. Derſelbe machte in dem Jahre 1835 eine Kunſtreiſe, auf der er ſich einen ſehr vortheilhaften Ruf erwarb, und hat auch ſchon Einiges für ſein Inſtrument componirt und arrangirt, was in ſeiner Art Anerkennung verdient. — Der dritte und jüngſte der drei Brüder endlich, Ferdinand Griebel, iſt ein äußerſt talentvoller junger Violinſpieler und als ſolcher Schüler von dem Concertmeiſter Leon de St. Lubin in Berlin. Wer von ihnen, oder ob überhaupt auch nur einer von ihnen der Liedercomponiſt Griebel iſt, können wir nicht ſagen, was indeß auch wohl in ſofern nicht von großer Wichtigkeit ſeyn dürfte, als der unter dieſem Namen erſchienenen Lieder nicht viele ſind.

Griechen — Griechiſche Muſik (im Allgemeinen). Wer ſich dafür beſonders intereſſirt, wird die zum eigentlichen Studium vorhandenen Werke benutzen; wer nur einen allgemeinen Begriff davon zu erhalten wünſcht, dem kann man faſt nicht kurz genug ſeyn. Darum dürfte auch Vielen das im Hauptwerk Enthaltene (deſſen Vortrefflichkeit übrigens nicht in Abrede geſtellt werden kann) noch zu ausführlich erſcheinen. Wie ſchwer es nun auch iſt, eine ſolche Arbeit zu kürzen, ſo mußte es nach dem Plane dieſes Buches doch geſchehen; konnte nur im Allgemeinen über alles Dasjenige abgehandelt werden, was die griechiſche Muſik betrifft, wobei wir uns doch überzeugt halten müſſen, daß eine wahrhaft geſchichtliche Auffaſſung derſelben uns nicht gegeben iſt, daß uns alſo nur obliegen kann, von dem Grundweſen derſelben eine Vorſtellung zu faſſen. Um uns hiebei möglichſt kurz und klar zuſammen zu faſſen, gehen wir von den Momenten im Volksleben aus, von denen bezeugt iſt, daß ſie ſich ihre Muſik herangezogen haben. Auf dieſem Wege werden wir uns alsbald überzeugen, was die Griechen von der Tonkunſt verlangt haben, was ſie ihnen hat ſeyn können, wo ſie ihre höchſte Aufgabe bei ihnen gefunden, und welches, dieſer Aufgabe gemäß, ihre Beſchaffenheit hat ſeyn müſſen. — 1) In allen innerlich erweckten Völkern, und ſo auch bei den Griechen, finden wir am früheſten und weiteſten verbreitet das Lied. Aus ſpäterer Zeit werden uns Lieder der verſchiedenſten Art und des mannigfachſten Inhalts aufgezählt: erotiſche und Hirtenlieder, Schnitter- und Dreſcherlieder, Müller- und Schifferlieder, eben wie bei uns. Wir wiſſen auch, daß die Führung der Sicheln und Ruder durch Liedgeſang gelenkt und belebt wurde, und müſſen annehmen, daß dieſe Lieder proſodiſch und muſikaliſch höchſt einfach und gleichmäßig eingerichtet geweſen, um den Tact jener mechaniſchen Bewegungen zu geben. Auch an Rundgeſängen und beſonders vorzutragenden Scolien hat es natürlich bei der Bekränzung des Bechers nicht gefehlt. Man würde aber irren, wollte man überall jenen lyriſchen Character erwarten, den unſere Componiſten mit Recht vom Liede fordern. Eine Stammeserinnerung genügte zur Beſeelung der wein- und kampffrohen Genoſſen. Wo auch eine unmittelbarere Gefühlserregung ſpricht, tritt ſie doch ſtets, dem Grundzuge helleniſcher Sinnesweiſe gemäß, in Form der Anſchauung auf, bewegt ſich in Reihen von Bildern, mit ſinnigen Denkſprüchen durchflochten. Der frühere und früheſte Liedesinhalt aber waren Götter und Heroenſagen, die Erzählung von den Thaten und Geſchicken der Vorfahren, hoher Geſchlechter, verwandter Stämme, ſodann der Preis olympiſcher und anderer Sieger, wieder ganz angefüllt mit Erzählung und Bild. Zuletzt ſind noch Hymnen zum Preis der Götter zu nennen. — Alle dieſe Lieder und Sagen und Hymnen nun ſind geſungen worden. Ihr Muſikaliſches hat ſich nicht erhalten. Nur ſo viel ſcheint ſicher, daß wir auch bei den Griechen jenen frühen Zuſtand des Volks- oder lyriſch epiſchen Geſanges anzunehmen haben, der ſich im Mittelalter bei allen ſangliebenden Stämmen findet und der Natur der Sache entſpricht. Zu irgend einem Liede nämlich erſchallt, aus der Bruſt des Dichters ſelbſt, eine Weiſe (in der Sprache der altdeutſchen Kunſt), die beliebt, wiederholt, unbewußt im Munde des Volkes umgeändert, dem Volke mundrecht und ſo aufbewahrt wird, während der erſte Sänger vielleicht längſt vergeſſen iſt. Die beliebte Weiſe wird von ſpäteren Dichtern benutzt (wie bei uns die Choralmelodien von ſpäteren Liederdichtern) und wird ſo eine feſte oder ſtehende Melodie, bei den Griechen Nomos ([illegible] Geſetz, feſtgeſetzte Weiſe) genannt. — 2) Aus den Nomen andächtigen In-

*) Er meint (S. 281) die Grundlage des Gluck'ſchen Geſanges ſey die Harmonie, Melodie oft nur die Nebenſache, das Zweite; Italien liefere hundert Melodiſten und einen Harmoniſten, Deutſchland umgekehrt.

Digitized by Google

halts ſollte ſich nun jene höchſte Form helleniſcher Poeſie herausbilden, in der auch die Muſik ihre höchſte Aufgabe in Hellas fand. Schon bei den Umzügen älteſter Dionyſosfeier wurden zum Preiſe des Gottes dithyrambiſche Chöre mythiſchen Inhalts abgeſungen, und in den Pauſen fehlte es nicht an improviſirten Späßen (Lazzi der alten ital. Comödie) Einzelner. Hier ſehen wir naturaliſtiſch Geſänge froh erregten geweihten Inhalts mit Rede durchflochten. Thespis ergriff dieſes Element. Statt der zufälligen Zwiſchenreduer mit ihren unberechneten Scherzen führte er einen beſtimmten Recitanten ein, der in mancherlei Masken auftrat, auf den Inhalt des Chorgeſangs bezügliche Verſe zu ſprechen, mit dem Chor in Wechſelrede zu treten. In dieſer Weiſe wurde 535 vor Chriſtus des Thespis Alceſte in Athen auf einer hölzernen Bühne beim Dionyſostempel aufgeführl, und dieß war der Anfang der griechiſchen Tragödie, wie dieſelbe ſich in Aeſchylus zur höchſten Erhabenheit emporgeſchwungen, und in Sophokles und Euripides vollendet hat; wie ſchon in Letzterem und deu Nachahmern jener Großen das Sinken begann, iſt hier nicht abzuhandein, ſondern mag in den Didaskalien des zweiten Bandes von Droyſens Aeſchylus nachgeleſen werden. Man kann hier nur flüchtig daran erinnern, daß dieſe Tragödien der höchſte Verein aller Künſte, der Poeſie, der Muſik, der Mimik und des Tanzes, der mitwirkenden Bau- und bildenden Kunſt waren, daß ſie Volksfeſte waren, unter freiem Himmel dem eingeladenen Volke, zehn- und zwanzigtauſenden — ſpäter, bei den Römern, achtzigtauſenden von Zuhörern dargeſtellt, daß ſie aber nicht bloß durch die äußerliche Stellung und durch ihren den Sagen und Vorſtellungen des Volkes, wohl gar den eben vollführten Thaten der hier Verſammelten (wie die Perſer des Aeſchylus) entnommenen Inhalt im tiefſten Sinne volksthümlich, ſondern nach ihrem Urſprunge und Inhalte auch religiöſer Weihe voll waren. Eben in den Chören, die der geheiligte Anfang, dann (bis auf Aeſchylus) ſo entſchieden die Hauptſache waren, daß man, was zwiſchen ihnen vorgeſtellt und geredet wurde, die Epiſode nannte: eben in dieſen Chören wurde auch von den Meiſtern des Drama's, vorzüglich von Aeſchylus, die Beziehung auf das Göttliche zunächſt feſtgehalten; ſie ſchwebten über dem Hergange wie das höhere Bewußtſeyn, das ſich im Buſen des Volkes über die Thaten und Verirrungen der Helden erhebt und durch den Mund des Dichters offenbart. Wenn wir nun wiſſen, daß dieſe Dramen, beſonders aber die Chöre derſelben, geſungen und mit Inſtrumenten begleitet wurden, ſo bedarf es wohl für Niemand mehr des Beweiſes, daß hier die griechiſche Tonkunſt ihre höchſte Aufgabe gefunden hat. Iſt dieß aber wahr (und wir werden es weiterhin noch von einer andern Seite dafür erkennen müſſen), ſo folgt ſchon, daß die höchſte Periode der griechiſchen Muſik dieſelbe geweſen ſeyn müſſe, in der die Tragödie ſich vollendet hatte unter Aeſchylus, Sophokles und Euripides, etwa zwiſchen 550 und 450 vor Chr. Der ſchnellen Blüthe folgte ſchneller Fall. Die Meiſterwerke wurden umgeändert, zurückgelegt, — die Chöre wurden als läſtig und langweilig weggelaſſen und durch Concertſtücke die entſtandenen Lücken ausgefüllt. Es iſt zu bemerken, daß Ariſtorenos, der älteſte unſerer ſachverſtändigen Berichterſtatter, in der Zeit des Verfalls lebte. — 3) Die Erwähnung der Concertſtücke führt uns, ehe wir das Muſikaliſche der Tragödie näher betrachten, auf die dritte Richtung griechiſcher Muſik, die ſelbſtſtändige Inſtrumentalmuſik. Man könnte, gegen die obige Anſicht, meinen, daß vielleicht hier, unabhängig vom Standpunkte der Poeſie, die Tonkunſt einen ſelbſtſtändigen Triumph errungen. Aber ſchon die Aufgaben der Inſtrumentalmuſik weiſen dieſe Vermuthung zurück. Die Inſtrumentalſtücke, Nomen genannt wie die alten Geſangsweiſen, dienen zuerſt (im Hyporchema) im Verein mit Geſang, dann ohne ihn, zur Leitung des Tanzes, auch des Kriegsmarſches ꝛc. Dann werden ſie zur Begleitung ſelbſtſtändiger Pantomimen, gleich unſerer Balletmuſik, gebraucht. So ſtellte der berühmteſte, für die Flöte (Aulos) geſchriebene pythiſche Nomos den Kampf Apollons mit dem Drachen dar. In fünf Theilen ahmte er nach, wie der Gott die Größe des Ungeheuers erforſcht, ob es verdiene, von ihm erlegt zu werden, wie er den Drachen hervorruft, mit ihm den Kampf beginnt, ihn erlegt und den Sieg durch Tanz feiert (Thierſch, Einleitung zu Pindar, S. 60, Thl. 1). Dem Flötenbläſer, welcher den Nomos vortrug, waren, wie dem Virtuoſen im Concerte bei uns, andere zur Begleitung gegeben, Flöten und Kitharen. Offenbar erſchien ein geübter Tänzer als Apollon, darzuſtellen was der Nomos ausführte, begleitet von einem Chor Delphiern. Bei Darſtellung des Kampfes ſelbſt ſtimmte ſogar die Trompete ein und ward das Zähneknirſchen des verwundeten Thieres nachgeahmt. In einem andern Nomos, dem vielhauptigen (wohl ein Gattungsname für jeden aus mehreren Theilen beſtehenden), wurden die Klagen dargeſtellt, welche die Gorgonen um Meduſa erhoben, und der jammernde Laut aus den Häuptern ihrer Schlangen nachgeahmt. Daß ſolcher Nomen (wie auch der Geſangsnomen) viele waren, die man bald nach ihrem Inhalte, bald nach ihren Erfindern (z. B. einen der berühmteſten für Kithara nach Terpander), bald nach dem Vaterlande oder der Tonart (z. B. lydiſche, äoliſche), bald nach dem rhythmiſchen Maaße (z. B. orthiſche, trochäiſche) nannte, — daß auch bei den öffentlichen Spielen vorzügliche Auletiſten und Citharöden mit dergleichen Nomen Preiſe errangen (z. B. Archias auf den olympiſchen, Kephallenios auf den pythiſchen Spielen), ſey nur beiläufig bemerkt. So wenig man in unſerer Virtuoſen- und Balletmuſik den Gipfel unſerer Kunſt erblicken kann, ſo wenig darf man dieß bei den inſtrumentalen Nomen der Griechen; nach künſtleriſcher Bedeutung und Ausſtattung, wie nach volksthümlicher Schätzung, treten ſie ſogleich hinter die dramatiſche Muſik. — Gehen wir nunmehr zu jener höchſten Muſikleiſtung zurück, um mit ſachverſtändigem Blicke zu forſchen, welche Aufgabe ſich dem Muſiker in den dramatiſchen Gedichten geboten habe, ſo tritt uns ſchlagend die Unmöglichkeit entgegen, daß dieſe Gedichte, oder auch nur ein einziger Chor aus ihnen, hätten componirt werden können in der Weiſe unſerer Muſik. Die ganze Tendenz iſt wieder, wie in allen griechiſchen Dichtungen, Anſchauung, der ſich aus dem Innern nach Außen wendende, am Aeußern ſich ſeiner bewußt werdende Geiſt. Hier muß die Muſik dem Worte angeletteten Fußes gefolgt ſeyn, nirgends kann ſie verweilt, zurückgekehrt, ſich vertieft, — nirgends ſich ſelbſt geltend gemacht haben. Hätte ſie es verſuchen wollen, ſo mußte alsbald der unaufhaltſame Strom des Gedichts erſtarren, Ideen, Gang und Form deſſelben zerriſſen werden; ja, hätte die Muſik nur die Grundempfindung mit Macht ergreifen und voll ausſprechen wollen, ſo würde ſie damit alle die vorbei eilenden, dem Ganzen weſentlichen Bilder und Anſchauungen verſenkt und verſchwemmt haben, und wäre ihrerſeits von jedem Worte, das man verſtanden hätte, geſtört und widerlegt worden. Jeder Componiſt, der ſich ſelbſt und ſeine Kunſt an einer ſolchen Aufgabe prüft, wird uns beiſtimmen müſſen. Nichts alſo konnte die Aufgabe der dramatiſchen Muſik ſeyn, als: das Wort des Dichters dienend zu tragen. Die feierlich abgemeſſene Sprache des Dialogs hatte nur einen Schritt vorwärts zu thun, und ihre Accente wurden beſtimmte Tonintervalle, wie wir noch heutigen Tages an franzöſiſchen Tragödien der klaſſiſchen Schule wahrnehmen können. Die Chöre waren von Haus aus Feiergeſänge, und ihre Melodien allbekannte, längſt beliebte, heilig gehaltene Nomen, der Weiheſchmuck des Gedichts. Die Inſtrumente begleiteten dieſe Nomen, ſtützten und leiteten die Recitation des Dialogs *), und trugen dort zur Verſtärkung,

*) Bedienten ſich doch ſogar die Volks- und Gerichtsredner der Fiſtula, kleiner Stimmpfeifen, um im Eifer des Vortrags den mäßigen

Digitized by Google

hier zur Regelung des geſungenen oder recitirten Wortes, überall zum Schmuck und Schwung der Rede bei. Sogar der weite Umfang der Theater machte dieſe Weiſe der Recitation nothwendig; nur ſchärfer beſtimmte Sprachmodulation kann in weiten, unbedeckten Räumen das Wort vernehmlich machen, nur muſikaliſch beſtimmte Recitation konnte in den Schallvaſen der Theater die zur Verſtärkung ſo nöthige Reſonanz wecken, und nur die kurze Dauer der nach dem poetiſchen Rhythmus gemeſſenen Töne konnte verhindern, daß dieſe Reſonanz nicht zum verwirrrenden Echo umſchlug. Nun erſt begreifen wir, daß die Dichter, Aeſchylus und die Nachfolger, wie die früheren, das Muſikaliſche ihrer Tragödien ſelbſt beſtimmten; ſie wählten nur die bekannten Nomen und fixirten die declamatoriſchen Accente. Nun erkennen wir aber auch, daß die griechiſche Muſik nicht weiter ſchreiten, ſich nicht weiter entfalten konnte, ohne mit ihrer weſentlichen Aufgabe zu zerfallen. Daher wird jedes Anſchwellen des muſikaliſchen Elements argwöhniſch bewacht. Vergleichen wir mit dieſer aus den helleniſchen Volks- und Kunſtzuſtänden geſchöpften Anſicht die Reſultate, welche wir aus den Schriften der griechiſchen Muſikgelehrten entnehmen können, ſo finden wir volle Uebereinſtimmung. Dieſe Schriften ſind aus ſpäteren Zeiten; ſie könnten daher eine weitere Entfaltung der Tonkunſt beurkunden, als der äſchyleiſch-euripideiſchen Zeit eigen war. Wir finden aber keinen weſentlichen Fortſchritt, ſondeen nur einige äußerliche, vereinzelte Nachwüchſe, man möchte im Sinne der griechiſchen Kunſt ſagen Auswüchſe. Es iſt zu einigen harmoniſchen Combinationen (vergl. den Art. griech. Harmonie), zu einer Art von ſehr hazardirtem Discantus, zu einer gelegentlichen Figur in den Aulen und Kitharen gekommen, aber eine wahre Harmonie hat ſich nicht gebildet. Sie würde mit der Grundlage und dem Grundweſen der griechiſchen Muſik im Widerſpruch geweſen ſeyn; ſie hätte den unaufhaltſam vorſchreitenden Vers des Dichters verſtrickt, das Wort verſchlungen, den proſodiſchen Rhythmus aufgehalten und in ſeinem Weſen getödtet, wie ſpäter Gregor I. ihn tödten mußte, damit der Tact erſtünde. Der Tact aber iſt auch den ſpäteren Griechen unbekannt geblieben, und mußte es. Er kann nur da geltend werden, wo die muſikaliſche Form die herrſchende iſt; dem widerſprach aber griechiſche Sinnesweiſe, Inhalt und Form ihrer Gedichte, wie ihrer Muſik. Ohne Tact iſt wiederum (man vergl. d. Art. griech. Rhythmus) keine höhere Entfaltung der Muſik, und vornehmlich der Inſtrumentalmuſik möglich; ſie erfordert Mehrſtimmigkeit, und dieſe, wenn nicht allaugenblicklich Verwirrung eintreten ſoll, die beſtimmte Ordnung der Tactverhältniſſe. Daher konnten und mußten die Griechen ſich, unbeſchadet einzelner gelegentlicher Zuſammenklänge, im Ganzen an uniſonen oder octavenmäßigen Melodien genügen laſſen; daher bereicherten ſie zwar (vergl. d. Art. griech. Inſtrumente) ihre Inſtrumentgattungen, beſonders die zur Begleitung geeigneten harfenartigen Claſſen, konnten aber nie zu einem eigentlichen Orcheſter kommen, nämlich zur Erfindung und Combination ſolcher Inſtrumente, die einer ſelbſtſtändigen Kunſtproduction genügen können; der Kern des Orcheſters, das Quartett der Streichinſtrumente, hat ihnen ſtets gefehlt. Daher endlich hat ihre Theorie es ununterbrochen und unermüdlich bis in das Spitzfindige mit der Ordnung der Melodie zu thun, und ihre Notirung (im Art. gr. Notirung) erfindet (aus Mangel an Bewußtſeyn einer höhern, in der Harmonie und im Contrapunkt realiſirten Einheit) für jeden Cötus von Melodien mühſelig neue Zeichenreihen, wird aber dadurch die letzte Hemmung eines weſentlichen Fortſchrittes. Das Wort verkörperlichen war die Aufgabe der griechiſchen Muſik geweſen. Das Wort beſeelen, die neue und höhere Aufgabe, konnte dieſem Volke nie, am wenigſten in ſeinem Verfall, anvertraut werden. Es wurde die erſte Aufgabe der chriſtlichen Tonkunſt.

Griechiſche Harmonie. Der alte Streit, ob die Griechen eine Harmonie gekannt haben, das Wort in unſerem Sinne genommen, hat nur deswegen der Entſcheidung ſo lange entſchlüpfen können, weil man meiſt verſäumte, den Begriff von Harmonie im Voraus feſtzuſtellen. Man kann dieſen Begriff oberflächlich ſo beſtimmen, daß überhaupt jeder, oder doch jeder regelmäßige Zuſammenklang verſchiedener Töne ſchon Harmonie genannt wird. In dieſem Sinne haben die Griechen unleugbar Harmonie gehabt. In einem tiefern, das Weſen der Sache faſſenden Sinne müſſen wir aber unter Harmonie die Zuſammenſtellung der von Natur, durch ihren Urſprung und Inhalt, einigen Töne, die dem Naturgeſetze und der künſtleriſchen Vernunft gemäße Fortführung (Auseinander- und Wieder-Zuſammenführung) dieſer Töne verſtehen. Wenn unſere jetzige Harmonik ihren erſten Accord aus irgend einem Urtone, z. B. C, abzuleiten, dieſen Accord in einen andern naturgemäß fortzuführen, dieſen wieder nach beſtimmtem Naturgeſetze auf den Urſprung zurückzuleiten und von dieſem Anfange aus (deſſen Richtigkeit hier nicht weiter erörtert wird) das ganze Syſtem der Harmonie, Mehrſtimmigkeit und Modulation zu entfalten vermag, ſo beſitzen wir Harmonie in jenem tieferen Sinne, die aber dann nicht eine Sammlung zufällig ertappter Zuſammenklänge iſt, ſondern die vernunftgemäße und naturnothwendige Entfaltung des ganzen Tonweſens, ſo weit es über die dürre Einſtimmigkeit hinausgeht. Das Wort Harmonie gebrauchten die Griechen im Allgemeinen (wie auch wir) von jeder Uebereinſtimmung verſchiedener Dinge, im Beſonderen von jedem Tonkonner, z. B. eines Intervalls, einer Octavengattung, Tonart, Melodie, auch für das enharmoniſche Geſchlecht. In der ſchärferen Kunſtſprache unterſcheiden aber die Alten an ihren Tonfolgen: ob ſie homophon ſind, im Einklange aller Stimmen, oder ſymphoniſch. Was in ihrer Kunſtſprache Symphonie bedeute, iſt im Artikel griechiſches Tonſyſtem geſagt. Unter den Symphonien unterſchieden ſie aber noch Antiphonien (Octaven und Doppeloctaven) von den übrigen Symphonien, oder unter dieſen wieder von der Symphonie im engſten Sinne (Quarte oder Octave derſelben) die Paraphonie oder das Intervall der Quinte und Duodecime. Das Zuſammenſchlagen von zwei oder mehr Tönen überhaupt heißt bei Porphyrios Hamakruſis oder Synkruſis, und Poikilia diejenige Weiſe muſikaliſchen Vortrags, wo die Begleitung der Saiteninſtrumente von dem Gange der Singſtimmen abweicht, alſo eine harmoniſche Zwei- oder Mehrſtimmigkeit. Nicht blos dieſe Benennungen, ſondern zahlreiche Aeußerungen und Anſpielungen erweiſen den Gebrauch von Zuſammenklängen. Auch die Compoſitionslehre der Alten (Melopöie) nimmt von dem Daſeyn harmoniſcher Zuſammenklänge Notiz; ſie nennt Petteia die Wiederholung, Tone das Aushalten eines harmoniſchen Zuſammenklanges, Ploke die Führung eines ſolchen, und zwar Anaploke die Führung aufwärts und Kataploke die Führung abwärts. — Fragen wir nun näher nach der Beſchaffenheit dieſer Zuſammenklänge, ſo finden wir, daß die erſten (und anfänglich wahrſcheinlich einzigen) die Octaven und Doppeloctaven geweſen ſind, die ſchon früh nicht blos einzeln, ſondern in Folgen (unſerem all' ottava) angewendet wurden. In der That lag die Entdeckung dieſes erſten Schrittes über die Homophonie nahe genug, da man Chöre von Knaben- und Männerſtimmen, Knaben- und Männeraulen hatte. Aber unrichtig wäre es, daraus zu folgern, daß die Griechen ſich überhaupt keiner zuſammenhängenden Reihen vermiſchter Intervalle, namentlich Quarten und Quinten, bedient hätten. Allein nicht blos Octaven, Quarten und Quinten, auch Terzen und der Triton (die übermäßige Quarte) fanden unter den harmoniſchen Zuſammenklängen ihre Stelle. Auch Terzenfolgen ſcheinen, wenigſtens in ſpäterer Zeit, nicht unbekannt geweſen

anſtändigen Ton zu behalten; die Fiſtula wurde von einem verborgenen Sclaven zur rechten Zeit angeblaſen.

Digitized by Google

zu ſeyn. Man hat den Gebrauch der Terzen in der Harmonie der Alten bezweifelt, und zwar in der Vorausſetzung, daß ſie als Diſſonanzen nicht harmoniſch, wenigſtens nicht zu harmoniſchen Folgen würden gebraucht worden ſeyn. Allein die Vorausſetzung ſelbſt ſcheint irrig; ſie beruht auf der Verwechſelung der Begriffe von Diaphonie (Alles, was nicht Symphonie iſt) und Diſſonanz. — Noch wichtiger, und zugleich für das Vorige beweiſend, ſind Spuren, daß die Griechen ſchon einen Anfang wirklichen Contrapunkts, nämlich ſelbſtſtändig neben einander gehender Stimmen, gehabt haben. Endlich finden wir noch bei Ariſtoteles (probl. 39) die Spur einer Diſſonanzauflöſung, wenn er von Bläſeen ſagt: dieſe, welche im Uebeigen nicht denſelben Tönen folgen, wenn ſie auf denſelben Punkt einlenken, ergötzen mehr am Ende, als ſie durch die Verſchiedenheiten vor dem Ende betrübten. Soviel über das Mateeial der griechiſchen Harmonie. Wir kommen hierbei auf das über den Begriff von Harmonie Vorausgeſchickte zurück. Alle harmoniſchen Geſtaltungen der Griechen ſind nur einzelne Funde, keine organiſche Entwickelung. Daher ſind auch die reicheren oder zuſammengeſetzteren Geſtaltungen der Blüthezeit griechiſcher Kunſt dem Zeitalter des Pindar, Aeſchylus und Sophokles nach aller Wahrſcheinlichkeit fremd. Noch deutlicher erkennt man dieſe Zufälligkeit der Harmoniegeſtalten darin, daß ungeachtet des künſtleriſchen Beſitzes von Octave, Quinte, Quarte und Terz und der akuſtiſchen Berechnung dieſer und aller Intervalle doch den Griechen nicht ſofort der Uraccord, wär' es auch nur als einzelne aber beſtimmte Geſtalt geweſen, ſich enthüllt hat. Hieraus iſt nun auch erklärlich, warum die zahlreichen griechiſchen Theorien über Harmonik Nichts enthalten, als die höchſt dürftigen und höchſt unwichtigen einzelnen Notizen, die erwähnt ſind: kein Wort von Accordverbindung, Auflöſung, von den Modulationsmitteln, obwohl ſie den Uebergang (vielmehr die Vertauſchung einer Tonart mit der andern) wohl gebraucht haben. Sie wußten nicht Mehr zu ſagen, und legen damit ein nur zu gewichtiges Zeugniß gegen alle Phantaſien von griechiſcher Harmonik ab.

Geiechiſche Inſtrumente (ὄργανα). Die Nachrichten über die muſikaliſchen Inſtrumente der Griechen ſind ſo ungewiß und theilweiſe ſo wideeſprechend, daß wir uns nur eine ungefähre Vorſtellung von dem inſtrumentalen Theile der alten Muſik machen können. Die griechiſchen Inſtrumente laſſen ſich zuſammenfaſſen in drei Geſchlechter, deren jedes ſeine Gattungen, und von welchen jede wieder ihre Arten hat. I. Das erſte Geſchlecht, zu dem wir uns wenden, ſind die Saiteninſtrumente. Sie waren mit geſponnenen Saiten, Darmſaiten und Sehnen bezogen; ob auch Metallſaiten gebraucht worden, iſt ungewiß. Man kann ſie in zwei Gattungen ſcheiden, obgleich die Vertheilung der Arten oft ungewiß iſt. A. Erſte Gattung, mit freiſchwebenden Saiten, wie bei uns die Harfe. Der Geſammtname aller Inſtrumente dieſer Gattung ſcheint Lyra, in dichteriſcher Sprache auch Chelys; ungewiß iſt, ob dieſer Name zugleich Eigenname einer beſondern Art geweſen iſt. Die weſentliche Einrichtung der Lyren beſteht in einem tiefen Reſonanzboden, von dem ſich zwei Saitenhörner erheben, die den ſaitenhaltenden Querſtab tragen; die Form des Ganzen und namentlich der Hörner iſt endlos variirt. Gerührt wurden die Saiten in früheſter Zeit mit dem Plektron (Griffel von Holz, Knochen u. ſ. w.), ſpäter auch mit den Fingern. Noch ſpäter wurden einige Lyren mit beiden Händen geſpielt; von der Rechten mit Fingern, von der Linken mit dem Plektron. Für eine andere, in dieſe Gattung gehörige Art hält Burette das Trigonon, ein dreieckiges, mit Daemſaiten bezogenes Inſtrument, deſſen Saiten, nach Porphyrios, Anfangs alle von gleichee Stärke geweſen, ſpäter aber nicht. Ferner gehört wohl hieher das Simikion mit 35 Saiten, das Epigonion mit 40 Saiten, vielleicht auch das Pſalterion und andere. Nur Eines derſelben ſey noch genannt, Magadis, um an den Nachrichten von ihm das Schwankende aller dieſer Berichte zu zeigen. Während nämlich Einige die Magadis als ein dreieckiges Saiteninſtrument mit 20 freiſchwebenden Saiten aufführen, vielleicht mit dem Trigonon und der Pektis identiſch, läßt uns anderswo der Ausdruck μαγαδις αὐλός an ein Blasinſtrument aus der Gattung der Aulen denken. Vielleicht liegt die Ausgleichung dieſes Widerſpruchs in Folgendem. Ariſtoteles (probl. 18) gebraucht das Wort „Magadiſiren“, wenn er erwähnt, daß von allen Symphonien nur die Octave in zuſammenhängenden Folgen (Octavgängen) gebraucht werden könne. Von der Magadis erfahren wir aber anderwärts (peobl. 18), ihre Saiten ſeyen paarweiſe in Octaven zuſammengeſtimmt geweſen. So konnte wohl ihr Name Beiname derjenigen Doppelaulen werden, die in Octaven geſtimmt waren. — B. Die zweite Gattung von Saiteninſtrumenten begreift die, deren Saiten über ein Griffbrett gezogen ſind (wie unſere Guitarren), die alſo jeder Saite meheere Töne abgewinnen. Wir faſſen ſie unter dem Namen Kithara zuſammen. Ariſtides zufolge hatte die Kithara einen geringeren Schallboden als die Lyra, konnte aber auf demſelben aufrecht geſtellt werden, während die Lyea auf den Knien geſpielt wurde. Aus ihrem Schallboden eehoben ſich zwei ſchön gebogene Arme, zwiſchen denen die Saiten ausgeſpannt waren. Sie hatte eine höhere Tonlage als die Lyra und war für die Mitteltöne beſtimmt, von der Männlichkeit der Lyra nicht ſehr verſchieden. Die Anzahl der Saiten war auf fünf feſtgeſetzt, jede Saite aber wurde zu mehreren Tönen benutzt, ſo daß man wohl zwiſchen den Armen und hinter den Saiten ein Griffbrett annehmen muß. Eine Art von Kitharen war Phorminx (die Tragbare), die mit einem Band über die Schulter gehängt und beim Spiel getragen wurde. Auch Sambyke, ein Saiteninſtrument für die hohen Tonlagen, gehört wohl hieher; ferner Barbiton (auch Barymiton), ein vielleicht aus Peeſien herüber gewandertes Inſtrument, von Einigen dem neueren Hackebrett, von Anderen der Geige verglichen (obwohl man bei den Alten nirgends eines Bogens zum Streichen erwähnt findet); endlich Pandura nach Pollux, ein dreiſaitiges Inſtrument mit engem Halſe und Griffbrett, nach Nikomachos ein Monochord. Andere Arten übergehen wir. Mag ſelbſt in den angefüheten Aeten beider Klaſſen Manches ungewiß und Anderes mißverſtanden ſeyn: es ſteht wenigſtens ſo Viel feſt, daß wir uns von den beiden Gattungen eine Vorſtellung machen können. — II. Das zweite Geſchlecht, das wir zur Betrachtung ziehen, iſt das der Blasinſtrumente, das in drei Gattungen zerfällt. A. Die erſte Gattung, Aulos, begreift alle Blasinſtrumente, auf denen der Ton durch Anblaſung, Mitwirkung eines Blattes (einer Zunge) hervorgebracht wird, wie z. B. bei uns Clarinetten, Oboen ꝛc. Es iſt alſo irrig, die Aulos mit unſerer Flöte zu paralleliſieen. Dieſe Inſtrumente, aus Rohe, hartem Holz, z. B. Lorbeer oder Buchsbaum, Horn, Elfenbein u. ſ. w. veefertigt, hatten Tonlöcher, entweder einfache oder mit ausgerundeter Oeffnung in einer Reihe aus dem Schaft hervorragende, die mit den Fingeen bedeckt wurden, auch ſolche, die mit Klappen (Hörner genannt) verſchloſſen wurden. Sie waren dadurch tonreich, doch nicht füe alle Töne und Tonarten geeignet. Nur eine Aet finden wir im Pauſanias erwähnt, die Pronomos eefunden haben ſoll, und worauf in allen Tonarten geblaſen werden konnte: vielleicht daſſelbe Inſtrument, das Pollux τέλειον, das vollkommene, nennt. Um nun den ganzen Umfang des Tonſyſtems mit den Tönen der Aulen ausfüllen zu können, hat man deren füe die hohe, mittleee, tiefe Tonregion Knaben- (oder Jungfrauen-), Jünglings- und Männer-Aulen. Beſondere Arten waren für die doeiſche, phrygiſche, lydiſche Tonart beſtimmt, oder nach dieſen Stimmen, vielleicht ihrer Heimath, benannt und dann wohl von abweichendem Baue und Klang. Die tiefe phrygiſche Aulos wurde

Digitized by Google

bei Trauer und myſtiſcher Feier gebraucht. In den mittleren Tönen gingen zwei Gattungen, die pythiſche und choriſche, jene mehr der Tiefe angelehnt, männlichen Klanges und zum feierlichen Päan gebraucht; dieſe von höherer Tonlage, den Dithyrambos und andere Geſänge feſtlicher Freude begleitend. Abarten der phrygiſchen Aulos waren die berekynthiſche, mygdoniſche, idäiſche, tyrrheniſche, letztere von mächtigem Klange. Eigenthümlich war die Doppel-Aulos, zwei in einem Mundſtücke verbundene, von einem Aulätäs gleichzeitig geblaſene Rohre, die bald im Einklange ſtanden, bald von verſchiedener Länge waren und dann wahrſcheinlich in Octaven ſtimmten. — B. Die zweite Gattung heißt Salpinx und begreift die Blasinſtrumente mit trichter- oder keſſelartigem Mundſtücke, wie unſer Horn, Trompete u. a. Sie wurden aus Erz oder Eiſen verfertigt, das Mundſtück aus Knochen, und hatten mannigfache Geſtalten. Man unterſchied das weitgerundete Horn, und unter den Salpingen die archidiſche, krumme od. ägyptiſche, galliſche oder keltiſche u. a. — Endlich C. die dritte Gattung iſt die Syrinx, wo der tonerweckende Luftſtrahl beim Blaſen durch einen entgegenſtehenden ſcharfen Gegenſtand, wie z. B. bei unſerem Flageolet, getheilt wird. Am bekannteſten iſt die ſiebenrohrige Syrinx, auch Panflöte, Panpfeife genannt. Die ganze Gattung übrigens war wenig geachtet. Unſere Querflöte ſcheinen die Griechen nicht gekannt zu haben. Zur Gattung der Aulos oder vielleicht der Syringen muß noch die Polyaulos, auch Askaules, ein Inſtrument von mehreren in einem Windſchlauch vereinten Blasröhren, dem neueren Dudelſack ähnlich, und die ungleich wichtigere Waſſerorgel gerechnet werden, letztere ein Orgelwerk von mehreren durch Taſten regierbaren Pfeifen, von einem, ſpäter auch wohl von mehreren Regiſtern. Das Nähere in dem beſonderen Artikel Waſſerorgel. Es ſcheint, daß man noch vor ihrer Erfindung eine Art von Windorgel (ſ. d. Art.) gekannt hat; doch gehört auch dieſes Inſtrument wohl einer ſpätern als der klaſſiſchen Zeit griechiſcher Kunſt an. — III. Das dritte Geſchlecht griechiſcher Inſtrumente iſt das der Schlaginſtrumente (κρουστά), von dem wir wieder drei Gattungen zu betrachten haben: Kymbalon, Tympanon und Krotalon. Die erſte Gattung, Kymbalon, begreift Inſtrumente, wo der Ton durch den Anſchlag oder das Widereinanderſchlagen durch innere Spannung klangfähiger Körper hervorgerufen wird, wie eherne Becken u. a. Die zweite Gattung, Tympanon, begreift alle über hohle Körper (Reſonanzboden) geſpannte Membranen, die durch Aufſchlag zum Tönen gebracht werden, wie unſere Pauken. Auch war die Einrichtung wie bei uns, nur das Gewölbe des Schallkeſſels flacher. Man hatte größere und kleinere Tympana, letztere τυμπάνια genannt. Die dritte Gattung, Krotalon, enthält die Klapper- und Raſſel-Inſtrumente, wie unſere neueren Caſtagnetten (bei den Alten zwei durch eine gemeinſchaftliche Handhabe verbundene Blechſtücke), die von den Aegyptern entlehnte Siſtern u. A. m. Dies wäre im Umriſſe, keineswegs mit Anführung aller einzelnen Arten und Abarten von Inſtrumenten, das griechiſche Orcheſter.

Griechiſche Kanonik. So lange die Muſikwiſſenſchaft zum Gegenſtand ihrer Betrachtung die anfangende, in ihrer Kindheit ſtehende Tonkunſt hat, muß die Kanonik einer ihrer wichtigſten und angebauteſten Theile ſeyn; denn von ihr erwartet der Verſtand ein beſtimmteres Bewußtſeyn über die Tonverhältniſſe, in denen das Weſen der Tonkunſt ihm erſcheint. Später, wenn er ſich genugſam an ihrer Feſtſtellung geübt und entweder eine ihm genügend dünkende Verhältnißreihe gefunden, oder die Ueberzeugung erlangt hat, daß der gegen ſeine Reſultate gleichgültige Kalkul nicht das Mittel iſt, zu einer abſoluten Befriedigung an den Tonverhältniſſen zu gelangen, verliert die Kanonik ihre vornehmliche Bedeutſamkeit; es treten ganz andere Seiten der Kunſt dem Betrachtenden näher: erſt das ſinnliche, dann das geiſtige Verhalten der Tonverhältniſſe und des ſonſtigen Muſikinhalts. Die Arbeiten der Kanoniker ſind dann nur von der ſecundären Wichtigkeit, ihren Nachfolgern Andeutung und Lehre zu geben, dem Forſcher in der Kunſtgeſchichte aber als Document über den jedesmaligen Zuſtand der Kunſtwiſſenſchaft zu dienen. Nur muß man ſich in letzterer Beziehung von dem Irrthume (der ſchon Manchen beſchlichen hat) frei halten, den kanoniſchen Arbeiten eine ſchöpferiſche Kraft beizulegen. Die Tonkunſt hat eben ſo wenig warten können, bis die Kanonik ihr wohlberechnete Verhältniſſe und Tonleitern überliefere, als der Menſch mit dem Eſſen warten durfte, bis er alle mechaniſchen und chemiſchen Geſetze der Speiſenzerſetzung erfahren hätte. Man hat geſungen, als Einem ſangvoll um das Herz ward. Pythagoras war der Erſte, der es einſah, daß die muſikaliſchen Verhältniſſe mathematiſch beſtimmbar ſind. Er fand, daß, wenn von zwei gleich langen und gleich dicken Saiten die eine durch ein Gewicht von zwölf Pfund, die andere durch eines von ſechs Pfund beſchwert (die eine noch einmal ſo ſtark geſpannt, noch einmal ſo elaſtiſch als die andere) würde (das Verhältniß 2 : 1), dieſe die Octave gäbe; das Verhältniß 12 : 8 = 3, 2 gäbe die Quinte, das Verhältniß 12 : 9 = 4 : 3 aber die Quarte. In dieſen vier Zahlen und Verhältniſſen aber

1 : 2 : 3 : 4, —

entſprechend dem Grunde ſeiner Philoſophie (vergl. Hegels Geſchichte der Philoſophie S. 244 u. f. Bd. 13 d. Werke), ſah er die vollkommene Grundlage der Tonverhältnißreihe, von der aus die übrigen Verhältniſſe der ſiebenſaitigen Lyra (vergl. d. Art. griech. Tonſyſtem) zu beſtimmen, ja (ſetzen wir hinzu) alle Tonverhältniſſe, die wir bis auf dieſen Tag beſitzen, zu finden ſeyen. Geht man nämlich von der Eins aus zu der nächſten Zahl, der Zwei, und wiederholt das Verhältniß beider

1 : 2 : 4 : 8 . . . .
1 : 2 : 4 . . . .
1 : 2 . . . .,

ſo gelangt man zu ſteten Wiederholungen deſſelben Tons in je höheren Octaven, z. B.

C : c : $\bar{c}$: $\bar{\bar{c}}$ u. ſ. w.

Erſt die Drei bringt uns den neuen Ton. Sie kann aus jener Verhältnißreihe (1 : 2 : 4) erſt herausgefunden werden, wenn die Vier geſetzt iſt. (Wir haben die Eins in zwei Zweitel getheilt, darin iſt noch keine Drei; wir theilen ſie in vier Viertel, und darin iſt enthalten auch drei Viertel.) Das Verhältniß

3 : 4, die Quarte,

iſt alſo dasjenige, welches uns den neuen Ton bringt. Nehmen wir als erſten Ton H an, ſo geben uns die Verhältniſſe 1 : 2 : 4 Octaven von H, alſo daſſelbe, das Verhältniß 3 : 4 aber den Neuton e. Setzen wir nun fortwährend den Neuton als Drei und ſuchen ſeine Vier, ſo erhalten wir zuerſt die Tonreihe

H : h : e : a,

die feſten Töne zweier verbundener Tetrachorde, oder der ſiebenſaitigen Lyra; dann die Tonreihe

h : e : a : d : g,

mit den Meſen beider Tetrachorde, die Tonleiter des Orients; dann die Tonreihe

h : e : a : d : g : c : f,

die ſiebenſaitige Lyra, das diatoniſche Tonſyſtem; hierauf die fünf chromatiſchen Töne

b : es : as : des : ges,

und im Verein mit obigen die vollſtändige chromatiſche Tonleiter; endlich die enharmoniſchen Töne

ces, fes, bb, eses, asas, deses, geses,

und hiermit die ganze (ſogenannte) enharmoniſche Tonleiter. Dieſe ganze Entwicklung gehört dem pythagoriſchen Prinzip an, wiewohl Pythagoras ſie (unſeres Wiſſens und ſo gut wie ausgemachter Weiſe) nur über die diatoniſche Tonreihe erſtreckt hat. Sie iſt noch in neueſter Zeit von Kretzſchmer („Ideen zu einer Theorie der Muſik") wieder aufgenommen worden. Nach Pythagoras (und vor Ariſtoxen) ſoll das chromatiſche

Digitized by Google

und dann das enharmoniſche Tongeſchlecht gefunden worden ſeyn. Es ſind uns folgende Verhältnißreihen aufbewahrt worden.

1) Das chromatiſche Tongeſchlecht

e : f : fis : a
256 : 243 : 228 : 192.

Wir ſehen hier den erſten Halbton im pythagoräiſchen Verhältniſſe, den andern, f : fis = 81 : 76, die große Terz und die Quarte pythagoriſch.

2) Das enharmoniſche Geſchlecht

e : enh. e : f : a
512 499 486 384.

Quarte, Terz und Halbton ſind pythagoriſch. Nun tritt **Ariſtoxenos** auf, der zwar ausſpricht, daß nicht der Kalkul, ſondern das Gehör die muſikaliſchen Verhältniſſe zu beſtimmen habe, doch aber nicht wagt, den Kalkul zu entbehren. Ihm ſchließen ſich **Ariſtides Quintilianus** und **Euklides** an. Er theilt den ganzen Ton in 12 Theile, nimmt alſo den halben Ton zu $^{6}/_{12}$, ſodann Dritteltöne zu $^{4}/_{12}$ und Vierteltöne zu $^{3}/_{12}$ an, das ganze Tetrachord mithin zu $12 + 12 + 6 = {}^{30}/_{12}$. Schon dieſe Theilung des Ganztones in Zwölftel erſcheint als eine ganz willkührliche Annahme, um eine ausgleichende Zahl für die halben, Dritteltöne ꝛc. zu haben. Wir werden aber alsbald das Verhältniß von $^{5}/_{8}$- und $^{11}/_{6}$-Tönen finden; folglich würde, ſtreng genommen, die Zwölftheilung nicht genügen. Nun werden für die Diatonik zwei Verhältnißreihen entworfen; die eine heißt das **weiche diatoniſche Geſchlecht** in den Verhältniſſen

e : f : g : a
120 : 114 : 105 : 90,

oder nach den in Zwölftheilung gegebenen Entfernungen

$^{6}/_{12} = {}^{1}/_{2}$ $^{9}/_{12} = {}^{3}/_{4}$ $^{15}/_{12} = {}^{5}/_{4}$
e : f : g : a.

Dieſe Verhältnißreihe iſt ſehr unglücklich gebildet. Der eine Ganzton iſt gleich dem andern **nebſt** dem Halbtone, oder der kleinen Terz, g : a = e : g; die große Terz faſt nochmal ſo groß als die kleine, fa : eg = 24 : 15. Ebenmäßiger iſt die andere Verhältnißreihe, das **ſyntoniſch-diatoniſche Geſchlecht** genannt, die folgendermaßen gebildet iſt:

e : f : g : a
120 : 114 : 102 : 90.

Hier ſollten die Fortſchritte ſeyn = 6 + 12 + 12, alſo die beiden Ganztöne gleich, der halbe Ton halb ſo groß; wenigſtens ſind ſie nahebei getroffen, fg = $^{39}/_{35}$, ga = $^{35}/_{30}$ = $^{7}/_{6}$. Die große Terz f : a = $^{114}/_{90}$ = $^{19}/_{15}$, die kleine Terz e : g = $^{120}/_{102}$ = $^{8}/_{7}$. Ohne weitere Erörterung geben wir die weiteren Verhältnißreihen Ariſtoxen's. Er ſtellte deren drei für das Chroma auf: eine, das **weiche chromatiſche Geſchlecht** genannt,

120 : 116 : 112 : 90,

die andere, unter dem Namen des **hemioliſchen** oder **fünfhalbig-chromatiſchen**,

120 : 115½ : 111 : 90,

die dritte, das **toniäiſch-chromatiſche Geſchlecht** genannt,

120 : 114 : 108 : 90.

Wer ſich dieſe Verhältnißreihen und ihre für das Ohr ſuperfeinen Unterſchiede vorſtellt, wird nicht zweifeln, daß ſie niemals eine Wirklichkeit in der Tonkunſt gehabt, ſondern müßige Spekulationen geweſen und geblieben ſind. Endlich iſt noch Ariſtoxenos **enharmoniſche** Verhältnißreihe,

120 : 117 : 114 : 90,

zuzufügen, von gleichem Unwerthe; ſchon **Ptolemäus** (harm. l. 1. cap. 9) und **Porphyrius**, ſein Commentator, haben dieſen aufgedeckt. Die nächſten Kanoniker ſind **Archytas** von Tarent und **Gaudentius**. Erſterer gab den beiden Ganztönen des Tetrachords die Verhältniſſe 9 : 8 und 8 : 7, mithin der großen Terz das Verhältniß 9 : 7. Gaudentius behielt die pythagoriſchen Terzen, nahm aber den halben Ton von $^{2187}/_{2048}$ zu Hülfe, um mittelſt deſſelben ſein chromatiſches Geſchlecht zu bilden. Wichtiger erſcheint der ſchon erwähnte **Dydymus** (Nero's Zeitgenoſſe), der nach Ptolemäus (harmonia 2, cap. 14) folgende Verhältnißreihen zuerſt aufſtellt, die **Eratoſthenes** mit ihm annimmt.

1) Für das diatoniſche Geſchlecht

e : f : g : a = 120 : 112 : 101 : 90.

Hier iſt der halbe Ton e : f = $^{16}/_{15}$, der erſte Ganzton f : g = $^{10}/_{9}$, der andere g : a = $^{9}/_{8}$; wir ſehen alſo zuerſt die auch von unſern Akuſtikern angenommenen Verhältniſſe $^{9}/_{8}$ und $^{10}/_{9}$ für einen großen und kleinen ganzen Ton; ferner unſer Verhältniß des (großen) Halbtones, endlich für die große Terz das Verhältniß von $^{5}/_{4}$ (fg + ga = $^{9}/_{8}$ + $^{10}/_{9}$ = $^{90}/_{72}$ = $^{5}/_{4}$), für die kleine Terz aber (ef + fg = $^{16}/_{15}$ + $^{9}/_{8}$ = $^{144}/_{120}$ = $^{6}/_{5}$) das Verhältniß $^{6}/_{5}$, ebenfalls das unſerer Akuſtik. Hiermit iſt aber der rein wiſſenſchaftliche Schritt über die pythagoräiſche Verhältnißreihe in die neue und erweiterte 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 gethan. Die andern didymeiſchen Verhältnißreihen heißen

2) Für das chromatiſche Geſchlecht

120 : 112 : 108 : 90,

3) Für das enharmoniſche Geſchlecht

120 : 116 : 112 : 90;

ſie ſind uns weniger wichtig, da wir ein chromatiſches und enharmoniſches **Geſchlecht** nicht mehr haben, oder zu haben uns einbilden (vergl. d. Art. **griech. Tongeſchlecht**). Nach ihm iſt endlich **Claudius Ptolemäus** (anderthalb Jahrhunderte nach Chriſtus) zu nennen, der verſchiedene Tonleitern zu bilden ſucht, und allein für das diatoniſche Geſchlecht acht Verhältnißreihen, zwei eigene, ſechs von Aelteren (Ariſtoxenos, Archytas, Didymus, Eratoſthenes) mittheilt. Es iſt nur das merkenswerth, daß er unter dem Namen des **ſyntoniſch-diatoniſchen Syſtems** die didymeiſche Verhältnißreihe aufnimmt, aber mit Verſetzung der beiden Ganztöne, alſo

e : f : g : a = $^{16}/_{15}$: $^{9}/_{8}$: $^{10}/_{9}$,

bekanntlich diejenige Verhältnißreihe, die auch den neueren Kanonikern als die vorzüglichſte erſchienen iſt. Die Nothwendigkeit einer Temperatur iſt dem Ptolemäus, wie ſeinen Vorgängern, unbewußt geblieben. Mehr Detail findet übrigens, wer nicht zu den Quellen gehen mag, in F. W. Marpurgs „krit. Einleitung in der Geſchichte der Muſik“ S. 147; über Didymus beſonders bei Doni del sintono di Didimo e di Tolomeo (op. omn. T. I. p. 349).

Griechiſche Notirung. Wir beſitzen von den Muſikſtücken der Griechen nur drei, im Jahre 1581 zuerſt von **Vinzentio Galilei** herausgegebene, Hymnen und den Anfang einer pindariſchen Ode, den der Pater **Athanaſius Kircher** in der Bibliothek des Kloſters S. Salvator bei Meſſina gefunden haben will. Dieſe einzelnen Ueberbleibſel der alten griechiſchen Tonkunſt, von Burette, Burer, Marpurg u. A. ſchon auf unſere Notenſchrift übertragen, möchten eine genauere Betrachtung der alten Notirung nicht ſehr wichtig erſcheinen laſſen, zumal da ſogar ihre Aechtheit mit triftigen Gründen (neuerdings von **Drieberg** — Wörterb. Art. **notirte Hymnen**) beſtritten werden kann. In einer andern Rückſicht jedoch verdient die Notirungskunſt jedes kunſtgeſchichtlichen Volkes, hätten wir auch kein Liedchen von ihm aufzuweiſen, unſere aufmerkſame Betrachtung; die Notirung iſt **ein Produkt** und darum **ein Zeichen des Kunſtzuſtandes**. Wenden wir uns nun mit ſolcher Ueberzeugung an das griechiſche Notenſyſtem, ſo finden wir, daß auch dieſes Zeugniß gibt vom Standpunkte der Kunſt; aber ein Zeugniß, das ſchon für ſich hinreichend wäre, alle Träume der Philologen und Geſchichtsforſcher von der Vortrefflichkeit griechiſcher Tonkunſt wegzublaſen. Wir bemerken darüber kürzlich Folgendes. — I. Mögen nun, wie Einige wollen, die Griechen ſich Anfangs blos der Accente als Tonzeichen bedient haben oder nicht: in ſpäterer Zeit, aber ſchon ſehr früh, gebrauchten ſie die 24 **Buchſtaben ihres Alphabets**

Digitized by Google

als Noten, wie ſie ſie auch ſchon als Ziffern u. ſ. w. anwendeten; die Erfindung wird dem Pythagoras oder ſchon dem Terpander zugeſchrieben. Aus dem Art. griech. Tonſyſtem erſehen wir, daß die Griechen in ihrem ſieben- oder achtſaitigen Grundſyſteme die Kenntniß der ſieben Tonſtufen, ferner die richtige Anſicht vom Weſen der Octave, als bloßer Wiederholung des Grundtones in einer höheren Region, beſaßen. Hätten ſie dieſe Vorſtellung feſtgehalten, ſo würde ihr Tonſyſtem nur ſiebenſaitig geblieben ſeyn und ihr Notenſyſtem nur ſieben Grundzeichen (Buchſtaben) nebſt Umänderungen oder Zuſatzzeichen für die höheren und tieferen Octaven gebraucht haben. Dieß war aber, wie wir erfahren haben, nicht der Fall. Sie hielten keinen abſoluten Ton feſt, konnten daher auch keinen ſtehenden Tonnamen und kein bleibendes Tonzeichen haben, das ihnen überall, unter allen beliebigen Verhältniſſen, geſagt hätte, dieß ſey der eine Ton c oder d. Statt deſſen betrachteten ſie jeden Ton nur relativ zu der Stelle, die er in dieſer oder jener Tonleiter, in dieſem oder jenem Tonſyſteme, in dieſem oder jenem Tetrachorde einnahm; und wie verkünſtelt ſie ſelbſt dieſe Methode der Benennung ausübten, haben wir dort hinlänglich erkannt. Dieſe ganze verwirrte Weitſchweifigkeit ging nun natürlich auf das Notenſyſtem über. Die Griechen brauchten beſondere Noten für jedes ihrer drei Geſchlechte, beſondere Noten für jede ihrer fünfzehn Tonarten in jedem Geſchlechte, beſondere Noten für jeden Ton in jeder Tonart. Dieß iſt nach Obigem begreiflich. Aber ſie bedienten ſich auch beſonderer Noten für die Singſtimme und beſonderer für die Inſtrumentalſtimme, ſo daß die früher von Pepuſch (Philos. Transact. Nr. CDLXXXI, p. 226) und jetzt von Drieberg feſtgehaltene Meinung, ſie hätten zwei verſchiedene Tonleitern gehabt, eine des Geſangs (μέλους, λέξεως) und eine des Inſtruments (κρούσεως), erſtere die, welche wir als natürliche Tonleiter befolgt haben und auch in unſerer Muſik beſitzen (Hypaton als höchſtes Tetrachord und Proslambanomenos als höchſter Ton), letztere die, welche wir als arithmetiſche Tonleiter bezeichnet haben, mit verkehrten Benennungen (Hypaton als tiefſtes Tetrachord und Proslambanomenos als tiefſter Ton) — daß dieſe Meinung nicht mehr ſo unwahrſcheinlich erſcheint, als Burney annimmt und man auf den erſten Blick glauben ſollte. Wollte man freilich analog weiter gehen, ſo müßte man erwarten, daß auch die Zeichenreihe für die Tonleiter der Inſtrumente das Umgekehrte von der Zeichenreihe für die Tonleiter des Geſanges geweſen wäre, folglich Proslambanomenos, Hypate Hypaton u. ſ. w. in beiden Tonleitern dieſelben Zeichen erhalten hätten; allein auch dieſe Annahme findet ſich nicht beſtätigt. Mag es ſich nun damit verhalten wie es wolle, ſo iſt das Eine einleuchtend, daß die Griechen eine Unzahl Zeichen — im Grunde für wenig Dinge — gebrauchten. Wir finden ſie bei Alypius, unter Grundlegung des ſogenannten vereinigten Grundſyſtems, das mit Inbegriff der Wiederholungen 18 Tonſtellen hat. Folglich brauchte jede Tonart für beide Tonleitern 36 Tonzeichen, folglich alle 15 Tonarten in allen drei Geſchlechtern (2 × 18 × 15 × 3) im Ganzen 1620 Zeichen; oder will man mit Forkel (Geſch. d. M. Th. I. S. 366) auf die, allen Geſchlechtern gemeinſamen feſten Töne Rückſicht nehmen, doch wenigſtens 990 Tonzeichen. Obige 1620 finden ſich bei Alypius. Nun erkennt man erſt, mit welchem Rechte Plato (de leg. I. 8) gewarnt hat, der Jugend nicht zu viel Zeit mit Erlernung der Muſik zu entziehen, ſondern ſich damit auf drei Jahre zu beſchränken. — II. Um nun aus dem Alphabet eine ſolche Maſſe von Tonzeichen zu gewinnen, gebrauchten ſie die Buchſtaben in großer und kleiner Schrift, recht und verkehrt geſtellt, liegend bald nach der rechten, bald nach der linken Seite gewendet, ganz, doppelt oder verſtümmelt, rein, eingeſchloſſen oder mit Accenten. So gewann man 120 verſchiedene Charactere, deren jeder noch obenein in den verſchiedenen Tonarten und Geſchlechtern verſchiedene Bedeutungen hatte. Wir müſſen dabei erwägen, daß alle dieſe Zeichen mit allen ihren Bedeutungen rein willkührliche waren, während unſer Notenſyſtem, ein analoger Ausdruck unſeres Tonſyſtems, von innerer Nothwendigkeit und Vernünftigkeit durchdrungen, und eben daher ſo leicht faßlich und gewiſſermaßen unvergeßbar iſt. Und dieſer ganze Apparat von Zeichen gab nur das Toniſche an. Das Rhythmiſche, Länge und Kürze der Töne, Verhältnißmäßigkeit und Uebereinſtimmung der Zeitmomente, mußte von den proſodiſchen Verhältniſſen des Gedichts abgenommen und bei Chorgeſängen von den Chorführern mit „eiſerner Sohlen Geſtampf“ in Ordnung gehalten werden. Wie aber konnten die Inſtrumentiſten aus ihrer beſonderen Stimme, oder gar bei Sätzen ohne Geſang, die rhythmiſche Ordnung wiſſen? Es mußte ihren Noten das rhythmiſche Maaß des Textes vor- oder beigeſchrieben ſeyn, oder ſie mußten ihn auswendig wiſſen. Nun denke man ſich gar die Mühſeligkeit, in ſolcher Schrift mehrere gleichzeitig und verſchieden geführte Stimmen — wär' es auch nur wie in unſeren vierſtimmigen Chorälen — aufzuzeichnen! Eine Partitur in ſolcher Schrift, vollends mit Stimmen mannigfaltiger Bewegung (wie bei uns Achtel und Sechszehntel gegen Viertel u. dergl.) muß da geradezu unabfaßbar und unlesbar genannt werden. Wenn aber eine Partitur oder auch nur eine Aufzeichnung in der gedrängten Weiſe unſerer Clavierſachen undenkbar geweſen, wie ſollte es den griechiſchen Tonkünſtlern möglich geworden ſeyn, einen eigentlich mehrſtimmigen Satz feſtzuhalten, oder auch nur eine einigermaßen mannigfaltige, einigermaßen den Namen verdienende Harmonie-Entfaltung zu Stande zu bringen? Ihre Notenſchrift legt Zeugniß ab, daß ſie keine wahre Harmonie und Mehrſtimmigkeit beſeſſen haben können. Soviel über die griechiſche Tonſchrift. Wie wenig ſie und jede Tonbezeichnung durch willkührliche Zeichen den Vergleich mit unſerer Notenſchrift aushält, ergiebt ſich aus dem Art. Notenſyſtem. Streng genommen hätte der griechiſchen Bezeichnungsweiſe gar nicht der Name Notirung und Notenſchrift gebührt, und wir haben ihn uns nur geſtattet, weil er uns allen am geläufigſten iſt für die Sache, der die Griechen mit ihren Buchſtaben wie wir mit unſern Noten nachgingen.

Griechiſcher Rhythmus. Der Inhalt der griechiſchen Rhythmik (Wiſſenſchaft vom Rhythmus) und Rhythmopöie (Anwendung der rhythmiſchen Grundſätze) kann hier nur in ſo weit zur Erörterung kommen, als er Bezug auf das griechiſche Muſikweſen hat; im Uebrigen vergleiche man vorher den allgemeinen Artikel Rhythmus. Eben in dieſer Richtung aber ſind wir über das Weſen des griechiſchen Rhythmus, wie über andere Theile ihrer Tonkunſt, zwar nicht vollſtändig bis in alle Details, doch aber hinlänglich unterrichtet, um auch von dieſer Seite her eine ſichere Vorſtellung vom Zuſtande des griechiſchen Muſikweſens zu faſſen, wofern wir nur die Natur der Sache zu Rathe ziehen. Die wichtige Frage iſt hier: hatten die Griechen ein Tactſyſtem? das heißt eine ihr ganzes Muſikſtück vom großen bis in die kleinſten Verhältniſſe lichtvoll ordnende Eintheilung. Man darf aber bei dieſer Unterſuchung den Begriff des Tactes nicht ſo eng faſſen, wie er bei uns im Elementarunterrichte gegeben zu werden pflegt, als eine gleichmäßige Abtheilung eines Tonſatzes in kleine, durch Tactſtriche kenntlich gemachte Abſchnitte. Wollen wir hier, bei der Frage nach der practiſchen Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik, das Tactweſen ganz practiſch auffaſſen, ſo begreift es 1) die Gliederung eines ganzen Tonſtückes in Theile, 2) jedes Theils in größere Abſchnitte oder Sätze, 3) der Sätze in Abtheilungen (Themata oder Gänge), 4) der Themata in die periodiſchen Theile Vorder- und Nachſatz u. ſ. w., 5) dieſer in Abſchnitte oder Klauſeln, dieſer 6) in Tacte, der Tacte 7) in Tacttheile, der Tacttheile 8) in Tactglieder. So baut ſich unſer Tonſatz auf, in den faßlichſten Verhältniſſen, die dabei der mannigfachſten und reichſten Gliederung fähig ſind. Dadurch wird

Digitized by Google

uns die Zuſammenſetzung weit ausgedehnter, eine große Idee, ganze Empfindungszuſtände erſchöpfender Muſikſtücke, dadurch die Verbindung der mannigfaltigſten Bewegungsformen nach einander und gegen einander über, kurz erſt dadurch die Entfaltung aller Mittel und Formen der Muſik möglich; ſelbſt Melodie und Harmonie können ſich nur unter der Obhut des Tactes ſinnvoll und kunſtmäßig entfalten. Wenn wir nun von der Tonkunſt eines Volkes erfahren ſollten, daß ein ſolchrs Tactweſen ihr fremd geblieben ſey, ſo müſſen wir annehmen, entweder: daß dieſe Tonkunſt eine ganz andere Tendenz und Beſchaffenheit gehabt habe, als die unſrige, oder: daß ſie weit entfernt ſey von deren reicher Entfaltung, daß ſie ſich noch in einem Zuſtande unleugbarer Unvollkommenheit befinde. Und dieſes Urtheil oder jene Annahme trifft die griechiſche Muſik. I. Die Griechen, welche nach Ariſtides unter Rhythmus die fortgeſetzte Bewegung nach gewiſſen Verhältniſſen verſtehen, wie ſie ſich durch Tonvortrag, Wortvortrag oder Körperbewegung lebendig kund gibt; nahmen das Geſetz ihres Rhythmus von der Verskunſt her, wie denn überall am Versmaße das Bewußtſeyn über den Rhythmus und deſſen Ordnung begonnen hat. Sie unterſcheiden die Sylben in kurze und lange, letztere noch einmal ſo lang als erſtere. Die kurze Sylbe iſt alſo das kleinſte rhythmiſche Zeitmaß, Mora genannt, das vor Allem die lange Sylbe mißt (zwei kurze gleich einer langen), und von hier aus alle übrigen rhythmiſchen Größen. Aus zwei oder mehr Sylben bilden die Griechen Versfüße (rhythmiſche Grundformen), aus Versfüßen den Vers, aus Verſen gleicher oder verſchiedener Geſtalt rhythmiſche Gruppen. Jeder Versfuß ward in zwei gleiche oder ungleiche Theile, Arſis und Theſis, getheilt. Arſis (bei uns Aufſchlag) war auch bei den Griechen Name der leichten Zeit; wenn man (ſagt Bacchios) beim Tactangeben den Fuß wie zum Fortſchreiten erhebt; Theſis bezeichnete die ſchwere Zeit, wenn der Fuß beim Tactangeben niedergeſetzt wird. Der Versfüße nahm man drei Gattungen an. Die erſte Gattung heißt die dactiliſche, in der beide Theile des Versfußes gleiche Zeitlänge haben; jeder dieſer Theile aber kann nicht bloß durch eine, auch durch zwei, bis zu acht Sylben und ſyllabiſchen Zeitlängen (Moren) erfüllt ſeyn. Hieher gehören als Arten der Spondäus (— | —), Diſpondäus (— — | — —), Pyrrhichius (⏑ | ⏑), Proceleusmatikus (⏑ ⏑ | ⏑ ⏑) Dactylue (— | ⏑ ⏑), Anapäſt (⏑ ⏑ | —) und andere. Die zweite Gattung heißt die jambiſche. Hierhin gehören als Arten der Jambus (⏑ | —), der Trochäus (— | ⏑), Orthius (— — | — — — —), Trochäus ſemantus (— — — — | — —) und andere. Die dritte Gattung heißt die päoniſche. Ein viertes Geſchlecht von Versfüßen, das epidritiſche, eine Erfindung der ſpäteren Griechen, iſt hier nicht weiter zu betrachten. Aus den Versfüßen nun wurden Verſe zuſammengeſetzt, die man in mehrfacher Hinſicht claſſificirte. 1) nach der Anzahl der Füße unterſchied man Dimeter, Verſe von zwei Füßen (z. B. trochäiſche — ⏑ | — ⏑, jambiſche ⏑ — | ⏑ —, dactiliſche — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑); Trimeter, Verſe von drei Füßen (z. B. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑), beide Versarten wegen ihrer Kürze auch in Doppelfüßen dargeſtellt (z. B. den jambiſchen Trimeter ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ —); ferner Tetrameter, Pentameter, Hexameter, Verſe von vier, fünf und ſechs Füßen. 2) nach der Wahl der Füße nannte man unvermiſchte Verſe, die aus einer einzigen Art von Füßen zuſammengeſtellt waren, wie z. B. alle vorgenannten; und vermiſchte, in denen verſchiedene Versfüße verbunden waren, wie z. B. im heroiſchen Hexameter, der aus Spondäen und Dactylen gemiſcht iſt. 3) nach der Weiſe des Schluſſes unterſchied man akatalektiſche (vollſtändige) Verſe, katalektiſche, deren letztem Fuße eine Sylbe fehlt, brachykatalektiſche, deren letztem Fuße zwei Sylben fehlen, hyperkatalektiſche, deren letztem Fuße eine Sylbe angehängt iſt, — und was der Eintheilungen und Unterſcheidungen mehr ſind. Aus Verſen nun bildete man die größeren rhythmiſchen Formen für das ganze Gedicht oder Theile deſſelben, indem man entweder eine Art von Verſen feſthielt oder deren mehrere oft auf die mannigfachſte Weiſe miſchte. Soviel, um das Gebiet der rhythmiſchen Geſtaltungen wenigſtens zu überblicken. Wir müſſen annehmen, daß hierin auch der muſikaliſche Rhythmus dem Weſentlichen nach gegeben iſt, denn von rhythmiſchen Geſtaltungen außer den im Umriß angedeuteten, oder gar von einem neben dieſem proſodiſchen noch beſtehenden Tactweſen iſt keine Spur zu finden. Es bleibt über die Art, wie die rhythmiſchen Geſänge ausgeführt wurden, Einiges zu ſagen. Dieß geſchah unter Leitung des Chorführers, der mitten im Chor ſeine Stelle zu oberſt auf den Stufen der Thymele (des Altars im Raume der Orcheſtra) nahm, wenn der Chor ſich um dieſelbe gruppirte, und tacttretend (auch wohl mit eiſernen Sohlen) oder durch Handſchläge (auch wohl mit Muſchel- oder Knochenplatten bewehrt) das Ganze in Ordnung hielt; hoffentlich wird nicht immer ſo laute Direction nöthig geweſen ſeyn. Von dieſen Koryphäen wurde auch das Tempo oder die Beſchleunigung und Hemmung der Bewegung, dem Sinne des Gedichts gemäß, angegeben. Noch eine Frage kann der Erörterung bedürfen: ob die Griechen die Zeitverhältniſſe ſcharf beobachteten, oder ob dieſe Längen und Kürzen nur das Beſtimmende, Feſtigende waren, um das ſich der lebendige Vortrag frei undulirend bewegte. In der nicht-muſikaliſchen Declamation kann man faſt nicht anders, als das Letztere annehmen. Für die muſikaliſche Recitation möchte das Erſtere wahrſcheinlicher ſeyn. Das ganze Inſtitut des Rhythmus war ihnen ein ſo wichtiges, daß ſie der Rhythmopöi ſogar (und aus ihrem Geſichtspunkte mit Recht) eine größere Wirkung beimaßen, als der Melopöie, und daß ſie ſtrebten, ſich über den Sinn der rhythmiſchen Geſtalten ſichere Vorſtellungen zu verſchaffen. Treffend charakteriſirt Ariſtides die rhythmiſchen Geſtalten. Er nennt Rhythmen, die im Niederſchlage anfangen, beruhigend und beſänftigend; die im Aufſchlage anheben, beunruhigend, erregt; Rhythmen aus ganzen Tonfüßen edel, andere aus kurzen, mit Pauſen untermiſchten weniger edel; Rhythmen von gleichen Verhältniſſen angenehm, von ungleichen bewegter; dactiliſche Verſe mit lauter kurzen Füßen (z. B. aus Pyrrhichien) findet er lebhaft, ungeſtüm, zu pyrrhiſchen Fechtertänzen geeignet; Verſe mit lauter langen Sylben ernſthafter, pathetiſcher, zu Lobliedern geeignet, u. ſ. w. Auch hier, ſehen wir, hängt ſich die Betrachtung zunächſt an die Einzelnheiten der Gedichtform. Und hierin erblicken wir den weſentlichen Unterſchied zwiſchen dem Baue des griechiſchen Rhythmus und unſerem Tacte, in muſikaliſcher Beziehung verſteht ſich. Die Zeitordnung des Griechen geht von der kleinſten Theilform aus und arbeitet ſich nach dem Ganzen zu weiter; dieſes Ganze entgeht ihr, und muß es, da in der Poeſie der geiſtige Inhalt nicht blos das faſt allein Wichtige, ſondern auch der vollkommen genügende Halt des Ganzen iſt. Aber damit iſt denn auch entſchieden, daß die muſikaliſch-rhythmiſche Form nie ein Ganzes, ſtetig und einheitsvoll auf einen Zielpunkt Führendes werden konnte; eine muſikaliſche Conſtruction, vernünftige und künſtleriſche Entwicklung iſt unmöglich, nur ein Nacheinander ſinnvoller Einzelnheiten gelingt. Unſer Tact geht, wie oben gezeigt worden, vom Ganzen aus, und indem er hier das Weſen der Erſcheinung ergreift, iſt es ihm möglich, bis in die äußerſten Theile zu dringen und das Ganze einheitsvoll zu beſeelen. Nur damit und dadurch iſt eine wahre, freie Tonkunſt denkbar. Auch hier alſo werden wir vollkommen deutlich auf die Tendenz der griechiſchen Muſik gewieſen; ein Subſtrat des Gedichtes, ſollte ſie daſſelbe wirkſam verkörpern, und mußte ſich daher, in Bezug auf das Rhythmiſche, den proſodiſchen Verhältniſſen genau fügen. Dadurch verſchmolz ſie nicht nur ihre Töne und Klänge mit dem Wortlaute, ſondern verſtärkte und verdeutlichte auch den Sylbenfall und die

Digitized by Google

Accentuation des Gedichts für den weiten Kreis des zuhörenden Volkes. Eine tactiſche Behandlung nach unſerer Weiſe würde für das griechiſche Gedicht tödtlich geweſen ſeyn. Der Grieche hätte, wäre ſie ihm auch von außen her bekannt geworden, an ſeinem Rhythmus feſthalten müſſen und hatte Recht, ihn (für ſeine Zwecke) ſo hoch zu halten. Sehen wir aber von dieſen Zwecken ab und betrachten die griechiſche Muſik in ihrem rhythmiſchen Theile abſtract als eine Stufe der Kunſtentwicklung, ſo müſſen wir erkennen, daß ſie in dieſem Zuſtande unfähig geweſen einer höheren Kultur, wie dieß auch ſpäter die Geſchichte im Fortgange vom Versrhythmus zur Menſur und endlich zum Tacte erwieſen hat.

Griechiſche Tonarten. Die Griechen verſtanden nach Ariſtides unter einer Tonart den Inbegriff aller Töne, Intervalle und Syſteme, die zu einem und demſelben Haupttone, der Tonica nämlich, gehören. Alle dieſe Töne waren unter einander gleich, ſie hatten dieſelbe Intervallenfolge und die Intervalle hatten dieſelben Größen, eben wie bei uns alle Durtöne oder alle Molltöne unter einander gleich ſind; ſie waren nur Verſetzungen, Transpoſitionen, ein und derſelben Verhältnißreihe von einem Tone des Diagramms (der Tonleiter) auf den andern. In dieſem Sinne die Tonart verſtanden, nennt Euklides ſie ἀπλατής, ohne Breite, das heißt, ohne eigenthümliche innere Entwicklung. — Solcher Tonarten zählen nun Ariſtoxenos und Euklides dreizehn, deren Tonica in dem Umfange einer Octave enthalten ſind:

g as a b h c des d es e F ges g *)

Die ſpäteren Griechen nehmen nach Ariſtides fünfzehn Töne an, die im Umfange einer None enthalten ſind:

g as a b h c des d es e F ges g as a.

Wir ſehen im erſten Verzeichniß eine Tonica, im andern drei Toniken (g—as—a) wiederholt. Da nun alle Tonarten unter einander vollkommen gleich ſeyn ſollen, ſo ſind drei Tonarten, die von g- as und a, doppelt angerechnet, und die Griechen haben alſo, wie wir, in der That nur zwölf gleiche Tonarten auf den zwölf Halbtönen gehabt, die das Tonſyſtem möglicher Weiſe enthalten kann. — Woher aber die überſchüſſige Rechnung? — Das erſte Verzeichniß hat wohl nur den methodiſchen Zweck, die Octave vollzählig zu machen, in der die Toniken aufgewieſen werden; das zweite Verzeichniß aber erläutert uns die Frage vollends. Die Griechen hatten nämlich, nach Plinius, Anfangs nur drei Tonarten, die von den Völkern, bei denen ſie urſprünglich im Gebrauch geweſen ſeyn mögen, genannt wurden: die doriſche, die phrygiſche, die lydiſche. Sie lagen in der Entfernung eines Tones von einander; war alſo die doriſche Tonica C, ſo war phrygiſch die Tonreihe von D, lydiſch die Tonreihe von E. Bei der Erweiterung des Tonſyſtems wurde auch die Zahl der Tonarten vergrößert; zwiſchen die doriſche und phrygiſche (alſo nach obiger Annahme auf Des) wurde die jaſtiſche oder ioniſche Tonart, zwiſchen die phrygiſche und lydiſche wurde die äoliſche Tonart geſtellt, alſo auf Es. Es iſt nicht außer Zweifel, ob die Entwicklung der Tonarten genau ſo und auf dieſen Punkten begonnen hat, und ob nicht die Tonarten zuerſt ſich als Tropen gebildet haben. Gewiß aber iſt, daß bei dem Syſteme der fünfzehn wie der dreizehn Tonarten die genannten fünf Tonarten (das Doriſche, Jaſtiſche, Phrygiſche, Aeoliſche und Lydiſche) Stammtonarten, oder doch ihre Namen Stammnamen blieben. Von ihnen aus nannte man nun alle übrigen Tonarten. Jede der Stamm-Tonarten hatte zwei Neben-Tonarten, die eine reine Quarte tiefer gelegen und mit Hypo (unter) bezeichnet, die andere eine Quarte höher gelegen und mit Hyper (über) bezeichnet. War die doriſche Tonart z. B. auf C gelegen, ſo ſtanden ihre Neben-Tonarten, das Hypodoriſche auf G, das Hyperdoriſche auf F. Man bemerkt, daß dieß die Tonarten beider Dominanten ſind, eben wie bei uns die natürliche Umgebung, die nächſten Verwandten jeder Haupt-Tonart; nur erſchien bei den Griechen zufolge ihres Quartenſyſtems unſere Oberdominante tiefer als der Hauptton, eine Rennweiſe, die bekanntlich im Syſteme der Kirchentonarten beibehalten worden iſt. Die fünfzehn griechiſchen Tonarten hießen alſo:

hypodor. . . .	doriſch . . .	hyperdor.
hypojaſt. . . .	jaſtiſch . . .	hyperjaſt.
hypophryg. . .	phrygiſch. . .	hyperphr.
hypoäol. . . .	äoliſch . . .	hyperäol.
hypolyd. . . .	lydiſch . . .	hyperlyd.

Hyperphrygiſch, Hyperäoliſch und Hyperlydiſch waren Wiederholungen von Hypodoriſch, Hypojaſtiſch und Hypophrygiſch, blos aufgenommen, damit jede Stammtonart ihre zwei Nebentonarten habe. — Schon aus dem Obigen iſt klar, daß die doriſche Tonart der tiefſte Stammton, und ihr unterer Nebenton, die hypodoriſche Tonart, die tiefſte von allen Tonarten iſt. Haben wir nun blos einer einzigen Tonart den Sitz beſtimmt, ſo kennen wir alle, denn ſie folgen einander in Räumen von einem Halbtone. Nun ſagt Ariſtides, daß der hypodoriſche Proslambanomenos der tiefſte Ton ſey. Welches iſt dieſer Ton? — Folgen wir dem natürlichen Gange der Tonleiter, ſo finden wir den Proslambanomenos im fünfzehnſaitigen Syſteme über Hypate Hypaton; es iſt der Ton G. Folgen wir aber der nicht künſtleriſchen, ſondern arithmetiſchen oder canoniſchen Tonleiter, ſo finden wir den Proslambanomenos unter der tiefſten Stufe, es iſt der Ton A. Daß die Griechen den tieferen Ton G beſaßen, wiſſen wir ſicher aus Ariſtides, aus den Angaben Ariſtoxens über den Stimmumfang der Chöre u. A. Und ſo iſt auch nach der äußerlichen Tonlage kein Bedenken gegen jene natürliche Tonleiter, folglich auch kein Bedenken gegen die Annahme des G als Tonica der hypodoriſchen Tonart. Demgemäß gleichen alſo:

Die	hypodoriſche	Tonart	unſerem	G-Dur,	
„	hypoioniſche	„	„	As	„
„	hypophrygiſche	„	„	A	„
„	hypoäoliſche	„	„	B	„
„	hypolydiſche	„	„	H	„
„	doriſche	„	„	C	„
„	ioniſche	„	„	Des	„
„	phrygiſche	„	„	D	„
„	äoliſche	„	„	Es	„
„	lydiſche	„	„	E	„
„	hyperdoriſche	„	„	F	„
„	hyperioniſche	„	„	Ges	„

die anderen Hypertonarten ſind, wie geſagt, bloße Wiederholungen der erſten drei Hypotonarten. — Will man die andere Tonleiter zum Grunde legen, ſo heißt die hypodoriſche Tonreihe

A—h—c—d e—f—g—a,

alſo unſer Moll mit kleiner Septime, oder das Aeoliſche der Kirchentöne, und die doriſche Tonreihe heißt

D—e—f—g—a—h—c—d,

wiederum Moll mit großer Sexte und kleiner Septime, oder das Doriſche der Kirchentöne. Da nun alle Tonarten einander gleich ſeyn ſollen, ſo müßten ſie ſich alle nach dieſem doriſchen Moll (dem erſten Stammtone) oder allenfalls nach dem hypodoriſchen Moll (der tiefſten aller Tonarten) richten. Folglich würden alle griechiſchen Tonarten im diatoniſchen Geſchlechte Molltöne ſeyn. Worin hätte aber denn das ſpondäiſche Geſchlecht beſtanden? Es hätte ſich nur in der Septime und Quarte, und vom Doriſchen in der Sexte unterſchieden, wäre aber um den entſcheidenden Unterſchied eines Molltones gegen einen Durton gekommen, vielmehr: es wäre aus Molltönen gar nicht abzuleiten geweſen. Und wie hätten im enharmoniſch-diatoniſchen Miſchgeſchlechte ſich aus einem diatoniſchen Moll die Kennzeichen, Eklyſis, Ekbole und Spondeiasmos (ſ. d.

*) Zur Raumerſparung nehmen wir hier ſtatt Noten, Buchſtaben. Die großen Buchſtaben bedeuten Halbe, die kleinen aber Viertelnoten.

Digitized by Google

Art. gr. Tongeſchlechte) herausbilden laſſen? Und endlich: wie vertrüge es ſich mit dem hellen, ſtets dem Unmittelbar-Natürlichen zugewandten Sinne der Hellenen, daß ihre Muſik allüberall Moll, alſo eine Trübniß der natürlichen Tonleiter, geweſen wäre? — Bisher haben wir die Tonarten nur in dem einen Sinne, als Uebertragungen einer Urtonart auf andere Töne oder Toniken, betrachtet. So und nicht anders verſteht auch die heutige Muſik ihre Tonarten, ein und derſelben Gattung nämlich. Allein die Griechen unterſchieden auch noch die Octavgattungen. Jede Tonart kann ihre Tonleiter auf ſieben verſchiedene Arten darſtellen, je nachdem ſie (ohne Veränderung der Töne) bei der erſten, zweiten, dritten Stufe u. ſ. f. beginnt. Die doriſche Tonart z. B. kann ſich in folgenden ſieben Octavgattungen darſtellen:

1. c — d — e — f — g — a — h — c
2. d — e — f — g — a — h — c — d
3. e — f — g — a — h — c — d — e
4. f — g — a — h — c — d — e — f
5. g — a — h — c — d — e — f — g
6. a — h — c — d — e — f — g — a
7. h — c — d — e — f — g — a — h

Man ſieht hier die Grundlage der chriſtlichen Kirchentonarten (vergl. d. Art. Kirchentöne) vor ſich. Daß eine Melodie mehr oder weniger einen verſchiedenen Sinn ausſprechen kann, je nachdem ſie ſich bald der einen, bald der andern dieſer Tonordnungen anſchließt, muß man im Voraus zugeben und findet es allenfalls an alten Chorälen beſtätigt; daß der Einfluß dieſer Tonordnungen auf Modulation, wenn ſich erſt eine Modulation reicher entfaltet, noch wichtiger ſeyn kann, iſt aus der Lehre der ſpäteren Kirchentöne zu erſehen. In ſofern iſt alſo die Unterſcheidung keine müßige zu nennen und im frühen Alter der Kunſt wohl hülfreich. — Die Benennung der Octavengattungen iſt nur von der der Tonarten hergenommen; es folgt hieraus von ſelbſt, daß auch auf ſie jene doppelte Weiſe, das Tonſyſtem herzuſtellen und zu benennen, Einfluß gehabt haben muß. Folgen wir der oben gerechtfertigten natürlichen Tonleiter, ſo haben die Octavgattungen folgende Namen:

1. Die Tonleiter von C zu c — die doriſche Octavgattung.
2. Die Tonleiter von D zu d — die phrygiſche Octavgattung.
3. Die Tonleiter von E zu e — die lydiſche Octavgattung.
4. Die Tonleiter von F zu f — die mixolydiſche Octavgattung.
5. Die Tonleiter von G zu g — die hypodoriſche Octavgattung.
6. Die Tonleiter von A zu a — die hypophrygiſche Octavgattung.
7. Die Tonleiter von H zu h — die hypolydiſche Octavgattung.

Wollten wir aber der andern Tonordnung folgen, ſo würde die doriſche Octavgattung von E zu e, die phrygiſche von D zu d, die lydiſche von C zu c, die mixolydiſche von H zu h, die hypodoriſche von A zu a, die hypophrygiſche von G zu g, die hypolydiſche von F zu f zu ſtehen kommen. — Jeder ihrer Tonarten nun legten die Griechen einen beſonderen und beſtimmten Character bei und hielten die Wahl der Tonart für den erſten, wichtigen Punkt bei der Compoſition. Es iſt im Allgemeinen wohl anzuerkennen, daß die Tonarten, wollen wir ſie auch nur als Transpoſitionen gelten laſſen, verſchiedene mehr oder weniger beſtimmt aufzufaſſende Charactere haben; wer unſere Kunſt mit Sinn übt, oder auch nur ihre Werke mit empfänglichem unbefangenem Gemüthe aufnimmt, muß dieß ſchon wahrgenommen haben, wenn gleich es noch nicht gelungen wäre, die Urſache zu ergründen, und wenn gleich zugegeben werden muß, daß der Characterunterſchied nicht in der abſoluten oder relativen Höhe der Tonica allein, und nicht in Temperaturverhältniſſen (die auf verſchiedenen Inſtrumenten verſchieden ſeyn können) allein zu ſuchen iſt, auch: daß er nicht ausgehen ſoll von der Wahl gewiſſer für eine oder die andere Tonart mehr geeigneter Inſtrumente, ſondern, wofern er wirklich beſteht, ſich ſchon in den von Temperaturzufälligkeiten unabhängigen Organen, z. B. im Geſange oder auf Taſteninſtrumenten, offenbaren muß. Wie aber die Griechen ihren Tonarten ſo beſtimmte und ſo ſchnell anſprechende Charactere, als z. B. Galenus in jener Erzählung vom Damon, haben mit Wahrhaftigkeit beimeſſen können, das iſt nicht ſo leicht einzuſehen, ſelbſt wenn man ihre bekannte Neigung zu Vergrößerung und Verſchönerung mit in Rechnung bringt. — Der Inhalt des Ganzen, das war der Character, den man nun auch feſthielt in der abgeſonderten Seite, die das Syſtem als Tonart hervorhob. Dieß ſcheint nicht nur der natürliche Gang der Sache, ſondern auch genugſam aus den Alten erweislich, daß ſie bei der Characteriſtik der Töne zugleich mit an das Uebrige gedacht haben. Eben dadurch aber mußten die Tonarten ſelbſt zu Typen beſtimmteren Ausdrucks werden, mußten, wie ſpäter die Kirchentöne, typiſche Gewalt erhalten. Sie waren die Tongefäße, in denen von jeher dieſe Regungen feierlicher Würde, oder bacchiſcher Begeiſterung, oder weicher Klage aufgefaßt, aus denen ſie wiederhallt waren; dieſe Erinnerungen, die Geiſter der alten Lieder, umſchwebten den gläubigen Künſtler, wenn er die doriſche Lyra oder etwa jene lydiſchen Flöten ergriff, die auch zur Hochzeit der Niobe erklungen waren. Und ſo trat die geiſtige Macht hoher beſtimmender Erinnerungen der in den Tonverhältniſſen ſelbſt waltenden Naturmacht zur Seite, um den Glauben der Alten an ihre Tonarten ſtets neu zu rechtfertigen.

Griechiſche Tongeſchlechte. Die Kenntniß der griechiſchen Tongeſchlechte ſetzt Bekanntſchaft mit dem griechiſchen Grundſyſteme voraus. Wir haben bei deſſen Betrachtung nur ſolche Tetrachorde aufgeſtellt, die aus der Folge von zwei Ganztönen und einem Halbtone beſtanden. Allein die Griechen hatten noch ganz andere Arten, ihre Tetrachorde zu conſtruiren. Die feſten Stufen blieben ſich überall gleich, aber in den beweglichen (veränderlichen) wurden Veränderungen vorgenommen; man ſtimmte ſie bald einen Halbton, bald einen Viertelton u. ſ. w. tiefer und fand ſo verſchiedene Arten der Tonfolge, die man Geſchlechte nannte. Drei Hauptgeſchlechte kann man annehmen: das diatoniſche, das chromatiſche, das enharmoniſche. — I. Das diatoniſche Geſchlecht beruht auf Tetrachorden von zwei Ganztönen und einem Halbtone; die ganze Darſtellung der Grundſyſteme alſo in dem betreffenden Artikel hat uns nichts als diatoniſche Tonfolgen gezeigt. Hier erſt, wo wir im Begriff ſtehen, die anderen Tonfolgen zu betrachten, können wir mit Beſtimmtheit der Meinung entgegentreten, daß, als man in das Diateſſaron erſt einen Ton geſetzt, derſelbe bald dem höheren, bald dem tieferen feſten Tone näher geſtellt worden ſey; er konnte nur zunächſt der Hypate ſtehen. Das diatoniſche Geſchlecht galt den Griechen für das älteſte, einfachſte und naturgemäßeſte, und mit Recht. In der arithmetiſchen Berechnung des Tonſyſtems finden wir die ihm gehörenden Stufen zuerſt (h — e — a — d — g — c — f) und erſt nach ihnen die chromatiſchen Töne (b — es ꝛc.), zuletzt aber die enharmoniſchen (ces = h, fes = e ꝛc.), nämlich letzteres Wort in unſerem Sinne genommen. In künſtleriſcher Hinſicht aber enthält es eine wohlgeordnete Tonfolge und alle wichtigeren und anwendbareren Intervalle. Ariſtides meint daher auch, es könne von ganz unmuſikaliſchen Menſchen geſungen werden. Das

Digitized by Google

chromatiſche Geſchlecht rückt die beiden beweglichen Stufen in das Verhältniß eines Halbtones zu einander: es hat alſo in jedem Tetrachorde zwei Halbtöne. Nun aber kann ein Tetrachord nur vier Stufen enthalten, und ſein unveränderlicher Umfang iſt die Quarte. Folglich muß neben die beiden Halbtöne das Intervall einer kleinen Terz zu ſtehen kommen und die chromatiſche Tonleiter (z. B. im achtſaitigen Grundſyſteme) ſo heißen

C h b G e es C.

Das enharmoniſche Tongeſchlecht bringt Verhältniſſe, die wir in unſerem Syſteme gar nicht beſitzen. Seine Tetrachorde nämlich ſchreiten fort in zwei Vierteltönen und — dem Reſt einer großen Quarte — einer großen Terz:

C β c h H F β f e C.

Die Viertelton-Erniedrigung ſey durch das griechiſche β (Beta) angezeichnet. Dieß ſind die beiden Tongeſchlechte in ihrer Reinheit, um deren Beſitz die griechiſche Muſik oft genug von Neueren geprieſen und unſerer vorgezogen worden. — Der practiſche Muſiker wird von Haus aus nicht begreifen, was mit einer ſolchen Tonleiter anzufangen ſey, und die Alten — ſcheinen, wenn man ſcharf hinblickt, ungefähr derſelben Anſicht. Ariſtides meint vom chromatiſchen, dieſes Geſchlecht ſey ſchon viel künſtlicher als das diatoniſche, und nur gelehrten Muſikern ausführbar. Das enharmoniſche aber ſey das allerſchwerſte, nur den größten Künſtlern ſey es möglich, enharmoniſch zu ſingen, vielen aber ganz unmöglich. Was ſind das aber für Grundlagen einer Kunſt, die nur gelehrten Meiſtern, ja nur den größten Künſtlern zugänglich wären? Und wie ſind die ungelehrten Hörer mit der Auffaſſung ſo ſchwerer Verhältniſſe zu Stande gekommen, von denen Ariſtoxenos geſteht, auch mit der größten Anſtrengung könnten die Sinne kaum ihrer mächtig und gewohnt werden? — Denn die Schwierigkeit, welche ſelbſt große Meiſter bei der Hervorbringung chromatiſcher und beſonders enharmoniſcher Tonverhältniſſe gefunden haben ſollen, kann nicht etwa im körperlichen Organe gelegen haben. Jeder kann, ſoweit der Stimmumfang reicht, alle Tonverhältniſſe ſingen, die er ſich klar vorzuſtellen vermag; jeder kann bekanntlich einen Ton in den andern überziehen und durchläuft dabei eine ununterſchiedene Reihe der kleinſten Tonſtufungen. Das Organ alſo iſt für ſie geeignet, wenn wir ſie uns nur ſicher vorſtellen können. Das griechiſche Volk wird alſo nicht haben verſtehen können, was nur ſeine größten Künſtler ſingen, das heißt, in ihrer Vorſtellung faſſen konnten. Hierzu kommt aber noch Eins. Dieſe feinen Abſtufungen ſollten nicht im ſtillen Zimmer erlauſcht werden, ſondern in den pythiſchen und anderen Spielen, oder in den unbedeckten weiten Theatern vor einer ſumſenden Menge vieler Tauſende wirken; ſie ſollten auch unter anderen von vielen harfenartigen Inſtrumenten ausgeübt werden, die ſich, zumal in freier Luft, ſo leicht verſtimmen. Wo wären da die Vierteltöne geblieben? Und wie hätte man da mit ſo kleinen Abſtufungen wirken können, wo auch die Stimme zu ihrem Lapidarſtyle, zu weiten Intervallen für weite Räume, greifen muß? — Den letzten Glauben an dieſe Geſchlechte, ſofern ſie künſtleriſche Anwendung gefunden haben ſollen, verliert man durch das Urtheil der Alten von ihrer Wirkung. Um dieſen Punkt ſicher zu faſſen, muß man erſt bedenken, worin ihr Characteriſtiſches, ihr Unterſchied vom Diatoniſchen liegen kann. Wir finden in ihnen die Quarte, die große und kleine Terz, den Halbton, — alles dieß auch im Diatoniſchen. Nur die Folge zweier Halbtöne und die Vierteltöne, das iſt das Eigenthümliche; alſo in den kleinſten Verhältniſſen lag das Characteriſtiſche. Nun nennt aber Ariſtides das diatoniſche Geſchlecht männlich und ſtreng, das chromatiſche einſchmeichelnd und klagend, das enharmoniſche aufregend (excitandi vim habet) und belebend. Plutarch hält das Chroma für weichlich und unmännlich, die Tragödie habe ſich ſeiner enthalten; das enharmoniſche aber iſt ihm das ſchönſte der Tongeſchlechte, das hauptſächlich wegen ſeiner Würde von den Alten (auch von Pindar) eifrig ſey gebraucht worden; es ſey bei den Aelteren, als der lyriſche Geſang in ſeiner Blüthe ſtand, in höchſter Achtung und Ausbreitung geweſen, und habe ſich erſt verloren, als von den Späteren die Kraft und Männlichkeit der alten Kunſt in leichtes und gefälliges Weſen ſey aufgelöſet und verdünnt worden. Wie? In der vierteltönigen Enharmonik habe man Würde, Kraft und Männlichkeit, den rechten Ton für pindariſchen Schwung gefunden? Widerſpricht dieß nicht der ganz allgemeinen Erfahrung, daß Großheit der Verhältniſſe großartigen und Kleinheit derſelben geringeren oder feineren Eindruck bedingt? Haben nicht, demſelben Naturgeſetze folgend, die Griechen das Chroma mit ſeinen Halbtönen weichlich und unmännlich genannt, im Gegenſatze zu dem männlichen diatoniſchen Geſchlechte? — II. Ein beſſeres Licht gewinnen wir für die Sache, wenn wir auf den Urſprung des enharmoniſchen Geſchlechts, auf das von Olympos erfundene ſpondäiſche Geſchlecht, zurückgehen. In rein empiriſcher Weiſe bildete ſich Olympos aus dem diatoniſchen Geſchlechte eine abweichende Tonleiter,

Nete	ſpondäiſche Paranete	Parameſe	Meſe	ſpondäiſcher Lichanos	Parhypate	Hypate
G	as	h	C	des	e	F,

aus der in der Folge eine andere, ebenfalls abweichende diatoniſche Tonleiter:

C d es F G as h C

wurde, unſerer Molltonleiter gleich. Beide Tonleitern ſind willkührlich in rein künſtleriſchem Drange aus der diatoniſchen Grundtonleiter, dem Durſyſteme gebildet worden, eben wie unſere Molltonleiter. Beide ſind offenbar künſtleriſch zu gebrauchen, und man wird zunächſt dem reinen Moll den Ausdruck beſonderer tragiſcher oder auch hochlyriſcher Würde zugeſtehen. Die erſte Tonfolge aber enthält jenen characteriſtiſchen Schritt der Mollgattung, die übermäßige Secunde, gar zweimal; es vereint gewiſſermaßen die Quinteſſenz zweier Molltöne, und überbietet inſofern das Pathos der Molltonleiter. Leicht möglich, daß man es, etwa bei euripideiſchen Tragirungen, nicht geſpart hat; jedenfalls trifft der Spötter Ariſtophanes den rechten Punkt, wenn er im Anfange die Ritter ausrufen läßt: Kommt! laßt uns zuſammen heulen, wie Flöten des olympiſchen Nomos! und nun geſungen wird:

f	g	as	h	|	c	des	e	f
Mü	Mü	=	=		=	=	=	Mü

So wird uns denn ſchon hier einleuchtend (und Ptolomäus I, 2, c. 15 beſtätigt es), daß das enharmoniſche wie das chromatiſche Geſchlecht erſt in der Vermiſchung mit dem diatoniſchen anwendbar wurden. Hier kommen wir alſo zu den gemiſchten Geſchlechten. — III. Vermiſchung des enharmoniſchen und diatoniſchen Geſchlechts. Das Enharmoniſche kann nur an der diatoniſchen Tonordnung künſtleriſch brauchbar werden; kein Tetrachord kann mehr als vier Stufen enthalten; die äußerſten Stufen jedes Tetrachords ſind unveränderlich in allen Geſchlechten. Dieſe drei Sätze ſtehen nach Obigem feſt. Folglich kann der Geſchlechtsunterſchied nur in den beiden beweglichen Tönen liegen. Aber nicht beide, nur einer (entweder Lichanos oder Meſe) kann enharmoniſch werden, der andere muß diatoniſch bleiben, eben weil beide Geſchlechte in der Miſchung, alſo in den characteriſtiſchen beweglichen Tönen, dargeſtellt ſeyn müſſen. Zunächſt enharmoniſiren wir nun den Lichanos, den die Griechen je nach dem Geſchlechte den diatoniſchen, chromatiſchen, enharmoniſchen (vergl. d. Art. gr. Tonſyſtem) nennen, und erhalten dieſes Tetrachord

C d β e F

mit den enharmoniſchen Intervallen ♯e : d (das Fallen von einer enharmoniſchen Stufe um $^{3}/_{4}$ Ton), Ektyſis genannt, und ♯e : f (das Steigen von einer enharmoniſchen Stufe um $^{3}/_{4}$ Ton), Spondaiasmos genannt. Allein noch ein enharmoniſches Verhältniß iſt nach der Beſtimmung des Bacchios zu verwirklichen, die Ekbole, ein von der enharmoniſchen Stufe um $^{5}/_{4}$ Tonhöhe ſteigendes Intervall. Es iſt klar, daß dieſes im vorſtehenden Tetrachord neben Ektyſis und Spondaiasmos nicht herzuſtellen iſt; folglich müſſen wir das andere Tetrachord beſonders dafür einrichten, und zwar ſo:

G ♯a a h C.

Oben hatten wir ſtatt eines und eines halben Tones Ektyſis und Spondaiasmos, jeden von $^{3}/_{4}$ Tonmaß = $1^{1}/_{2}$; hier haben wir Ektyſis und Ekbole einander antwortend, von $^{3}/_{4}$ und $^{5}/_{4}$ Tonmaß, wiederum gleich den zwei diatoniſchen Ganztönen, aus denen ſie gebildet ſind. — Will man nun annehmen, daß die Griechen ſich wirklich in ihrer practiſchen Muſik und in ihren weiten Theatern mit Unterſcheidungen von $^{1}/_{4}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{5}/_{4}$ Tonmaß abgequält haben? Oder iſt es nicht wahrſcheinlicher, daß dieſe angeblich enharmoniſch diatoniſche Tonleiter

C d ♯e e F G ♯a a h C

in der Ausübung identiſch geweſen iſt der zweiten ſpondäiſchen, das heißt unſerer Molltonleiter? und daß die Viertheilung nur eine Speculation, eine Temperaturberechnung geweſen iſt, um die auffallende übermäßige Secunde auszugleichen, die ja auch unſern weichohrigen Tonlehrern ein Schreck iſt? — IV. Vermiſchung des chromatiſchen Geſchlechts mit dem diatoniſchen. Das chromatiſche Geſchlecht zerfällt in drei Unterarten: die toniäiſche, weiche und hemioliſche. Die erſte enthält im Tetrachorde zwei Schritte von Halbtongröße und einen von der Größe einer kleinen Terz. Es iſt nicht abzuſehen, wie dieſe Geſchlechtsform in Verbindung mit der diatoniſchen eine ſelbſtſtändige Tonleiter gebildet haben ſollte; die chromatiſchen Halbtöne können wohl nur, wie bei uns, durchgangsweiſe in die diatoniſche oder auch in die enharmoniſche Tonreihe getreten ſeyn. Die weiche chromatiſche Geſchlechtsform (*μαλακόν*) ſchreitet abwärts fort durch zwei Dritteltöne und einen Elf-Sechstelton; die hemioliſche ſchreitet abwärts fort durch zwei Drei-Achteltöne und einen Sieben-Viertelton. Beide Formen ſollen Spielarten ſeyn des diatoniſchen und enharmoniſchen, oder diatoniſchen und ſpondäiſchen Geſchlechts. Endlich findet ſich noch eine Abart des diatoniſchen Geſchlechts, das weiche diatoniſche, deſſen Tetrachorde Schritte aufwärts von einem $^{1}/_{4}$-, $^{3}/_{4}$- und $^{5}/_{4}$-Tonmaß enthalten

C X d e F G X a h C.

Das X ſoll hier Erhöhung um einen Viertelton bedeuten. Wer ſieht nicht auch hier wieder die alte ſpondäiſche Tonleiter mit angedichtetem abweichendem Tonmaße? Und wer, der bei der enharmoniſch-diatoniſchen Tonleiter noch zweifelhaft war, wird nun noch dieſe neuen Tongrößen von $^{2}/_{3}$, $^{11}/_{6}$ oder $^{3}/_{8}$, $^{3}/_{8}$, $^{7}/_{4}$ für etwas Mehreres als ſpeculative ausgleichende Berechnungen, ohne alle practiſche Anwendung, halten? — V. Dieſe Betrachtungen führen uns auf folgende Reſultate, die der Natur des Tonweſens wohl entſprechen und durch ſie noch glaubhafter werden. 1) Die Griechen haben, wie wir, nur ein Geſchlecht von Tönen wirklich ihrer Muſik zum Grunde gelegt. 2) Aus dieſem Geſchlechte entwickelten ſie zwei Gattungen. Die eine enthielt in ihren Tetrachorden eine Folge von zwei Ganztönen und einem Halbtone; ſie war oft unſerem Dur gleich, und war naturgemäß die älteſte Tongattung; die Griechen nannten ſie das diatoniſche Geſchlecht. Die andere gleich unſerm Moll; es iſt die Tonfolge des ſpätern ſpondäiſchen Geſchlechts. 3) Ein Vorverſuch, oder auch eine willkührlich modulirende Abart (wie wir deren auch bilden könnten), war das frühere ſpondäiſche Geſchlecht. 4) Dieſelbe Weiſe wiederholt das vermiſcht enharmoniſch-diatoniſche Geſchlecht mit einem Verſuche, die Tonverhältniſſe auf gleicheres Maß zu bringen. 5) Dieſer Verſuch nebſt den chromatiſchen und diatoniſchen Abarten ſind leere Speculationen arithmetiſirender Theoriſten, practiſch entweder gar nicht verſucht, oder von den naturgemäßen Verhältniſſen gar nicht unterſchieden, wie denn auch bei uns ſolche Abweichungen entweder ganz unbemerkt bleiben, oder nur als kleine Verſtimmungen empfunden werden würden.

Griechiſches Tonſyſtem. Von dieſer verwickelten und in mehr als einer Beziehung noch keineswegs genügend aufgeklärten Materie darf nur ſo viel hier zur Sprache kommen, als zu einer den gebildeten Muſiker und Kunſtfreund befriedigenden Anſchauung des Weſens griechiſcher Muſik erforderlich iſt. Wer tiefer in die Sache eindringen will, dem werden nächſt dem Quellenſtudium vorzüglich F. W. Marpurgs „kritiſche Einleitung in die Geſchichte der alten und neuen Muſik" (Berlin 1759), K. Burney's „Abhandlung über die Muſik der Alten" (überſetzt von Eſchenburg, Leipzig 1781), F. Thierſch in der Einleitung zu ſeiner „Ueberſetzung des Pindar" (Leipzig 1820), F. v. Driebergs „Wörterbuch der griechiſchen Muſik" (Berlin 1835) zu empfehlen ſeyn. — 1. Die Griechen ſchieden die Reihe ihrer Tonverhältniſſe in Symphonie und Diaphonie. Unter Symphonie verſtanden ſie diejenigen Intervalle, deren Töne ſich, in vollkommener Reinheit zuſammen angegeben, nach ihrer Meinung zu einem neuen unzertrennbaren Ton-Ganzen verſchmolzen *); nämlich die Octave (Diapaſon), die Quinte und die Quarte (Diateſſaron), oder die Verhältniſſe 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4. Unter Diaphonie begriffen ſie alle übrigen Tonverhältniſſe, alſo auch die Terzen und Sexten. Wir dürfen daher ſchon hier den Irrthum aufgeben, daß Symphonie und Diaphonie mit unſeren Begriffen von Conſonanz und Diſſonanz übereingeſtimmt hätten. Die Quarte **) wurde Grundtrieb und Grundlage des ganzen Tonſyſtems. Ihre tiefere Stufe wurde Nete (die unterſte Stufe), ihre höhere Hypate (die oberſte Stufe) genannt; zwiſchen beide aber ſtellte man eine Mittelſtufe, Meſä genannt, die urſprünglich einen Ton unter Hypate, dann auch wohl näher an Nete geſtellt wurde. Dieſe Stufe war alſo veränderlich ***), während die beiden Gränzſtufen unveränderlich beibehalten und feſte Töne genannt wurden. Nie wurde über die Mittelſtufe noch eine bewegliche (veränderliche) Stufe, Lichanos

*) Denſelben Begriff finden wir auf alles ſinnlich Wahrnehmbare angewendet und dadurch erläutert: z. B. Blau und Grün, unterſcheidbar gemacht, giebt eine neue ſymphoniſche Farbe: Grün; Wein und Honig, unterſcheidbar gemacht, gibt ein neues ſymphoniſches Geſchmacks-Objekt: Meth u. ſ. w.

**) Dieß war nicht willkührlich oder zufällig, ſondern im Weſen der Tonentwickelung nothwendig bedingt. Die einfachſten Tonverhältniſſe ſind die Octaven: 1 : 2 : 4 . . . . oder H : h : h . . . . . Dieſe Verhältnißreihe bringt ſtets denſelben Ton, kann alſo kein Tonſyſtem bilden. Allein in der Reihe 1 : 2 : 4 oder 1 : 4, in dieſer Viertelung, liegt noch ein neues, ſchon indirect in ihr gegebenes Verhältniß, 3 : 4, die Quarte, der erſte neue Ton nach dem dem Urtone, von h alſo e. Verfolgen wir dieſes Quartenverhältniß ſtetig, ſo erſcheint ein neuer Ton nach dem andern, zuerſt alſo von e das a. Nun beſitzen wir zwei in einem Tone verbundene Quartenräume h—e—a. Der nächſte Ton iſt d; ſetzen wir ihn in die unſeren Octaven zurück (und wir können es unbedenklich, da alle Octaven identiſch ſind), ſo wird er Meſä (Mittelton) des erſten Quartenraumes h—e. Der folgende neue Ton, g, wird Mittelton des zweiten Quartenraumes e—a. Hiermit iſt die Tonreihe h—d—e—g—a, oder die uralte orientaliſche (chineſiſche und gäliſche) Tonleiter g—a—h—d—e erlangt. Der folgende Ton, c, tritt in den erſten, der nächſtfolgende Ton, f, in den zweiten Quartenraum und macht beide diatoniſch: h—c—d—e—f—g—a—c. Es iſt unſere Durtonleiter von c. Vergl. A. Kretzſchmer „Ideen zu einer Theorie der Muſik" Stralſund 1833.

***) Das Weſen dieſer Veränderlichkeit wird klar in d. Art. gr. Tongeſchlechte.

(der Zeigefinger, die mit dem Zeigefinger geſpielte Saite) geſetzt, und ſo ein Inbegriff von vier Tonſtufen gebildet, vom Umfange einer Quarte, die Folge von einem Halbton und zwei Ganztönen (z. B. h—c—d—e) enthaltend. Hier

G	a	h	C
nete,	mese,	lichanos,	hypate

ſtellt es ſich uns in der Weiſe dar, die wir aus unſerer diatoniſchen Tonleiter kennen, der Halbton zu oberſt; weiterhin wird ſich zeigen, mit welchem Rechte wir dieſe Umſtellung der Verhältniſſe (vergl. die zweite Anm.) uns geſtattet haben. Ein ſocher Inbegriff von vier Stufen wurde aber **Tetrachord** genannt, ein vierſaitiges Syſtem und das **erſte Grundſyſtem** der griechiſchen Muſik. Unter Grundſyſtem verſtehen aber die Griechen im Allgemeinen denjenigen Umfang von Dingen, über welchen hinaus Alles Wiederholung iſt. Ein ſolches Grundſyſtem wurde auch **Lyra** genannt. — II. Nun ſetzte man zwei Tetrachorde an einander, und zwar ſo, daß die höchſte Stufe des untern zugleich tiefſte Stufe des obern Tetrachords wurde; man erhielt dadurch eine Reihe von ſieben Tönen, das **ſiebenſaitige Grundſyſtem** (*ἑπτάχορδον*, ſiebenſaitige Lyra), in dem wiederum die unterſte Stufe Nete, die oberſte Hypate, die gemeinſchaftliche, nun wirklich in der Mitte ſtehende Stufe Meſe, die nächſte Stufe über Meſe Lichanos genannt wurde. Die Stufe nächſt der unterſten hieß **Paranete** (nächſtuntere), die Stufe nächſt der Hypate hieß **Parhypate** (nächſtobere), die zwiſchen Paranete und Meſe hieß **Parameſe**, die Stufe nächſt oder bei der Mittlern; dieß war alſo Geſtalt und Nennung des ſiebenſaitigen Syſtems

Nete	Paranete	Parameſe	Meſe	Lichanos	Parhypate	Hypate
G	a	h	C	d	e	F.

Mit großen Buchſtaben wollen wir ein für allemal die feſten, mit den kleinen die veränderlichen Tonſtufen der Tetrachorde bezeichnen. Dieſes Syſtem (deſſen Erfinder Terpander geweſen ſeyn ſoll) enthält nun nicht blos die urſprüngliche Stufenfolge von zwei Ganztönen und einem Halbtone zweimal, ſondern damit zugleich alle ſieben Stufen, und von den Symphonien Quarte und Quinte. Allein das Diapaſon, die erſte der Symphonien, fehlte. Man rückte alſo das höhere Tetrachord um einen Ton hinauf. Nach obiger Tonannahme wurde nun das obere Tetrachord ſtatt c—d—e—f heißen d—e—fis—g; wir wollen aber die ganze Tonreihe, um Verſetzungszeichen zu erſparen, nach C übertragen. Auf die Nennung hat eine ſolche Verſetzung keinen Einfluß; immer noch heißt die unterſte Stufe (ſie heiße h, oder g, oder c oder noch anders) Nete, die oberſte Hypate u. ſ. f. Wir ſehen alſo folgende Tonreihe vor uns

C d e G a h C,

in der die undiatoniſche Lücke zwiſchen Parameſe und Meſe ſogleich auffällt. **Pythagoras** wird als der genannt, welcher einen Ton unter Meſe, **eine neue Stufe**, eine neue Parameſe, f, einfügte und die bisherige Parameſe (e) **Trite** (die allerunterſte) nannte. So war aus dem ſiebenſaitigen das achtſaitige Grundſyſtem (*ὀκτάχορδον*) geworden und das Diapaſon gewonnen. Dieß iſt Geſtalt und Nennung deſſelben

Nete	Paranete	Trite	Parameſe	Meſe	Lichanos	Parhypate	Hypate
C	d	e	F	G	a	h	C.

Sie enthält zwei unverbundene Tetrachorde und das Diapaſon. Daß das ſieben- und achtſaitige Grundſyſtem mit unſerm Siebenſtufen- oder Octavenſyſteme und den beiden Grundſtellungen unſers Tonſyſtems (vergl. den Art. **Authentiſch** und **Plagialiſch**) übereinkommt, iſt klar; aus unſerm Begriffe von Tonſyſtem muß anerkannt werden, daß die Syſteme des Terpander und Pythagoras auch für die griechiſche Muſik weſentlich zureichend waren. Allein mancherlei Beweggründe trieben die Griechen darüber hinaus. — III. Im achtſaitigen Grundſyſteme war Meſe nicht mehr mittelſte Stufe. Um ſie wieder dazu zu machen (ſo meint wenigſtens **Boethius** l. 1. c. 20) ſetzte man zu oberſt noch eine Stufe zu, einen ganzen Ton über Hypate, und **Hyperhypate** (die überhöchſte oder allerhöchſte) genannt:

Nete	Paranete	Trite	Parameſe	Meſe	Lichanos	Parhypate	Hypate	Hyperhypate
C	d	e	F	G	a	h	C	d

Dies war das **neunſaitige Grundſyſtem** (*ἐννεάχορδον*) und der angegebene Zweck allerdings erreicht. Allein die Hyperhypate, als bewegliche Stufe, war wenig geeignet, Gränzton eines Syſtems zu ſeyn; daſſelbe wurde bald wieder verworfen. Dafür trat eine erheblichere Erweiterung ein: man fügte dem ſiebenſaitigen Grundſyſteme unterwärts ein verbundenes Tetrachord zu, und gelangte damit zu dem **zehnſaitigen Grundſyſteme** (*δεκάχορδον*), das aus drei verbundenen Tetrachorden beſteht. Nun wurde es nöthig, die Tetrachorde ſelbſt durch Namen zu unterſcheiden; das höchſte wurde **Hypaton** (das oberſte) genannt, das nächſte **Meſon** (das mittlere) und das neuzugekommene **Synemmenon** (das verbundene), weil es mit dem Meſon durch einen gemeinſchaftlichen Ton zuſammenhing. Die bisherigen Stufennamen wanderten aus dem ſiebenſaitigen Syſtem auf die ſieben tiefſten Stufen des neuen Syſtems (nur daß ſtatt Parameſe Trite geſetzt wurde); die übrig bleibenden drei höchſten Stufen erhielten abermals die vorherigen drei höchſten Stufennamen, und jedem Stufennamen wurde der Name des Tetrachords beigeſetzt. Hier iſt Geſtalt und Nennung des neuen Syſtems:

Nete ſynemmenon	Paranete ſynemm.	Trite ſynemmenon	Meſe	Lichanos meſon	Parhypate meſon	Hypate meſon	Lichanos hypaton	Parhypate hypaton	Hypate hypaton
D	e	fis	G	a	h	C	d	e	F
ſynemmenon				meſon			hypaton		

Dieſes Syſtem unterſcheidet ſich von allen anderen dadurch, daß es zweierlei Tonarten (nach unſerer Weiſe zu reden: neben der Haupttonart C-Dur noch die weſentlichen Töne der Dominant-Tonart G-Dur in dem zugeſetzten Tetrachorde) oder, wie die Alten es bezeichneten, einen Orcheſterwechſel (Modulation) enthält. Es wurde übrigens nicht als ſelbſtſtändig betrachtet, ſondern nur in Vereinigung mit dem fünfzehnſaitigen Grundſyſteme, wie weiterhin zu erwähnen iſt, gebraucht. **Timotheus** aber, der Mileſier, fügte dem ſiebenſaitigen Syſteme unterwärts ein **unverbundenes** Tetrachord hinzu, deshalb **Diezeugmenon** genannt. Die Stufennamen des achtſaitigen Syſtems fielen den acht unterſten Stufen zu, für die drei oberſten Stufen wurden die drei oberſten Stufennamen wiederholt, überall die Tetrachord-Benennungen zugefügt:

Nete diezeugmenon	Paranete diezeugm.	Trite diezeugmenon	Parameſe diezeug.	Meſe	Lichanos meſon	Parhypate meſon	Hypate meſon	Lichanos hypaton	Parhypate hypaton	Hypate hypaton
C	d	e	F	G	a	h	C	d	e	F
diezeugm.					meſon			hypaton		

Digitized by Google

Dieſem eilfſaitigen Grundſyſteme (ἑνδεκάχορδον) wurde nun unter dem Tetrachorde Diezeugmenon noch ein verbundenes Tetrachord, hyperbolaion (das äußerſte), zugefügt, das alſo die drei neuen Töne

G a h

zubrachte, genannt mit den unterſten Stufen- und dem Tetrachord-Namen: Nete hyperbolaion, Paranete hyperbolaion, Trite hyperbolaion; die übrigen Namen bleiben wie im vorigen Syſteme. Nun durfte man nur noch eine Stufe oben zuſetzen, und man hatte abermals das Diapaſon erreicht und Meſe zur wirklichen Mittelſtufe gemacht; aus dem vierzehnſaitigen Grundſyſteme war das fünfzehnſaitige geworden. Der neue Ton aber wurde Proslamanomenos, der hinzugenommene, genannt. Dies

Nete hyperbolaion.	Paranete hyperbol.	Trite hyperbolaion	Nete diezeugmenon	Paranete diezeugm.	Trite diezeugmenon	Paramese diezeugm.	Meſe	Lichanos meſon	Parypate meſon	Hypate meſon	Lichanos hypaton	Parypate hypaton	Hypate hypaton	Proslambanomenos
G	a	h	C	d	e	F	G	a	h	C	d	e	F	G
hyperb.			diezeugm.				meſon			hypaton				

iſt nun das weiteſte Syſtem, das die Griechen entwickelt haben. Daß die geſammten größeren Syſteme, vom neunſaitigen bis zum fünfzehnſaitigen, dem Begriffe eines Grundſyſtems nicht entſprechen, ſondern außer dem Weſentlichen noch Wiederholungen enthalten, iſt leicht zu erkennen; die für die allmählige Erweiterung angeführten Gründe beweiſen nur, daß es den griechiſchen Syſtematikern nicht gelungen, das Weſentliche vom Zufälligen zu unterſcheiden. Wenn ſie beim neunſaitigen und fünfzehnſaitigen Syſteme darauf ausgingen, Meſe zur wirklichen Mittelſtufe zu machen, ſo klebten ſie am Namen und richteten nach dieſem die Sache ein, ſtatt umgekehrt. Wenn ſie bei dem letztern Syſteme auch auf Erlangung der zweiten oder Doppel-Octave (Disdiapaſon) einen Werth legten, ſo überſahen ſie, daß alle Octaven übereinander, 1 : 2 : 4 : 8 ......, kein neues Verhältniß, nichts, was nicht dem Weſen nach ſchon in der erſten Octave enthalten wäre, bringen; man muß ſogar das vierzehnſaitige Syſtem, als reine Verdoppelung des ſiebenſaitigen, dem fünfzehnſaitigen vorziehen, und den Proslambanomenos als einen überflüſſigen, die Urgeſtalt verdunkelnden Zuſatz anſehen. Eben ſo unerheblich erſcheint der Vortheil, den man dem eilfſaitigen Syſteme beimaß, daß es alle Gattungen der Quarte und Quinte (ſ. d. Art. Melopoie), und dem vierzehnſaitigen, daß es alle Gattungen der Octave (ſ. d. Art. griechiſche Tonarten) enthalte. Das ſieben- und achtſaitige Grundſyſtem enthält die Grundſtufen zu all dieſen Gattungen, und die Verdoppelungen in höheren Octaven gehören nicht in das Grundſyſtem, ſondern verſtehen ſich von ſelbſt aus dem allgemeinen Tonſyſteme; ſo entwickelt unſere Theorie aus den ſieben Urſtufen Nonenaccorde, zerſtreute Harmonie u. ſ. w., ohne dazu eines neuen Grundſyſtemes von neun und mehr Stufen zu bedürfen. — IV. Wir haben oben das vierzehnſaitige Grundſyſtem das weiteſte genannt; gleichwohl fanden wir bei den alten Tonlehrern noch ein ſcheinbar größeres, aus dem zehnſaitigen und fünfzehnſaitigen zuſammengeſetzt; wir nennen es das vereinigte Grundſyſtem.

Nete hyperbolaion	Paranete hyperbol.	Trite hyperbolaion	Nete diezeugmenon	Paranete diezeug.	Trite diezeugmenon	Parameſe	Nete ſynemmenon	Paranete ſynemm.	Trite ſynemmenon	Meſe	Lichanos meſon	Parypate meſon	Hypate meſon	Lichanos hypaton	Parypate hypaton	Hypate hypaton	Proslambanomenos
G	a	h	C	d	e	F	D	e	fis	G	a	h	C	d	e	F	G
Hyperbol.			diezeugm.				ſynemm.			meſon				Hypaton			

Das erſte, zweite, vierte und fünfte Tetrachord mit dem Proslambanomenos gehören dem fünfzehnſaitigen Grundſyſteme, das dritte, vierte und fünfte Tetrachord dem zehnſaitigen. Wollte man mit den Vortheilen jenes größeren Syſtems den Modulationsgehalt des zehnſaitigen verbinden? Oder war es (wie Drieberg in ſeinem Wörterbuche Art. vereinigtes Grundſyſtem anzunehmen geneigter iſt) ein Verſuch, die Gleichheit der Tetrachorde in den vermiſchten Geſchlechten theoretiſch herzuſtellen? Unter Erniedrigung aller Paranete- und Lichanosſtufen um einen Halbton, dann um einen Viertelton, wird dieſes Tonverzeichniß für das diatoniſch-chromatiſche und diatoniſch-enharmoniſche Geſchlecht aufgeführt; im erſtern erhalten die erniedrigten Stufen den Beinamen chromatikos, im letzten enarmonios. Zuletzt wird uns noch ein General-Verzeichniß von achtundzwanzig Tönen vorgelegt, aus den drei Formen des vorigen zuſammengeſtellt; die Paranete- und Lichanosſtufen erſcheinen erſt urſprünglich, dann chromatiſch und enharmoniſch, mit dem Beinamen diatonos, chromatikos, enarmonios. — V. Mögen wir nun die größeren Syſteme, namentlich das vereinigte (auch das größte genannt) und das letzterwähnte als Grundſyſteme anerkennen oder nicht, ſo müſſen wir ſie ihrer Tendenz nach wohl unterſcheiden vom Tonſyſteme, dem Inbegriff aller Töne, deren die Griechen ſich in ihrer Muſik bedient haben. Es iſt ein leicht zu berichtigendes Mißverſtändniß, wenn man nach dem Umfange der Grundſyſteme hat annehmen wollen, die griechiſche Muſik, ihr Tonſyſtem, ſey in den Umfang von zwei Octaven eingeſchloſſen geweſen. Schon Ariſtoxenos mißt der menſchlichen Stimme einen Umfang von drittehalb Octaven, und den vereinigten Stimmen der Knaben, Jünglinge und Männer einen Umfang von vier Octaven und einer Quinte, z. B.

bei, Stimmgränzen, die freilich nur von ſeltenen Organen erreicht werden, aber doch nicht außer unſerer Erfahrung liegen. Noch weiter konnte ſich der Inbegriff aller Inſtrumentalſtimmen erſtrecken. Ob die Griechen von einem ſo weiten Tonumfange, beſonders in den Singſtimmen, jemals wirklich Gebrauch gemacht haben, iſt ſchon wegen der vorzugsweiſe declamatoriſchen oder recitativiſchen Tendenz ihrer Geſangmuſik ſehr zu bezweifeln. Eben ſo wenig kann man aber glauben, daß ſie ſich, ſey es auch nur mit ihrer Geſangmuſik, in zwei Octaven eingeſchloſſen hätten; denn in dieſem Raume

würden die tiefen und hohen Stimmen nicht einmal aller Töne mächtig ſeyn, die ſich ihnen zum natürlichen, ja mäßigen Ausdrucke der Empfindungen und Leidenſchaften darbieten. Jedenfalls iſt eine nähere Erörterung hier nicht wichtig. — VI. Bis hierher haben wir unſern Syſtemen diejenige Form des Tetrachords zum Grunde gelegt, in welcher von unten nach oben zwei Ganztöne und ein Halbton einander folgen. Nicht blos weil wir Neueren dieſe Form der Tetrachorde und der Tonleitern gewohnt ſind, durfte es geſchehen, ſondern noch vielmehr weil es die naturgemäßeſte und vernünftigſte Form der Tonleiter wirklich iſt; denn ſie ſtellt uns entweder den Hauptton, die Tonica, zu Anfang und Ende der ganzen Entwickelung, oder denſelben in die Mitte und die beiden nächſtwichtigen Töne, Ober- und Unterdominante, an beiden Enden. Auch werden nun dieſe

drei Haupttöne feſte Stufen; und dies iſt wichtig, weil ſie allen Geſchlechten gemeinſam, überall die Haltpunkte, die naturgemäßen Anfangs- und Endpunkte ſind. Wir müſſen daher annehmen, daß jedes Volk, alſo auch die Griechen, wofern es erſt unbewußt in den Tönen unſerer Tonleiter geſungen hat, ſobald es anfängt, ſeine Töne zuſammenzuordnen, zunächſt eine unſerer beiden Formen (wie ſie oben im ſieben- und achtſaitigen Grundſyſteme zu ſehen) ergreifen werde. Beginnt aber ein ſolches Volk die wiſſenſchaftliche Arbeit, ſein Tonſyſtem zu berechnen, und geht es hier (wie wie in der zweiten Anmerkung z. d. Art.) nach Auffindung der Octaven in Quartenſchritten weiter, ſo muß es auf eine andere Form des Tetrachords gerathen, in der der Halbton vorangeht den beiden Ganztönen, z. B. h—c—d—e. Unſtreitig kann dieſe Form nur ein ſpäteres Reſultat ſeyn, der zuerſt die bloße Empirie und dann jene natürlichſte und kunſtmäßigſte Form (g—a—h—c) vorangegangen iſt. Die mathematiſche Form iſt aber auch die unkünſtleriſche; denn ſie läßt niemals die drei Haupttöne hervortreten, ſondern hat zu feſten Stufen drei unentſcheidende Stufen der Tonleiter: H—c—d—E—f—g—A. Dieſer zweiten Form nun haben ſich in der That die griechiſchen Theoretiker (wahrſcheinlich auf Anlaß der überall arithmetiſirenden Pythagoräer) bedient, und dabei die Benennungen der erſten Tonleiter auf eine ſonderbare Weiſe umgekehrt verwendet. Wenn im erſten Tetrachorde (g—a—h—c) die äußerſte Saite des Halbtons Hypate hieß, und zwar mit Recht, da ſie in der That die höchſte war, ſo wurde auch im umgekehrten Tetrachorde die äußerſte Saite des Halbtons Hypate genannt, obwohl ſie jetzt die tiefſte im Tetrachorde war. Die andere äußerſte Saite wurde Nete genannt, obwohl ſie nicht mehr die tiefſte, ſondern die höchſte war; und ſo kehrte ſich die ganze Benennungsreihe um, z. B. im fünfzehnſaitigen Grundſyſteme

Proslambanomenos	Hypate hypaton	Parhypate hypaton	Lichanos hypaton	Hypate meson	Parhypate meson	Lichanos hypaton	Mese	Paramese	Trite ſynemmenon	Paranete ſynemm.	Nete ſynemmenon	Trite hyperbolaion	Paranete hyperbol.	Nete hyperbolaion
A	H	c	d	E	f	g	A	H	c	d	E	f	g	A
	hypaton				meſon				diezeugm			hyperbol.		

Auch dieſe Verkehrung der Namen deutet auf den Vorausgang jener andern Form der Tonleiter, die wir zuerſt befolgt haben und in unſerm Syſteme allein beſitzen. Daß nicht alle Theoretiker der zweiten Form anhingen, und daß weſentliche Geſtalten der griechiſchen Muſik ſich füglicher nach der erſten Form bilden laſſen, haben wir im Art. von den griechiſchen Tonaeten geſehen. Hier iſt nur noch zu erinnern, daß man bei dem Studium griechiſcher Muſiklehre ja feſthalten muß, von welcher Form ausgegangen iſt, um ſich nicht zu verwirren, und nicht Widerſprüche zu muthmaßen, wo blos ein entgegengeſetzter Anfangspunkt für ein und dieſelbe Sache und Namenreihe genommen iſt. Die Umkehrung der Namen erhellt aus dem letzten Schema, die Umkehrung der Verhältniſſe iſt am merklichſten am zehnſaitigen Syſteme. Dieſem wurde nach der erſten Form das Tetrachord ſynemmenon unten zugeſetzt und enthielt eine Ausweichung in die Oberdominante. Nach der zweiten Form wird das Tetrachord oben zugeſetzt

H c d E f g A b c D

und enthält eine Ausweichung in die Unterdominante. — Noch eine Anſicht, die zuletzt Drieberg unterſtützt hat, daß nämlich die Griechen ſich beider Tonleitern, der erſten, natürlichen, als Tonleiter für den Geſang, der andern, arithmetiſchen, für das Inſtrumentale bedient hätten, kommt beſſer in dem Art. griechiſche Notirung zur Sprache.

Grieſer, zwei Schweſtern, Johannette und Antoinette mit Vornamen, Töchter des noch lebenden Profeſſors Grieſer in Straubing und beide vortreffliche Clavierſpielerinnen, wenn auch mehr nur im Dilettantenkreiſe, als in der öffentlichen Künſtlerwelt ſich bewegend. Johannette wurde 1821, und Antoinette 1823 geboren.

Griffbrett heißt dasjenige ſchmale, etwas abgerundete Brett, welches bei den Geigen- und Lauteninſtrumenten, überhaupt bei allen Inſtrumenten, deren Tonleiter durch das Verkürzen der Saiten mit den Fingern der linken Hand hervorgebracht wird, auf den Hals derſelben aufgeleimt iſt und von dem ſogenannten Sattel bis über einen Theil des Reſonanzbodens hinläuft. — Der Name Griffbrett kommt natürlich daher, weil die Saiten auf demſelben gegriffen, d. h. durch Niederdruck mit den Fingern auf das Brett dermaßen verkürzt werden, daß ſie die erforderlichen höheren Töne angeben. (Vergl. den Art. Geige — Geigeninſtrumente). — Auch die Claviatur der Taſteninſtrumente pflegen Einige, aber nicht ganz mit Recht, deren Griffbrett zu nennen, weil hier die Taſten mit den Fingern gegriffen werden.

Grill, Franz, ſtarb als Kammermuſikus eines uns unbekannten Edelmanns in Oedenburg in Ungarn um 1795. Seit 1790 erſchienen von ihm viele Clavierſonaten, mit und ohne Begleitung, in mehreren Sammlungen, gegen 15 Streichquartette, Duette für Clavier und Violine ꝛc. — alle ſehr gefällig und ohne beſondere Schwierigkeiten.

Grimaldi, Nicolino, ſ. Nicolini.

Grimareſt, Joh. Leonhard le Gallois, ſ. Literatur.

Grimm, Friedrich Melchior, Freiherr von, geb. zu Regensburg am 26. September 1723. Während ſeines Aufenthalts in Paris lebte er vorzugsweiſe den ſchönen Wiſſenſchaften und Künſten, und gab einige, auch in Beziehung auf die Tonkunſt, die er ſehr liebte und ſelbſt fleißig übte, intereſſante Schriften heraus. Gretry hatte an G. einen kräftig unterſtützenden und aufmunternden Freund, und es läßt ſich auch nicht wohl leugnen, wie ſchon Gerber behauptet, daß durch dieſes Mannes vielfache Bemühungen und Schriften Gluck's Opernreform ein außerordentlicher Vorſchub geſchah, und die Pariſer Muſiker nennen daher auch noch jetzt ſeinen Namen in dankbarſtem Andenken. Er ſtarb zu Gotha am 19. December 1807.

Grimm, Heinrich, ein Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller zu Ende des 16. und Anfange des 17. Jahrhunderts.

Gripenkerl, Wolfg. Robert, Dr. der Philoſophie, geboren zu Hofwyl in der Schweiz den 4. Mai 1810, ſeit 1818 in Braunſchweig, jetzt öffentlicher Lehrer am herzoglichen Collegio Carolino daſelbſt im Fache der Litaratur und Aeſthetik, begann ſeine Thätigkeit im Gebiete der Tonkunſt mit kritiſchen und polemiſchen Aufſätzen in der neuen Zeitſchrift für Muſik, die neben großer Schärfe in Beurtheilung muſikaliſcher Zuſtände unſerer Zeit (namentlich in Bezug auf die Leiſtungen Braunſchweigs) eine ſehr durchgebildete Anſchauung des Weſens der Muſik, namentlich der höheren Inſtrumentalmuſik nicht verkennen ließen. Dieſe gab ſich noch mehr kund in ſeiner (1838 zuerſt, 1841 in zweiter Auflage erſchienenen) Novelle „Das Muſikfeſt oder die Beethovener“. Obwohl dieſe Novelle als ſolche vielfachen Widerſpruch fand wegen der gewaltſam darin herbeigeführten Kataſtrophen, ſo wurde doch von faſt allen Seiten anerkannt, daß die darin niedergelegten Kunſturtheile von einem Standpunkte aus aufgefaßt ſind, der den ſeiner Vorgänger überragt. Namentlich in Anwendung auf die großen Tonſchöpfungen Beethoven's ſind die Bedingungen und Wirkungen der Inſtrumentalmuſik von ihm auf eigenthümliche Weiſe, ſowohl muſikaliſch als philoſophiſch nachgewieſen. In Bezug auf Braunſchweig hat ſich G. das Verdienſt erworben, durch Stiftung eines Vereins für

Digitized by Google

Conzertmuſik ſeit 1839, den Sinn des dortigen Publikums weſentlich gefördert zu haben. Mehr oder weniger auf ſeinen Antrieb kamen 1839 und 1841 großartige Muſikfeſte zu Stande. Im erſten kam „Paulus“ von F. Mendelsſohn, im zweiten „das Weltgericht“ von Fr. Schneider zur Aufführung, beidemal unter der Componiſten eigener Leitung. Die ſehr bedeutenden Vocal- und Inſtrumentalmittel, die großentheils durch G.'s Veranſtaltung in Braunſchweig zuſammengebracht waren, machten die Aufführungen zu den ausgezeichnetſten, die überhaupt von dieſem Oratorium ſtatt gefunden haben. In einer Reihe von Concerten, die der obengenannte Verein gab, trat G.'s Vorliebe für große Orcheſterſtücke ſehr hervor, nicht immer zum Beifall des großen Publikums. Die meiſten Simfonien Beethoven's kamen wiederholt zur Aufführung und bisher noch in Deutſchland nicht gehörte Werke von dem ausſchweifenden Nachahmer Beethoven's, wir meinen H. Berlioz, wurden in dieſen Conzerten zuerſt gehört. Inwiefern G.'s Thätigkeit ſich im Gebiete der Muſik weiter ausdehnen wird, vermögen wir nicht anzugeben.

Griſi. Dieſe ſeltenen großen Künſtlerinnen ſind Nichten der einſt ſo ſehr berühmten Graſſini. Uebrigens iſt ihr Alter im Hauptwerk viel zu hoch angegeben. Die Julie oder Giulietta iſt — was wir mit Beſtimmtheit wiſſen — geboren am 28. Juli 1811, und die ältere; alſo kann die Giuditta früheſtens im Jahre 1812 geboren ſeyn. Giulietta, welche unſtreitig die ausgezeichnetſte Künſtlerin von Beiden iſt, weßhalb vermuthlich der Verfaſſer des Artikels im Hauptwerk eine Verwechſelung der Vornamen ſich hat zu Schulden kommen laſſen, was auch daraus hervorgeht, daß er der Giulietta ein tieferes Stimmregiſter als der Giuditta zuſchreibt, während gerade umgekehrt dieſe mehr durch einen Mezzo-Sopran als jene ſich auszeichnet und daher in einem engen Rollenkreiſe ſich bewegt. — Giulietta verheirathete ſich im April 1836 zu London, wo ſie ſich gerade aufhielt, mit einem ſehr reichen Franzoſen, Namens Auguſt Giraud de Meley, hat aber in der Kunſtwelt ihren Namen Griſi beibehalten und lebt abwechſelnd jetzt auf dem Landgute ihres Mannes zwiſchen St. Cloud und Verſailles. — Giuditta, vermählt mit dem Grafen Barni, ſtarb am 1. Mai 1840 auf der ihrem Gatten gehörigen Villa in Robecro (Provinz Lodi). Sie hinterließ ein bedeutendes Vermögen; ihrem Gatten allein die Nutznießung von 100,000 Lire. — Noch giebt es eine dritte und ebenfalls recht ausgezeichnete Sängerin Namens Griſi, Erneſtina mit Vornamen; doch iſt dieſelbe, wie oft in öffentlichen Blättern angegeben wird, keine Schweſter jener erſten Beiden, ſondern nur eine Couſine. Sie hat eine ſehr hochliegende Sopranſtimme und ward 1818 zu Mailand geboren, wo ſie auch ihre Studien machte. 1836 reiste ſie mit jenen ihren Couſinen zuſammen in Italien und trat öfters mit Giuditta zugleich in Opern auf, wie z. B. in „Romeo und Julie“, wo ſie die Julie und dieſe den Romeo ſang, oder in der „Norma“, wo dieſe als Norma und ſie als Adalgiſa glänzte. Erneſtina Griſi hat unſers Wiſſens Italien noch nicht verlaſſen, und war im vergangenen Jahre zu Neapel angeſtellt, wo ſie vielen Beifall fand.

Grob, ſ. Gravitätiſche Menſur. — Ueberhaupt iſt das Wort grob, das in der Muſik beſonders von den Orgelbauern ſehr häufig gebraucht wird, hier nichts als ein alter, eigentlich ſchon veralteter Ausdruck für groß, und grobe Stimmen, oder — wie man ehedem ſich ausdrückte — Grobſtimme, ſind daher nichts Anderes als große Stimmen (nämlich in der Orgel). Mit dem Ausdrucke Grobſtimme pflegten vor Alters auch die Trompeter das kleine c auf ihrem Inſtrumente zu bezeichnen. S. Trompete.

Grobſtimme, Heinrich, ſ. Baryphonus.

Groh, 1) Johann, geboren zu Dresden, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts, um 1623, Organiſt zu Weißenſtein bei Dresden, und damals ein ſehr beliebter Componiſt. Auf ſeinen Werken nannte er ſich bisweilen auch Gröhen und Krochen. — 2) Heinrich G., in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Herzogl. Merſeburgiſcher Capelldirector, ſetzte Marſchall's „geiſtreichen Andachts-Wecker“ vierſtimmig in Muſik, und gab dann auch noch mehrere Tafellieder u. dgl. heraus, was zu ſeiner Zeit gern gehört und geſpielt oder geſungen worden ſeyn mag.

Gröhen, ſ. den vorhergeh. Art.

Groidk, Carl, geboren 1807 in der K. Ungariſchen Freiſtadt Preßburg. Er iſt ein kräftiger, umſichtiger, energiſcher Anführer, welchem das ſeiner Obhut anvertraute Orcheſter den weſentlichen Theil des ſiegreich erworbenen Ruhmes verdankt. Nicht minder hat er in einigen dramatiſchen Compoſitionen mit glücklichem Erfolge ſich verſucht, und es wäre zu wünſchen, daß ſeine vielfach verzweigten Berufsgeſchäfte ihm mehr Muße zum Selbſtſchaffen vergönnen möchten.

Grokl, Evermond, geboren zu Rittenau 1756, componirte viele Meſſen und andere Kirchenmuſiken, Offertorien ꝛc. mit kleinem Orcheſter, auch einige Sinfonien und mehrere andere Inſtrumentalſachen. Als 1804 das Kloſter Scheftlarn aufgehoben wurde, war er zwar erſt einige Zeit ohne Amt, erhielt 1806 aber die Pfarrei in Allershauſen, wo er 1809 ſtarb.

Grönemann, Albert, geboren zu Cöln, lebte um 1739 als Violinvirtuos zu Leyden, von wo ihm eine ſo große Meiſterſchaft auf ſeinem Inſtrumente zugeſchrieben wurde, daß man nur den berühmten Locatelli, der ſich damals zu Amſterdam aufhielt und für den ausgezeichnetſten Violinſpieler in ganz Niederland gehalten wurde, ihm an die Seite zu ſtellen wußte. In jener Zeit gab er auch mehrere Violinſolo's und Trio's für zwei Violinen und Flöte heraus. Eine Geiſteskrankheit entrückte ihn bald dem öffentlichen Leben. Er ſtarb in einem Irrenhauſe, in das er ſchon 1758, wegen fortwährender Verſchlimmerung ſeines ſchrecklichen Zuſtandes, hatte gebracht werden müſſen. — Sein, übrigens weniger berühmter, Bruder, Johann Friedrich, war Flötenvirtuos und lebte ebenfalls um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Zeitlang in den Niederlanden, zu Amſterdam, und dann in London, wo auch mehrere Flöten-Duo's und Solo's von ihm erſchienen.

Grönland — grönländiſche Muſik. Wie die Bewohner von Grönland Sprache und Sitten mit den Eskimo's theilen, ſo auch die Muſik; was daher unter dieſem Artikel über die Muſik jener Polarvölker geſagt iſt, gilt auch hier. In ſofern indeſſen Grönland zuerſt von Scandinavien aus bevölkert wurde, und daher auch jetzt noch unter däniſcher Oberherrſchaft ſteht, vergleiche man hier auch noch den Art. Skalden oder Skandinaviſche Muſik.

Grönland, Peterſen, ſtreng genommen nur Dilettant, aber ein gründlicher, tiefer Kenner der muſikaliſchen Kunſt, fertiger Pianofortespieler und fleißiger Componiſt, wurde geboren in Schleswig um 1760. Als er um 1780—82 in Kiel ſtudirte, lebte er im freundſchaftlichſten Umgange mit Cramer und Kunze, und war auch fleißiger Mitarbeiter an des Erſteren Magazin der Muſik. Seit fünf Jahren ohngefähr aber iſt Nichts mehr von ihm erſchienen.

Groppo, auch Gruppo (ital.) — ein Wickel, eine Gruppe von Figuren, eine Rolle. Es iſt falſch, wenn einige Muſiklehrer dieſes Wort geradezu durch Walze überſetzen und ſeine Bedeutung auch als eine ſolche erklären. Urſprünglich iſt Groppo nichts Anderes als der italieniſche Name des ſogen. geſchnellten Doppelſchlages (ſ. d.), weil die Ausführung deſſelben gewiſſermaßen einer Rolle von Tönen ähnlich ſieht und klingt, da der erſte und dritte Ton dabei auf einer und derſelben Stufe liegen, der zweite aber um eine Stufe höher, und der vierte um eine Stufe tiefer als der nun wieder folgende Hauptton iſt. Allerdings iſt die Walze dieſer Tonfigur eines geſchnellten Doppelſchlages ſehr ähnlich, doch kann der zweite Ton ihrer Figur ſowohl unter als über dem erſten Tone liegen, und dann fehlt ihr immer die dritte Berührung des Anfangs- oder

Digitized by Google

Haupttones. Folgen indeß zwei oder mehrere Walzen aufeinander, ſo nennen auch dieſe Tonverbindungen die Italiener ein Groppo oder Gruppo, und zwar am gewöhnlichſten, weil dieſelben gleichſam einer Gruppe von Figuren ähnlich ſehen und klingen; nicht aber die einfache Walze. Die Figur des geſchnellten Doppelſchlages (ebenfalls Groppo genannt) iſt jedem ausübenden Muſiker bekannt.

Gros, Joſeph le, geboren zu Monampteuil in der Diöceſe Laon am 7. September 1739, ward von dem damaligen Capelldirector an der Cathedralkirche zu Laon zum fertigen Clavierſpieler und in der Compoſition gebildet. Gegen 1756 kam er nach Paris, wo er zunächſt noch einigen Unterricht bei Benoit im Geſange nahm, und dann als Contraltiſt mit vielem Beifalle in dem Concert ſpirit. auftrat. Am 1. März 1764, bis wohin er die Stelle eines erſten Sängers am genannten Concerte bekleidet hatte, ward er in gleicher Eigenſchaft bei der großen Oper engagirt. Seine Achtung beim Publikum wie bei den eigentlichen Muſikkennern ſtieg von Tag zu Tag, und 1777 übertrug man ihm die Direction jenes Concerts, zu deſſen nachmaliger Berühmtheit er denn auch durch vielfaches Bemühen und mehrere ſehr zweckmäßige neue Einrichtung nicht wenig beitrug. Sein Todesjahr findet ſich nirgends mit Gewißheit aufgezeichnet, wahrſcheinlich aber fällt es ſchon in die letzten achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, da er allen Nachrichten zufolge kein ſehr hohes Alter erreichte.

Groſe, Michael Ehregott, Organiſt zu Copenhagen und ein tüchtiger Meiſter in ſeiner Kunſt, war zuerſt bis 1786 Organiſt an der Gotthardtskirche zu Brandenburg an der Havel, ging dann 1787 nach Chriſtianſund in Schweden, und kam endlich von hier nach Copenhagen. Ob er in dieſem Augenblicke noch lebt, iſt uns nicht bekannt; 1824 aber wußte er, ein alter Greis damals ſchon, ſein Rieſeninſtrument noch mit wahrhaft jugendlicher Kraft zu regieren. Auch als Componiſt hat er ſich durch viele Lieder und leichte Clavierſachen, namentlich Sonaten, bekannt gemacht; im Ganzen aber mit weniger Glück denn als eigentlich praktiſcher Muſikus und Virtuos auf der Orgel, als welcher er vor zwanzig Jahren noch unſtreitig den erſten Platz unter den verwandten Künſtlern Dänemarks einnahm.

Gros-fa. J. J. Rouſſeau in ſeinem Dict. de musique T. I., und nach ihm Koch in ſeinem muſikaliſchen Wörterbuche, erklärt dieſen Ausdruck ſo, daß man vor Alters darunter gewiſſe Kirchenmuſiken in viereckigen, runden und weißen (offenen) Noten verſtanden habe. Was das nun aber für Kirchenmuſiken geweſen, übergeht er, und auch Kieſewetter in ſeiner Geſchichte der abendländiſchen Muſik und andere Hiſtoriker ſchweigen davon.

Grosheim, Dr. Georg Chriſtoph, wurde am 1. Juli 1764 zu Caſſel geboren. Die Mittelloſigkeit ſeiner Eltern gewöhnte ihn frühzeitig an Entbehrungen aller Art und an unausgeſetztes Arbeiten, welcher Umſtand bei Beurtheilung ſeiner ſpäteren vielen künſtleriſchen Leiſtungen aus dem Grunde nicht überſehen werden darf, weil Beide, Mangel und Fleiß, zu einander gepaart, bald hindernd bald fördernd, und nie das Eine allein, auch auf das eminenteſte Talent zur Muſik einwirken. Dies iſt G. offenbar von der Natur verliehen; allein unter dem Drucke der ſchwerſten der Sorgen, um das tägliche Brod, der die längſte Zeit ſeines Lebens auf ihm laſtete, vermochte es nicht zu jenen lichten Höhen ſich aufzuſchwingen, zu denen ſeine innere Kraft an ſich es wohl berechtigte, aber zu welchen auch das Genie nur in der Begleitung eines ungetrübten Herzens und feſſellos, frei von allen Nebenrückſichten gelangt. Im andern Falle kommt, auch bei dem raſtloſeſten Fleiße, wie das rege Gefühl mit dem Verſtande, ſo das Talent mit der wirklichen Kraft ſtets in Colliſion. Und dies iſt denn auch, gleich hier bemerkt, ein Hauptzug aller theoretiſchen und praktiſchen Werke, die wir von G. beſitzen. In ſeinem vierten Jahre ſchon ward er in die Schule geſchickt, und in ſeinem zehnten confirmirt, um zur Unterſtützung des Vaters mehr Zeit auf die Muſik verwenden und auch durch Abſchreiben bereits einige Groſchen verdienen zu können. Ein väterlicher Freund unterrichtete ihn ſechs Jahre lang unentgeltlich im Clavierſpiele und dem ſog. Generalbaſſe. Er ſchrieb viele Vorſpiele zu Chorälen, Chöre, ſammelte die beſten Volkslieder, gab die muſikaliſche Zeitſchrift „Euterpe" (4 Theile) heraus, und componirte Schiller's „Hector's Abſchied" (alle bei Schott in Mainz erſchienen). Nach der Zeit beſchäftigte G. ſich ausſchließend mit Unterricht in der Muſik, Schriftſtellerei und Compoſition, hauptſächlich ſeit dem Jahre 1819, wo ihn die Univerſität Marburg zum Doctor der Philoſophie promovirte, und aufgemuntert dadurch er nun eine beſondere Thätigkeit als Schriftſteller entwickelte. Vielleicht fand dieſe auch in der innigen Freundſchaft mit Seume eine lebendige Anregung. Er war lange Zeit fleißiger Mitarbeiter an der „Eleganten Zeitung", dem „Freimüthigen", der holländiſchen Zeitſchrift „Amphion", und ſeit ihrem Entſtehen auch an der „Cäcilia", wie an dem Hauptwerk, deſſen Titel ſeinen Namen mit aufführt. An ſelbſtſtändigen Werken ſchrieb er: „Ueber den Verfall der Tonkunſt" (Göttingen bei Dietrich), überſetzte die Opern „Iphigenie in Aulis", und „Iphigenie in Tauris"; gab eine Sammlung von Gedichten für Kinder ꝛc. heraus, eine Elementarlehre des Generalbaſſes, die Biographie der (ihm ſehr befreundeten) Mara, ein chronologiſches Verzeichniß beſonderer Meiſter und Beförderer der Tonkunſt, und Fragmente einer Geſchichte der Muſik; ſchrieb die Vorrede zu einem Gedichte von Seume, „Ueber die Pflege und Anwendung der Stimme", „Verſuch einer äſthetiſchen Beleuchtung mehrerer muſikaliſchen Meiſterwerke", „Umſchreibung der zehn Gebote", und „Mein Teſtament". Und componirte endlich noch viele Volkslieder für Schulen, die in 9 Theilen erſchienen; 24 dreiſtimmige Choräle; die zehn Gebote; vierſtimmige religiöſe Geſänge mit Orgelbegleitung (2 Thle.); eine Menge Clavierſachen; Oden von Klopſtock, Gedichte von Göthe, Schiller ꝛc.; vierſtimmige Pſalmen; Meſſen; die franzöſiſche Oper „les esclaves d'Algier"; das geiſtliche Drama „die Sympathie der Seelen"; beſorgte auch ein vollſtändiges Choralbuch, den Clavierauszug von Gluck's „Iphigenie in Aulis" (Bonn bei Simrock), die „Euterpe" (ebend.) u. dergl. m.

Groſſer, Henriette, eine noch junge, aber ſchon ausgezeichnete dramatiſche Sängerin, iſt zu Berlin im Jahre 1818 geboren. Ihre Stimme iſt grandios und hat den gewaltigen Umfang vom kleinen g bis in das dreigeſtrichene d, iſt volltönend, metallreich und — was das Wichtigſte zugleich iſt — ſpricht tief zum Herzen. Wunderbar ergreifend iſt ihr Portamento, was ſie vorzüglich im Schwellen und Hinſterben der Töne mit ergreifender Wirkung geltend zu machen weiß. Daher eignet ſich aber auch ihre Stimme weniger zum colorirten als mehr zum einfachen getragenen Geſange, in welchem ſie den älteren Kunſtfreund denn nicht ſelten an die ſchönen Zeiten einer Mara erinnert. Daß ſie es liebt, bisweilen zu ritardiren und die Tempi manchmal zu ſchleppen, iſt weniger ihre als der von ihr genoſſenen norddeutſchen Vortragsweiſe und Geſangsmethode Schuld, und es wird ihr bei feſtem Willen nicht ſchwer werden, ſich dieſe, wie die allzumarkirte Ausſprache der Buchſtaben r und s allmählich abzugewöhnen. Sollen wir Etwas tadeln, ſo iſt es wohl nur ihr allzugroßes Forciren der Stimme, woher denn auch wohl das häufige Wiederkehren einer Heiſerkeit der auch ſonſt liebenswürdigen Sängerin rühren mag.

Groß. Der älteſte iſt Peter Groß, ein Inſtrumental-Componiſt Anfangs des 17. Jahrhunderts, von welchem 1616 Paduanen und Intraden für Inſtrumente gedruckt wurden. — Joh. Gottlieb Groß wird ſeit 1803 als ein tüchtiger Violoncellſpieler in Berlin gerühmt, welcher zuweilen ſelbſt dem Bernhard Romberg an die Seite geſetzt wird. Er ſtarb als Kammermuſikus in Berlin am 8. Juni 1820 im 72. Jahre. — Jetzt leben noch zwei hoffnungsvolle Brüder, die in Spiel und Compoſition auch ſchon manches Gute leiſteten, nämlich: Gottfried

Digitized by Google

Aug. G., geb. zu Elbing 1799, ließ ſich ſeit 1819 in mehreren Städten als Pianoforte- und Violinſpieler beifällig hören, und habilitirte ſich als Muſiklehrer in Lübeck (jetzt in Hildesheim). 1833 lernten wir von ſeinen Compoſitionen ein Heft gedruckter Lieder kennen, die ſehr empfehlenswerth ſind. — Sein Bruder, **Joh. Benjamin** G., wurde geboren zu Elbing am 12. September 1809. Nachdem er eine kurze Zeit als Violoncelliſt in Magdeburg genützt hatte, nahm er unter dem Quartett des Hrn. v. Lippharth in Rußland eine Anſtellung, wo er ſeit mehreren Jahren lebt, meiſt in Dorpat, von wo aus zuweilen kleine Kunſtreiſen nach Reval, Riga, Moskau ꝛc. unternommen werden. Auch als Componiſt zeigt der junge Mann viel Anlage. In Geſangs-Compoſitionen, beſonders in Liedern, ziehen wir den älteren Bruder vor. Größer ſind ſeine Anlagen und Leiſtungen für Inſtrumente, z. B. Quatuor in D op. 9; Rhapsodies pour violoncello et pianoforte op. 12; Sonate in H-Moll für Pianoforte und Violoncell op. 7; Divertiſſement für beide Inſtrumente op. 8; Concert für Violoncell op. 14. Auch ſeine Uebungswerke ſind empfehlenswerth, als: Leichte Duette ohne Daumen-Einſatz op. 3; Capriccio für Violoncell mit Begleitung eines Baſſes op. 6, ꝛc. In Allem erkennt man einen der Kunſt redlich ergebenen, aufwärts ſtrebenden Mann. — Noch wird eines andern Violoncelliſten dieſes Namens gedacht, **Friedr. G.**, deſſen Spiel Romberg'ſcher Bravourſtücke in neueren Zeiten, etwa von 1828 an, namentlich in Wien ſehr gerühmt wird.

Groß, **Benedict**, nimmt gegenwärtig als Tenorſänger unter Wiens Dilettanten die Oberſtelle ein. Geboren den 26. Auguſt 1813 zu Neukirch in Preußiſch-Schleſien. Wer jemals die Adelaide, Schubert's „Hirt auf dem Felſen", Geſänge von Kreutzer, Lachner u. A., beſonders den herrlichen Tenorpart in Beethoven's „Chriſtus am Oelberg", von ihm gehört, wird des empfundenen Hochgenuſſes gewiß noch lange gedenken.

Große, **Samuel Dietrich**, geboren 1757 und geſtorben zu Berlin 1789, war ein vortrefflicher Violinvirtuos, und als ſolcher ein Schüler und Nacheiferer von Lolli. Sein Anſehen in Berlin, als Virtuos wie als Componiſt, war groß, und ſchnell auch verbreitete ſich ſein Ruf von da in's weite Ausland; aber nicht lange ſollte er der Kunſt verbleiben, ein heftiges Zehrfieber löste ſeine irdiſche Hülle ſchleunigſt auf.

Groſſer, 1) **Joſeph Aloys**, Cantor an der katholiſchen Kirche zu Warmbrunn, wo er im April 1821 ſtarb, war ein Schüler des Organiſten Otto in Grätz, und nicht nur ein tüchtiger Meiſter im Orgelſpiele, ſondern überhaupt ein vielſeitig gründlich gebildeter Muſiker, guter Theoretiker und bewanderter Praktiker. Sein Sohn — 2) **Joh. Emanuel G.**, der jetzige Rector in Polkwitz, wurde geboren zu Warmbrunn am 30. Januar 1799. Er hat eine große Menge Tänze, Variationen für Pianoforte, Begräbnißlieder, Offertorien, Gradualen, Meſſen u. dgl. m. componirt; gab auch ein muſikaliſches Wochenblatt heraus, das mehrere Hefte ſtark wurde, und endlich die Biographien von Haydn, Mozart und Seb. Bach (Breslau bei Grüſon und Comp. in drei beſ. Heftchen), die namentlich durch die beigefügte Sammlung von Anekdoten u. dergl. aus dem Leben dieſer Künſtler von Intereſſe ſind.

Großmann, **Friederike**, Sängerin, ſiehe **Unzelmann**.

Großmann, **Johann Franz**, ein berühmter Orgelbauer, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Großprincipalwerk, eine Manual-Orgelabtheilung mit allen Principalſtimmen von 16′, 8′, 5⅓′, ſo bis 1′ hin.

Großquinte. Eine Quintſtimme darf nach allgemeiner Regel der Orgelbauerkunſt in einem Manuale, wenn es ein 8füßiges Principal als größtes Principal hat, nicht größer als 2⅔′ ſeyn.

Grua, 1) **Franz Paul von**, war in den letzten achtziger Jahren Fürſtl. Rath und Hof-Capellmeiſter zu München, alſo in der Zeit, als die Capelle daſelbſt zu den beſten Deutſchland's gehörte, aber im Ganzen ein nur ſehr mittelmäßiger Componiſt, und überhaupt ein äußerlich zwar hochgeſtellter, vom Standpunkte der wahren Kunſt aus betrachtet jedoch ein nichts mehr als gewöhnlicher Muſiker. Verdienſtvoller war — 2) **Carl Ludwig Peter G.**, der gegen 1756 aus Italien nach Mannheim kam, und hier 1775 als Kirchen-Capellmeiſter und Mitglied der Capelle des Churfürſten von der Pfalz ſtarb. Viele von ſeinen Compoſitionen, die ausſchließlich der Kirche angehörten, aber meiſtens Manuſcript geblieben ſind, wurden zu ſeiner Zeit ſehr geſchätzt.

Gruber, **Georg Wilhelm**, wurde geboren zu Nürnberg am 22. September 1729. Gegen 1760 galt er für einen der ausgezeichnetſten Violinvirtuoſen Deutſchlands, und 1765, als der Capellmeiſter Agrell ſtarb, erhielt er deſſen Stelle. Die Liebe zu ſeiner Vaterſtadt ließ ihn alle die ehrenvollen Anträge und Berufungen, die nachgehends noch an ihn ergingen, ausſchlagen. Er ſtarb daher in Nürnberg am 22. September 1796, nachdem er mehrere Jahre zuvor auch noch zum Complimentarius und „Stadtrathsſchenk" (welcher die Geſchenke der Stadt im Namen des Raths den Grafen bei ihrer Ankunft in Nürnberg überreichte) ernannt worden war. Er hat mehrere Oratorien componirt, dann viele andere geiſtliche Muſiken und eine große Zahl von Inſtrumentalſachen. Auch ſeinen Sohn — **Johann Sigmund G.**, der 1759 zu Nürnberg geboren wurde und am 3. December 1805 als Dr. beider Rechte, Rathsconſulent, auch Aſſeſſor bei dem Stadt-, Ehe-, Land- und Bauerngerichte ſtarb, hatte er zu einem tüchtigen Muſiker gebildet. Derſelbe trieb die Kunſt zwar, als Juriſt, nur zu ſeinem Vergnügen, aber doch mit vieler Liebe und einem würdigen Ernſte, namentlich in Beziehung auf ihre eigentliche Wiſſenſchaft. Er gab eine „Literatur der Muſik oder Anleitung zur Kenntniß der vorzüglicheren muſikaliſchen Bücher" heraus, worin er viele gründliche Kenntniſſe ſeines Gegenſtandes niederlegte, und die er nachher auch noch durch beſondere Beiträge, welche 1785 und 1790 in Frankfurt und Leipzig erſchienen, wenn nicht ganz vervollſtändigte, ſo doch bedeutend vermehrte. Dann erſchien auch von ihm ein alphabetiſches Verzeichniß muſikaliſcher, zum Theil ſehr ſeltener Schriftſteller, und endlich eine Sammlung Biographien berühmter Tonkünſtler, als Beitrag zur muſikaliſchen Gelehrtengeſchichte, zu Frankfurt und Leipzig 1786.

Gruber, **Carl Anton von**, Edler von **Grubenfels**, zwar nur Dilettant, aber ein der Achtung jedes ächten Tonkünſtlers und wahren Freundes der Tonkunſt höchſt würdiger Mann, wurde geboren zu Szegedin in Ungarn am 28. Juni 1760. Er iſt eines der älteſten Mitglieder des bekannten Preßburger Kirchen-Muſikvereins, und trug, von dem erſten Entſtehen des Vereins an, auch nicht wenig zu deſſen weiterer Förderung bei, ſo daß ihm mit Recht ein großer Theil des Segens gebührt, den dieſe Anſtalt bereits, nicht allein über das Kunſtleben der Stadt Preßburg bloß, ſondern der ganzen weiten Umgegend gebracht hat. In ſeinen jüngeren Jahren ſchrieb er auch eine äſthetiſch-muſikaliſche Abhandlung: „Gedanken über Bartl's Taſtenharmonika ꝛc.", in der ſich ein reines, tiefes Gefühl für die Kunſt ausſpricht, und die unter den Gebildeten ihrer Anhänger ſein Andenken für immer geſichert hat.

Grüger, **Joſeph**, Caplan in Habelſchwerdt, wurde in der Grafſchaft Glatz geboren, ſtudirte in Glatz und Breslau, wurde dann Caplan in Mittelſteine und endlich in Habelſchwerdt, wo er, noch ſehr jung, im Februar 1814 ſtarb. Bei ſeinen Landsleuten ſtand er auch als Muſiker in hohem Anſehen, theils als Clavirvirtuos, theils als Componiſt.

Grünbaum, Mutter und Tochter, ausgezeichnete Sängerinnen. Ihre Geſchichte unter dem Artikel **Müller** (Wenzel).

Grund, **zwei Brüder**, beide Harfenvirtuoſen und geboren zu Prag, der ältere, **Chriſtian**, am 22. Juni 1722, (✝ 1784) und der jüngere, **Euſtach**, 1724. Beide

Digitized by Google

erwarben ſich einen glänzenden Ruf; Letzterer beſonders durch ſeine freien Phantaſien, und Chriſtian durch eine eminente Fertigkeit.

Grund (Hamburger Künſtlerfamilie). Friedrich Wilhelm, der ältere Sohn und jetzt Muſikdirector in Hamburg, ein in jeder Beziehung höchſt achtungswerther Künſtler und Menſch, mußte früher ſchon einer Lähmung der Hand wegen das Violin- und Violoncellſpiel, worin er eine ausgezeichnete Fertigkeit ſich erworben hatte, aufgeben. — Eine Schweſter deſſelben, und zwar die älteſte Tochter in der Familie, war früher eine bedeutende Sängerin, verheirathete ſich ſpäter aber an einen angeſehenen Kaufmann in Bremen und zog ſich deshalb aus allem öffentlichen Kunſtleben zurück. — Eine jüngere Schweſter des Friedrich Wilhelm iſt Gattin des Petersburger Muſikdirectors und Violinvirtuoſen Beer. Der jüngere Bruder Eduard, Herzoglicher Capellmeiſter zu Meiningen, iſt ein Schüler von Spohr und wirklich ein tüchtiger Mann ſeines Fachs, namentlich als Violinſpieler ausgezeichnet, wenn auch als Componiſt im Ganzen noch wenig thätig geweſen. — Die ganze Familie Grund iſt eine der freundlichſten, liebenswürdigſten und im Stillen thätigſten Künſtlerfamilien, die namentlich in Hamburg ſchon Viel zur Belebung der Kunſt und Verbreitung einer gründlichen muſikaliſchen Bildung beitrug.

Grundabſatz, ſ. Abſatz.

Grundaccord, daſſelbe was Stammaccord, welches auch eigentlich der richtigere Ausdruck dafür iſt; ſ. daher dieſen Art., zugleich aber auch den Art. Accord.

Grundbaß, auch Grundſtimme. Man verſteht hierunter die Reihe der Grundtöne aller Accorde, die in einem Tonſatze vorkommen, gleichviel, ob dieſe Grundtöne in der wirklichen Compoſition in der Baßſtimme, oder in einer anderen Stimme ſtehen, oder gar ausgelaſſen ſind. Es iſt aber auch bei der Entwicklung des Grundbaſſes gar nicht darum zu thun, der Compoſition noch eine Stimme zuzufügen, und der Componiſt ſelbſt wird einen Grundbaß, d. h. die Grundtöne der Accorde in der Unterſtimme, natürlich nur da ſetzen, wo es ohne Fehler möglich und der Idee ſeines Werkes angemeſſen erſcheint. Der Zweck bei dem Herausſuchen des Grundtones iſt vielmehr nur ein methodiſcher, nämlich die Unterſuchung, ob jeder Accord ſich ſeiner Natur gemäß darſtellt und bewegt, auch ob die an einander geſellten Accorde einen wahren innerlichen Zuſammenhang haben. — Indem der Grundbaß uns zu jedem Accorde den Grundton aufweiſet, können wir erſt jeden Accord mit verſetzten Intervallen (z. B. in zerſtreuter Harmonie), jeden umgekehrten, jeden abgeleiteten Accord ſeinem Weſen nach anſchauen, hiernach die Geſetze der Fortſchreitung, den innern Zuſammenhang, die Zuläſſigkeit der Auslaſſungen in unvollſtändigen Accorden u. ſ. w. erkennen und prüfen. Allerdings wird es aber einer förmlichen Ausziehung des Grundbaſſes für ganze Tonſätze nur für den Anfänger oder in ſehr verwickelten und zweifelhaften Fällen — wie ſie bei einer wohlgeordneten Harmonielehre kaum denkbar ſind — bedürfen; und ohne methodiſche Nothwendigkeit ſolche im Grunde unkünſtleriſche Arbeit unternehmen, oder dem Schüler auflegen, wäre wohl Pedanterie zu nennen. — Uebrigens iſt Rameau der erſte, welcher ein Syſtem des Grundbaſſes entwickelte, und ſich dadurch um die Harmonielehre ein unbeſtreitbares Verdienſt erworben hat. So weit auch ſpäter, beſonders (faſt ausſchließlich) durch Deutſche, die Harmonielehre über den Standpunkt Rameau's fortgeſchritten iſt, ſo gewiß auch vor Rameau die Harmonik in den Werken deutſcher und italieniſcher Componiſten ſich zu hoher Vollkommenheit entfaltet hat, ſo muß ihm doch gegen die ſpäteren die Ehre des Vortritts und gegen die vorangehenden Componiſten die der wiſſenſchaftlichen Ergründung und ſchriftſtelleriſchen Ausarbeitung erhalten ſeyn.

Grundmann, Jakob Friedrich, einer der berühmteſten Rohrinſtrumentenmacher des vorigen Jahrhunderts, wurde zu Dresden geboren 1727. Er ſtarb am 1. October 1800.

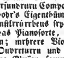
Grundſtimme, iſt allemal der Baß in einer mehrſtimmigen Muſik, ob nun gerade auch von ſogenannten Baßſtimmen oder Baßinſtrumenten ausgeführt oder für beſtimmt, kommt dabei gar nicht in Betrag. In einem Terzett oder Quartett, z. B. wie das der Genien in Mozarts „Zauberflöte“, oder für höher liegende ꝛc., muß doch immer eine Stimme die Grundſtimme bilden, und dieſe iſt der Baß dieſer Muſik. ſ. daher auch über das Weitere den Artikel Baß und Grundbaß. — In der Orgelbauerſprache werden unter Grundſtimmen oder Hauptſtimmen im Allgemeinen die Principalſtimmen aller Größen verſtanden, weil ſie der Fond der Orgel ſind. Speciell iſt die Grundſtimme eines Orgelmanuales Principal 8′, und die des Pedales Principal 16′, alſo von gleicher Höhe mit dem Grundtönen beider Orgelabtheilungen.

Grundton heißt zunächſt jeder tiefſte Ton eines Accordes oder einer Harmonie (auch eines Inſtrumentes), weil derſelbe gleichſam die Grundlage bildet, auf welche der Zuſammenklang und die Folge aller übrigen Töne ſich ſtützt, oder den Grund, aus welchem dieſe Töne nach der Natur des Klanges oder der ſogenannten mitklingenden Töne (Aliquottöne) hervorgegangen ſind.

Gruner, Nathanael Gottfried, ſtarb zu Gera 1794 als Cantor und Muſikdirector an dem Gymnaſium daſelbſt. Er war einer der beliebteſten Componiſten des vorigen Jahrhunderts, namentlich in Beziehung auf geiſtliche Muſiken.

Grünewald, hieß ein zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmter Sänger und Claviervirtuos. Er ſtarb gegen Ende des Jahrs 1739 als Kapellmeiſter zu Darmſtadt.

Grutſch, Franz Seraph, Mitglied der K. K. Hofkapelle in Wien. Von ſeinen, fleißig gearbeiteten, und geiſtreich erfundenen Compoſitionen, welche gewahren laſſen, daß Spohr's Eigenthümlichkeit zunächſt das Vorbild ſeines Künſtlerſtrebens ſey, ſind 10 Werke für den Geſang, für das Pianoforte, ſo wie für Streichinſtrumente geſtochen; mehrere Violin-Duette, Trio's und Quartuor's, Ouverturen und Concertſtücke, eine Sinfonie, 2 ſolenne Meſſen ſammt Graduale und Offertorium, Lieder, Vocal-Quartetts, zwei Opern u. a., verſchließt zur Zeit noch ſein Pult im Manuſcript.

G-Schlüſſel (), ein Zeichen (Schlüſſel), das der Note des eingeſtrichenen g ihren Platz anweiſet, und zwar in neuerer Zeit ſtets auf der zweiten Linie. Er wird angewendet für die Violinſtimmen (daher der Name Violinſchlüſſel), für Flöten, Oboen, Clarinetten, Baſſett- und engliſche Hörner (tiefe Oboen), Trompeten und (mit Ausnahme der tiefſten Töne) für Waldhörner, für letztere ſechszehnfüßig zu verſtehen; ferner für die Oberſtimmen in Clavier-, Harfen-, Orgelſachen, in neuerer Zeit für Sopran, Alt und Tenor in kleineren Geſängen, oft auch in Opern- und Kirchenpartituren und Clavierauszügen. In älteren Werken, auch noch bei Bach und ſeinen Zeitgenoſſen, findet man den G-Schlüſſel (unter dem Namen des franzöſiſchen Violinſchlüſſels) auch auf der erſten Linie angewendet.

G sol re ut. Mit dieſen Sylben ward in der Guidoniſchen Solmiſation, bei den Singübungen ohne Text, der Ton g bezeichnet, ſowohl in der kleinen als auch eingeſtrichenen Octave, je nachdem nämlich das Hexachord (ſ. d.) mit c, f oder g anfing. Im erſten Falle kam auf den Ton g die Sylbe sol, im anderen re und im dritten natürlich ut. ſ. d. Art. Alphabet und Solmiſation; auch Guido. — Weil der Ton g in allen Hexachorden vorkam, pflegten die Alten mit den Sylben G sol re ut auch wohl den ſog. G-Schlüſſel (ſ. d.) zu bezeichnen.

Digitized by Google

Guadagni, Gaetano, Ritter des St. Markus-Ordens, ein berühmter Contraltiſt (Caſtrat) des vorigen Jahrhunderts, war zu Padua geboren. Mit einer bewunderungswürdigen Fertigkeit im Geſange und überhaupt einer vollendeten Kunſtbildung ſoll er auch ein ſehr angenehmes Aeußere verbunden haben. Dabei war er ſehr reich, ſo daß er bei einem ſehr großen Gaſtmahle einſt die ſilbernen Service zu den verſchiedenen Gedecken nur in den Ecken des Saales aufſtapeln ließ. Doch benuzte er dieſen Reichthum auch zum Wohlthun, und über ſeine große Uneigennützigkeit und Freigebigkeit erzählt man ſich noch manch' luſtiges Anecdötchen. Einige davon ſtehen in Cramer's Magazin Jahrg. I. pag. 439, Jahrg. II. pag. 376, und in Forkel's Almanach 1783, pag. 160, und an noch vielen anderen Orten. Er † 1790.

Guadagni oder Guadagnini, einer der vorzüglichſten und berühmteſten Geigeninſtrumentenmacher, lebte zu Brescia, zur Zeit Maggini's, alſo ungefähr um 1700, als die weitberühmte Amati-Fabrik bekanntlich ſchon im Abnehmen war.

Guardoſoni, Domenico, ein Italiener von Geburt, ward in Deutſchland zuerſt als Sänger bei der früheren komiſchen Oper zu Dresden bekannt. Er pachtete das Landſtändiſche Theater zu Prag, und hier ſtarb er endlich 1806.

Guarducci (zuweilen auch Guarduzzi geſchrieben), Tommaſo, geboren zu Monteſiascone (wann?), war einer der würdigſten Schüler des großen Bernarchi. Ueberall, wo er ſang, ſowohl auf den Theatern ſeines Vaterlandes als auch im Auslande, namentlich in England, wo er mehrere Jahre ſich aufhielt, ward er mit vieler Bewunderung gehört. Seine höchſte Blüthezeit fällt in die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Guarnerii, Guglielmo. Baini, in ſeinem Werke über Paleſtrina, und nach ihm Kandler in deſſen deutſcher Bearbeitung, ſchreiben Guarnieri, und nennen ihn einen Zeitgenoſſen Duſay's. Welcher Name der richtigere iſt, vermögen wir noch nicht zu entſcheiden, aber daß G's Lebenszeit in die Periode Ockenheim's fällt, iſt ausgemacht, da Franchinus Gafurius ihn 1480 noch zu Neapel als Lehrer fand. Gerber führt ihn in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexicon unter dem Namen Guglielmi Guarnerio auf, und nennt ihn den Stifter der Neapolitaniſchen Schule unter der Regierung Ferdinand's von Arragonien von 1458 bis 1494, zugleich einen berühmten Contrapunktiſten. Ziemlich ähnlich ſchreibt Kieſewetter in ſeiner Geſchichte der Muſik, der ihn auch Guarnerii, und einen Niederländer von Geburt nennt. Ob er aber wirklich der Stifter der Neapolitaniſchen Schule war, muß aus dem Grunde bis zu näherem Erweis noch bezweifelt werden, als in der ganzen Ockenheim'ſchen Periode noch keine Contrapunktiſten aus Italien (wie auch nicht aus Frankreich, Spanien und Deutſchland) können genannt werden, und G. offenbar doch nur aus der Duſay'ſchen Periode in die Ockenheim'ſche hinüberreichte. Gerade deshalb aber gehören auch ſeine Compoſitionen, die ſehr ſelten ſind, zu den älteſten geſchriebenen, und ſind als ſolche ſchon höchſt merkwürdig. Ueber ihren Charakter berichtet der allgemeine Art. Niederländiſche Muſik.

Guarnerio, 1) Andrea, ein berühmter Geigen-Inſtrumentenmacher zu Cremona in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts und Lehrmeiſter des Straduario. 2) Giuſeppe Guarnerio, vermuthlich ein Sohn jenes, lebte zu Ende des 17. und zu Anfange des 18. Jahrhunderts ebenfalls als berühmter Geigenmacher in Cremona. Ein dritter Guarnerio, Piëtro mit Vornamen, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts als Geigenmacher in Mantua. Die von ihm verfertigten Inſtrumente werden aber bei weitem nicht ſo hoch geſchäzt, als jene von Andrea und Giuſeppe.

Guazzoni, Frederico, guter Kirchencomponiſt des vorigen Jahrhunderts, von dem namentlich mehrere Meſſen, Offertorien, Lamentationen, Miſerere's 2c. für vier und mehr Stimmen noch in ſchönem Andenken leben, ja theilweiſe auch noch in Italien im Gebrauch ſind, der übrigens aber auch, indeß mit weit weniger Glück, für das Theater arbeitete, ſo daß wir jezt kaum noch den Titel irgend eines ſeiner dramatiſchen Werke anzuführen vermögen, war aus dem Mailändiſchen gebürtig, ſtudirte die Muſik in Neapel und lebte anfangs als Kapellmeiſter in mehreren kleineren Städten, bis er gegen 1770 eine gleiche Anſtellung in Rom erhielt, wo er 1787 ſtarb. Seine Compoſitionen ſind in einem leichten, anmuthsvollen, aber immerhin reinen Style geſchrieben, ſo daß ſie unbedingt den beſſeren Kirchenwerken italieniſchen Urſprungs, zumal aus ſeiner Zeit, an die Seite geſtellt werden dürfen. In Deutſchland ſind unſers Wiſſens nur zu Wien einige davon bekannt geworden.

Guddok, oder Gudok, eine in Rußland, beſonders bei den Landleuten, gebräuchliche und ſehr beliebte Violine mit nur 3 Saiten, die mit einem kurzen, nach oben hin (von den Haaren ab) geſchweiſten Bogen geſtrichen werden.

Guecco (der Vorname iſt uns nicht bekannt), ein neuerer italieniſcher Operncomponiſt, ſtarb zu Turin im Januar 1811, noch in der Blüthe ſeines Lebens, doch mit dem Ruhme eines talentreichen und viel gebildeten, fleißigen Tonkünſtlers. Er war ein Schüler Cimaroſa's. Ueber ſeine äußeren Lebensverhältniſſe ſind bis jezt noch keine weiteren zuverläſſigen Kunden zu uns gelangt. In einigen Muſikalien-Verzeichniſſen wird er auch Gneceo genannt; gewiß aber iſt dieß nur ein Druckfehler.

Guedron, Pierre, der ältere, Königlicher Kapellmeiſter zu Paris zu Anfange des 17. Jahrhunderts, und damals ſehr hoch geſchäzter Componiſt.

Guenée, Louis, Violinvirtuos und Componiſt, war bis ungefähr 1809 im Orcheſter des Théâtre Louvois zu Paris angeſtellt. Genaue Nachrichten über ihn fehlen bis jezt noch; doch ſcheint er den Anfang des zweiten Decenniums des jezigen Jahrhunderts nicht mehr erlebt zu haben.

Guenin, M. A., als für ſeine Zeit ausgezeichnet bekannter Violinvirtuos, ſtand noch im erſten Decennium des laufenden Jahrhunderts in großem Anſehen. Von ſeinen Werken nennt Gerber 6 Sinfonien, 6 Duo's und 6 Trio's für die Violine, 2 Conrerte und 3 Terzette mit Pianoforte.

Guerre, 1) Eliſabeth Claude Jacquet de la, geboren zu Paris 1669, machte ſchon als 15jähriges Mädchen durch ihr für damalige Zeit außerordentlich fertiges Clavierſpiel und mehrere gelungene Compoſitionen daſelbſt großes Aufſehen. 1694 ſchrieb ſie die Oper „Céphale et Pocris", dann mehrere Bücher Cantaten, mehrere Sammlungen von Sonaten und anderen Clavierſachen, und endlich auch ein Te Deum, das unter Anderem 1721 in der Capelle im Louvre wegen Geneſung des Königs von einer ſchweren Krankheit aufgeführt wurde. Sie ſtarb 1729. — 2) Mlle. de la, wahrſcheinlich eine Großtochter, oder doch nahe Verwandte der vorigen, war erſte Sängerin der großen Oper zu Paris, wo ſie auch 1758 geboren wurde und am 14. Februar 1783 ſtarb.

Guerrero, Franciscus, Portionarius und Kapellmeiſter in Sevilla, wo er in ſeinem 72. Jahre ſtarb, blühete beſonders um 1520 bis 1530. In dem päbſtlichen Archive zu Rom befinden ſich noch mehrere Werke von ihm.

Guerſon, Guillaume, nach Gerber, welcher ſeine Nachrichten Hawkin's Geſchichte Thl. III. pag. 239 entlehnte, einer der älteſten franzöſiſchen Contrapunktiſten und muſikaliſchen Schriftſteller. Seine eigentliche Lebenszeit findet ſich nirgends beſtimmt angegeben; Hawkins will ſie jedenfalls noch vor Gaſor, alſo vor 1450, ſetzen.

Guet, wörtlich: die Wache, nennen die franzöſiſchen Hautboiſten auch dasjenige Tonſtück (Marſch, Bicinium oder dergl.), was von ihnen in der Regel auf der Wachparade geblaſen wird.

Gugel, zwei Brüder, Joſeph und Heinrich, von 1796 bis 1816 oder 1820 ungefähr unſtreitig zwei der größten Waldhorniſten Deutſchlands. Joſeph, der ältere, um 1770, und Heinrich, der jüngere, gegen 1780

Digitized by Google

in Stuttgart geboren. Viele der berühmteſten Tonſetzer ſchrieben für ſie, auf ihren vieljährigen und großen Reiſen, als bleibende Souvenirs Duetten für 2 Hörner, und ein Doppelconcert von Braun erregte, von ihnen vorgetragen, jedesmal den größten Enthuſiasmus. Selbſt haben ſie nur ſehr Wenig für ſich geſchrieben; wenigſtens iſt Nichts davon im Drucke erſchienen, oder uns, außer 12 ſehr ſchweren, aber practicabeln, dem Inſtrumente angemeſſenen, ſehr mannigfaltigen, intereſſanten und daher auch wahrhaft fördernden Etuden von Heinrich (1824 Mainz bei Schott), zu Geſicht gekommen. Ein anderes Verdienſt aber erwarben ſie ſich noch durch die Erfindung der bekannten Sordinen, die zur Hervorbringung erotiſcher Töne mit der Hand mobil gemacht werden. Späterhin verſahen ſie dieſe Maſchine auch mit einer Klappe, die ein noch größeres Feld zu feinen Nuancirungen des Tones als die Sordinen ſelbſt eröffnen und die Unbequemlichkeit des Einſetzens und Herausnehmens dieſer gänzlich heben ſollte; allein wir kennen die Gründe nicht, warum dieſelbe keine weitere Nachahmung fand. — Ihr älteſtee Bruder, deſſen Vornamen wir nicht angeben können, der aber ebenfalls als Kammermuſikus in Hildburghauſiſchen Dienſten ſtand, war Clarinettiſt, doch von geringerer Bedeutung, und wir führen ihn nur der Vollſtändigkeit wegen hier an. Heinrich iſt jetzt ſammt ſeinem Sohne als erſter Horniſt in dem Kaiſerlichen Theaterorcheſter zu Petersburg angeſtellt und ſteht dort ſeit Jahren ſchon als Meiſter auf ſeinem Inſtrumente in hohem Anſehen.

Gugl, Matthäus, war Hochfürſtlich Salzburgiſcher Domſtiftsorganiſt. Seine bekannten und einſt ſehr geſuchten „Fundamenta partituræ in compendio data, d. i. kurzer und gründlicher Unterricht, den Generalbaß oder die Partitur nach den Regeln recht und wohl ſchlagen (ſpielen) zu lernen“ erſchienen zuerſt 1719 in Salzburg, dann in einer zweiten Ausgabe 1747 zu Augsburg, und in einee dritten Ausgabe endlich ebendaſ. 1777. Auch als Componiſt war er zu ſeiner Zeit ſehr beliebt.

Guglielmo, Pietro. Er wurde 1728 zu Maſſa Carrara geboren, wo ſein Vater, Giacomo G., Capellmeiſter des Herzogs von Modena war. Er ging 1793 nach Rom, und der gutmüthige Pabſt Pius VI., der ſein Talent nach mehreren ſeiner Meſſen ſchätzte, nahm ihn als Kapellmeiſter an St. Peter in Dienſte, was ihm nun auch Gelegenheit gab, ſich im Kirchenſtyle noch weiter zu verſuchen. Mit welchem enormen Fleiße er dies that, und überhaupt der Compoſition oblag, läßt ſich ermeſſen, wenn man bedenkt, daß er bis an ſeinen Tod, der am 19. November 1804 zu Rom erfolgte, gegen 200 namhafte Werke, vollendete, und darunter über 60 wirklich aufgeführte Opern. Die übrigen beſtehen meiſt in Kirchenſachen: Oratorien, Meſſen, Motetten ꝛc. Reine Inſtrumentalſachen, von denen aber wieder verhältnißmäßig die meiſten gedruckt worden ſind (Quartette, Clavierſachen, Concerte ꝛc.), ſchrieb er am wenigſten. Sie alle mit Namen hier aufzuführen wäre zu weitläufig.

Guglielmi, Luigi, aus Neapel, Schüler des Jacomo Tritto im Generalbaß und im Geſange des Creſcentini, Compoſiteur mehrerer Opern und auch mehrere Jahre Director von Theatern im Königreich Neapel. Iſt 5 Jahre in Wien als Geſanglehrer und hat daſelbſt die ausgezeichnetſten Schüler und Schülerinnen ſowohl aus der höchſten Stufe des Adels, als auch Künſtler ſelbſt gebildet.

Guhr, Carl Wilhelm Ferdinand, Kapellmeiſter und gegenwärtig auch Operndirector am Theater in Frankfurt a. M., wurde den 30. October 1787 in Militſch in Schleſien geboren. Das vielſeitige Wirken dieſes ausgezeichnetſten Künſtlers, ſo wie ſein an vielfachen Erfahrungen reiches und vielbewegtes Leben zu ſchildern, muß, da er noch in vollſter Thätigkeit iſt, einer ſpäteren Zeit vorbehalten bleiben. Stoff bietet es genug durch ſeine Leiſtungen als Dirigent, Componiſt, Lehrer und Leiter mehrerer Kunſtanſtalten; unpartheiiſche Schilderung aber würde außerdem, daß es jetzt nicht an der Zeit wäee, hier zu großen Raum in Anſpruch nehmen. Sein wichtigſtes Werk (von den veröffentlichten) iſt: „Paganini's Kunſt die Violine zu ſpielen,“ ein Anhang zu jeder Violinſchule, welches im Jahre 1831 franzöſiſch und deutſch bei Schott in Mainz herausgekommen, und ſeither auch in das Italieniſche und Engliſche überſetzt worden iſt. Paganini der räthſelhafte und geſpenſtiſche Geiger, welcher bei ſeinem erſten Auftreten in Deutſchland, in Wien, die dortigen Geiger ſo verblüffte und zue Verzweiflung brachte, daß ſie nach allen Berichten ihre Inſtrumente zerſchlagen wollten, weil ſie nicht im Geringſten einſehen konnten, wie es möglich ſey, ſolche Hexereien herauszubringen, ſetzte ſeine künſtleriſche Triumphreiſe durch Deutſchland unentziffert fort bis nach Frankfurt am Main. Hier entdeckte man gleich, daß ein großer Theil ſeiner Hexeeien in ſonderbarer außergewöhnlicher Stimmung ſeinee Violine liege und Guhr, der in den vielen Concerten, die Paganini während ſeiner ein Jahr dauernden Anweſenheit in oben genannter Stadt gab, hinlänglich Gelegenheit hatte, den ſonderbaren Künſtler zu ſtudiren, hat in obigem Werke den Schleier der Paganini'ſchen Virtuoſität gehoben. Er gab ſpäter ein Violin-Concert im Style von Paganini heraus, in welchem die Kunſtſtücke Paganini's größtentheils angebracht ſind, ſo daß man wohl mit Recht ſagen kann: wie er räuſpert und wie er ſpuckt, hat Guhr ihm glücklich abgeguckt. Guhr lebt nun gegenwärtig noch immer mit gleicher Thätigkeit in dem ſchönen und reichen Wirkungskreiſe an der Spitze eines Inſtitutes, welches nur Freude zu verbreiten zum Zwecke hat. Sein Talent iſt vorherrſchend ein praktiſches, deswegen iſt er ein ſo guter Director, ſpielt mit Leichtigkeit mehrere Inſtrumente und lieſt ausgezeichnet gut Partitueen. Zum Schluſſe muß noch bemerkt werden, daß er ein Freund der Literatur iſt, und eine reichere Bibliothek beſitzt, als die meiſten Frankfurter Reichen.

Guichaed, J. F., ein fleißiger und zu ſeiner Zeit auch beliebter franzöſiſcher Componiſt und Schriftſteller, ſtarb am 24. Februar 1807. Seine gedruckten Sachen beſtehen meiſt in Sammlungen von Romanzen und Arien mit Harfe und Pianoforte- und Guitarrbegleitung, mehrſtimmigen Hymnen, Rondo's, Solo's, Duo's, Trio's ꝛc.

Guidetti 1) D. Giovanni. Dieſer Componiſt und muſikaliſche Schriftſteller iſt kein anderer als dee unter dem Namen Giudetti ſchon aufgeführte. Gerber nennt ihn, und wahrſcheinlich auch ganz richtig, Guidetti; Baini aber bald Giudetti, bald Guidetti. — 2) Gioſeffo G., genannt dal Biabo, welchen Zunamen er von ſeiner eminenten Virtuoſität auf dem nunmehr ganz veralteten Inſtrumente Biambe erhalten hatte, war Mitglied des Orcheſters der Petroniuskirche zu Bologna, wo er am 7. Decembee 1625 ſtarb.

Guido von Arezzo (d'Arezzo, auch Aretinus lat.), Benedictinermönch (nicht Abt), in der erſten Hälfte des 11. Jahrhunderts blühend, gehört unter die berühmteſten Männer in dee ganzen Geſchichte der Tonkunſt, denn Niemand iſt berühmter, als den die Fabel berühmt macht. Selten wird in der chriſtlichen Zeit ein Mann gefunden werden, den die Sage mit ihren gern gehörten Andichtungen ſo ſehr und ſo lange verherrlicht hätte, als unſern glücklichen Mönch. Am glücklichſten iſt immer, für wen das Schickſal mehr thut als er ſelbſt. Für Guido hatte es zunächſt geſorgt durch die Zeit ſeiner Geburt. Wiſſen wir auch das Jahr nicht; es kommt Nichts darauf an; kam es doch damals auf ein oder zwei Decennien früher oder ſpäter nicht eben an. Einer, nur einigermaßen zu den Begabteren Gehörender, drängte noch nicht den Andern, viel weniger, daß ee ihn verdrängt hätte. Jeder war der Auszeichnung gewiß, wußte er nur in irgend einem Fache, was früher Zweckdienliches da geweſen war. Und doch war die finſterſte Epoche, die das Chriſtenthum hatte ſehen müſſen, in der ſich die gläubige Welt nue um den jüngſten Tag und um Petri Schlüſſel kümmerte, eben vorbei; ein langſames Erwachen und Regen des Geiſtes begann und

Digitized by Google

leuchtete einen neuen Morgen heran, die glücklichſte Zeit für Alle, die ihn nicht verträumen. Hätte das Guido gethan, ſo würde auch ſelbſt ſein Glück Nichts für ihn haben thun können. Sehr günſtig zeigte es ſich auch gegen ihn durch das Land ſeiner Geburt. Es giebt faſt kein Land, daß die Geiſtesthätigkeiten ſeiner Eingebornen höher anzuſchlagen Begier hat, als Italien; keines, das freigebiger iſt, mit den allerhöchſten Beiwörtern, Lobſprüchen und Erdichtungen zum Preiſe ſeiner Kinder, als das geprieſene Heſperien. Wäre Guido nicht in Arezzo, ſondern etwa im deutſchen Paderborn geboren worden, er hätte es mit verdoppelter Thatkraft nicht bis zur Hälfte des Ruhmes gebracht, der von Italien aus chimäriſch über die ganze Erde flog und ſich überall niederließ, wo nur einige Liebe zur Kunſt und Wiſſenſchaft ſich Eingang verſchafft hatte. Ja die Fabeln über ihn vermehrten ſich und ſtiegen in's Ungeheure, als man dem wachſenden Lichte der Jahrhunderte hellere Augen hätte zutrauen ſollen. Immer waren es aber vor Allen Italiener, denen für ihren Guido keine Höhe genug ſchien, und die Uebrigen ſprachen faſt immer als geduldig Gläubige nach. Endlich hat ihn Forkel nach den von Gerbert bekannt gemachten Schriften Guido's zu würdigen verſtanden, und ſein Wort hat ſo wenig Aufnahme unter den Menſchenkindern gefunden, daß Wahres und Falſches noch in den neueſten Zeiten nicht nur bunt unter einander geworfen wird, ſondern daß ſogar das Falſche noch immer in der Regel die Oberhand behauptet. Namentlich wird in Dr. Wilh. Chriſtian Müllers 1830 erſchienenem Buche „Aeſthetiſch-hiſtoriſche Einleitungen in die Wiſſenſchaft der Tonkunſt“, das (wohl gemerkt!) in keiner Hinſicht als ein Zeugniß für die Wahrheit einer Sache angeführt werden darf, ohne die geringſte Sachkenntniß verfahren. Es iſt daher durchaus nothwendig, daß wir hier über dieſen ſogenannten inventor musicæ ausführlich und genau nach ſeinen eigenen Schriften und nach den beſten Hülfsquellen, ohne uns irgend einer völlig auf Treu und Glauben hinzugeben, berichten, damit die Wahrheit möglichſt gefördert werde. — Daß ſich ſchon in ſeiner Lebensgeſchichte verſchiedene ſchwierige Punkte vorfinden, iſt bei den wenigen hinlänglich beglaubigten Nachrichten nicht zu verwundern. Manche Verwirrung haben wir hierin dem Streite zweier Mönchsorden, der Benedictiner und der Camaldulenſer, zu verdanken, die beide den berühmten Guido zu dem Ihrigen machen. Die Letzteren nennen ihn ihren Abt, deren es mit dieſem Namen damals mehrere gab. Sie haben Unrecht und müſſen ihn den Benedictinern überlaſſen, in deren Kloſter zu Pompoſa, in der Nähe von Ferrara und Ravenna, er als Mönch lebte. Hier hatte er nach ſeinen eigenen Worten ſich mit dem Unterrichte der Knaben und einiger Mönche namentlich im Geſange beſchäftigt, nach ſeiner Neigung und weil er gerne nützlich ſeyn wollte. Das mag etwa am früheſten 1018, am ſpäteſten 1020 geſchehen ſeyn. Seine, zum Beſten ſeiner Schüler ſich erdachte, das Schwierige des Geſanges in jener Zeit erleichternde Methode zeigte ſich bald ſo praktiſch, daß er dadurch berühmt wurde, und mit Recht, denn was nach der gewöhnlichen Manier in zehn Jahren kaum bewerkſtelligt werden konnte, das lernten ſeine Schüler nach ſeiner Weiſe in einem, höchſtens in zwei, und viel beſſer und beſtimmter. Dieſer Ruf erregte aber den Neid vieler ſeiner Mitmönche, ja ſeines Abtes, der gleichfalls Guido hieß. Es kam ſo weit, daß er nach mancher Noth das Kloſter verlaſſen und herumirren mußte. Am meiſten ſcheint er ſich in ſeinem Geburtsorte Arezzo aufgehalten zu haben. Dieſe Verfolgungen und das ſichtbare Glück ſeiner Methode machten ihn, wie gewöhnlich, nur noch eifriger für eine Angelegenheit, die auch in der That zum Vortheil der Kirche wichtig genug war. Er verdoppelte im Unglück ſeine Thätigkeit und ſein Nachdenken zur Verbeſſerung ſeiner Lehrart, und ſchrieb an ſeinen Freund und Gehülfen Michael im Kloſter zu Pompoſa, er ſolle nur mit ihm dabei beharren, der Lohn werde endlich nicht ausbleiben. In ſolchem

Vertrauen ſcheint ihn nicht allein die Nützlichkeit ſeines fortgeſetzten Werkes, ſondern auch die Ehre beſchäftigt zu haben, die ihm der Pabſt Johannes XIX. (zuweilen auch der XX. genannt) erwies, welcher ihn durch drei Geſandte nach Rom einladen ließ. Johann regierte von 1024 bis 1033. Guido, obwohl kränklich, unternahm die Reiſe in Geſellſchaft des Abtes Grunwald und des Präpoſitus Peter von Arezzo aus, wo er ſeine Schule fortgeſetzt hatte, und nahm ſein nach ſeiner neuen Methode verfaßtes Antiphonar mit, was der Pabſt mit Bewunderung durchſah, ſich mit ihm lange über ſeine Geſangsweiſe unterhielt und nicht eher von ſeinem Stuhle aufſtand, als bis er nach Guido's Art des Unterrichts einen Geſang gelernt hatte, worüber er nicht wenig erſtaunte, was G. ſelbſt berichtet. Dem Antrag des Pabſtes, in Rom zu bleiben, konnte G., dem die Sonnenhitze in Rom nachtheilig war, nicht Genüge leiſten, verſprach aber, im nächſten Winter wiederzukehren. Nach dieſem Vorfalle war ſein Ruf nicht nur geſichert, ſondern ſein erſter Abt zu Pompoſa hatte auch andere Geſinnungen gegen ihn angenommen, verſöhnte ſich mit ihm und bat ihn, in ſein Kloſter zurückzukommen, was G. auch annahm, nicht ohne Selbſtgefühl, meinend, er werde das Kloſter durch ſeine Bemühungen berühmt machen, und ſich zugleich den Mönchen als rechter Mönch zeigen. Wirklich blieb auch Guido nicht mehr lange in ſeinem Geburtsorte, wo ihn das Kloſter ſo freundlich nach ſeiner Verbannung aufgenommen hatte, ſondern kehrte nach Pompoſa zurück und verfaßte dort nach ſeiner Rückkehr ſeine Schriften über Muſik. Es iſt alſo ausgemacht falſch, wenn er bald als Abt, bald als Einſiedler von Avellano, wo man ſpäter ein Bild von ihm zeigte, angegeben wird. Nicht ſo ganz zuverläſſig laſſen ſich ſeine Reiſen in andere, auch entfernte, Klöſter zurückweiſen, wohin man ihn geladen haben ſoll, den Kirchengeſang nach ſeiner Weiſe einzurichten. Namentlich wird von deutſchen Chronikſchreibern erzählt, daß G., gerufen von dem Erzbiſchof von Bremen, Hermann, den Geſang dort gelehrt habe, und der gründlichſte Gegner dieſer Angabe iſt Luigi Angeloni (Paris 1811). Müſſen wir G.'s Gegenwart in Deutſchland auch allerdings eher verneinen als bejahen, ſo können wir doch die Sache noch nicht als völlig ausgemacht anſehen. Wahr iſt es mindeſtens, daß Guido's Methode und ſeine Geſangsweiſe ſehr früh nach Deutſchland kam, darauf nach Frankreich u. ſ. f. Genützt hat demnach ſein Eifer für jene Zeiten außerordentlich; als Lehrer des Geſanges, den er bedeutend erleichterte und feſter gründete, daß mehr Gleichheit und Ordnung in die Kirchenweiſen kam, verdient er ſeinen Namen. Er war für den Geſang, was Logier für das Clavierſpiel in unmuſikaliſchern Ländern als Deutſchland geweſen iſt. Das iſt aber gerade das Wenigſte, was man ihm nachrühmt. So lange man ſeine Schriften, die zwar als Manuſcripte in manchen Klöſtern aufbewahrt wurden, nicht kannte, hatten die Spiele der Phantaſie offenes Feld. Nachdem ſie uns vom Fürſtabt Gerbert im zweiten Theile ſeines Werkes „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum“ (1784) mitgetheilt worden ſind, müſſen die Nebel ſchwinden. Das Mittelalter, das uns ſein Todesjahr ſo wenig als das Jahr ſeiner Geburt aufbewahrt hat, iſt dafür freigebig gegen ihn geweſen auch in der Zuſchrift von Abhandlungen, die theils gar nicht ihm zugehören, theils mit vielen Zuſätzen ſpäterer Zeiten verſehen worden ſind. Die Schriften, die ihm gehören, die aber vielleicht noch einer genaueren Vergleichung der hauptſächlichſten Manuſcripte wiederholt bedürfen, ſind: I. „Micrologus Guidonis, de Disciplina artis musicæ„, iſt als Hauptwerk in nicht wenigen Manuſcripten vorhanden, dem Biſchof Theodald von Arezzo, ſeinem Gönner und Ermunterer, zugeeignet, ein Buch nicht nach Weiſe der Philoſophen, ſondern zum Nutzen der Kirche und der Chorknaben. Hierin wird denn G.'s Unterrichts-Methode vorgetragen. II. „Musicæ Guidonis regulæ rhythmicæ in antiphonarii sui prologum prolatæ.“ Dieſe rhythmiſchen Regeln, in

Digitized by Google

gereimten Verſen geſchrieben, wiederholen kurz mit allerlei Notenbemerkungen den Inhalt des Micrologs. III. „Aliæ Guidonis regulæ de ignoto cantu. Itentidem in Anthiphonarii sui prologum prolotæ." In Proſa geſchrieben; hebt mit Klagen über die Unwiſſenheit und den Neid der Sänger an. Ein jeder ſingt von dem andern verſchieden. Er will daher Ordnung und Gleichheit in den Geſang bringen durch ſeine Regeln, nämlich Linien, Buchſtaben und Farben. Der ganze Epilog, der größte Theil dieſer Abhandlung, iſt ſicher von einer ſpätern Hand dazugeſetzt, was ſich ſchon aus dem ſehr verſchiedenen Style ergibt. IV. „Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa." Dieſes Schreiben iſt beſonders für Guido's Lebensgeſchichte merkwürdig. Nach allerlei Erzählungen erklärt er ſeinem Freunde ſeine verbeſſerte Methode, und weißt ſelbſt diejengen, welche Näheres wiſſen wollen, auf ſeinen Microlog hin, der alſo unter ſeine erſten ſchriftlichen Erörterungen der Geſangskunſt gerechnet werden muß. Dagegen wird der V. „Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano in multis locis", welchen alle Manuſcripte bisher ihm zuſchreiben, ihm von Forkel abgeſprochen. Mindeſtens iſt er durch ſehr ſtarke Zuſätze ſpäterer Jahrhunderte ſo verändert, daß ſich nicht mehr daraus erſehen läßt, was ihm gehört oder nicht. An der Aechtheit des folgenden VI. „Quomodo de arithmetica procedit musica" zweifelt Gerber ſelbſt; der Inhalt iſt von keiner Bedeutung und Guido würde ihn unter die Philoſophie der Kunſt gerechnet haben, die er für ſeine Zwecke zu umgehen gewohnt war. VII. Der vom Herrn v. Murr in Nürnberg aufgefundene Pergamentcodex in 4°, von 39 Seiten, bringt auf den acht erſten Guido's Antiphonar, mit dem Geſange anhebend „Ut queant laxis resonare fibris etc." Darauf folgen, zuweilen unter anderen Ueberſchriften, die angegebenen Abhandlungen Guido's ꝛc. Es wäre wünſchenswerth, Gerber hätte in ſeinem neuen Lexicon dieſen Codex genauer beſchrieben, nach Vergleichungen mit dem ſchon Bekannten. Wir ſahen ihn nicht; haben ihn auch zur Kenntniß deſſen, was Guido that und nicht that, nicht nöthig; wir würden es ſogar für einen Mißgriff halten, irgend Etwas für oder wider Guido daraus beweiſen zu wollen. Denn der Codex iſt offenbar von einem ſpätern Sammler zuſammengeſchrieben, Alles aufnehmend, was die Erklärer und Erweiterer Guido's hinzugefügt hatten. Für die Geſchichte ſpäterer dunkler Jahrhunderte iſt demnach der Fund von Bedeutung, nur nicht für die Beſchaffenheit der Kunſt des 11. Jahrhunderts, wozu die älteſten Manuſcripte dienen. Die ſpäteren haben in ſehr weſentlichen Dingen ein anderes Anſehen. Die übrigen dem G. zugeſchriebenen Schriften ſind theils ausgemacht nicht von ihm, theils ſind die Handſchriften noch nicht verglichen; es ſcheint, als wären es Auszüge aus den vier erſten Werkchen von Guido, oder Abſchriften einzelner Theile derſelben. Es würde alſo unfruchtbar ſeyn, hier darüber Worte zu machen. — Wollen wir nun das, was Guido's Schüler zu der Lehre ihres Meiſters gethan haben, ſcheiden, ſo müſſen wir uns einzig und allein an die älteſten Exemplare der vier Guidoniſchen Hauptwerke halten. Vergleichen wir nun nach abermaligem Leſen derſelben die deutlichen Ergebniſſe mit dem, was man dem G. zuſchrieb und noch jetzt öfter zuſchreibt, ſo müſſen wir uns über die Macht verjährter Vorurtheile verwundern, die noch herrſchen, wenn ſie auch ſchon beſiegt ſind. Stellen wir darum Alles zuſammen, was Guido erfunden haben ſoll, und ſehen, was übrig bleibt. Er ſoll erfunden haben 1) das Monochord. Das hatten aber ſchon die Griechen, und Hucbald hat es ſchon beſchrieben. G. hielt es für äußerſt nothwendig zur Erlernung des Geſanges, gebrauchte und empfahl es. 2) Soll er wenigſtens bedeutende Verbeſſerungen damit vorgenommen haben, die bei Einigen ſo weit gingen, daß ſie ihn 3) ſogar für den Erfinder des Claviers hielten. Von dieſem Allem findet ſich in ſeinen Schriften nichts. 4) Soll er die Scala der Töne mit den lateiniſchen Buchſtaben zuerſt benannt haben, was er ſich ſelbſt nicht im Geringſten anmaßt; ſie war lange da. 5) Soll er zuerſt der ganzen Tonleiter, die vom A anfing, das Γ (Gamma) hinzugefügt haben. Er ſelbſt ſagt ausdrücklich, daß es die Modernen gethan haben. 6) Wird er noch in der neueſten Zeit für einen Erweiterer der Scala nach oben gehalten, durch den Zuſatz in der dritten Octave

a b ♮(h) c d
a b ♮ c d.

Auch davon ſagt er kein Wort, vielmehr ſtellt er die Sache als eine bekannte hin. Seine Scala beſtand nach damaliger Art aus 24 Tönen (Prätorius gibt 20 an, wahrſcheinlich mit Weglaſſung des hinzugefügten G, was G. ſelbſt nicht überall mitrechnet):

G A B C D E F G a b ♮ c d e f g $\begin{matrix} a & b & ♮ & c & d \\ a & b & ♮ & c & d. \end{matrix}$

Auch den Unterſchied des b und ♮ hat er nicht gefunden; ſie waren da. G. ſagt ſelbſt, Gregorius der Große habe in der tiefen Octave dieſen halben Ton nicht zugelaſſen. Ja für die Kirche liebte man es vor und nach Guido nicht, den möglichen und früher ſchon angewendeten Umfang der menſchlichen Stimme zu gebrauchen. 7) Kann man ihm auch den Gebrauch der lateiniſchen Buchſtaben anſtatt der wunderlichen und ſehr verſchiedenen Neumen nicht als Erfindung anrechnen. Guido verwirft die Neumen nicht, gibt aber die Bezeichnung der Töne durch Buchſtaben für die allerbeſte und leichteſte an. 8) Hat man ihn das Linienſyſtem erfinden laſſen: allein von einem Syſteme der Linien, das der Zahl nach etwas Abgeſchloſſenes gehabt hätte, war noch gar nicht die Rede. Die Linien ſelbſt zur beſſern Erkennung der Verſchiedenheit der Töne waren ſchon lange vor Guido angewendet worden, namentlich von Hucbald (ſ. d.). G. ſelbſt iſt im Gebrauche der Linien ſehr ſchwankend; man ſieht Stellen, wo ſeine Buchſtaben als Tonzeichen ohne Linien in verſchiedenen Höherichtungen ſtehen. In der ganzen Epiſtel an Michael kommen keine Linien vor; auch nicht in den rhythmiſchen Regeln; auch nicht überall im Microlog, wo gewöhnlich von vier Linien auch die Zwiſchenräume benutzt werden. 9) Sind ihm auch unſere Noten, als von ihm erfunden, zugetheilt worden. In allen ſeinen Tractaten iſt aber nichts davon zu finden; entweder kannte er die Tonſchrift mit Punkten und einigen anderen Zeichen, die unſeren Noten ſehr nahe kommen, gar nicht, oder er war für ſeine einmal gebrauchten Buchſtaben ſo eingenommen, daß er ihnen den Vorzug ließ und jene Punkte unter die Neumen zählte. Es waren nämlich ſchon vor Guido ſolche Tonbezeichnungen mit Punkten verſucht worden, ſcheinen aber vielmehr durch G.'s Buchſtabenſchrift mehr verdrängt worden zu ſeyn, als daß er ſie erfunden haben ſollte. Nicht anders verhält es ſich mit den 10) Schlüſſeln, auf welche man durch den Gebrauch der Linien fallen mußte. Da die Anzahl der Linien unbeſtimmt und ſehr verſchieden war, hatte man zur Auszeichnung mancher Linien für einen leichteren Ueberblick einige durch auffallende Farben hervorgehoben. Solche Farbenlinien waren ſchon vor Guido im Gebrauche; beſonders die rothe, welche den Ton F bezeichnete, wovon Kircher und Martini Zeugniſſe vorbringen. Dieſe Linie, die mit Recht eine Schlüſſellinie genannt werden kann, behielt Guido bei, und fügte noch eine zweite gelbe hinzu, welche c andeutete. Die Schlüſſelzeichen, was wir eigentlich Schlüſſel nennen, ſind ſpäteren Urſprunges. 11) Das Hexachord hat ſich unter den Guidoniſchen ſogenannten Erfindungen vorzüglich ausgezeichnet, iſt auch für die Geſchichte der Muſik überaus merkwürdig. Nur iſt Guido dazu gekommen, er weiß ſelbſt nicht wie, und würde ſich zuverläſſig nicht wenig gewundert haben, wenn er von irgend einem ſeiner Schüler vernommen hätte, daß man aus ſeinen Angaben auf den Schluß kommen könne, als habe er eine Tonleiter von 6 Tönen angenommen. G.'s

Digitized by Google

an das Gebräuchliche ſeiner Zeit geknüpften Betrachtungen und Erleichterungsverſuche zum Treffen einer Melodie nach Zeichen oder Buchſtaben haben in zwei Fällen 6 Tönen vor den übrigen den Vorzug gegeben, um Anfängern die Tonverhältniſſe recht leicht und begreiflich zu machen. In den damaligen Kirchenmelodien, die in der Mehrzahl ſelten die Quinte überſchritten, führt Guido 6 Tonverhältniſſe auf, welche im Verhältniſſe dieſer melodiſchen Quinte vorkommen, nämlich: tonus (ganzer Ton), wie A zu H; semitonium (nicht voller Ton), wie H zu C; ditonus, der Raum durch 2 ganze Töne, alſo eine große Terz, wie C zu E; semiditonus, der Raum von einem ganzen und einem halben Tone, alſo kleine Terz, wie D zu F; Diatessaron, d. i. reine Quarte, wie C zu F; Diapente, eine Quinte, wie C zu G. Dieſe 6 Tonverhältniſſe ſollten die Anfänger ſich genau bekannt machen, um die meiſten Melodien, die gewöhnlich nicht in die Sexte und durchaus gar nicht in die Septime ſprangen, gleich nach den Tonzeichen treffen zu lernen. Der Rath für ſeine Schüler war vortrefflich; allein es war darin von keiner Tonleiter die Rede. Gerade ſo war es mit ſeinem zweiten guten Rathe zur Erleichterung des Treffens, welchen er ſeinem Freunde Michael gibt. Man ſoll ſich folgenden Geſang recht gut merken, weil er in ſeinen Abtheilungen immer um einen Ton höher anfängt, nämlich:

C D F D ED D D C D E E EF GE D EC D F G a
Ut queant laxis resonare libris mira gestorum famuli

G F EDD Ga GFE F GD a Ga F G aa GF ED C E D
tuorum, solve polluti labii reatum, sancte Johannes.

Man ſoll ſich das Verhältniß dieſer Verſe oder Strophenabſchnitte mit den Anfangstönen und ihren zufälligen Sylben ſo feſt einprägen, daß man jeden Abſchnitt im rechten Tone anfangen und fortführen kann. C fällt alſo in dieſem Uebungsbeiſpiele auf die Sylbe Ut, D auf re, E = mi, F = fa, G = sol und a = la. Guido will aber nicht, daß die Töne ſo heißen, ſondern nur mit dieſer Gedächtnißſylbe des bekannten Liedes recht feſtgehalten werden ſollten. Alsdann wird der Sänger leicht alle möglichen Tonverhältniſſe der damaligen Zeit in jedem, auch neueren, Geſange treffen, weil keine Melodie in die Septime ſpringen durfte. Daß aber Guido ſelbſt nichts weiter mit ſeinem Uebungsbeiſpiele wollte; daß er namentlich zu keiner Leiter von 6 Tönen, zu keinem Herachord Veranlaſſung geben wollte, ergibt ſich gleich unmittelbar darauf in demſelben Briefe, worin er ſchreibt: „Wie wir in jeder Schrift nur 24 Buchſtaben haben, ſo in jedem Geſange nur 7 Töne. Denn wie in der Woche 7 Tage, ſo in der Muſik 7 Töne. Die anderen aber, die über die 7 hinzugethan werden, ſind dieſelben, und tönen ganz ähnlich ohne allen Unterſchied, als daß ſie noch einmal ſo hoch klingen.“ Iſt alſo in Guido's Schriften durchaus an keine Lehre vom Herachord zu denken, ſo iſt auch freilich an keine Solmiſation zu denken. 12) Die Solmiſation ſammt den Plagen der ſchwerfälligen Mutation (ſ. beide Art.) gehören gleichfalls ſpäteren Zeiten und nicht unſerem unſchuldigen Guido, der mit keiner Sylbe an dergleichen dachte. Gegen das Ende des 11. Jahrhunderts hatte jedoch die Solmiſation ſchon um ſich gegriffen. Zur Erleichterung derſelben erfand man nun 13) die harmoniſche Hand von welcher Guido auch Nichts weiß. Denn daß ſie in dem von Herrn v. Murr aufgefundenen Coder ſteht, iſt kein Beweis dafür, weil die Abſchrift neu und das Ganze eine Sammlung alles deſſen iſt, was der Schreiber unter Guido's Namen auftreiben konnte. Dieſe harmoniſche oder guidoniſche Hand, wie ſie gleichfalls genannt wurde, hat aber im ganzen Mittelalter und lange nach Wiedererweckung der Wiſſenſchaft ſehr großes Aufſehen erregt, iſt viel bewundert und gebraucht worden. Ja man hat ſie noch jetzt nicht überall vergeſſen. Herr Wilhelm hat in ſeiner neuen Geſangsſchule des gegenſeitigen Unterrichts für Frankreichs Schulen, die allerdings im Allgemeinen noch nicht hoch ſtehen, im Muſikaliſchen aber meiſt gar nichts leiſteten, dieſe getobte Hand an mehreren Stellen wieder abdrucken laſſen. Sein Buch iſt, wie verlautet, zum franzöſiſchen Schulbuche erhoben werden. Es wird alſo die harmoniſche Hand, die übrigens die Chineſen lange vor Chriſto ſchon anwendeten, wieder Epoche machen, wenn auch nicht in Deutſchland. Wer aber zuerſt unſerem Guido 14) die Erfindung des Contrapunkts zugeſchrieben haben mag, hat unter Allem das Außerordentlichſte erfunden. Auch nicht einen Gedanken von irgend einer contrapunktiſchen Regel oder von einem harmoniſchen Grundſatze im ſpäteren Sinne des Wortes wird man in ſeinen Schriften finden. Guido nahm in dem, was allenfalls als ein Anfang einer Mehrſtimmigkeit angeſehen werden kann, dasjenige, was ihm ſeine Zeit als Gebrauchsſache gab. Um wenigſtens 100 Jahre früher war die ſogenannte Diaphonie oder das Organum von Hucbald eingeführt worden. Kennt nun auch Guido ſeines Vorgängers Schrift nicht, wie er denn Hucbald's und ſeiner Notation mit keiner Sylbe erwähnt, ſo kennt er doch offenbar Hucbald's Diaphonie, Triphonie und Tetraphonie (vergl. Hucbald). Guido ſtellt ſie deutlich als etwas Gebräuchliches auf; und wäre ſie nicht in den Gebrauch gekommen, vielmehr in Hucbald's Kloſter vergraben liegen geblieben, was man zuweilen und noch neuerlich behauptete, blos um den menſchlichen Ohren einen ſolchen geſchmackloſen Streich nicht zuzutrauen, ſo hätte ja Guido, der Hucbald's Schrift nicht kannte, nichts davon erfahren. G. ſtellt im 18. Kapitel des Micrologs die Diaphonie, gewöhnlich Organum genannt, als etwas Bekanntes hin; ſie muß alſo geübt worden ſeyn. Nachdem er kurz vorher vom Geſchmacke der Menſchen berichtete, daß dem Einen gefalle, was dem Andern mißfalle, nennt er die gebräuchliche Diaphonie im geraden Fortſchritte vieler Quinten hart, die ſeinige aber weich. Guido gibt den Quarten-Progreſſionen den Vorzug, und miſcht Secunden, Terzen (jedoch am ſeltenſten) und Quinten mit ein. Wir werden an den mitgetheilten Beiſpielen ſehen, daß die Töne nur auf gutes Glück ohne allen Grund zuſammengereiht wurden, und daß G.'s Diaphonien nicht im geringſten beſſer, auch kaum erträglicher ſind als Hucbald's. Auch waren die Veränderungen Guido's nichts weniger als neu; Hucbald hatte bereits die damals diſſonirende Terz und die Secunde in ſeinen Diaphonien auch ſchon gebraucht, nicht weniger die Fortſchreitungen in Quarten. Guido hatte demnach hierin gar nichts erfunden, auch nicht verbeſſert, ſondern hat genommen, was er vorfand, ſich nach ſeinem Geſchmacke für Eins mehr, für das Andere weniger erklärt, und hat Beiſpiele mit Buchſtaben und ohne Linien gegeben, die eben ſo ſchlecht klingen als die Hucbaldiſchen, welche ſie in keiner Hinſicht übertreffen. Auch iſt in dieſer Hinſicht noch lange nach Guido nichts Beſſeres gefunden worden. Seine Aufgabe war keine andere, als für das Herrſchende ſeiner Zeit Mittel und Wege zu finden, die dem Uebelſtande eines völlig unordentlichen, von jedem Meiſter anders gelehrten und in allen Kirchen verſchieden wieder gegebenen Geſanges der Gregorianiſchen, damals ſchon höchſt verderbten, Weiſe abhelfen könnten. Zu dem Ende ſtrebte er ſein ganzes thätiges Leben hindurch, eine Unterrichts-Methode zu erſinnen und fortwährend zu verbeſſern (woher das Schwankende in manchen Annahmen kommt), die ſeine Zöglinge nicht nur feſt und ſicher machte, ſondern ihnen auch die Mühe möglichſt erleichterte. Beides iſt ihm vorzüglich durch die einfache Buchſtaben-Notation, die er wieder herrſchender machte, und durch manche geſchickte Kunſtgriffe, von denen er ſelbſt ſagt, daß ſie ſich beſſer zeigen als ſchreiben laſſen, gelungen, ſo daß man damals ſeine Lehrmethode für ein Wunder hielt. Er iſt alſo der geſchickteſte Schulmeiſter des Geſanges jener Zeiten im Kirchlichen, wodurch er ſich ſehr große Verdienſte erworben hat, die er ſelbſt hoch genug anſchlägt, um ſo mehr, je mehr er durch Verfolgung ſeiner Neider dafür leiden mußte. Guido

Digitized by Google

bleibt alſo immerhin ein ſehr einflußreicher Mann durch ſeinen Geſangs-Unterricht, deſſen Verbreitung mehr als zur Hälfte ſeinen Neidern zuzuſchreiben iſt; allein ein Erfinder, ausgenommen mehrere Hülfsmittel zur Erleichterung und Sicherſtellung des Treffens aufgezeichneter Melodien, iſt er durchaus nicht. Die Dankbarkeit ſeiner Schüler, mehr noch ſein Glück und die Leichtgläubigkeit und Wunderſucht der Menſchen haben bis in die neueſten Zeiten mit ſeinem Namen geſpielt und ihn völlig zur mythologiſchen Perſon gemacht. Wie mächtig aber auch unter Menſchen die Fabel iſt, wie lange ſie auch unter dem Schutze verjährten Glaubens zu herrſchen im Stande iſt: dennoch iſt die Wahrheit mächtiger und behält endlich den Sieg.

Guidoniſche Hand, Sylben, — Syſtem, ſ. den vorhergehenden Artikel und Solmiſation, auch harmoniſche Hand.

Guignon, Jean Pierre, Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, wurde geboren zu Turin am 10. Februar 1702. Gegen 1730 ward er als Königl. Kammermuſikus zu Paris angeſtellt, und viele Jahre ſtritt er daſelbſt mit dem berühmten Baptiſte um die Palme, weshalb ihn 1741 auch der König zu der damals beſtehenden öffentlichen Würde eines „Königs der Geiger" erhob. Als ſolcher kam er dann ſpäter nach Verſailles, und hier ſtarb er am 30. Januar 1747, viele Sammlungen Violinſolo's, Duo's und Trio's hinterlaſſend, von denen aber nur 8 in Paris geſtochen worden ſind. Ein anderer Guignon jener Zeit war Claviervirtuos zu Paris und wahrſcheinlich, wenn nicht ein Bruder, ſo doch ein naher Verwandter von dem obigen Violiniſten.

Guillaume, Edmunde, ſ. Serpent.

Guillaume, genannt le Flamand, war ein Tonkünſtler des 15. Jahrhunderts (um 1480), der namentlich von Vincent Calmeta in ſeiner Geſchichte des Dichters Serafino Aquilano mehrere Male aufs ruhmvollſte erwähnt wird.

Guillemain, Gabriel, Violinvirtuos, Königlicher Kammermuſikus zu Paris, wo er auch am 15. November 1705 geboren wurde, tödtete ſich ſelbſt auf dem Wege nach Verſailles, in einem Anfalle von Wahnſinn, mittelſt 14 Meſſerſtiche am 1. October 1770. Sein Spiel ward als ausnehmend fertig gerühmt, aber ohne ſonderlichen Geſchmack. Eben ſo tragen auch ſeine Compoſitionen, die in mehreren Büchern Violin-Solo's, Duo's, Trio's, Quartetten und Concerten, auch einem Buche Clavier-Sonaten beſtehen, das Gepräge der Bizarrerie und der unkünſtleriſchen, blos techniſch-ſchwierigen Verzierung an ſich, in welche das Violinſpiel damaliger Zeit ſchon zu verfallen anfing, und ſind daher beachtenswerthe Zeugen des ſchon damals geſunkenen Geſchmacks der Franzoſen im Inſtrumental-Concertſpiele.

Guinneth, John, engliſcher Tonkünſtler, ward zu Anfange des 16. Jahrhunderts in Wales geboren; ward 1531 ein ſogenannter Weltgeiſtlicher, und nachdem er ſich 20 Jahre lang mit dem Studium der theoretiſchen und praktiſchen Muſik beſchäftigt hatte, auch die Reſponſorien auf das ganze Jahr, mehrere Meſſen und Antiphonien zum kirchlichen Gebrauche geſchrieben, die ſeinem Namen einen großen Ruf verſchafften, 1533 Doctor der Muſik.

Guitarre, Kithara, Chitarra (italien.) hat ihren Urſprung nicht ſowohl der Laute, als der alten Zither zu verdanken. Sie kam aus dem Morgenlande zuerſt nach Spanien, wo ſie ſich außerordentlich beliebt machte, und von wo ſie nach Italien und Frankreich, und endlich nach Deutſchland überging. Da wohl ſchwerlich in dieſem Werke Ausführlicheres über dies allverbreitete Inſtrument geſucht werden wird, ſo begnügen wir uns nur folgendes zu erwähnen: an Lehrbüchern für die Guitarre iſt mehr Ueberfluß als Mangel. Die bekannteſten ſind von Bortolazzi, Bevilaqua, Bornhardt, Caruti, Dotzo, Fiedler, Giuliani, Harder, Lehmann, Molino, Pacini, Scheidler, Sor, Spina, Stahlin, Wohlfahrt u. A. Ein langes Verzeichniß ſ. in Whiſtling's Handbuch d. muſikal. Liter. S. 420.

Guitarre d'Amour (franz. — Liebes-Guitarre), eine beſondere Art Guitarre, oder eigentlich nur eine weſentliche Erweiterung derſelben, von dem Inſtrumentenmacher Johann Georg Stauffer in Wien 1823 erfunden (alſo nicht von dem Muſikdirector Birnbach in Berlin, wie es in W. Schneider's Beſchreibung der Inſteumente pag. 87 heißt); Birnbach war, wie auch aus ſeinem Artikel zu erfahren iſt, nur erſter Virtuos auf dieſem Inſtrumente (ſ. Leipz. muſikaliſche Zeitung 1824 pag. 812, und Cäcilia Bd. 1 pag. 168, wo auch eine Zeichnung des Inſtruments mitgetheilt wird). Da dieſelbe — und dies iſt die hauptſächlichſte Abweichung von dem Grundcharakter der Guitarre — nicht pizzicato, ſondern mit einem Bogen geſpielt wird, ſo heißt ſie auch Bogen-Guitarre (ital. Chitarra con arco), und weil ſie dabei, gleich dem Violoncelle, zwiſchen den Knieen gehalten wird, Violoncell-Guitarre oder Knie-Guitarre (wie Knie-Geige). Im Uebrigen iſt ſie der gewöhnlichen Guitarre ziemlich, ja faſt ganz ähnlich, nur etwas größer; das Griffbrett, das indeß mit Bunden verſehen iſt, natürlich etwas abgerundet, gewölbt, ſo wie auch Decke und Boden; unter den Saiten, die ebenfalls unten an einem Saitenhalter befeſtigt ſind, an der Stelle des gewöhnlichen Schallloches, ein Steg (wie beim Violoncell), und neben dieſem 2 etwas länglich geſchweifte Einſchnitte, die den Zweck der ſog. F-Löcher bei den Geigen erfüllen. Das ganze Inſtrument iſt demnach wohl nichts viel Anderes, als eine guitarrenähnliche, niedlichere Gambenviole, oder Viola bastarda, und daher, gleich dieſer, beſonders zu Doppelgriffen und Arpeggiaturen geeignet. Die Stimmung iſt die gewöhnliche der Guitarren: E, A, d, g, h, e. Schreiber dies hat das Inſtrument noch nicht gehört; der Verſicherung Anderer zufolge aber iſt ſein Klang bezaubernd ſchön, einem Blaſeinſtrumente ähnlich ſingend, und in der Höhe beſonders den Oboenton, in der Tiefe aber dem Baſſethorn nachahmend. Nebſtdem gewährt es große Leichtigkeit in der Behandlung. Chromatiſche Läufe z. B. mögen ſie in einfachen oder in Doppelgriffen (Terzen) beſtehen, werden durch bloßes Abgleiten der Finger auf dem mit Bunden verſehenen Griffbrette hervorgebracht. Sehr anmuthig ſoll der Geſang dieſes Inſtruments unter Begleitung einer gewöhnlichen Guitarre ſeyn. Am beſten verfertigt wird es von den Inſtrumentenmachern Staufer und Ertl in Wien, die auch ein K. K. Privilegium darauf erhielten.

Guitarrenaufſatz (Capo tasto). Iſt ein Inſtrumentchen von Metall oder Holz, welches an dem Grundhalſe der Guitarre befeſtiget, zur Umſtimmung der Saiten dient, wodurch dieſes Inſtrument in den B-Tonarten leichter zu gebrauchen iſt. Näheres wird man hier nicht wohl erwarten.

Guitarren-Harfe iſt eine mehrſaitige Guitarre, die aber, wie die Harfe aufrecht ſtehend, mit der rechten Hand geſpielt wird, während die linke Hand auf einem kurzen Griffbrette die Töne greift. Es eignet ſich nur zur Begleitung des Geſanges in einfachen Accorden, und hat deshalb auch, ungeachtet ſeines wunderbaren, ätheriſchen Klanges, der mehr dem der Aeolsharfe als der Guitarre ähnlich iſt, wegen der unſtreitig größeren Mannigfaltigkeit dieſer letzteren, noch wenig Theilnahme gefunden. Im Grunde iſt es auch nur eine Verbeſſerung der alten Kugelharfe, mit mehr Saiten bezogen und mit einem größeren Reſonanzboden verſehen.

Gukuk, ſ. Kukuk und Cuculus.

Gumpelzhainer, Adam, wurde geboren zu Trosberg in Bayern 1560. 1575 trat er als Muſikus in Herzogl. Würtembergiſche Dienſte; 1581 aber, nachdem er ſich durch die Compoſition einer großen Menge geiſtlicher, auch weltlicher Lieder bereits einen bedeutenden Namen erworben hatte, kam er als Cantor nach Augsburg, wo er dann auch zu Anfange des 17. Jahrhunderts ſtarb.

Gumpenhuber hieß, nächſt Hebenſtreit, der größte Virtuos auf dem Pantaleon. Aus ſeinem Leben iſt bis

Digitized by Google

jetzt jedoch nur bekannt, daß er von 1735 bis 1738 als Kaiſerl. Kammermuſikus zu Petersburg angeſtellt war, nach der Zeit aber Rußland ganz verließ, und daß er viele Concerte und Capriccen für ſein Inſtrument componirt hat, von denen er jedoch nur ſehr wenige in den Druck gab.

Günther, Friedrich, aus dem Hohenſtein'ſchen gebürtig, widmete ſich als Baſſiſt ſeit 1768 dem Theater, und blühete als ſolcher beſonders in der Zeit von ungefähr 1770 bis 1780, wo er bei den Theatern zu Gotha und Weimar engagirt war. Um 1790 verließ er das Theater ganz und ging nach Baſel, wo er ſeine noch übrige Lebenszeit bei einem Herrn Turneyſen zubrachte.

Gurgelton. Vergl. zuvor den Art. Gaumenton. Unter Gurgelton verſteht man in der Geſanglehre theils die Tongebung, welche man Gaumenton nennt, theils aber auch bezeichnet man mit dieſem Ausdrucke die tiefſten Töne einer jeder Stimme, welche mit übermäßiger Kraftanſtrengung durch ein gewaltſames Herunterpreſſen des ganzen Stimmkanals hervorgebracht werden. Rauheit der Stimme, Verluſt des Metallklanges ſind die vornehmſten Folgen dieſes Fehlers. Man vermeidet ihn, wenn man dieſe tiefen Töne minder ſtark anſetzt und durch äußere Betaſtung (unmittelbar unter dem ſogenannten Adamsapfel) das Herunterpreſſen des Kehlkopfes vermindert.

Gürrlich, Joſeph Auguſtin, Königl. Preußiſcher Capellmeiſter, ausgezeichneter Muſiklehrer und geſchmackvoller Componiſt in Berlin, wurde 1761 zu Münſterberg in Schleſien geboren. Er ſtarb am 27. Junius 1817. Gürrlich war ein braver, beſcheidener, in ſeiner Kunſt gründlich gebildeter und fleißiger Mann, der es ſich ſein ganzes Leben hindurch nur allzu ſauer hatte müſſen werden laſſen, bis er endlich zu einer weniger ſorgenvollen Stellung gelangte, deren Vortheile er aber nur kurze Zeit genoß. Alle Kennerſtimmen vereinigten ſich, die mannigfaltigen Talente dieſes Künſtlers zu würdigen. Als Cembaliſt begleitete er mit Präciſion und tiefer Einſicht in den Geiſt des aufzuführenden Stückes, mit Schonung und feſter Haltung der Menſur und mit Anwendung aller der Feinheiten, die bei einer feinen und delikaten Begleitung gefordert werden können. Als Lehrer des Geſanges, des Klavierſpiels und der Tonſetzkunſt wurde er unter die beſten gezählt, welche Berlin zu ſeiner Zeit aufzuweiſen hatte; und durch gewandte Direction der Opern machte er ſich den Freunden des Theaters ſehr ſchätzbar, wie durch ſein angenehmes und freundliches Benehmen bei allen Mitgliedern der Capelle ſehr beliebt.

Guſikow, Joſeph, der bekannte und ſeiner Zeit in Wien, Leipzig, Berlin und anderen Städten Deutſchlands ſo großes Aufſehen erregende Virtuos auf dem Holz- und Strohinſtrumente, wurde 1809 zu Slow in Ruſſiſch-Polen von iſraelitiſchen Eltern geboren. Er ſtarb auf ſeiner großen Reiſe zu Aachen am 21. Octbr. 1836. In Wien war er fünf Monate lang geweſen und vom Hofe wie vom Publikum ſehr ausgezeichnet worden; dann ging er über Dresden, Leipzig, Berlin und Paris immer weiter auf ſeiner europäiſchen Wanderung; aber die Anſtrengung war zu groß für ſeine ſchwachen Nerven, und, ſchon ganz ermattet, kam er in Brüſſel an, ſuchte in Spaa dann ſeine Kräfte herzuſtellen; aber die Bäder halfen nichts. Er ſehnte ſich daher zu den Seinigen zurück, ſank aber ſchon nach einem Concerte, welches er in Aachen gab, zuſammen. Es war das letzte Auflodern einer Flamme geweſen, die auf immer verlöſchen will. Er hinterließ eine Wittwe mit drei Kindern und — wie man anfangs meinte — nur ein geringes Vermögen; doch hies es ſpäter, daß man unter ſeinem Nachlaſſe noch ein Kapital von 20,000 Ducaten gefunden habe. Eine Bemerkung, welche von Königsberg aus in der Leipziger Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung (Jahrgang 1836, pag. 463) über ihn gemacht wurde, daß er ein wahrer Proteus ſey, der bald unter dieſem, bald unter jenem Namen reiſe, um nur aufs Neue immer die Bewunderung der Welt auf ſich zu ziehen, iſt zu characterlos, als daß es ſich der Mühe lohnte, ihre Richtigkeit oder Irrthümlichkeit entweder aus Thatſachen oder aus dem durchaus biederen Charakter des allerdings Manchem räthſelhaft und ſonderbar erſcheinenden Meiſters nachzuweiſen.

Guſſel oder Gusli, iſt eine Art liegender Harfe, die man beſonders in Rußland häufig antrifft.

Guſtav Waſa, als Guſtav I. König von Schweden, ein Sohn des Herzogs Erich Waſa von Grypsholm, und daher nach ſeinem Familien-Namen auch Guſtav Erichſon genannt, wurde geboren 1490, und regierte von 1523 bis an ſeinen Tod 1560. Die weitere Geſchichte dieſes edlen, an Körper und Geiſt gleich großen, wahrhaft hoch erhabenen Regenten gehört nicht hierher, ſo wichtig und merkenswerth er ſelbſt auch, als der erſte Begründer der jetzigen Kunſt-Cultur Schwedens und ſelbſt fleißiger Ausüber der Muſik, alſo ganz abgeſehen von dem allgemeinen Intereſſe, das ihre mannigfachen Begebenheiten gewähren, und als Muſiker beſonders in hiſtoriſcher Beziehung iſt und ſeyn muß, denn was er für die Kunſt that, und von ſeinen Nachfolgern, namentlich von König Guſtav III. (geboren 1746 und von Ankarſtröm ermordet 1792), als heilig anerkannt und in der Wirkung befördernd auch aufrecht erhalten wurde, erzählt paſſender der Art. Scalden oder Scandinaviſche Muſik in der dem Lande Schweden dort beſonders gewidmeten Abtheilung; und dieſer iſt ſomit von dem Wißbegierigen im Hauptwerke zu vergleichen.

Gusto (italien.) — Geſchmack; con gusto — mit Geſchmack; gustoso — geſchmackvoll, angenehm. Dieſe Bezeichnung des Vortrags bezieht ſich immer nur auf das Angenehme deſſelben, und analog mit unſerem Begriffe von Geſchmack und Geſchmacksurtheil nicht auf das eigentliche Schöne in dem Tonſtücke.

G ut, in der Guidoniſchen Solmiſation (ſ. d.) der Name des großen G, weil nämlich dieſes der tiefſte Ton des ganzen, aus 7 Herachorden beſtehenden Tonſyſtems des Guido war, und ſomit beim Solfeggiren auf dieſen Ton keine andere als die Sylbe ut fallen konnte, da kein Herachord tiefer, und die Solmiſations-Sylbenreihe mit ut anfing. Jedes andere g konnte auch sol, re oder ut heißen (oder eigentlich mit einer von dieſen Sylben geſungen werden), je nachdem nämlich das Herachord mit c, f oder g begann.

Guter Tacttheil, ſ. Tact und Tacttheil.

Gymnopädie (γυμνοπαιδία) hieß bei den Griechen zunächſt ein Feſt, das ſie alljährig zu Sparta feierten, und an welchem Knaben nackt (d. h. — nach der Bedeutung des Wortes γυμνος — blos mit einem leichten Unterkleide angethan) zu tanzen und andere (gymnaſtiſche) Uebungen anzuſtellen pflegten; dann aber auch, und insbeſondere, den Geſang, nach welchem ſie dieſe Tänze und Uebungen anſtellten, die meiſtens auch von jungen Lacedämonierinnen mit ausgeführt wurden.

Gyrowetz, Adalbert, geb. zu Böhmiſch-Budweis den 19. Februar 1763; ſein Vater, Chordirector an der Domkirche daſelbſt, unterrichtete ihn muſikaliſch, und ließ ihn im Piariſten-Collegium die Humaniora abſolviren. Den philoſophiſchen Curs hörte er auf der Prager Hochſchule, mußte aber wegen Kränklichkeit das bereits begonnene Studium der Rechtswiſſenſchaften wieder verlaſſen, und kam als Secretär in das Haus des Grafen Franz von Fünfkirchen, deſſen ganze Umgebung, ſogar das geiſtliche Perſonale, aus Muſikern beſtand, und wo auch G. während des Sommeraufenthaltes im Schloſſe Chlumetz ſeine erſten Sinfonien nebſt anderen Kammerſtücken verfertigte. Ermuntert durch den ſeinen Verſuchen zu Theil gewordenen Beifall entſchloß er ſich, auf Reiſen zu gehen; verweilte zwei Jahre in Neapel, ſtudierte unter Sala den Contrapunkt, ſchrieb mehrere Quartetten und, nach dem Wunſche des Königs, einige Serenaden für die organiſirte Leyer. Ferner beſuchte er Paris; der Muſikverleger Imbault erkaufte ſeinen ganzen Manuſcripten-Vorrath, und machte neue Beſtel-

Digitized by Google

lungen auf Sinfonien, Sonaten u. dergl. Nach Vollendung derſelben ſchiffte G. nach England über, und wurde eben ſowohl bei Hofe als von London's Kunſtfreunden mit Auszeichnung aufgenommen. Drei Jahre entſchwanden unter vielſeitiger Beſchäftigung, als ſich Symptome eines ſeiner Geſundheit ſchädlichen klimatiſchen Einfluſſes zu zeigen begannen und, dem ärztlichen Rathe gemäß, ſeine Rückkehr auf den Continent beſchleunigten. So ſah er denn, nach achtjähriger Abweſenheit, ſein deutſches Vaterland wieder; fixirte ſich in Wien, wo er 1804 eine Capellmeiſterſtelle am K. K. Hof-Opern-Theater erhielt, nach deſſen Verpachtung jedoch normalmäßig penſionirt wurde. Obgleich im Alter ſehr weit vorgerückt, iſt er immer noch thätig, munter, rüſtig, heiter gelaunt, jovial und humoriſtiſch; dabei höchſt gefällig, wohlwollend und zuvorkommend, beſonders gegen fremde, ihm empfohlene Kunſtgenoſſen. G. war in ſeiner Blüthezeit ein eben ſo fertiger Clavier- als Violinſpieler, kannte die Natur aller Blasinſtrumente, und verſtand ſomit auch zweckmäßig und effectreich für dieſelben zu ſetzen. Er mußte im Componiren eine unendliche Leichtigkeit beſitzen, denn der bei weitem noch nicht vollzählige Catalog gibt nebſt Anderem auch an: gegen 30 Sinfonien; über 70 Violin-Quintette, Quartette, Divertiſſements und Notturnos; 18 Duette und Trio's; 60 und einige Clavierwerke mit Begleitung, Concerte, Sonaten, Terzette rc.; 6 Harmonie-Serenaden; 24 Menuetts; 24 Allemanden, 12 desgl.; mehrere Märſche; viele italieniſche und deutſche Lieder, Geſänge, Romanzen; Arietté e Canzonette; Cantaten, Meſſen und andere Kirchenſtücke; gegen 20 große Balletts und Pantomimen; einzelne Ouverturen, Geſang- und Tanzſtücke, Entreacts u. ſ. w.; an 30 Opern und kleine Singſpiele; darunter: „Selico und Beriſſa“, „Agnes Sorel“, „der Augenarzt“, „Helene“, „Federica e Adolfo“, „der Sammtrock“, „das zugemauerte Fenſter“, „il finto Stanislao“ (für Mailand), „die Junggeſellen-Wirthſchaft“, „der blinde Harfner“, „Mirina“, „der betrogene Betrüger“, „Emerita“, „der Gemahl von Ohngefähr“, „Ida“, „die Prüfung“, „das Winterquartier in Amerika“, „die Pagen des Herzogs von Vendome“, „das Geſpenſt“, „Aladin“, „das Ständchen“, „der dreizehnte Mantel“, „Felix und Adele“ u. ſ. w.; aus mehreren derſelben Einzelnes in Clavierauszügen und anderen Arrangements gedruckt. — Unſer G. muß in dem Bewußtſeyn deſſen, was er für die muſikaliſche Welt gethan, ganz eigenthümliche Empfindungen haben, wenn er ſich, der noch Uebrige aus einer ſchönen Zeit, in dem großen Wien, am Abende ſeines Lebens, faſt der Dürftigkeit preisgegeben ſieht. Er iſt ein lebendes Denkmal „wie wenig die Welt zu Lebzeiten derer, denen ſie nach ihrem Tode Denkmale ſetzt, an eine Bethätigung der Dankbarkeit denkt, ſo lange ſie den zu Ehrenden ſelbſt noch nützen könnte“!

H.

H. Es iſt die ſiebente diatoniſche Stufe unſers modernen Tonſyſtems, oder die zwölfte (letzte) Saite der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter. In der Guidoniſchen Solmiſation hieß dieſer Ton h m i, wenn nämlich das Hexachord von g anfing. Das h der verſchiedenen Octaven wird bezeichnet durch $\underline{H}$ = dem h der ſogenannten Contra-H = dem h der tiefen, h = der kleinen, $\bar{h}$ = der eingeſtrichenen, $\bar{\bar{h}}$ = der zweigeſtrichenen, $\bar{\bar{\bar{h}}}$ = der dreigeſtrichene, und $\bar{\bar{\bar{\bar{h}}}}$ = der viergeſtrichenen Octave. — Im Franzöſiſchen und Italieniſchen heißt der Ton h — si.

Haack oder Haak, 1) Carl, nach dem Urtheile mehrerer Kenner zu ſeiner Zeit einer der vorzüglichſten Clavier- und Violin-Virtuoſen, wurde 1757 zu Potsdam geboren, wo er ſich auch in ſeiner Kunſt bildete und nachgehends eine Zeitlang (um 1782) als Concertmeiſter der Capelle des Prinzen von Preußen vorſtand. Später kam er als erſter Violiniſt und Concertmeiſter in die königliche Capelle zu Berlin, und hier bewährte er ſich beſonders als erfahrner und talentvoller Componiſt. Er ſchrieb Mehreres ſowohl für Violine als für Clavier; für letzteres beſonders Sonaten und Rondo's, viele andere kleinere Sachen, als Duette, Terzette, Solo's rc. nicht mitgerechnet. Alle zeichnen ſich durch Reinheit des Satzes und eine ſowohl dem Inſtrumente als der ganzen Tendenz und dem Character des Tonſtücks angemeſſene Haltung aus. — Sein jüngerer Bruder — 2) Friedrich H., der ſich hauptſächlich dem Clavier- und Orgelſpiele und unter Faſch's Leitung der Compoſition widmete, wurde geb. zu Potsdam 1760. Durch ein ſtehendes Liebhaber-Concert in Stettin, deſſen Theilnehmer ſich von Jahr zu Jahr vermehrten, und dem er ſeit 1793 als Director, mit weiſer Wahl der in demſelben aufzuführenden Tonwerke, vorſtand, verbreitete er nicht allein viel Sinn für Muſik, ſondern gab auch dem allgemeinen Geſchmacke in ihr eine beſtimmtere und beſſere Richtung. Dazu gab ihm daſſelbe Veranlaſſung zur Compoſition mehrerer größerer Vocal- und Inſtrumentalwerke, die ſtets als Muſter ihrer Art gelten.

Haas, Johann Martin, geb. zu Engelthal am 25. Jan. 1696. 1720 kam er in das Seminar zu Nürnberg, und von hier ward er endlich 1721 als Cantor und Muſikdirector nach Altdorf berufen, wo er auch, nach 30jähriger rühmlichſter Verwaltung ſeines Amtes, am 5. Juni 1750 ſtarb.

Haas, Pater Ildefons, zuletzt Bibliothekar und Benedictiner zu Ettenheimmünſter, wo er am 30. Mai 1791 ſtarb, wurde geboren zu Offenburg am 23. April 1735, und war ein tüchtiger Theoretiker und talentvoller Componiſt, auch fertiger Violinvirtuos und angenehmer Sänger.

Haas, Ignaz, ein zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ſehr berühmter Orgelſpieler und Contrapunktiſt, war damals Muſikdirector in ſeinem Geburtsorte Königgrätz.

Haaſe, 1) Ludwig, Königl. Sächſiſcher Kammermuſikus zu Dresden, Virtuos auf der Violine und dem Waldhorne, wurde geboren zu Deſſau am 25. December 1799. Ludwig H. iſt ein Künſtler im wahren Sinne des Worts; jeder ſeiner Töne hat Seele und kommt ihm vom Herzen, ſo wie er auch wieder mit magiſcher Gewalt den Weg zum Herzen ſeiner Zuhörer findet. Sein älterer Bruder — 2) Auguſt H., der ſeit 1813 als erſter Waldhorniſt in der Königl. Capelle zu Dresden angeſtellt iſt, wurde geboren am 2. März 1792 in Coswig bei Wittenberg. Er iſt ein achtungswerther Meiſter auf ſeinem Inſtrumente; doch erreicht er, im Ganzen genommen, die Kunſt ſeines Bruders noch bei Weitem nicht, ſo viele Vorzüge vor den meiſten Waldhorniſten Deutſchlands, namentlich was ächt characteriſtiſche Behandlung ſeines Inſtruments betrifft, über welche unſere Hornvirtuoſen leider nur zu häufig hinausgehen, und ſo mancherlei andere weſentliche Kunſtkenntniſſe er auch in ſich vereint.

Habeneck, Anton Franz, Capellmeiſter der Académie royale de musique und Generalinſpector der Studien des Conſervatoriums zu Paris, auch Profeſſor der Violine an demſelben, Ritter der Ehrenlegion rc., wurde geboren zu Mezières 1781. Er ſetzte ſeinem Streben kein geringeres Ziel als eine Reformation oder vielmehr Verbeſſerung des geſammten Muſikzuſtandes der weltberühmten Hauptſtadt. Zuerſt faßte er den Plan, in dem Concert ſpirit. Beethovens Sinfonien zur Aufführung zu bringen. Dieſer ſcheiterte aber Anfangs noch an der gänzlichen Unbekanntſchaft der Pariſer Muſiker mit der Muſe jenes deutſchen Tonhelden. Um des Erfolgs gewiß zu ſeyn, bildete er zu dem Zwecke zunächſt eine kleine Geſellſchaft von Künſtlern, die er tüchtig einübte, und nun, nachdem das Publikum zu ſeinen Vorſtellungen ſich drängte, entſtand ein allgemeiner Wetteifer, der alle bisherigen Hinderniſſe mit Rieſenkraft auf einmal überwand. Aus jener Geſellſchaft entſtand die jetzige bekannte Societé des concerts Habenecks in Paris, an der nur ehemalige Zöglinge des Conſervatoriums Theil nehmen,

und deren hoher künſtleriſcher Ruf über ganz Europa ſich verbreitet hat. Eine gewiſſe Selbſtſtändigkeit gewann jener Verein jedoch hauptſächlich erſt, als die Herzogin von Berry, hingeriſſen mit von der lauten Bewunderung, mit welcher das Publicum, das früher allenfalls nur Mozarts und Haydns Sinfonien gekannt hatte, Beethovens derartige Werke hier hörte, ihn unter ihren beſonderen Schutz nahm. Den Sinfonien folgten endlich auch Beethovens Quartette in der öffentlichen Aufführung, und H. zeigte ſich dabei ſelbſt wieder als einen eben ſo fertigen als tief denkenden und fühlenden Violinſpieler. Ein Haupterfolg von ſeinem ganzen Streben und Treiben aber war, daß er 1831 die Oberaufſicht über die ſämmtlichen Studien des Conſervatoriums erhielt, neben welcher er jedoch auch die früher ſchon erhaltene Profeſſur der Violine an demſelben fort bekleidet. Ein anderes Verdienſt erwarb H. ſich noch durch die Erfindung einer einfachen Maſchine, vermittelſt welcher durch zwei Pedale, rechts und links, gleichzeitig ſowohl als abgeſondert, der Tact in den Couliſſen herauf angegeben werden kann, ſo daß die entfernteſten Chöre ſich darnach zu richten vermögen, da dieſen der Tact eben ſo und zu derſelben Zeit angegeben wird, wie und wo ihn der Capellmeiſter im Orcheſter ſchlägt. Man wandte dieſelbe zuerſt bei der Aufführung des „Robert“ von Meyerbeer mit Erfolg an. Auch führte H. den Gebrauch der vierſaitigen Contrabäſſe im Conſervatorium ein, wo man früher nur die dreiſaitigen kannte. In der Compoſition war, als ſelbſt Schüler des Conſervatoriums, natürlich Reicha ſein Lehrer; doch hat er im Ganzen nur Wenig geſchrieben: zwei Concerte und einige andere Stücke für die Violine, worunter eine große Polonaiſe für den Muſikverein zu Lille (1829), in Gemeinſchaft mit Schunke eine große Phantaſie für Pianoforte und Violine, und einige Stücke zu der Oper „la lampe merveilleuse“, die ſich ſämmtlich durch Originalität und Eleganz auszeichnen. Dagegen behauptet er als Violinſpieler noch immer einen hohen Rang unter den Künſtlern Frankreichs, und als Künſtler überhaupt gebührt ihm vor aller Welt ein wahrer Ehrenplatz. Zu ſeinen ausgezeichneteren Schülern gehören unter Anderen die Violiniſten Cuvillon und Alard. Von Character iſt er ein ſehr freundlicher, biederer und gefälliger Mann, deſſen unterſtützender Rath und Beiſtand Niemand entgeht, der durch Talent und Kunſtbildung Anſpruch darauf zu machen glauben darf. Namentlich fanden deutſche Künſtler von jeher bei ihm die freundlichſte Aufnahme.

Habeneck, 1) Joſeph, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, iſt zweiter Orcheſterdirigent bei der komiſchen Oper zu Paris und ein wackerer Violiniſt. Er ward zu Quimperrorentin in Frankreich, wo ſeines Vaters Regiment damals in Garniſon ſtand, 1785 geb. — 2) Lorentin, jüngſtrr Bruder des Vorhergehenden, und unbeſtritten ein höchſt talentvoller Künſtler, den nur manche äußere Umſtände verhinderten, denjenigen künſtleriſchen Aufſchwung zu nehmen, zu welchem er ſo reiche Kräfte in ſich trägt, wurde zu Quimperrorentin 1787 geboren und auf ſeines erſten Bruders Veranlaſſung im Conſervatorium zu Paris gebildet, wo er als Violinvirtuos 1808 den erſten Preis gewann. In der That iſt er auch ein ausgezeichneter Geiger und jetzt als erſter Violiniſt und Soloſpieler im Orcheſter der großen Oper zu Paris angeſtellt.

Habermann, 1) Franz Johann, beſonders merkwürdig als der Lehrer der beiden berühmten Componiſten Misliweczek und Vogel, war bis 1773 viele Jahre Muſikdirector an der Cajetanerkirche zu Prag, wo er auch 1712 geboren wurde. 1773 kam er als Chordirector nach Eger, wo er mehrere Jahrr darauf auch die Stelle eines Muſikdirectors erhielt und um 1785 ſtarb. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der beſten Contrapunktiſten. Andere Werke von ihm, als Sinfonien und Sonaten, blieben Manuſcript. Sein Bruder — 2) Carl, der ebenfalls zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Prag geboren wurde, galt zu ſeiner Zeit auch für einen tüchtigen Muſiker, und ſchrieb beſonders mehrere vortreffliche Meſſen und Offertorien.

Hackebrett, Cimbal, Dolce melo, auch Salterio tedesco, von Prätorius, wiewohl irrig, Barbiton genannt. Vergl. Barbitos. Die zweite Benennung muß nicht mit Cymbale oder Cymbalum verwechſelt werden. Es iſt alt und ſoll aus dem Psalterium entſtanden ſeyn. Seit langer Zeit hat es, die dreieckige Form immer mehr verlaſſend, die Geſtalt eines Oblongums, welche Form ihm die Engländer gegeben haben ſollen. In Thüringen haben wir höchſt geſchickte Spieler dieſes untergeordneten Inſtruments gehört, die weit Mehr und Angenehmeres darauf leiſteten, als man erwarten ſollte. Herumziehende Muſikanten und Bergleute gebrauchen es als Fundamental-Inſtrument. Es kommt immer mehr ab; ſelbſt auf dem Tanzboden der Landleute wird es ſeltener, ſo ſehr dieß auch ſein rechter Platz iſt. Sein ſcharfer Ton hat es ſchon lange in Mißcredit gebracht. Ottomarus Luscinius (Nachtigall) nennt es in ſeiner „Musurgia“ (1536 lateiniſch gedruckt) S. 13: „instrumentum ignobile propter ingentem strepitum vocum.“ Man findet dort eine Abbildung deſſelben.

Hackel, Anton, Rechnungsadjunkt bei der k. k. Baudirection in Wien, geboren daſelbſt den 11. April 1799, hat ſich durch viele (namentlich Geſangs-) Compoſitionen Ruf erworben.

Hacker, Benedict, Componiſt und Muſikalienhändler in Salzburg, wurde geboren zu Metten bei Doggendorf in Baiern am 30. Mai 1769. Das Studium der beſten ſowohl theoretiſchen als practiſchen Muſikwerke, die ihm ſchon früher ſein Geſchäft als Buchhändler in die Hände gab, hat ihn zu einem der umſichtigſten und verſtändigſten Muſikhändler gebildet, und ſelbſt Virtuoſe auf dem Claviere und der Violine, iſt ſein muſikaliſches Urtheil ſtets gründlich und gereift. Als Componiſt iſt er beſonders durch mehrere gelungene ein- und vierſtimmige deutſche Lieder, und die Oper „Liſt gegen Liſt, oder der Teufel im Waldſchloſſe,“ dann aber auch durch einige türkiſche Muſiken und andere Inſtrumentalſachen bekannt.

Hadrava oder Hadrawa, Clavier- und Lautenvirtuos in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, war ein Ungar von Geburt, und befand ſich um 1774 als Kaiſerlicher Legationsſecretär des öſtreichiſchen Geſandten Baron v. Swieten in Berlin. Zu Berlin und zu Neapel ſind mehrere treffliche Clavierſonaten von ihm geſtochen worden, die eine mehr als gewöhnliche Kunſtbildung verrathen.

Hadrian oder Hadrianus, ſ. Adrianus.

Hafeneder, Joſeph, geb. 1774, iſt Organiſt an der Martinskirche zu Landshut ſeit 1809, und ein achtungswerther Inſtrumentalcomponiſt. Nicht minder als ſeine Compoſitionen rühmt man ſein Orgelſpiel, das in jeder Hinſicht fertig und geſchmackvoll ſeyn ſoll.

Häffner, Johann Chriſtian Friedrich, Univerſitäts-Muſikdirector zu Upſala und Organiſt an der dortigen Domkirche, wurde geboren am 2. März 1759 zu Oberſchönau bei Suhl in Henneberg. Unſtreitig hat in Schweden Niemand mehr für die Tonkunſt geleiſtet als H., der außer 3 Opern gegen 30 Prologe für mehrere academiſche Feierlichkeiten ſetzte, die leider aber noch nicht alle gedruckt ſind. Die in Deutſchland bekannteſten Werke von ihm ſind: „10 lyriſche Verſuche mit muſikaliſcher Begleitung“ (Upſala 1819) und „Schwediſche Lieder mit Begleitung des Pianoforte“ (ebend. 1822). In den Zeitſchriften „Phosphoros“ „Poetisk Kalender“ u. a. hat er theils Muſikbeilagen, z. B. treffliche Melodien zu Liedern von Atterbom, theils Abhandlungen, meiſt über Choräle und Kirchengeſang, geliefert. Zu den von Geijer und Afzelius geſammelten altſchwediſchen Volksliedern hat er die Melodien überarbeitet. Beſonders Viel aber verdankt ihm die ſchwediſche Kirchenmuſik.

Hagen, ſ. Vanderhagen.

Hager, Georg, ein deutſcher Meiſterſänger, lebte als Schuhmacher zu Nürnberg um 1646.

Hagius, Conrad, Gräfl. Holſtein-Schaumburgiſcher

Kammermuſikus und Sternbergiſcher Hofcomponiſt, wurde geboren zu Rinteln 1559, und hielt ſich vorher, ehe er in jene Holſteiniſchen Dienſte trat, längere Zeit in Polen auf, wo ſeine Talente außerordentlich geſchätzt wurden.

Hahn, Georg Joachim Joſeph, ein fleißiger muſikaliſcher Schriftſteller und talentvoller, auch beliebter Componiſt des vorigen Jahrhunderts.

Hahn, Johann Gottfried, ſtammt aus der berühmt gewordenen alten Glockengießer-Familie dieſes Namens in Gotha, und iſt für den Muſiker merkenswerth als Verfaſſer des 1802 und nachher noch öftee zu Erfurt erſchienenen Werkes: „Kampanologie, oder practiſche Anweiſung, wie Läut- und Uhrglocken verfertigt, dem Glockengießer veraccordirt, behandelt und reparirt werden“ ꝛc. Es iſt unſtreitig das gründlichſte, vollſtändigſte und umfaſſendſte Werk dieſer Art. Zwei Kupfertafeln erläutern darin den ſehr klar und für Jedermann verſtändlich geſchriebenen Text.

Hahn, Bernhard, Signator am hohen Domſtift und Geſanglehrer am kath. Gymnaſium zu Breslau, iſt am 17. December 1780 zu Leubus a. O. geboren. Sein gut geſchulter Sängerchor beſteht jeder Zeit aus gegen 150 Individuen. Früher unterrichtete er denſelben nach Nägeli's und Schutz's Lehrbüchern, jetzt aber nach ſeinem eigenen: „Handbuch beim Unterrichte im Geſange für Schüler auf Gymnaſien“ ꝛc. (Breslau 1829 bei Leuckardt), — ein Werkchen, das alle Elemente des Geſangunterrichts eben ſo verſtändig als gut methodiſch an einander reihet. Daß er auf ſolchem Wege auch auf den katholiſchen Kirchengeſang ſeiner Gegend einen weſentlichen Einfluß ausübte, iſt begreiflich, geht aber überzeugend ſchon aus einem nur flüchtigen Vergleiche des Jetzt mit Ehedem hervor. Um dieſen Zweck jedoch möglichſt vollſtändig zu erreichen, ſammelte er alle Melodien, die früher nur durch Tradition ſich erhielten und ſetzte ſie vierſtimmig, gab ihnen eine rhythmiſche Ordnung und gab ſie unter dem Titel „Geſänge zum Gebrauche beim ſonn- und wochentägigen Gottesdienſt auf katholiſchen Gymnaſien“ 1820 heraus. Schon 1821 erſchien eine neue Auflage davon. Dann componirte er auch: ein Kyrie eleison, Circumdederunt me, Veni sancte spir., Salve regina, Semper honor, einen Jahresſchluß-Geſang, 30 zweiſtimmige Lieder zum Gebrauch für Schulen (1828) und Anderes mehr, was ſeinem Talente alle Ehre macht, über welches, ſo weit es dem Lehrfache angehört, auch die Berliner muſikaliſche Zeitung vom Jahre 1826 pag. 51 ſehr viel Erfreuliches berichtet.

Hahn, Wilhelm, geſchätzter Muſiklehrer, fertiger Clavierſpieler und beliebter Componiſt in Berlin.

Hahn heißt 1) die auf einer Windwage in der Orgel ſich befindliche nach unten hin laufende Röhre, durch die der Wind in den Kaſten der Waage geht. 2) Wird damit ein Orgelregiſterzug bezeichnet, durch den die Flügel eines in der Orgelfronte angebrachten, aus Holz verfertigten Hahnes bewegt werden können.

Hähnel, Johann Ernſt, Sächſiſcher Hoforgelbauer und Inſtrumentenmacher zu Dresden, lebte in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und gehörte in jener Zeit zu den vorzüglichſten Meiſtern ſeiner Kunſt.

Hähnel, Amalia, Sängerin, eine in vielfacher Beziehung treffliche Künſtlerin, geb. 1807, erhielt ihre muſikaliſche Bildung in Wien, wo ſie im Jahre 1825 zum erſten Male als Concertſängerin öffentlich auftrat. Ohne die eigene Individualität zu opfern, blieb die große Paſta ſtets Vorbild unſerer Künſtlerin. Im Jahre 1830 nahm Mlle. Hähnel ein Engagement an der Königsſtädter Bühne in Berlin an und erwarb ſich bald die wohlverdiente Anerkennung des kunſtſinnigen Publikums.

Hähnle, Guſtav, Großherzoglich Heſſiſcher Kammerſänger und Geſanglehrer zu Darmſtadt, ward am 13. Decbr. 1787 zu Giengen (einer vormaligen Reichsſtadt) im Königreiche Würtemberg geboren.

Haibel, Jakob, geboren zu Grätz 1761, widmete ſich der Bühne, kam als Schauſpieler und Tenorſänger 1789 nach Wien zum Schikaneder'ſchen Theater, für welches er auch nach und nach 9—10 Operetten componirte, zwar ohne vielen Kunſtwerth, aber in gefälligem populärem Style, worunter der ziemlich weit verbreitete „Tyroler-Waſtel“, und deſſen Fortſetzung „der Landſturm“; „das mediciniſche Conſilium“; „Papagei und Gans, oder die ciſalpiniſchen Perücken“; „der Einzug in das Friedensquartier“; „Tſching! Tſching! Tſching!“; „Alle neun, und das Centrum“; „Aſtaroth, der Verführer“, erſter Theil; mehrere Balletmuſiken, z. B. „le nozze disturbate“, woraus eine Menuett zeitweilig ein Favoritſtückchen und zum öftern variirt wurde, u. ſ. w. 1804 verſchwand er plötzlich und ſpurlos; erſt lange nachher verlautbarte ſeine Anſtellung als Kirchen-Capellmeiſter bei dem Biſchofe von Diakowar im tiefen Ungarlande. Ob er wohl einem ſolchen Poſten gewachſen ſeyn konnte? — Seine hinterlaſſene Wittwe, Mozarts dritte und jüngſte Schwägerin, lebte in Salzburg bei ihrer Schweſter, der doppelt verwittweten Conſtanze Mozart-Niſſen. Sie ſtarb 1846.

Haiden, Hans Chriſtoph, war ein Nürnberger Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts und iſt wohl zu unterſcheiden von Haydn und Heyden oder Heiden.

Haigh, T. Dieſer fleißige Componiſt und fertige Clavierſpieler lebt zu London und iſt ein Schüler von Joſeph Haydn, auch Engländer von Geburt, jetzt ohngefähr gegen 70 Jahre alt. Die meiſten ſeiner Werke ſind für Pianoforte, und zwar Sonaten.

Haizinger, Anton, Großherzogl. Badiſcher Hofopern- und Kammerſänger, wurde zu Wilfersdorf, einer Fürſtl. Lichtenſtein'ſchen Herrſchaft in Oeſterreich, 1796 geboren. Als einer der erſten Tenoriſten unſerer Zeit hat er ſich einen europäiſchen Ruf erworben. Nicht nur von der Natur begünſtigt, ſondern auch durch inneren Beruf und lobenswerthe Thätigkeit befähigt, weiß er ſelbſt jetzt noch, nach einer langjährigen Thätigkeit (er hat die theatraliſche Laufbahn im Jahre 1821 begonnen, nachdem er vorher Schullehrer geweſen) das Publikum hinzureißen, und es ſteht zu erwarten, daß er noch länger zu wirken im Stande ſeyn wird, weil er die einem Sänger ſo nöthige ſolide Lebensweiſe führt. Die Schilderung ſeiner ſo ehrenvollen künſtleriſchen Laufbahn iſt für unſere Zeit überflüſſig, weil ſie zu allgemein bekannt iſt; nach Vollendung derſelben wird einem Manne, der wie H. Epoche gemacht hat, an geeignetem Orte eine ausführliche Biographie gewidmet werden. Seine Gattin, **Amalie Neumann H.**, geb. **Morſtadt**, die hochberühmte dramatiſche Künſtlerin, hat ſich auch als Sängerin oftmals gerechten Beifall erworben, beſonders im Vaudeville. In früheren Jahren durch Studien dazu gebildet, würde ſie ſicher als Sängerin ebenfalls einen der erſten Plätze eingenommen haben.

Hakenberger, Andreas, war Capellmeiſter an der Marienkirche zu Danzig im Anfange des 17. Jahrhunderts, und gehörte unter die vorzüglicheren Kirchencomponiſten ſeiner Zeit.

Halbcadenz, ſ. die Art. **Abſatz**, **Aenderungsabſatz** und **Cadenz**, auch **Tonſchluß**.

Halbe Applicatur, ſ. Mezza manica.

Halbellig wird in älteren Schriften über Orgel oder Orgelbau ſehr oft und zwar ſtatt einfüßig gebraucht.

Halbe Orgel iſt eigentlich ein durchaus eben ſo wenig paſſender Ausdruck für eine Orgel, als es der ganze und viertel Orgel iſt, weil jede Orgel ganz ſeyn muß, die größte verkleinert, die kleinſte vergrößert werden kann. Demohngeachtet iſt er nicht nur im gemeinen Leben angenommen, ſondern die Künſtlerwelt hat ihm ſogar dadurch das Bürgerrecht in der Kunſt ertheilt, und zwar deßhalb, um einigermaßen die Größe einer Orgel im Allgemeinen andeuten zu können, daß ſie annimmt, eine Orgel ſey eine ganze, wenn ſie im Hauptmanuale Principal 16′ hat, eine halbe, wenn im Hauptmanuale das größte Principal zu 8′, und eine viertel Orgel, wenn dieß nur von 4′ iſt. Erſtere Orgelwerke haben in der Regel vermöge ihres Hauptprincipals drei bis vier Manuale, die folgenden deren zwei, und die letzteren

nur ein Manual, alle jedoch bedürfen eines Pedales, wenn ſie Orgeln genannt werden ſollen; ohne dieſes heißen ſie Poſitive, und wenn ſie ſo klein ſind, daß ſie von einem Orte bequem zum anderen hingetragen werden können, Portative, auch Pfeiſenwerke, und wenn ſie aus lauter Flötenſtimmen beſtehen, Flötenwerke.

Halbe Parallelen — ſolche Parallelen, die zu halben Stimmen nöthig ſind.

Halber Cornet, Discanteornet, eine nur durch den Discant eines Manuals geführte Cornetſtimme in der Orgel.

Halber Ton od. Halbton, ſ. Intervall u. Ton.

Halbe Stimmen, halbe Regiſter, ſind ſolche Stimmen, die entweder für den Discant oder Baß eines Orgelmanuales disponirt ſind.

Halbgedeckte Stimmen — Orgelſtimmen, deren Pfeifen entweder Coni oder auf ihrer Mündung ganz zugedeckt, aber mit einer Decke und Röhre verſehen ſind, durch welche die Tonſäule ausſtrömt, oder unter deren Deckung ſich Schalllöcher zum Ausgange der Töne befinden.

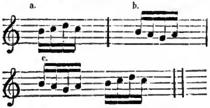
Halbirte Windlade, eine aus zwei Abtheilungen beſtehende Windlade in der Orgel.

Halbprincipal nannten die Alten eine Prinzipalſtimme von 4′.

Halbricht-Metall, ſ. Orgel-Metall.

Halbwerk, ſ. Orgel-Metall.

Halbzirkel iſt eine aus vier Tönen beſtehende Figur oder Setzmanier, in welcher der zweite und vierte Ton, ſowohl im Auf- als Abſteigen, wie bei a und b, ein und derſelbe iſt; zwei ſolche Halbzirkel, wie bei c, werden zuweilen auch ein ganzer Zirkel genannt.



In einer andern Bedeutung iſt Halbzirkel dasjenige Tactzeichen der älteren Muſik, aus welchem nach und nach der Verſalbuchſtabe C entſtand, mit dem wir jetzt die gerade Tactart $^4/_4$ bezeichnen. S. Prolatio und Tactzeichen.

Hale, ſ. Adam de la Hale.

Halevy, Jacques Fromental, unſtreitig einer der fruchtbarſten und auch bedeutendſten jetzt lebenden franzöſiſchen Componiſten, ſtammt aus einer iſraelitiſchen Familie und iſt am 27. Mai 1799 zu Paris geboren. Bei uns in Deutſchland iſt er hauptſächlich bekannt durch ſeine Opern, zunächſt die Jüdin, der Blitz und die Vollendung (faſt ganze Compoſition) der von Herold nachgelaſſenen Oper Ludovico berühmt. — Schon im Jahre 1827 wurde er in Folge ſeiner Thätigkeit und ſeiner vielverſprechenden Leiſtungen als Lehrer der Harmonie am Conſervatorium, wie zugleich als Accompagniſt auf dem Claviere bei der italieniſchen Oper zu Paris angeſtellt. 1829 erhielt er dann die Stelle eines Geſangdireeloes bei der großen Oper, und 1833, als Fetis einem Rufe nach Brüſſel folgte, ward er an deſſen Stelle zum Lehrer der Compoſition am Conſervatorium befördert. 1835 ertheilte ihm der König der Franzoſen das Ritterkreuz der Ehrenlegion, und 1836, als durch Reicha's Tod ſich dieſe Stelle erledigte, ward er zum Mitglied der Academie der ſchönen Künſte des Königl. Inſtituts von Frankreich ernannt, bei welcher Beförderung er den Sieg über mehrere bedeutende Mitbewerber errang. Selten iſt wohl, daß ein Künſtler in ſo kurzer Zeit eine ſolch glänzende Carriere auch im äußern Leben macht, und ſollte das bloſe Glück auch hierbei ſich ihm beſonders günſtig gezeigt haben, ſo dürfen wir bei der eminenten Kraft und Energie, welche H. beſitzt, und bei ſeiner kaum angetretenen männlichen Reiſe doch noch die Hoffnung hegen, daß ſein künſtleriſches Anſehen den eigentlichen Culminationspunkt in dieſer Hinſicht noch nicht erreicht hat. Wir ſagen, daß ſolche Hoffnung uns wohl beleben darf; doch haben wir auch ſchon Erfahrungen gemacht, daß bei dem jetzt viel raſcheren, die Kräfte weit ſchneller conſumirenden Leben ſchon Erſchöpfungen eintreten, wo wir denken, daß die vollkommene Entwickelung der Bluthe erſt recht beginnen ſoll.

Haitay, Madame du, Sängerin und Clavierſpielerin, war vor ungefähr 40 Jahren der Gegenſtand der Bewunderung von ganz Paris. Sie ſang franzöſiſch und italieniſch gleich fertig und mit vielem Geſchmacke. Dabei war ihr Haus der Sammelplatz der größten Meiſter, welche ſich damals in Paris aufhielten und, um ihres Einfluſſes willen, wahrhaft buhlten um ihre Gunſt. Sie ſtarb zu Paris um 1750.

Hallel (deutſch eigentlich: er hat gelobt, verehrt tr.) hieß bei den Hebräern der Lobgeſang, welcher die ſechs Pſalme 113 bis 118 umfaßt.

Hallelujah (Alleluja). Mit dieſem Worte beginnt der 130. Pſalm in der Urſprache und ſchließt auch damit, nachdem er die muſikaliſchen Inſtrumente der Hebräer genannt, auf welchen ſie dem Herrn das Hallelujah ſingen ſollen. Unter denen Worten, welche ihre Bedeutung vollkommen ausſprechen, iſt dieß Hallelujah zweifelsohne eines der vorzüglichſten, und weder „Laudate Deum“ noch „Lobet den Herrn“ u. ſ. w. möchten ihm hierin gleichkommen, weshalb man es auch in andern Sprachen beibehalten hat.

Haller, Albrecht von, wegen ſeiner großen Verdienſte als Anatom, Phyſiolog, Botaniker, Literator und Dichter auch der Große genannt, wurde geb. zu Bern den 16. Ortober 1708 und ſtarb am 12. December 1777. Die übrige Geſchichte ſeines Lebens gehört nicht hieher, kann indeß von den Wißbegierigen auch in jedem anderen biographiſchen Werke nachgeleſen werden. Ueber dasjenige ſeiner Werke, das den Muſikgelehrten beſonders intereſſirt, ſ. d. Art. Literatur.

Halm, Anton, geb. am 4. Juni 1789 zu Altenmarkt im Marburger Kreiſe des Herzogthums Steiermark, ein ausgezeichneter Pianiſt. Seine Arbeiten, worunter unter anderen eine ſolenne Meſſe, ſechs Pianoforte-Trio's mit Violine und Violoncell, drei Bogenquartette, mehrere Parthien Variationen, ſowohl zwei- als vierhändig, Rondo's, Sonaten, theils ſolo, theils concertirend begleitet ꝛc., ſind in einem männlich ernſten Style gehalten, ſchön erfunden und geiſtreich durchgeführt, eigenthümlich, ohne knechtiſche Nachahmung; dabei glänzend, brillant und für ächte Bravourſpieler berechnet. Die überwiegende Mehrzahl davon iſt bereits im Stich erſchienen.

Hals iſt der Name eines Theiles ſolcher Saiten- (Lauten- und Geigen-) Inſtrumente, bei welchen die Intervalle der Leiter durch Verkürzung der Saiten mit den Fingern der linken Hand auf dem Griffbrette hervorgebracht werden.

Halt. So heißt die Unterbrechung eines Tonſatzes in allen Stimmen auf unbeſtimmte Zeit, und das Zeichen dieſer Unterbrechung ſelbſt (ſonſt auch Ruhezeichen genannt) iſt ein über irgend eine Pauſe oder Note geſetzter Bogen mit Punkt 𝄐

Halter, Wilhelm Ferdinand, ſtarb als Organiſt an der deutſch-reformirten Kirche zu Königsberg im Preußiſchen am 10. April 1806. Er ſchrieb eine Operette („die Cantonsreviſion“), die 1792 zu Königsberg mit vielem Beifalle aufgeführt wurde und aus welcher auch mehrere Lieder gedruckt worden ſind, und mehrere einzelne Lieder und Geſänge. Unter ſeinen ſpäteren Werken ſind die Sonaten immer die vorzüglicheren geblieben.

Hamaaloth nannten die Hebräer die 15 Lieder vom 120. bis zum 134. Pſalm, welche von den Leviten und anderen Sängern an den acht Tagen des Laubee-

Digitized by Google

hüttenfeſtes alle Abende nach dem Abendopfer mit vielen Ceremonien geſungen wurden.

Hambois oder Hamboys, John, wird von einigen Hiſtorikern für den Erſten gehalten, der in England die Würde eines Doctors der Muſik bekleidete. Er lebte um 1470 und ſtand damals, ſeiner außerordentlichen muſikaliſchen Kenntniſſe wegen, in großem Anſehen. Nach Burney und Hawkins ſoll er noch zwei gut geſchriebene lateiniſche Werke hinterlaſſen haben: „Summum artis musices“ und „Cantiones artificiales diversi generis etc.“

Hambuch, Carl, der vor mehreren Jahren noch ſo berühmte deutſche Tenoriſt, wurde geboren zu Berlin 1797. Er verließ 1813 Berlin, um in irgend einer auswärtigen Capelle eine Anſtellung zu ſuchen. Seine Stimme hatte damals ſchon vollkommen mutirt und ſich in einen überaus angenehmen Tenor verwandelt. Er kam nach Aachen. Mehr als ſein Violinſpiel gefiel dort aber ſein Geſang; namentlich erregten die Lieder, die er zur Guitarre ſang, einen hohen Enthuſiasmus. Dieß und der Rath, der ihm allgemein ertheilt ward, ſich dem dramatiſchen Geſange zu widmen, bewog ihn denn endlich auch, ein Engagement bei der damals dort anweſenden Schauſpieler-Geſellſchaft anzunehmen. Mit dem Beifalle der Menge ſtieg auch ſein Ruf von Jahr zu Jahr; er ſang längere Zeit auf den Theatern zu Cöln, Düſſeldorf, Wien ꝛc.; und ſchon 1819, wo er von Wien aus als Königl. Hoftheater- und Kammerſänger nach Stuttgart berufen ward, galt er für einen der ausgebildetſten Sänger Deutſchlands. Als ſolcher machte er dann von hier, von Stuttgart aus, wo er lebenslänglich mit einem bedeutenden Gehalte engagirt war, in der Zeit ſeines vierzehnjährigen Wirkens daſelbſt, mehrere erfolgreiche Reiſen durch Deutſchland. Wenige Theater erſten Ranges dürften ſeyn, auf denen ſeine honigſüße, glockenreine Stimme nicht erſcholl, über deren Wohlklang man ſelbſt ſeine in ſpäteren Jahren für Theaterbilder unvortheilhafte, ſtarke Körperconſtitution gern vergaß. Er ſtarb am 25. Auguſt 1834. Die letzten Worte, die er, Abſchied nehmend von dieſer Welt, zu ſeinen umſtehenden Freunden ſprach, waren: „die Freude iſt mir doch geblieben, daß ich mein Künſtlerleben nicht mit einer Oper, ſondern mit dem „Meſſias“ beſchloß, den ich ſo gern ſang. Ich habe das Lob des Herrn verkündigt!“ — Darin, in dieſen Worten, liegt aber zugleich auch die treueſte Characteriſtik unſers, nur zu früh entſchlafenen, Künſtlers. Er war ein ganzer Muſiker, den alle bloße, Nichts ſagende Tonſpielerei anekelte. Dieß beweißt unter Anderem ſeine überaus reiche Muſikalienſammlung von lauter klaſſiſchen Werken. Er beſaß ziemlich alle Quartette und Sinfonien von Beethoven, Haydn, Mozart, deren Opern, Spohrs und anderer Meiſter Violinſachen ꝛc., daneben mehrere der koſtbarſten Violinen, und dergleichen Koſtbarkeiten mehr. Nicht mindere Achtung wie als Muſiker und Künſtler überhaupt verdiente Hambuch auch als Menſch. Enthalten wir uns einer Aufzählung derjenigen ſeiner edlen Handlungen, die als ſolche beſonders hervorragen, ſo gilt die allgemeine große Theilnahme, die das Stuttgarter Publikum bei ſeinem Tode, auch für die zurückgebliebene Wittwe und ihre drei Kinder, an den Tag legte, doch als kräftigſtes Zeugniß dafür, und wenige Sänger wohl haben ſich ein ſo bleibendes liebevolles Andenken geſichert.

Hamel, Dem., ſ. Mad. Schick.

Hammaaloth, ſ. Hamaaloth.

Hammel, Stephan, geb. am 21. December 1736 zu Giſſigheim, bildete ſich in der Benedictinerabtei zu St. Stephan in Würzburg, in welche er auch ſpäter als Ordensgeiſtlicher aufgenommen wurde, zu einem tüchtigen Organiſten und Kirchencomponiſten. Er ſtarb am 1. Februar 1830.

Hammer, 1) Kilian, der zuerſt zu den urſprünglich gebräuchlichen ſechs Solmiſationsſylben (ut re mi fa sol la) die ſiebente (si) hinzuthat, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Schulmeiſter und Organiſt zu Vohenſtraus. Die ſieben Sylben zuſammen heißen daher auch wohl voces hammérianae. — Ein anderer Hammer — 2) Franz Xaver, ſeit 1785 Herzoglich Mecklenburgiſcher Kammermuſikus, war einer der ausgezeichnetſten und auch berühmteſten Violoncelliſten des vorigen Jahrhunderts. Er war aus Oettingen im Rieß gebürtig und ſtand bis 1785 als Capellmuſikus in Dienſten des Cardinals Bathyany zu Preßburg. Von ſeinen Compoſitionen ſind nur ein paar Violoncelleoncerte und Solo's bekannt geworden, die er ſelbſt auf Reiſen mehrmals mit Beifall öffentlich ſpielte.

Hammer, Georg, ſeit 1837 Organiſt an der Seminariumskirche zum heil. Michael und ſchon ſeit 1830 Aſſiſtent an der königl. bayeriſchen Muſiklehranſtalt in Würzburg, wurde am 1. Mai 1811 zu Herlheim, fürſtl. v. Thurn und Taxis'ſchen Herrſchaftsgerichts Sulzheim in Unterfranken, geboren. Fröhlich, Eiſenhofer, Küffner, Männer von anerkanntem Rufe, deren Urtheil ein gewichtiges iſt, ſprechen ſich über Hammer auf das Günſtigſte aus. Alle ſtimmen darin überein, Hammer ſey ein eben ſo fertiger Clavier- und Violinſpieler, tüchtiger Organiſt und ausgezeichneter Clavier- und Geſanglehrer, als gewandter und phantaſiereicher Tonſetzer. Seine Compoſitionen athmen den Wohllaut der innigſten Gemüthlichkeit und Wahrheit. Edel und erhaben, oder ſpielend und naiv, reißen ſie unwillkührlich das Gemüth des Zuhörers hin, und Hammer beweiſt, daß ihm jener muſikaliſche Zauber inne wohnt, der die Herzen bezwingt. Die bisher von ihm öffentlich erſchienenen Piecen erfuhren allenthalben in Blättern die günſtigſte Recenſion. Bei ſeiner Jugend und Kraft läßt ſich von dieſem Componiſten noch das Ausgezeichnetſte hoffen.

Hammer, in dem Mechanismus unſerer Fortepiano's dasjenige hammerähnliche und mit Leder überzogene Stückchen Holz, das beim Niederdrucke der Taſten an die Saiten ſchlägt und ſo dieſe zum Vibriren, alſo zum Klingen bringt.

Hammermeiſter, geboren 1800, Barytoniſt.

Hämmerpantalon, auch Hämmerwerk, nannte man das gewöhnliche Pantalon, wenn es mit Drathſaiten bezogen war, und dieſe, wie bei unſeren Fortepiano's, durch Hämmer zum Vibriren und Klingen gebracht wurden. Jetzt iſt bekanntlich auch dieſes Inſtrument, wie das gewöhnliche Pantalon, durch das Fortepiano ganz verdrängt.

Hammerſchmidt, Andreas, geboren zu Brix in Böhmen 1611, ein Schüler vom Cantor Stephan Otto zu Schandau, wurde 1635 Organiſt in Freiberg, dann am 26. April 1639 an der Kirche St. Johann in Zittau, wo er am 29. October 1675 ſtarb. Er war einer der größten deutſchen Contrapunktiſten. Von ſeinen vielen Compoſitionen, von welchen Walther und Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon ein ziemlich ausführliches Verzeichniß liefern, und die hauptſächlich in Meſſen, geiſtlichen Motetten, Concerten, Andachten ꝛc. beſtehen, haben ſich beſonders die beiden Choräle „Meinen Jeſum laſſ' ich nicht“, und „Ach, was ſoll ich Sünder machen“, erhalten. Seine einſt ſehr berühmten Feſt-, Buß- und Danklieder erſchienen 1659 und die nicht weniger bekannten „Zeitandachten“ 1671.

Hämmerwerk, ſ. Hämmerpantalon.

Hammig, Friedrich, ein geſchickter Blasinſtrumenten-Fabrikant in Wien zu Ende des 18. und zu Anfange des 19. Jahrhunderts.

Hämmling, ſ. Caſtrat.

Hampe, Joh. Samuel, bis 1823 Regierungsrath zu Oppeln, wurde am 11. November 1770 zu Luzine im Fürſtenthume Oels geboren. 1796 ward er Regiſtrator bei der Königlichen Zolldirection zu Glogau, wo ſich damals auch der durch ſeine muſikaliſchen Romane wie durch ſeine Schickſale berühmt gewordene E. T. W. Hoffmann als Referendär bei der Oberamts-Regierung befand. Mit dieſem geiſtverwandten innigen Muſikliebhaber ſchloß er ein enges Freundſchaftsbündniß, in das auch ſpäter der bekannte dramatiſche Dichter v. Holbein, der Schriftſteller Julius v. Voß und der Maler Molinari

Digitized by Google

aufgenommen wurden. Sie bildeten einen geſellſchaftlichen Zirkel, der auf das artiſtiſche und literariſche Leben in Glogau einen bleibenden Einfluß ausübte. H. errichtete ein Singinſtitut, das er mehrere Jahre mit vielem Eifer, großer Aufopferung und gründlicher Kenntniß der Sache leitete. 1807 errichtete er ein ſtehendes Concert, in dem er öfters als fertiger und ſeelenvollee Clavierſpieler glänzte, und für das er ſelbſt mebeere Inſtrumental- und Vocalwerke ſetzte. Im März 1809 aber ward er mit der geſammten Kammer von Glogau nach Liegnitz verſetzt, und hier erſt öffnete ſich ſeinem regen Streben nach Förderung der wahren Kunſt ein ſchöner Wirkungskreis. 1816 kam er als Regierungsrath nach Oppeln. Auch wollte ee hier, und zwar auf beſonderes Verlangen des Königl. Miniſteriums, für die Tonkunſt wieken, aber nur einige, ſeinem Verlangen ungenügende Geſellſchaften zur Unterredung über muſikaliſche Gegenſtände und Concerte, deren wohlthätiger Einfluß auf die dortige Muſikcultue indeß auch noch jetzt nicht verkannt werden kann, waren Alles, was er aus mancherlei Gründen und Hinderniſſen zu ſchaffen vermochte. Eines der mächtigſten unter dieſen war ſeine eigene körperliche Kränklichkeit, die zuletzt in eine heftige Halsentzündung ausartete, an der er ſchon am 9. Juni 1823 ſtaeb. Unter ſeinen hinterlaſſenen Papieren befanden ſich mehrere ſchätzenswerthe theoretiſche Aufſätze über Muſik, namentlich: „Beiträge zu einer Methodotogie für den Muſikunterricht, insbeſondere zur Erlernung des Clavierſpiels." Und von ſeinen mehrfachen Compoſitionen müſſen hiee noch genannt werden: die Oper „die Rückkehr", von Dönch gedichtet, und ein „Feſtgeſang", der bei der Durchreiſe des Kronprinzen von Preußen durch Oppeln aufgeführet wurde. Dieſe ſchrieb er 1816; alle ſeine übrigen Werke fallen in eine frühere Zeit.

Hampel, Anton Joſeph, Horniſt in der Königl. Polniſchen Capelle zu Dresden um 1748, unter Haſſe's Direction, wird zu den größten Hornvirtuoſen ſeinee Zeit gezählt, und iſt außerdem merkwürdig als der Lehrer vieler der trefflichſten Horniſten ſpäterer Zeit, von denen wie nur einen Punto nenuen; ferner ats der Erfinder der beſten Art von ſogenannten Inventionshörnern, die der Inſtrumentenmacher Joh. Werner in Dresden zuerſt nach ſeiner Angabe verfeetigte. Geburts- und Todesjahr dieſes Meiſters ſind nicht betannt geworden. 1766 war ee noch am Leben, ſcheint aber kurz darauf geſtorben zu ſeyn.

Hampeln, Carl von, wurde am 30. Januar 1765 zu Mannheim geboren, wo er auch ſeine erſte Erziehung erhielt. Die weitere Ausbildung wuede ihm in München zu Theil. Ein ſeltenes Talent, verbunden mit dem regſten Fleiße und der größten Neigung zur Muſik, erwarb ihm bald einen bedeutenden Ruf und Namen, beſonders als Violinſpieler und auch als Componiſt für ſein Inſtrument. Ats Viotinſpieter gehörte er noch der ehemals ſehr hochgeſchätzten Mannheimer Schule an. Beſonders geſchätzt ward er als Quartettſpieter, und wirklich auch mag ſein Voetrag der Quartette von Mozart und Haydn das Meiſte zu ſeinem Rufe beigetragen haben. Von ſeinen Compoſitionen ſind nur zwei gedruckt worden, nämtich eine concertirende Sinfonie für vier Violinen und Orcheſter (Offenbach bei André) und ein Concert für die Viotine in Es-Dur mit Orcheſtee (Augsbueg bei Gombart). Er ſtarb am 23. November 1834.

Hanakiſch heißt ein der Polonaiſe, beſonders in Anſehung der Schlußfälle, ſehr ähnlicher Tanz, der aber merktich lebhafter geſpielt werden muß als dieſer. Auch ſteht er, wie die Polonaiſe, im $^3/_4$ Tacte.

Hand, ſ. harmoniſche Hand.

Hand, Dr. Ferdinand, Profeſſor der griechiſchen Litratur und Großherzogl. Geh. Hofrath zu Jena, iſt Verfaſſer der bei C. Hochhauſen und Fournes in Leipzig in zwei Bänden erſchienen Aeſthetik der Tonkunſt. Er hat ſich durch dieſes Werk große Verdienſte um die Tonkunſt erworben, da gerade in dieſem Zweige der muſikaliſchen Literatur noch Vieles zu thun übrig. Wie beſitzen immer noch kein Werk, welches allen Anforderungen entſprechen könnte, die man an eine muſitatiſche Aeſthetik zu machen berechtigt iſt. — Alles bisher darüber erſchienene iſt nur als Beitrag zum Stoff fue ein ſolches Werk zu betrachten; jener von Dr. Hand gehöet aber zu den reichhattigſten und eigenthümlichſten Arbeiten, darum alſo auch zu den nützlichſten und beſten.

Handbildner, eine von Logier, der ſie auch Chiroplaſt nennt, und nicht von G. Finger oder deſſen Frau, wie Andere wollen, erſundene Maſchine, durch welche die Anfänger im Clavierſpielen an eine gute Haltung der Hand und auch des Armes gewöhnt werden; daher auch der Name. Sie beſteht zunächſt aus einem ſogenannten Stellungsrahmen, welcher zwei Stäbe bildet, die dergeſtalt in paralleler Richtung über einander vor der ganzen Claviatur hinlaufen, daß die Hände bequem dazwiſchen geſteckt und darin ohne anzuſtoßen horizontal nach allen Gegenden der Claviatur hin, nie aber gehoben, perpendieulär bewegt werden können.

Händel, Georg Friedeich, einer der großartigſten Charaetere, die irgend eine Kunſtgeſchichte aufzuweiſen hat, ein Stolz ſeines deutſchen Vaterlandes, das ihm gleichwohl bei Lebzeiten keine würdige Stätte bot, und erſt viel ſpäter der Wohlthaten, der Stärkung aus dem Geiſte ſeines ſtarken Sohnes theilhaftig werden ſollte, ats es derſelben füe ſeine Muſik am meiſten bedurfte. Die Thaten und Lebensumſtände dieſes außerordentlichen Mannes ſind viel beſprochen, und dennoch bieten am rechten Oete ſeine Werke dem Künſtler und ſein Schickſal dem nachdenkenden Geſchichtsfreunde noch tiefern, unberührt ruhenden Stoff zue Betrachtung. Wir ſehen llar voe unſeren Augen den Beruf des Mannes hervorbrechen, die Verhaltniſſe ſicher ergreifen, ſich aneignen; ſehen den Jüngling hoch emporgetragen vom Glück und den Hutdigungen der gebildetſten und eeichſten Nation; dann, auf dem Schauptatze ſeines Ruhmes und im Wachsthume ſeiner Kraft, ſehen wir den Starken, Ruhmbefeſtigten mit der Schwäche, ja mit dee Niedrigkeit im Kampfe, ſehen ihn ſeinen verzagenden Gegnern — unterliegen. Wäre dieß wirtlich nur Cabale des engliſchen Adets geweſen oder Strafe eines zu ſtolzen Eigenſinns? — Händet iſt über dieſe Entſchuldigung und Anklage erhaben. Eine höhere Gerechtigkeit offenbart ſich in der Wendung ſeines Geſchickes; es wäre auch ſonderbar, wenn das höchſte Getingen Frucht eines Eigenſinnes hätte ſeyn ſollen. Händel unterlag, wo ihm wirllich, ſo ſtark er war, die Kraft zum wahren Siege gebrach; er fiel vor dem Unrechten, das er ſich, gegen ſein edleres Gefühl, nicht zu entbehren getraute. Da es abee nicht eigene Schuld, ſondern die Schwäche und Bedingung ſeiner Zeit geweſen, die ihn gebunden, ſo erhob nun erſt ſich zur Vollendung, was in ihm das Wahrhafte, unvergänglichen Ruhmes Würdige war. In dieſem lauteren Lichte ſteht ſein Name am rechten Orte eingeſchrieben, und jene Feinde danken es nur ihm, wenn man ihrer inne wird. — Georg Friedrich H. iſt am 24. Februar 1684 zu Halle an der Saale geboren. Sein Vater, ein Bader, hatte ſich vorgeſetzt, der Sohn müſſe Juriſt werden; ſchon 60 Jahre bei der Geburt deſſetben att, hielt er noch eigenſinniger auf ſeinem Vorſatze und verbot dem Knaben, der ſchon frühzeitig beſondere Luſt zur Muſik zeigte, ein Inſtrument zu berühren, wollte ſogar keines im Hauſe leiden oder dem Sohne geſtatten, außer dem Hauſe eins zu verſuchen. Zum Glück fand aber der Kleine ein altes Clavier unter dem Dache verſteckt; es war ihm unmöglich, zu gehorchen: er ſtahl ſich Nachts auf die Bodenkammer und ſpielte da nach Herzensluſt. Noch war er nicht ſieben Jahre alt, da unternahm der Vater eine Reiſe nach Weißenfels, ſeinen Bruder, Herzogl. Kammerdiener, daſelbſt zu beſuchen. Vergebens war des Kindes Flehen, mitfahren zu dürfen; der Vater fürchtete die Muſikgelegenheiten in der Nähe des Hofes und fuhr Morgens allein ab. Aber der Kleine war nach- oder vorausgetaufen. Weit genug von der Stadt fand er ſich mit flehentlichen Bitten ein, und nun mußte ihn

Digitized by Google

der Vater wohl mitnehmen. Es war der eeſte Schritt in die ihm beſtimmte Bahn, den der Knabe unwiſſend gethan hatte. Denn in Weißenfels konnte er ſich auf den Orgelchor ſchleichen und durfte ſogar nach beendigtem Gottesdienſte Etwas ſpielen. Der Herzog hatte ihn bemerkt; ſein Zureden und ein anſehnliches Geſchenk überwanden endlich den ſtarren Vorſatz des Vaters, und der Sohn ward zum Muſiker beſtimmt. Nun wurde der Domorganiſt Zachau in Halle ſein Lehrer in Spiel und Setzkunſt ſieben Jadee lang. Drei Jahre lang ſoll der unverdroſſene Schüler wöchentlich eine geiſtliche Muſik, im zehnten Jahre noch eine Folge dreiſtimmiger Sonaten geſchrieben haben, bis der redliche und geſchickte Lehrer erklärte, er könne ihn Nichts mehr lehren. Nun, im Jahre 1698, kam der junge Virtuos (denn das war er damals ſchon auf Orgel und Clavier) nach Berlin, erwarb ſich Buononcini's und Attilio's Beachtung und die Gunſt des Churfürſten, der ihn nach Italien ſchicken wollte. Dieß ward abgelehnt; Händel ging nach Halle zurück, und nach des Vaters baldigem Tode nach Hamburg, wo eben (1703) unter Reinhard Keyſer's Leitung die Oper in blühende Verhältniſſe gekommen war. Keyſer ſelbſt mußte ſich Schulden halber in die Verborgenheit zurückziehen; Händel und Mattheſon traten an die Spitze der Oper. Hier nun erhielt Händel an Keyſer's Statt den Auftrag, die Oper „Almire“ zu componiren, und brachte ſie am 8. Januar 1705 zur Aufführung. Der Erfolg übertraf alle Erwartungen; ſchon am 25. Februar deſſelben Jahres folgte ſeine zweite Oper „Nero“, ebenfalls mit Beifall aufgenommen. Neben fleißigem Clavierunterrichte fand er noch Zeit für zahlreiche Claviercompoſitionen, Lieder und Cantaten, brachte 1708 noch zwei Opern: „Florinde“ und „Daphne“, auf die Bühne, und ging nun endlich, mit eignem Erſparten (vielleicht auch unterſtützt von ſeinem Reiſegefährten, einem Hrn. v. Binitz), nach Italien. Zuvor hatte er das Anerbieten eines Prinzen Johann Gaſton von Medicis, ihn freizuhalten, abgelehnt, auch ſchon Anfangs die Wechſel ſeiner unbemittelten Mutter mit Zulage zurückgeſendet. Der Trieb nach Unabhängigkeit und Großmuth ſind zwei durch ſein ganzes Leben gehende Characterzüge. Es wäre zu weitläufig, alle Gunſt und Erfolge nachzuzählen, die ihm in Italien überall zufielen. Seine erſte Oper daſelbſt war „Rodrigo“, in Florenz 1709 aufgeführt. Ihr folgte im Carneval 1710 zu Venedig „Agrippina“, die in 3 Wochen geſchrieben war und 27 Abende hinter einander geſpielt wurde. Die Macht und Großheit ſeines Ausdruckes in vielen Arien wurde den Italienern noch fühlbarer durch äußere Mittel, die, wenn auch nicht neu (denn die erſten Operncomponiſten, namentlich Peri und Monteverde, hatten deren weit reichere angewendet), doch damals ungewohnt und friſchwirkend waren; man fand den häufigern Gebrauch von Hörnern und anderen Blasinſtrumenten impoſant. Auch die figurirtere Behandlung der Saiteninſtrumente ging über den gewohnten Kreis der damaligen italieniſchen Oper hinaus. Selbſt Corelli wußte Händeln nicht zu Dank zu ſpielen; und als dieſer einmal ungeſtüm, wie er war, ihm das Inſtrument wegriß und ſelbſt vorgeigte, entſchuldigte der ſanfte Corelli ſich: dieſe Muſik ſey im franzöſiſchen Style geſchrieben und auf den verſtehe er ſich nicht. Neue Lorbeeren pflückte Händel in Rom (wo er auch ein italieniſches Oratorium „die Auferſtehung“ und viele Kammermuſik geſchrieben haben ſoll) und Neapel. Dann kehrte er in ſein Vaterland zurück, wurde in Hannover an Steffani's Stelle Capellmeiſter und beſuchte 1710 zum erſten Male England, den Schauplatz, wo ſein Talent und ſein Schickſal ſich vollenden ſollten. In England begann eben die Oper, ſich bei dem Adel in Gunſt zu ſetzen; von Italien und Deutſchland aus war Händels Ruf über den Canal gedrungen, und ſo fand Händel bei Hofe (namentlich bei der Königin) und von Seiten des Adels die ehrenvollſte Aufnahme und dringende Aufforderungen, eine Oper für London zu ſchreiben. In 14 Tagen wurde „Rinaldo“ componirt, mit dem größten Beifalle aufgenommen, auch ſpäter (1712, 1717, 1731) mit gleichem Erfolge wiederholt. Er ging wieder nach Hannover, eilte aber ſchon zu Ende des Jahres 1712 nach England zurück, das von da an ſein Wohnſitz blieb. Bald nach ſeiner Ankunft hatte er Anlaß, zur Feier des Utrechter Friedens ſein berühmtes Te Deum und Jubilate zu ſchreiben, dem ſpäter ein zweites Te Deum auf den Dettinger Sieg und zahlreiche Kirchen- und Kammermuſik folgte. Seine vornehmſte Thätigkeit wandte ſich aber dem Theater zu, für das er nur zunächſt „Theſeus“, „Paſtor fido“, und 1715 „Amadis von Gallien“ ſchrieb. Beſonders glänzend geſtaltete ſich die Londoner Oper, als im Jahre 1720 dieſelbe unter dem Namen Königl. Academie auf Subſcription des Königs und Adels unterhalten, und Händel mit der Direction, vor Allem aber mit der Anwerbung eines guten Perſonals beauftragt wurde; er gewann in Dresden den Caſtraten Seneſino und die Duriſtanti. Noch hatte er in London mit zwei ſehr angeſehenen Nebenbuhlern zu kämpfen, mit Buononcini und Attilio, denſelben, die ihn als vierzehnjährigen Knaben in Berlin mit ihrer Aufmerkſamkeit beehrt hatten; ſie waren gleichſam im Beſitze des Rechts, für London die nöthigen Opern zu ſchreiben. Händel überwand ſie, beſonders in einer Oper „Mutius Scävola“, die am 23. März zur Aufführung kam, und zu der jene die beiden erſten Acte, er den dritten lieferte. Ein Jahr früher hatte er ſeine neue Thätigkeit mit der Oper „Rhadamiſt“ begonnen, in der Seneſino durch die unvergleichliche Arie Ombra cara *) ſich den größten Ruhm und die Gunſt des Publikums erworben hatte. Von da an herrſchte Händel als Componiſt und Director bis zum Jahre 1729, und lieferte bis dahin noch 13, dann aber bis zum Jahre 1740 noch 14 Opern und 3 Paſticcio's, ſo daß er im Ganzen 42 Dramen zur Aufführung gebracht hat; hierbei ſind „il trionfo del Tempo“ und „Acigo et Galatea“ (in Rom und Neapel geſchrieben) nicht mitgerechnet, da ſie wohl unſtreitig in das Oratorien- und Cantatenfach gehören und nur irrig von früheren Berichterſtattern dem Opernverzeichniſſe zugeſellt worden ſind. Allein jenes Jahr 1729, wenn es auch nicht die dramatiſche Thätigkeit Händels aufhob, ſollte doch für ſein Schickſal verhängnißvoll werden. Er gerieth in Streit mit dem Sänger Seneſino, den er von Dresden hergerufen, den ſein Geiſt auf Händen emporgehoben, den nur die Verbindung und dann der Streit mit Händel noch nennen läßt, wenn man ſein albernes Geſicht in Hawkins findet, mit ihm die Fauſtina, die Cuzzoni, die ſchön wie ein Engel und launiſch wie ein Teufel geweſen ſeyn ſoll; ſie fingen an, ihre Wichtigkeit zu fühlen, ſich mit dem öffentlichen Beifall aufzublaſen und H. zu widerſtreben. Die Cuzzoni war es, welche eine Händel'ſche Arie nicht ſingen wollte, bis ſie der gewaltige, auch körperlich koloſſale und löwenmuthige Mann um den Leib faßte, emporhob und zum Fenſter hinunter zu werfen ſchwur, wenn ſie nicht gehorche. Da ſang ſie; aber Frieden gab es nicht, und gern gibt man zu, daß H.'s Selbſtgefühl und Unbeugſamkeit den Frieden unmöglich gemacht. Er verlangte Seneſino's Entlaſſung; der Adel erklärte ſich für den Caſtraten. Händel konnte nicht nachgeben, und — die Königl. Academie hatte ein Ende. Händel ſetzte die Opern-Aufführungen auf dem Haymarket-Theater fort, eilte nach Italien und brachte neue Sänger mit. Aber der Adel hatte auf Unterſchreibung eine neue Oper in Lincolns-Inn-Fields gegründet, Porpora als Componiſten und den Caſtraten Farinelli als Sänger engagirt. Vier Jahre behauptete Händel ſeinen Platz ohne gebührenden würdigenden Beifall und mit großer Einbuße. Dann mußte er Haymarket aufgeben, das ſofort von den Gegnern eingenommen wurde und das zweite Theater beziehen. Auch Haſſe wurde nun herübergeholt, den die Italiener mit beſſerem

*) In der Sammlung Händel'ſcher Sologeſänge im Clavierauszuge von A. B. Marx, Berlin bei Schleſinger.

Digitized by Google

Rechte als Händeln il caro Sassone nannten; denn er hatte ſich ganz ihrer damals beliebten Manier ergeben. Die ſanft und eben wie Quellwaſſer fließenden, in ihrer Allgemeinheit und Uniformität ſo leicht faßlichen und (was die Hauptſache war) jedem Sänger mundrechten und für die Anbringung ſeiner Lieblingspaſſagen offenen Cantilenen erhielten den Vorzug vor Händels feſteren, oft tief bedeutungsvollen Tongebilden; er hatte jenes flache Weſen ſchon als Jüngling geringgeſchätzt, hatte es oft genug, 25 Jahre lang, beſiegt durch ſeine mächtigere Weiſe, und konnte ſich jetzt nicht zu ihm herablaſſen. Dieſelben Wohlwollenden, die ihm Nachgiebigkeit gegen den Caſtraten gewünſcht, hätten auch ein wenig Folgſamkeit gegen die neuen Componiſten gern geſehen; ſie kannten nur den Character eines wahren Künſtlers nicht. Aber auf der Bühne unterlag Händel und ſein Vermögen gegen den Caſtraten Farinelli und ſeine Componiſten und die reichen Mittel des ſubſcribirenden Adels. Er fiel vor den Schwächeren, ja vor unwürdigen Nebenbuhlern; und dennoch muß ſein Fall als gerechtes und nothwendiges Geſchick anerkannt werden. Denn er hatte vor ſeinen Gegnern nur die perſönliche höhere Kraft des Talents voraus; keine höhere Idee lebte in ihm von der Oper als in ihnen. Auch ſeine Opern, wie die italieniſchen ſeiner Zeit, ſind eine Kette von Recitativen und Arien, mit ſparſam eingeflickten Chören und noch ſelteneren ſteifen Duettſätzen, ohne Wahrheit, Folge, Nothwendigkeit der Handlung und Charactere. Die Recitative (in jener Zeit meiſt das Machwerk der Copiſten) ſind bis auf wenige einzelne Stellen gleichgültiges Sparrenwerk, an dem man ſich achtlos bis zur nächſten Arie forthalf; die Arien ſelbſt in Ueberzahl, in jeder Oper denſelben ewigen Inhalt von Liebespein und Zärtlichkeit und Eiferſucht wiederholend, faſt überall ohne tiefere Nothwendigkeit, können in der That die Protektion geſchickter und berühmter Sänger nicht entbehren. Nur in einzelnen Scenen erhob ſich Händel hoch über die gleichzeitigen Leiſtungen; im Ganzen bekannte er ſich durch die That zu dem Opernzuſtande, der die Virtuoſität des Sängers zu ſeinem Mittelpunkte hatte. Er zerfiel mit ſeinem eigenen, obwohl unbewußten Princips, als er die Sänger entbehren zu können meinte; die Gegner und das Publikum aber hielten an dieſem Princips feſt, das ſeine eigenen Werke beſtätigen halfen, nicht in höherer Conſequenz, ſondern weil ſie das Höhere, das er in ſich fühlte, nicht kannten. Einem Andern, in einem andern Lande, 34 Jahre nach Händels letztem Drama, war der Sieg beſchieden: Gluck in Frankreich. Iſt es wahr, daß Händel von Gluck (der 1745 nach London kam) geringſchätzig geſagt: „der Kerl verſteht ſo Viel vom Contrapunkte wie mein Koch!“ ſo wird das Auf und Nieder der Wagſchalen, in denen der Erfolg beider Dramatiker gewogen wurde, noch nachdenklicher. Vergebens war es daher, daß um 1737 die Unternehmungen ſeiner Gegner von ſelbſt verkümmerten und die Quellen der Erfindung und Theilnahme ihnen zu verſiegen drohten; vergebens, daß auf Anlaß des Lord Midleſer für Händel ſich günſtige Ausſichten öffneten, wofern er nur über ſich hätte gewinnen können, ſeinen Beleidigern ein gutes Wort zu geben. Nicht in dieſer Unbeugſamkeit, die ſeiner ganz angemeſſen war, ſondern in der Sache ſelbſt lag ihre Unhaltbarkeit. Händel aber verließ für immer die Bühne und wandte ſich der Bahn zu, die ihm die höchſte Palme bieten ſollte: dem Oratorium. In Italien vertraten die Oratorien während der Faſtenzeit, wo keine Opern gegeben werden durften, die Stelle der letzteren; in Frankreich waren ſchon früher „Eſther“ und „Athalia“ (von Racine und Lully), wie 1600 in Rom ein geiſtliches Bühnenſtück „l'animo ed il corpo“ (von Emilio Cavaliere) förmlich dramatiſch aufgeführt worden. So war auch Händel ſchon 1720 mit dem Oratorium „Eſther“ aufgetreten, das 1732 auf dem Haymarket-Theater zehn Abende hindurch geſpielt worden war. Im Sommer 1733 führte er in Orford bei Gelegenheit einer feierlichen Promotion das Oratorium „Athalia“, 1736 „das Alexanderfeſt“, 1738–1740 „Israel in Aegypten“, „Allegro ed il Penſeroſo“ und „Saul“ auf. Zwiſchen den Abtheilungen trug er Orgelconcerte vor oder improviſirte auch auf der Orgel und begleitete mit ihr in einer freien und reichen, ſeinen Zeitgenoſſen (in England wenigſtens) unerhörten Weiſe. Keineswegs waren die Erfolge den Leiſtungen und dem Händel'ſchen Namen entſprechend; oft fehlte es an Zuhörern. Als im Jahre 1741 (am 12. April) der „Meſſias“ zur Oeffentlichkeit kam, fand er in den Nebeln der vorurtheilsvollen, parteiſüchtigen Hauptſtadt ſo wenig Anklang, daß bei der zweiten Aufführung das Haus leer blieb. Der König und Lord Cheſterfield ſollen die einzigen Zuhörer geweſen ſeyn. „Deſto beſſer wird's ſchallen!“ rief Händel frohgemuth. Allein ſeine Caſſe war erſchöpft. Nun wandte er ſich nach dem grünen fröhlichen Irland. In Dublin wurde der „Meſſias“ zum Beſten der Gefangenen wiederholt und mit Bewunderung und Liebe aufgenommen. Ueber acht Monate weilte er in Irland und ſein Glück blieb ihm treu, folgte ihm dann auch nach London zurück, wo er am 12. October 1742 „Samſon“ und nach ihm noch 17 Oratorien und Cantaten aufführte, unter ihnen „Semele“ am 4. Juli 1743, „Judas Maccabäus“ am 11. Auguſt 1746, „Joſua“ am 18. Auguſt 1747, das letzte Oratorium, „Jephtha“, am 20. Auguſt 1751. Die Königl. Sammlung ſeiner Werke (in 82 Foliobänden) enthält 23 Oratorien; mehr als eines davon iſt in drei oder vier Wochen geſchrieben; doch leidet es auch keinen Zweifel, daß er manchen Satz aus früheren Opern für ſie, ſelbſt für ſeinen „Meſſias“ benutzte, manchen beliebt gewordenen (z. B. den Trauermarſch aus „Saul“ und „Samſon“) auch wohl mehrmals. Keines dieſer Werke trug aber ſo Viel dazu bei, ſein Anſehen in London zu erhöhen, als eben der „Meſſias“, der zuvor dort Niemand angeſprochen hatte; er führte ihn damals und dann jährlich zum Beſten des dürftig dotirten Findlinghoſpitals auf, erwarb demſelben damit bedeutende Summen und, was noch glücklicher zu nennen iſt, erhöhten und dauernden Antheil bei der Nation, und wurde damit in der That Beſchützer eines der wohlthätigſten Nationalinſtitute. Mit ununterbrochenem Beifall und einem Ruhme, der keinen Nebenbuhler, ja, bis zu Joſeph Haydn (1798), keinen Nachfolger in England zuließ, ſetzte er die Aufführungen ſeiner Oratorien bis zu ſeinem Tode fort; ſein letztes Concert gab er am 6. April 1759; am 14. April ſtarb er am Schlagfluſſe. Er ruht in Weſtminſter unter den Großen der Nation; ſeine Stätte iſt mit einem prachtvollen Marmordenkmal bezeichnet; 1784, 1785 und öfters in folgenden Jahren wurde ſeine Gedächtnißfeier durch koloſſale Aufführungen ſeiner Werke begangen unter Mitwirkung von 500 bis 600 und mehr Muſikern und einem Zuſammenfluſſe von Tauſenden von Zuhörern. Rührend iſt, daß auch er (wie Seb. Bach, aber länger) das Augenlicht verlor; 1751 raubte es ihm, ungeachtet wiederholter ſchmerzhafter Operationen, der Staar; Jephtha iſt ſeinem Gehülfen bei den Aufführungen, Smith, in die Feder dictirt. Den erſten Stoß aber hatte ſeine eiſenfeſte Geſundheit um 1735 erlitten, als er ſeine Opern gegen den Caſtraten Farinelli und die neuen Componiſten zum zweiten Male fallen ſah; der Schlagfluß traf ſeinen rechten Arm; er ſoll ſogar zu gewiſſen Stunden von Sinnen geweſen ſeyn, und ſtellte ſich nur durch eine heroiſche Badekur zu Aachen wieder her. Seit 1743 ſcheint er öfters, namentlich gichteriſch, gelitten zu haben: eine natürliche Folge ſeiner Anſtrengungen und Aufregungen. Nur ſeine Geiſteskraft und, für ſeine Aufführungen, ſeine gigantiſche Energie blieben ſich gleich. Groß und ſtark, in Wort und Direction zufahrend, rauh, entſcheidend, war ſeine Stimme, wenn er am Schluß der Arien Chorus! rief, ſehr fürchterlich. Keine Rückſicht, ſo erzählten Zeitgenoſſen, galt ihm, wenn er dirigirte. Der Prinz und die Prinzeſſin von Wales haben ihn öfters böſe werden ſehen und ſchelten, wenn ſie zu ſpät in die Probe kamen; plauderten aber die Hofdamen, dann fluchte er

Digitized by Google

gewaltig und rief die Plaudernden bei Namen. Dann wandte ſich die Prinzeſſin und ſagte: „ſtill doch, Händel iſt böſe!“ So war das Leben dieſes großen Mannes, reich und gewaltig, von geringem Anfange zu glanzreichen Jugenderfolgen, von bitterem Unterliegen zu würdigſtem Vollbringen wogend, überall thatenreich in großartigen Verhältniſſen. Ein ſolches war ihm nothwendig, und deßhalb England die rechte, ja einzig mögliche Stätte für ſein Walten. In Italien hätte er die Thaten Aleſſandro Scarlatti's wiederholen können, dem er in den beſſeren Theilen der Oper ähnlich, nur weit überlegen iſt. Aber ſchon war Italien nicht mehr fähig, die Größe ſeiner früheren Operiſten zu tragen; es verſank ſchon in jene fade Süßſchmeckerei und Allgemeinheit, die Händel bereits in der Jugend verſchmäht hatte. In Frankreich wäre Händel nur auf die Oper angewieſen geweſen; aber die Idee des Drame lyrique war ihm fremd, und deſſen Vollendung nicht ihm, ſondern Gluck beſchieden. In ſeinem Vaterlande, — was hätte er da geſollt? Die italieniſche Oper vor den Kaufleuten der Hanſeeſtadt oder vor einem der ſteifen und geſchmackloſen bourboniſirten Höfe nachſpielen? Oder einen Bach'ſchen Lebenslauf führen? Nicht ihm war gegeben, was Seb. Bach, ganz verſunken in das Wort des Evangeliums und einzig von ihm erfüllt und getragen, an ſeiner Kirche und ſeinen Thomanern und ſeinem geiſtlichen Vorſteher und Freunde Deyling volles Genügen zu haben, nach Außen bürgerlich eng beſchränkt, Innen heilig. Händel mußte frei, reich und glänzend daſtehen, vornehm unter den Vornehmſten. Das konnte er nur in England, und da hatte er's. Als die Caſtraten ihm den Adel abwendig machten, ſtand er allein gegen den ganzen Adel. Als die Oper nicht mehr zu halten war, wandte er ſich an das freiſinnige proteſtantiſche Volk. Als die Hauptſtadt ihn nicht verſtand, zog er mit ſeinem „Meſſias“ zu dem unbefangenen, natürlichen Volke Irlands. Da ſiegte er und bauete ſich einen Weg auf zu den Höchſten des brittiſchen Volkes; das freie Volk hatte ihn emporgetragen, und der Hof rechnete es ſich zu Glück und Ehre, ihn wieder zu beſitzen. Dieſe ganze Lebens- und Sinnesweiſe ſpricht ſich nun auch in Händels Werken aus. Es war ihm äußerlich und innerlich unmöglich, mit jener Pietät und Hingebung eines Bach bei jedem ſeiner Werke und jedem Theile derſelben zu ſeyn. Daher enthalten ſeine Orgel- und Kammermuſiken neben Tüchtigem und Großartigem auch Unbeſtimmteres, ja Leeres, und ſind zum größeren Theile mit Recht aus dem Kunſtleben verſchwunden. Auch ſeine kleineren Kirchenmuſiken (Anthems) haben großartigen Wurf und manchen ſchönen Zug, nicht aber einen ſo ausgeſprochenen Sinn und Character, daß ſie den Antheil der Kunſtwelt feſthalten könnten. Seine Te Deum und andere größere Kirchenſätze (viele werden in der Königl. Privatſammlung verſchloſſen gehalten) ſind voll herrlicher Muſik und beurkunden die Meiſterhand; die proteſtantiſche volksſtimmige Weiſe, namentlich im größeren Te Deum, will ſich nicht ganz mit dem katholiſchen Texte vertragen, und iſt doch wieder zu übermächtig, wenn man in ihm (wie ſpätere, ſelbſt große Componiſten) nur die herkömmlichen Worte für große Solennitäten ſieht. Auch ſind alle dieſe Werke nur beiläufige Arbeiten Händels, obwohl groß genug, einen andern Namen auf die Nachwelt zu bringen. Das Uebergewicht über alle dieſe Leiſtungen hatten in der erſten Hälfte ſeines Lebens die Opern, in der andern die Oratorien. In jenen überglänzte und überbot er in einzelnen Scenen ſeine Vorgänger und Zeitgenoſſen. Da war ihm das Wort des Dichters, und noch Mehr: die Perſon in ihrer Handlung lebendig geworden. In großem Sinne, mit tief empfundener, tief treffender Wahrheit weiß er uns die Klage und den Racheſchwur des Rhadamiſt, die ſtolze Ruhe und die höllenſtarke Zauberei der Medea, die ſüße Liebesſchwärmerei des Paſtor fido (man ſehe die genannte Sammlung) darzuſtellen, und man kann unbedenklich ausſprechen, daß auch nach ihm ſolche einzelne Momente nie tiefer und ſtärker gefaßt worden ſind. Anderes iſt freilich nur großartige Manier, oder (ſelten) tüchtige Arbeit, oder (häufig) die etwas geſtärkte Weiſe ſeiner Zeit; denn von der ſceniſchen Anlage ſeiner Opern, ja von der Fabel her war ein Gelingen des Ganzen unmöglich, und eine das Ganze hebende, ein wahres Drama begründende Idee ihm fremd. Als ein Solcher nun kam er zum Oratorium. Es iſt merkenswerth, daß ihn nicht freie Neigung dahin führte, ſondern er ausgeſtoßen werden mußte von der Oper, und da erſt, ſpät, faſt ein Fünfziger, nachdem er über 25 Jahre dem Theater gedient, ſich dem Oratorium zuwandte. Und das war derſelbe, der ſeine Schule an drei Jahrgängen Kirchenmuſik gemacht! der in Aachen, wie die Sage geht, aus dem Bade, das ihn dem Irrſinn entriſſen, erſtand, emporgerichteten Hauptes in die Kirche ſchritt und da ſo gewaltig ſpielte, daß in der Stadt ſich ein Geſchrei erhob, die heilige Cäcilia ſelbſt habe ein Wunder gethan und ihn zu ihrem Preiſe erettet! Als ein Solcher trat er zum Oratorium. Die thatvollen Geſchichten des alten Teſtaments gaben ihm Gelegenheit zu jenen Volkschören, in denen der ewige Ruf: Gib Freiheit! — die bittere Klage um einen gefallenen Hort, der Jubel der Heiden und das hochwürdige Gebet in Bedrängniß oder Erlöſung, alle großen Momente des Volkslebens ſtark und treu und für Jahrhunderte laut genug erſchallen. Dieſer gerade, durchaus volksmäßige Sinn formte ihm ſeine Stimmen zu feſten, in Mäßigkeit ſtarken Perſönlichkeiten; kein Componiſt hat ſo, wie er, vermocht, jede der vier Stimmen zuſammenzufaſſen und im Umkreiſe ihrer wahren, natürlichen Kraft zu erhalten. Dieſer Sinn gab es ihm, jedes Wort des Textes wohlgemuth und ſtark treffend, im treuherzigen und grundkräftigen Volksſinne herauszuſingen; die evangeliſche Auslegung des Worts, die wir an Bach kennen, war nicht ſein Beruf. Hatte er aber dem Worte die Weiſe gefunden, ſo hielt er ſie treu und einfach feſt und gab ſie unter den Stimmen herum, wie ein gutes Wort im Kreiſe gerader, wohldenkender Volksmänner herumgeht. Andere Stimmen traten einfach ſtützend oder widerſprechend herzu; unter der Meiſterleitung entſpann ſich ein geradherziger, ruhig und ehrenfeſt fortgehender Dialog. Der wunderreiche Aufbau Bach'ſcher Polyphonie, da jeder tiefe Sinn einen tieferen birgt und dem Wiſſenden enthüllt, und doch ewig die Weihe des Myſteriums über dem Ganzen als eine Moſisdecke gebreitet ruht, war nicht das Geſchäft dieſes Volksredners. Eher zog er willkührlich, und in ſeinem Sinne mit Recht, den unſchuldigen oder leidenſchaftlichen Ausdruck der Liebe, oder das Lob des Friedens und andere in uns eingewohnte Gefühle in den Kreis ſeiner bibliſchen Sagen, ſo daß ſie in der That Alles umfaſſen, was in der Bruſt eines geſunden, freiſinnigen und religiöſen Volkes und in ſeiner eigenen lebte. Und dazu diente ſein einfach ſtützendes und tragendes, verſtärkendes, gelegentlich auch ſinnig malendes und gewaltig ſchlagendes Orcheſter mit der Orgel, wie er ſie ſpielte. Es könnte nun noch von ſeinen einzelnen Oratorien geredet werden. Aber wer kennt ſie nicht? Den freiheitglühenden Maccabäus, den patriarchaliſchen Samſon, die Unſchuldsgeſänge in Saul, jenen ewig wahren Iſraelitenchor in Joſua, das geiſtreiche Alexanderfeſt, das koloſſale, autochthoniſchen Ausdrucks in ſeinen Chören volle Iſrael, den Meſſias, der von der alten Weiſſagung, von der Engelsverkündigung dann in der Nacht über Leiden und Tod zur Allverherrlichung uns durch das Leben des Heilands führt an der Hand der Bibelworte ſelbſt: ſie alle ſind uns vertraut oder warten, daß wir uns zu ihnen und an ihnen erheben. Seinem Vaterlande aber wurde Händel wiedergegeben, als franzöſiſche Aufklärerei und italieniſch-ſüßliche Mode Kirche und Kirchengeſang tief herabgebracht hatten, und nur in einzelnen Kirchen ein beſſerer, obwohl ſchwächerer Nachklang Bach'ſchen Geſanges forthallte. Da führte Hiller, der Volksſänger, der den kleinen Naturgefühlen im engen bürgerlichen Leben Stimme gegeben und Herzen erſchloſſen hatte, den

Digitized by Google

Starken zurück, daß an ihm das Volk erſtarke zu einem größeren, thatenreicheren, freieren Looſe, das nahe ſeiner wartete. Als neu erſtarkter Volksgeiſt und Glaube auch die Kirche wieder höherer evangeliſcher Weihe geöffnet, da hatte uns auch Händel vorbereitet und erzogen für Sebaſtian Bach, daß ſie fortan vereint ſtehen, der Sänger des Volks und der Weihepriester vor dem Volke, das ſie geboren und ſich zu ihnen erhoben hatte.

Handl, ſ. Gallus.

Handleiter, ſ. Handbildner.

Händler, Johann Wolfgang, geb. zu Nürnberg in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, kam 1712 als Hofbaſſiſt in die Capelle zu Würzburg, wo er bald darauf auch zum Hoforganiſten ernannt wurde. In dieſer Eigenſchaft ſchrieb er Vieles für Kirche und Kammer, was ſich des Beifalls ſeines Biſchofs zu erfreuen hatte, der ihn dem zufolge, nach Fort. Chelleri's Abgang nach Caſſel, zu ſeinem Hof-Capellmeiſter ernannte. Dieß aber erregte den Neid der damaligen italieniſchen Muſiker in Würzburg in ſo hohem Grade, daß ihm ſein Amt auf alle mögliche Weiſe verbittert und durch den vielen Verdruß darüber ſeine körperliche Geſundheit ſo ſehr zerſtört wurde, daß er ſchon 1742 ſtarb. Ja es ging ſogar einmal lange Zeit die Sage, er ſey von jenen gewaltthätig um's Leben gebracht worden. Gedruckt ſind von ſeinen Werken leider nur ſehr wenige.

Handſtück. Kleine Tonſtücke, zu blos mechaniſcher Uebung beſtimmt, beſonders für Anfänger, pflegt man auch Handſtücke zu nennen. Im Grunde ſind dieſe alſo nichts Anderes als leichte Etuden, von denen ſie ſich nur durch noch mehr melodiſche Behandlung und regelfeſtere Conſtruction im Satze unterſcheiden, daß ſie mehr ein in ſich ſelbſt abgeſchloſſenes, abgerundetes Ganzes bilden.

Handtrommel, ſ. Tamburin.

Hänel, ſ. Gallus.

Häner, Ludwig Wilhelm, Herzogl. Gothaiſcher und Fürſtl. Schwarzburgiſcher Orgelbauer zu Arnſtadt, ein Stiefſohn und zugleich ein Schüler von Schmalz, deſſen Haus und Werkſtatt er 1785 übernahm.

Hanf, Johann Niclas, geboren zu Weymar um 1630, war Anfangs Capelldirector zu Eutin und nachher Domorganiſt zu Schleswig, wo er um 1706 ſtarb, nachdem er ſich durch mehrere Vocal- und Inſtrumentalſachen, letztere namentlich für's Clavier, für ſeine Zeit rühmlich bekannt gemacht hatte.

Haniſch, Franz, als Hoboiſt und auch Componiſt für ſein Inſtrument nicht unberühmt, iſt ein Böhme von Geburt, und ſtand ſeit 1790 lange Zeit als Kammermuſikus beim Fürſtl. Thurn- und Taxis'ſchen Hofe zu Regensburg in Dienſten. Es gibt auch einen Poſaunenvirtuoſen Namens Haniſch, der ebenfalls ein Böhme von Geburt iſt und zuerſt von Prag aus bekannt wurde. Nach der Zeit aber erhielt er einen Ruf in die Kaiſerl. Capelle zu Wien.

Hanke, Carl, geb. zu Roßwalde 1754. Sein Ruf als Componiſt war in Deutſchland immer glänzend, namentlich durch Ballette, Prologe, Epiloge, Entreacts zu verſchiedenen Comödien (z. B. zu Fiesko), und einige Opern. 1792 ging er nach Flensburg, wo er ſich hauptſächlich durch die Errichtung einer öffentlichen Singſchule, die Erbauung eines Concertſaals und die Bildung eines ſtehenden Concerts verdient machte. Zur Einweihung jenes Saales ſchrieb er das Singſtück von Harries „die Feier der Tonkunſt“, dem dann nach und nach noch viele andere ähnliche Werke und namentlich viele Kirchenmuſiken folgten. Nach des Cantors Overbeck Tode ward er endlich Cantor und Muſikdirector zu Flensburg.

Hannibal, ſ. Annibal.

Hänſel, J. Daniel, ſ. Henſel, wie er ſich ſelbſt ſchreibt.

Hänſel, Peter, geboren zu Leppe in preuß. Schleſien den 29. November 1770. 1795 machte er als Tonſetzer den Erſtlingsverſuch mit drei Quatuors unter günſtigen Auſpicien. 1802 beſuchte er Paris und verweilte dort ein volles Jahr. 1831, während die aſiatiſche Cholera in Oeſterreichs Hauptſtadt zahlloſe Opfer dahinraffte, ging auch er zur Ruhe ein. H. war ein feingebildeter, humaner, äußerſt beſcheidener Künſtler, der mit Anſtand in den Zirkeln der großen Welt ſich zu bewegen verſtand, und ein ſehr geſchmackvoller Violinſpieler. Seine ſämmtlichen, wohl nicht in ihrem ganzen Umfange nach Verdienſt gewürdigten, Werke beſtehen in 55 Streichquartetten, 3 Quatuors mit Flöte und Clarinette, 4 Quintetten, 9 Violinduetten, mehreren Suiten von Variationen, Polonaiſen, Rondo's, Märſchen ꝛc. für verſchiedene Inſtrumente.

Hansmann, Königlich Preußiſcher Kammermuſikus und tüchtiger Virtuos auf dem Violoncell, wurde im Jahre 1764 in Potsdam geboren. Um's Jahr 1784 in der Königl. Capelle angeſtellt, trug er eine lange Reihe von Jahren weſentlich zur Verſchönerung der Concerte in Berlin und Potsdam bei. Seine Vorzüge als Künſtler und als Menſch hat uns der verſtorbene Hofrath Spazier in ſeiner Berliner muſikaliſchen Zeitung vom Jahre 1793, Seite 199, mit vieler Wärme geſchildert.

Hansmann, O. F. G., ſtarb zu Berlin als Organiſt an der Petrikirche und Rechnungsrath am 4. Mai 1836. Geboren war er am 30. Mai 1769. Im Juni 1790 verließ er die Capelle und ward Chordirector bei der italieniſchen Oper; dann in einem Alter von 40 Jahren Organiſt. Am 3. Auguſt 1796 wurde er als Königl. Beamter angeſtellt, erhielt den 20. Januar 1825 den rothen Adlerorden vierter Claſſe und am 17. Februar 1833 den Character eines Rechnungsrathes. Im Jahre 1804 ſtiftete er ein Singinſtitut, das 1829 ſein 25jähriges Jubiläum feiern konnte. Da er mit Hülfe dieſes Inſtituts durch Aufführung von Muſikſtücken zu wohlthätigen Zwecken ſo weſentlichen Nutzen für die Nothleidenden Berlins geſtiftet, ſo verlieh ihm bei dieſer Feier der Magiſtrat der Stadt das Ehrenbürgerrecht. Seine erſte öffentliche Muſik hatte im Jahre 1815 in der Domkirche ſtatt, wo er den „Tod Jeſu“ von Graun aufführte, welches Werk er dann auch bei jedem folgenden Oſterfeſte wiederholte. Die Zahl der von ihm aufgeführten Oratorien beläuft ſich auf 39, und er hat das Verdienſt, daß er viele als claſſiſch anerkannte Compoſitionen in dieſem Styl nach Berlin verpflanzt hat. Aber immer ſuchte er durch ſolche Aufführungen den Nothleidenden Hülfe zu verſchaffen, indem er den Erlös für die Eintrittskarten zu ſolchen Muſiken zu milden Zwecken beſtimmte. Sie kamen dem Bürger-Rettungsinſtitute, dem Luiſenſtifte, der Wadzeckanſtalt und anderen Armenanſtalten zu Gute. Im Ganzen belaufen ſich dieſe Unterſtützungen auf mehr denn 26,000 Rthlr. Am 6. Mai 1792 hatte ſich H. verehlicht, verlor ſeine Gattin aber zeitig durch den Tod. Sie hinterließ ihm vier Kinder. 24 Jahre lang war er auch Mitglied der Privattheatergeſellſchaft Urania in Berlin, deren Orcheſter er dirigirte. Es dürfte wenige ſo vielfach und in ſo edler Weiſe verdiente Künſtler geben, als H. in der That einer war.

Häntze, Joſeph Simon, geboren 1751 zu Dresden, Violinſpieler, in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts gehörte er zu den größten Meiſtern auf ſeinem Inſtrumente. 1779 ward er Concertmeiſter des Markgrafen von Schwedt, und ſpäter kam er nach Berlin, wo er mehrere Jahre dem weit und breit bekannt gewordenen Liebhaber-Concerte vorſtand und ebenfalls als Soloſpieler ſich einen glänzenden Namen erwarb. Er ſtarb daſelbſt auch zu Anfange des Jahres 1800 in einem Anfalle von Wahnſinn. Gerber nennt ihn in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon irrig Hinze und auch Heinze. Eben ſo findet man ihn auch in einigen Verzeichniſſen Hentze geſchrieben. Der obige Name aber dürfte wohl der richtigere ſeyn, da er ſo in der Berliner Monatsſchrift gedruckt ſteht.

Hard, Johann Daniel, Virtuoſe auf der Viola da Gamba, und zuletzt Herzogl. Würtembergiſcher Capellmeiſter, wurde geboren zu Frankfurt a. M. am 8. Mai 1696 und ſtarb 1770 zu Stuttgart.

Digitized by Google

Harder, Auguſt. Dieſer fleißige und einſt ſo ſehr beliebte Geſangscomponiſt wurde 1774 zu Schönerſtädt bei Leisnig in Sachſen geboren. Seine Beſchäftigungen beſtanden im Unterrichtgeben und im Componiren; eine beſtimmte Anſtellung hat er nie erhalten, auch bemühte er ſich nie mit Ernſt darum. Selbſt ein angenehmer Sänger und dabei fertiger Clavier- und Guitarreſpieler, war auch der Compoſition für Geſang und jene beiden Inſtrumente ſeine Muſe beſonders zugewandt. Mehr als 60 nahmhafte und gedruckte Werke zählen unſere Muſikalienverzeichniſſe von ihm auf, und darunter ſind allein gegen 59 für Geſang. Sie ſind zu ſehr bekannt und zu weit verbreitet, als daß es nöthig wäre, über ihren Werth ſich hier noch beſonders auszulaſſen. Weniger Componiſten Lieder und Romanzen haben ſich eines ſo unſterblichen Ruhmes zu erfreuen als die von Harder. Am 19. October 1813, an welchem Tage Leipzig mit Sturm erobert wurde, lag er am Nervenfieber krank, doch nicht gefährlich. Da er aber einem der Hauptpunkte der anſtürmenden Sieger ziemlich nahe wohnte, ſo wirkte dieſer fürchterliche Tumult ſo heftig auf ſein von Natur aus ſchon zartes und durch die Krankheit noch mehr geſchwächtes Nervenſyſtem, daß er auf einmal alles Bewußtſeyn verlor und in dieſem Zuſtande nach einigen Tagen verſchied. Er war ein frommer, rechtſchaffener Mann, eine gute, treue Seele, die mit ihren ſchönen Gaben Vielen Freude, und nicht Wenigen auch Nutzen und wohl Keinem Schmerz bereitet hat.

Harenberg, Johann Chriſtoph, der als Doctor der Theologie und als Probſt des St. Lorenzſtiftes von Schöningen am 12. November 1774 daſelbſt ſtarb, war auch ein fleißiger und kenntnißreicher muſikaliſcher Schriftſteller. Eines armen Landmanns Sohn wurde er am 28. April 1696 zu Langenholzen bei Hildesheim geboren.

Harfe, arpa, harpe. Ueber alt hebräiſche Harfen und überhaupt über das Geſchichtliche dieſes Inſtruments bis in die neueren Zeiten wollen wir uns um ſo weniger verbreiten, je mehr wir überzeugt ſind, daß die klare Einſicht in den Gang der Harfenverbreitung und Veränderung ein ganzes Werk erfordern würde. Gehen wir darum ſogleich zu den neueren Harfen über. — Im Jahre 1720 ungefähr hatte der geſchickte Harfeniſt Hochbrucker in Donauwerth die Pedalharfe erfunden. Sie weicht in der Form von der gewöhnlichen nicht ab, außer daß ſie in der Regel etwas größer iſt. Er brachte nämlich am unterſten Ende der Harfe fünf eiſerne Fußtritte an, durch welche die Haken an die Saiten gedrückt werden. Dieß geſchieht durch Dräthe oder durch ſtarke Darmſaiten, welche von den Tritten in Bewegung geſetzt werden; ſie laufen theils in der hohlen Vorderſtange, theils in dem Körper nach Oben und ſtehen durch gehörige Gelenke mit den Haken in Verbindung, durch welche die Töne verändert werden ſollen. Da nun dieſe Tritte nur bis zu einer beſtimmten Tiefe herabgedrückt werden können, ſo erhält man dadurch die größte Reinheit der halben Töne, wenn die Saiten ſelbſt gehörig rein geſtimmt ſind. Der Haken liegt ſo lange an der Saite, als der Fuß auf dem Tritte liegt, und ſo wie er losgelaſſen wird, drückt eine Feder den Haken wieder zurück. Auch hier müſſen die Töne cis und des, dis und es ꝛc. als ein und derſelbe Ton angeſehen werden. Jeder verlangte halbe Ton wird in allen Octaven der Harfe durch einen Fußtritt hervorgebracht, z. B. alle fis, alle cis ꝛc. Dieſe Pedalharfen erfuhren gleichfalls manche Verbeſſerungen oder doch Veränderungen, bis auf unſere Zeit durch C. W. G. Binder, J. B. Krumpholz, D. G. Pfranger, Fr. Kaufmann in Dresden, Light in England, Seb. Erard, Dizi, Stumpf, Pleyel, Nadermann und Andere, worüber in den Harfenſchulen das Weitere nachgeſehen werden mag. — Die beſten Harfenſchulen ſind von Jac. Meyer, Paris 1770; von Weenich, Berlin 1772; von Backofen, Leipzig bei Breitkopf; von Bochſa, Bonn 1831; von Compon, Paris; von Couſineau, Paris; von Krumpholz, Paris; von Nadeemann ꝛc.

Harfenbaß, eine Figur der Baßſtimme, mittelſt der ſie alle Töne des Accordes in den der Harfe gewöhnlichen Zergliederungen nach einander hören läßt und dieſe Form als Motiv für die Begleitung ganzer Sätze oder Tonſtücke beibehält. Es gilt von dieſer Figur, was von allen anderen. Sie iſt leicht zu erfinden geweſen und geläufig, ſogar gemein geworden, wie ſchon ihre ausdrückliche Benennung zeigt, da man nur für häufig wiederkehrende Erſcheinungen Kunſtnamen braucht. Demungeachtet kann ſie für manche künſtleriſche Conception der rechte, einzig wahre Ausdruck ſeyn, wie wie ſie denn in den Werken aller Meiſter, alter und neuer, finden. Nur als Ergebniß der Unbildung oder des Schlendrians erſcheinen daher die ſogenannten Harfenbäſſe, wie jede Tongeſtaltung, verwerflich.

Harfenclavier, ein mit Darmſaiten bezogenes Clavierinſtrument, deſſen Töne vermittelſt an den Taſten angebrachter Stifte, die beim Niederdrücken dieſer in die Saiten greifen und ſie gleichſam harfenartig reißen, hervorgebracht werden. S. auch Harfenzug.

Harfenregal hieß ein Schnarrwerk, welches vor Alters bisweilen in den Orgeln angebracht wurde, und nichts anders war, als ein gewöhnlichrs Regal von geringer Tongröße.

Harfenzug, eine Veränderung des Tones, die man ehedem wohl an dem Claviere anbrachte, und welche darin beſtand, daß ſich durch das Anziehen oder Schieben eines Zuges mittelſt einer mechaniſchen Vorrichtung vor den Hämmern oder Tangenten des Claviers, zuweilen auch über den Saiten, kleine meſſingene Hälchen an dieſe anlegten, welche durch das Schlagen derſelben daran bei ihren Schwingungen ein gewiſſes leichtes Schnarren des Tones bewirkten, das dieſen dem Tone der älteren Harfen ähnlich machen ſollte.

Harlaß, Helena, geboren zu Danzig um das Jahr 1786, ſtarb im Spätjahr 1818. Sie wae wirklich eine der trefflichſten Sängerinnen Deutſchlands in jener Zeitperiode, und wurde auch als ſolche auf ihren Reiſen in anderen groſſen Städten, beſonders aber in Wien, anerkannt, und eben ſo hoch als ihr Talent ſtand ihre Beſcheidenheit und die Liebenswürdigkeit ihres Characters, welche ihr überall, wo man Gelegenheit hatte, ſie genauer kennen zu lernen, eben ſo die herzliche Zuneigung ihrer Kunſtgenoſſen wie die Achtung aller Gebildeten erwarben.

Harmatias, war der Name eines dactyliſchen Nomos der alten Griechen, welcher von dem älteren Olympius aus Phrygien erfunden worden ſeyn ſoll. S. griechiſche Muſik.

Harmodion, der Name eines athenienſiſchen Liedes, welches an gewiſſen Feſten dem Harmodius zu Ehren geſungen wurde, weil er Athen von dem Joche der Piſiſtraten befreit hatte.

Harmonia, ſ. Harmonie.

Harmonica. Benjamin Franklin iſt Erfinder der Harmonica, und erzählt in einem Briefe aus London vom 13. Juli 1762 an den berühmten Pater Beccaria zu Turin die Geſchichte ſeiner glücklichen Erfindung. Man kannte ſchon lange von dem Verrillon und Glockenſpiele die ſchönen Töne, die entſtehen, wenn man mit einem naſſen Finger auf dem Rande eines Trinkglaſes herumfährt. Ein Irländer, Herr Puckeridge, war der Erſte, dem einfiel, auf ſolche Weiſe Arien zu ſpielen. Er nahm eine Menge Gläſer von verſchiedener Größe, ſtellte ſie in eine Reihe neben einander auf den Tiſch, ſtimmte ſie, indem er mehr odee weniger Waſſer, je nachdem jeder Ton es erforderte, hinein goß, und ſpielte darauf, indem er ſeine Fingee über den Rand gleiten ließ. Unglücklicherweiſe iſt er ſelbſt mit ſeinem Inſtrumente bei einem großen Brande in London, der ſein Wohnhaus in Aſche legte, im J. 1750 verbrannt. Nach vielen Jahren machte ein Herr Delaval, Mitglied der Königl. Geſellſchaft in London, obiges Kunſtſtück, jedoch verbeſſert durch zweckmäßigere Wahl und Form der Gläſer, nach, und dieſer war der erſte Künſtler in dieſem Fache, den Franklin im Jahre 1762 gehört hatte. Letz-

terer wurde durch den herrlichen Glaston ſehr überraſcht, und es gelang ihm nach manchen Verſuchen, die er ſeinem wiſſenſchaftlichen Freunde ausführlich mittheilt, dem Inſtrumente die bequemere Form zu geben, die es weſentlich noch heutzutage hat und die darin beſteht, daß er die Glasſchalen alle an eine eiſerne Achſe befeſtigt hat, die wie ein Spinnrad mit dem Fuße herumgedreht werden kann, und wodurch die Glocken leicht mit den Fingern durch Reibung zum Klingen gebracht werden können. Joſeph Aloys Schmittbauer (ſ. d.) brachte mehr Vollkommenheit in ſie und erweiterte den Tonumfang vom kleinen c bis zum zweigeſtrichenen f. Die Tonleiter iſt die chromatiſche. Zwiſchen 1786 und 1787 gab J. L. Röllig den abhängigen halben Tönen am Rande der Glashalbkugeln ſilberne oder goldene Streifen, damit man dieſe halben Töne von den übrigen deſto beſſer unterſcheiden möge. Die Taſtenharmonica wurde 1785 von Heſſel, Mechanikus in Petersburg, erfunden und zwar in Berlin. Er nannte ſie Clavierharmonica. Rölllig in Berlin baute 1786 verbeſſerte Taſtenharmonica's. Man konnte ſie mit Taſten und zugleich auf die gewöhnliche Art mit bloßen Fingern ſpielen. Ueberhaupt gab ſich dieſer Mann, ſelbſt Meiſter auf dem Inſtrumente, alle mögliche Mühe, es bis zur Vollkommenheit zu bringen, weshalb er auch öfter Erfinder der Taſtenharmonica genannt wird. Er bereiste z. B. die meiſten Glashütten in Ungarn, Böhmen und Deutſchland zu dieſem Behufe. — Ein Geiſtlicher, Kraſſa oder Graſſa, von Geburt ein Böhme, verfertigte 1798 eine Harmonica mit einem Pedale, das er mit dem linken Fuße ſpielte. — Die Harmonica gab zu einer Menge Inſtrumente, die ſich alle auf durch Taſten bewirkte Friction gründen, Veranlaſſung, wie die mehr oder weniger gelungenen Erfindungen von Chladni, Kaufmann, Rieffelſen, Leppich, Buſchmann u. A. beweiſen. Auch wurden mehrere unbedeutende Inſtrumente, um ſie intereſſant zu machen, mit ihrem Namen beehrt, die keine Aehnlichkeit mit ihr haben als eben den Namen, wie z. B. die Maultrommel: Mundharmonica; die Aeoline: Phisharmonica; die Stiftgeige: Stahlharmonica ꝛc. — Von den Schulen für dieſes Inſtrument iſt nur eine im Druck erſchienen: J. C. Müller „Anleitung zum Selbſtunterrichte auf der Harmonica.“ Leipzig 1788 in 4°. Außerdem findet man noch über ſie und ihre Behandlungsweiſe Verſchiedenes in Benj. Franklins Nachricht von Erfindung der Harmonica in jenem Briefe an den Pater Beccaria zu Turin (Wenzels Ueberſetzung der Werke Franklins, Dresden 1780); im Hannöver'ſchen Magazin 1766, 59 St.; in Hillers wöchentlichen Nachrichten; Forkels Almanach für Deutſchland 1782; Göckings Journal für Deutſchland 1784, Juli; Berliner Monatsſchrift 1787, Febr.; Röllig, über die Harmonica, ein Fragment, Berlin, 1787 in 4°; Halle, natürliche Magie III. Bd. S. 173; Vollbeding, Archiv nützlicher Erfindungen und Entdeckungen, 1792 S. 189 Suppl. 82. Vorzügliche Virtuoſen: Miß Davies, Frick, Duſſik, Naumann, Müller, Hierling, Pohl, Schmittbauer und deſſen Tochter, die blinde Kirchgaßner, jenes Schülerin, Röllig, Leon und Andere. Auch ein Kinderinſtrument exiſtirt unter dem Namen Harmonica, zuweilen auch Glasharmonica genannt. Hinſichtlich der äußeren Behandlung verwandt mit dieſem, auch Harmonica genannten, Kinderinſtrumente iſt auch die Holzharmonica, wie wir paſſender das durch den Virtuoſen Guſikow (ſ. d.) beſonders bekannt gewordene Holz- und Strohinſtrument zu benennen glauben. Dieſelbe beſteht aus mehreren (bis jetzt 29) Stücken von gewöhnlichem Holze, am beſten der Roth- oder Weißtanne, die an beiden Enden zugeſpitzt die Form eines Halbcylinders haben, ſich nur durch ihre Länge unterſcheiden und in mehreren Reihen auf fünf mit Stroh umwundenen längeren Stäben ruhen, die ihnen Raum zu den nöthigen Schwingungen gewähren. Das Mittel, die Holzſtäbe dieſes Inſtruments in Schwingung zu bringen, ſind, wie bei der letzterwähnten Glasharmonica und bei dem ſogenannten Hackbrett (ſ. d.), zwei kleine Schlägel mit einem Knopf am Ende, die zwiſchen die Finger genommen werden und an dieſem Ende einen Ausſchnitt zum Einlegen des Daumens haben. Somit können auch immer nur zwei Töne darauf hervorgebracht werden. — Nennt man Guſikow, wie es häufig geſchieht, den Erfinder dieſes Inſtruments, ſo iſt das ein Irrthum, der durch des Künſtlers eigenes Geſtändniß, daß ſchon vor ihm ein ähnliches, wenn auch viel unvollkommneres, Inſtrument da geweſen ſey (Jerova i Salamo) und durch das wirkliche Beſtehen eines ſolchen Inſtruments in Rußland, Polen u. ſ. w. zur Genüge dargethan wird. Er iſt erſter Verbeſſerer und Erweiterer, nicht aber eigentlicher Erfinder deſſelben. Und ſelbſt dieſe Ehre müſſen wir ihm aus dem Grunde noch beſtreiten, weil ſchon vor zehn Jahren ein Landmann in Böhmen lebte, der ein ähnliches ſelbſtverfertigtes Inſtrument, und in einer vielleicht noch größeren Vollkommenheit, beſaß, auf dem er zugleich eine ſeltene Virtuoſität entwickelte. Er nannte ſein Inſtrument Holzharmonica, und Theorie und Spiel deſſelben war ganz gleich mit Guſikows ſogenannter Strohfidel, nur waren die Holzſtäbe nicht aus Tannen-, ſondern aus Linden- und anderem Holze, wie es dem feinen Gehöre des ungebildeten Mannes eben paſſend für dieſen oder jenen Ton ſchien.

Harmonicello, ein dem Violoncell ähnliches Inſtrument, ſ. Biſchoff (Joh. Carl).

Harmonichord, ſ. Kaufmann.

Harmonicon, eine mit einer kleinen Flötenorgel verbundene gewöhnliche Taſtenharmonica.

Harmonides, nach Lucians Erzählung ein altgriechiſcher Flötenſpieler.

Harmonie (Harmonia, Armonia). Einmal verſtehen wir darunter die Vereinigung mehrerer für ſich beſtehender und in ihrer äußeren Erſcheinung auch ganz verſchiedener Töne zu einem Haupt- oder Geſammtklange, d. h. einem Accorde; dann das aus der Natur der Conſonanzen hervorgehende Verhältniß des einen Tones zum andern, oder das Zuſammenfließen mehrerer Töne in einen, und endlich drittens die Beſchaffenheit eines ganzen Tonſtücks, in ſofern es, in ſeinen Grundlinien betrachtet, als eine Folge von Accorden angeſehen wird, oder — was daſſelbe iſt — das Verhältniß der einzelnen Beſtandtheile eines ganzen Tonſtücks ſowohl zu einander unter ſich als zu der dem ganzen Tonſtücke und ſeinem Character unterliegenden erſten Idee. — In der erſten Bedeutung des Worts bilden alle Accorde, ſie mögen nun con- oder diſſonirend ſeyn, eine Harmonie, in ſofern ſie einen Zuſammenklang mehrerer Töne ausmachen, dem nur ein Grundton, ein einziger Baßton zum Fundamente dient. Die Lage ſolcher in einem Accorde zuſammenklingenden und über einem Grundtone eine Harmonie ausmachenden Töne nun, ihre Entfernung von einander, beſtimmt, ob die Harmonie eine ſogenannte enge oder weite iſt. Eng oder — wie Andere wollen — gedrängt heißt ſie, wenn die Intervalle der Stimmen, aus welchen ſie beſteht, ſo klein ſind, oder (mit andern Worten) wenn ihre Töne (den Baßton ausgenommen) ſo nahe bei einander (eng zuſammen) liegen, daß kein anderes, zu dieſem Accorde, zu dieſer Harmonie gehöriges Intervall dazwiſchen möglich iſt. Weit oder — wie Andere wollen — erweitert, ausgedehnt, vertheilt, zerſtreut heißt ſie, wenn — was ſich aus dem Obigen ſchon von ſelbſt ergibt — ihre Intervalle in größerem Abſtande unter verſchiedenen Stimmen vertheilt ſind, ſo daß noch freie (unbenützte) Töne dazwiſchen liegen, welche urſprünglich zu eben derſelben H. gehören. Die enge H. entſpringt aus der natürlichſten und urſprünglichſten Lage der Intervalle, und wir treffen ſie daher faſt immer, wo eine äußere Naturverwandtſchaft unter den verſchiedenen Stimmen ſtattfindet, wie z. B. im viermännerſtimmigen Geſange, wo ſie ſo-

gar unvermeidlich, und, der äußeren Stimmentonerſcheinung (nicht der Notenfigur) nach, eine weite H. ganz unmöglich iſt. Bei dieſer, der weiten H., die (um ein dem vorigen gegenüberſtehendes Beiſpiel zu gebrauchen) in dem allgemeinen Chore gewöhnlich ſtatt hat, wird die Wirkung der Intervalle verändert und entſteht das, was man den doppelten Contrapunkt nennt. Der Einklang wird zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz und die Septime zur Secunde. Eine beſondere Vorſicht iſt dabei im Gebrauche der Quarten anzuwenden, die, wenn ſie auf einander folgen, in der Umkehrung immer zu falſchen Quintenfolgen werden. Eben ſo in der Betonung der zweiten oder ſogenannten Altſtimme, die dem Baſſe nie näher als eine Octave kommen darf, wenn ſie nicht, was falſch iſt, in der weiten H., wo ſie die Stelle des urſprünglichen Tenors einnimmt, unter denſelben zu ſtehen kommen ſoll. Daß in einem Tonſatze enge und weite Harmonien mit einander abwechſeln können und ſogar nicht ſelten müſſen, bedarf wohl kaum der Erinnerung, da nur dadurch allein den einzelnen Stimmen Sangbarkeit gegeben und ein unangenehmes Springen oder fehlerhaftes gleichförmiges Fortſchreiten derſelben vermieden werden kann. — Wenn vorhin geſagt wurde, daß jeder Accord, er ſey con- oder diſſonirend, eine H. bilde, ſo iſt das nicht ſo zu verſtehen, als dürfe jede beliebige Zuſammenſtellung von Tönen geradezu eine H. genannt werden. Es gibt auch eine Disharmonie. Ein diſſonirender Accord iſt, als H. betrachtet, immer zu beurtheilen nach der Natur der Conſonanzen, wie ſie in dieſem Artikel zur Genüge beleuchtet worden iſt. Um nicht eine Sache zweimal zu ſagen, wiederholen wir daher auch nicht, was hier wohl in Beziehung darauf zu bemerken wäre, ſondern machen nur noch aufmerkſam darauf, daß es verſchiedene und verſchiedenartige Conſonanzen gibt, und in der H. demnach manche Intervalle als Diſſonanzen betrachtet werden, die im Grunde doch nichts Anderes als Con-, wenn auch nur unvollkommene (oder wie man ſie heißt) Conſonanzen ſind. Dieß ergibt ſich am deutlichſten aus dem Urſprunge aller Harmonie, der in nichts Anderem als in der Natur der ſogenannten Aliquot- oder Beitöne (auch mitklingende Töne genannt) enthalten iſt. Setzen wir nämlich eine Saite in Schwingung, ſo glauben wir bei ihrem erſten Erklingen nur einen Ton zu vernehmen; bei größerer und anhaltender Aufmerkſamkeit aber entdecken wir, hauptſächlich bei dem Klange tiefer Töne, daß der Hauptton ganz leiſe noch von anderen, wie ſchwebend gleichſam unter oder über jenem, vollkommen harmoniſch begleitet wird, und dieſe mitklingenden Töne ſind, nach Anzahl und Character, gerade die, aus welchen die Accorde gebildet werden, die das bisherige Muſikſyſtem als Hauptbeſtandtheile ſeiner Kunſtwerke, als gleichſam das Material zu ſeinen größeren Tongebäuden, in ſich aufgenommen hat. Man vergleiche den Art. Aliquottöne, in welchem auch das weiter hier nothwendig zu Wiſſende ſo ausführlich als möglich und nöthig abgehandelt worden iſt. — Aus dieſem Verhältniſſe der mitklingenden Töne geht zugleich hervor, daß alle Harmonie, in ihrem erſten, natürlichſten Erſcheinen, nur vierſtimmig ſeyn kann, die deßhalb auch wohl die eigenthümliche oder vollkommene genannt wird, im Gegenſatze zu einer zwei- und dreiſtimmigen H., welche niemals eigentlich vollkommen iſt, weil ihr Intervalle fehlen, durch welche ſich das Characteriſtiſche der Tonart oder Tonleiter, welcher dieſe H. angehört, vollkommen, zu genügendem Erkennen herausſtellt, und die Tonart und Tonleiter, in ihrem ganzen Umfange, bildet ſich ebenfalls aus der Natur der mitklingenden Töne. Nun kann man jedoch eine vierſtimmige H. auch ſo einrichten, daß ſie fünf-, auch ſechs- und noch mehrſtimmig erſcheint (man denke hier aber noch nicht an den eigentlich fünf- oder mehrſtimmigen Satz), indem man nämlich ein oder einige Intervalle des (eigenthümlichen) Accords gleichzeitig in mehr als einer Stimme hören läßt oder durch Octaven verdoppelt. Daraus entſteht die ſogenannte Nebenharmonie, die, die erſte eigenthümliche H., welche im Gegenſatze zu jener auch Hauptharmonie heißt, gewiſſermaßen begleitend, in jeder beliebigen Stimme eingeführt werden kann. Um die fehlerhaften Fortſchreitungen, die dadurch gar leicht entſtehen, zu vermeiden, braucht man nue die Intervalle der Nebenharmonie in der Gegenbewegung zu den uefpeünglichen Intervallen des Accords fortſchreiten zu laſſen. Findet die Nebenharmonie in der Oberſtimme ſtatt, ſo geht daraus eine Veränderung der Melodie hervor, die die Einführung von ausgedehnten Hülfs- oder durchgehenden Noten nothwendig macht. Hier muß man unter Oberſtimme jede melodieführende Stimme verſtehen, die nun auch der Alt, Tenor und Baß ſeyn kann, je nachdem der Tonſetzer die Hauptſtimme verlegt hat. Nimmt die Nebenharmonie eine beſondere, für ſich allein beſtehende Stimme ein, ſo daß ſie nicht von einer ſchon vorhandenen Grundſtimme neben den eigenthümlichen Harmonietönen ausgeführt wird, wie z. B. in einem Tonſtücke für allgemeinen Chor mit zwei Tenoren oder Sopranen oder Bäſſen, ſo heißt ſie auch wohl Füllſtimme, indem ſie dann die eigentliche Grund- oder Hauptharmonie nur noch voller tönend macht. Zu welchen Tönen die in der Nebenharmonie verdoppelten Intervalle eines Accords fortſchreiten, und wie ſie dazu fortſchreiten, ob auf- oder abwärts, iſt (mit Berückſichtigung der Vermeidung des Fehlerhaften) ganz gleich. Conſonanzen und Diſſonanzen können dabei zu einem andern Tone des Accords oder auch nach einer ausgedehnten Hülfsnote fortſchreiten, und letztere ſogar noch vor ihrer wirklichen Auflöſung, wie z. B. die Septime oder None. Eben ſo können dabei auch einfache Hülfs- oder Durchgangsnoten in den anderen Stimmen, die keine Nebenharmonie haben, angewendet werden und gleichzeitig in Verbindung mit dieſer Nebenharmonie fortſchreiten. Der Zweck der Nebenharmonie iſt kein anderer als Verzierung der einfachen oder eigenthümlichen H., der ſtets durch Figurirung erreicht wird, und daher nennen einige Theoreuler ſie auch wohl die figurirte Harmonie; doch verſteht man unter dieſer gewöhnlicher noch das, was richtiger und auch techniſch gebräuchlicher Contrapunkt heißt. — Die zweite Bedeutung des Wortes Harmonie (in der Muſik nämlich): das gute Conſoniren oder das Zuſammenfließen mehrerer Töne in einen, führt auf die Nebenbegriffe von reiner, vollkommener H. und was damit in Verbindung ſteht. Auf den Gemeinſatz bauend, daß alle Intervalle und Accorde, die am meiſten conſoniren, auch die meiſte H. haben, iſt natürlich die H. mehrerer gleich hoher Töne, oder — mit einem Woele — des Einklangs, die vollkommenſte, und hiernach die H. derjenigen Töne, die nach dem akuſtiſchen Verhältniſſe des Klanges oder der Natur der Conſonanzen als ſolche dem Einklange zunächſt folgen. Solche ſind, wie wir aus dem Artikel Aliquottöne wiſſen, die Terz und die Quinte. Terz, Quinte und Octave machen den Dreiklang aus, alſo hat auch der Dreiklang die reinſte und vollkommenſte H. vor allen übrigen Accorden; darauf folgt der Septimen- und dann der Nonenaccord, der die wenigſte reine oder die unvollkommenſte H. hat, wenn wir noch nicht an die mancherlei Umkehrungen der genannten Accorde denken, aus welchen alle übrigen nahmhaften Accorde entſtehen. Dieſe können eine noch weniger reine Harmonie haben, denn es kommt bei Beurtheilung dieſer nicht blos auf das akuſtiſche Verhältniß der Intervalle eines Accordes zu dem Grundtone, ſondern auch auf das mathematiſche Verhältniß, die Lage der Intervalle eines Accordes an, da dieſe einen weſentlichen Einfluß auf die mehr oder weniger deutliche Wahrnehmung der Töne eines Accordes ausübt, und je deutlicher man in einem Accorde die verſchiedenen Töne, woraus er beſteht, unterſcheidet, deſto weniger H. hat er. Ein Septimenaccord in der engen Harmonie z. B. beſteht, dem Namen nach, aus denſelben Intervallen, als wenn er in weiter H. gebraucht wird, hat aber unend-

Digitized by Google

lich mehr H. als in dieſem Falle. Es iſt dies beſonders für den Organiſten und Orgelbauer von großer Wichtigkeit, weil ſich unter Anderem z. B. der Bau guter Mixturen lediglich darauf gründet, und die Begleitung einer Kirchenmuſik auf der Orgel nach einem bezifferten Baſſe nur nach dieſen Grundſätzen beurtheilt und eingerichtet werden muß, wenn die harmoniſche Wirkung der geſammten Muſik nicht um ein Bedeutendes vermindert oder wohl gar ganz vernichtet werden ſoll. — Die dritte Bedeutung endlich, in welcher wir das Wort Harmonie zu verſtehen haben, iſt zunächſt die, in welcher daſſelbe auch außer der Muſik, im gewöhnlichen Leben, gebraucht wird. Es iſt jede Art der Einſtimmung oder des Zuſammenhanges unter den einzelnen Theilen eines Ganzen; die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Und es gilt daher auch in der Muſik bei dieſer Art der Harmonie das Geſetz der rhythmiſch wahren Verbindung. Alle Sprünge, die nicht geregelt dem rhythmiſchen Leben der auszudrückenden Pſyche entſprechen, ſind Fehler und müſſen vermieden werden. Leidet die insgemein als feſtſtehende Regel angenommene Verwandtſchaft in der Folge der Harmonien (kurzweg harmoniſche Verwandtſchaft genannt), nach welcher unter den auf einander folgenden Accorden, immer von dem einen zum andern, eine Tonverwandtſchaft, Tongleichheit ſtattfinden muß, hie und da auch, je nach Umſtänden und Beſchaffenheit der auszudrückenden Idee, einige Ausnahmen, ſo ſind ſelbſt dieſe Ausnahmen doch durchaus ſtreng nach ihrem erſten Sinne geordnet. Und eben ſo, wie mit dieſer einzelnen Accordverbindung, verhält es ſich auch mit der harmoniſchen Uebereinſtimmung der größeren und kleineren Abſätze eines ganzen Tonwerks, die gleichſam als einzelne Redetheile und Abſchnitte des geſammten muſikaliſchen Redevortrags angeſehen werden müſſen. Weiter in's Specielle zu gehen, beſondere Fälle darüber zu beſprechen, iſt nicht hier der Ort; dazu geben die beſonderen Artikel über Tonſetzkunſt und Tondichtung ſchicklichere Gelegenheit. Im Allgemeinen nur noch haben wir zu bemerken, daß jene harmoniſche Verwandtſchaft in der Accordverbindung, ohne eigentliche Modulation, am fehlerfreieſten bewirkt wird durch den ab- oder aufſteigenden Terzenfortſchritt (abwechſelnd kleine oder große Terz) im Baſſe, durch welchen man endlich ſogar, nach Durchgehung aller Tonarten, wieder zu dem Punkte, zu derjenigen Tonart gelangt, von wo man zu Anfange der Harmonieverbindung ausging. — In einem andern, zweiten Sinne, in welchem die H. als Folge von Accorden angeſehen wird, wird ſie aufgefaßt im Gegenſatze zur Melodie. Dieſe iſt die regelmäßige und wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, ſtärkere und ſchwächere Töne, auch wohl verſchiedene Tonarten, mit einander abwechſeln, je nachdem es das Spiel der Empfindungen und die jedesmalige Gemüthsſtimmung fordert, die dadurch ausgedrückt werden ſoll. Harmonie hingegen iſt die regelmäßige und wohlgefällige Gleichzeitigkeit der Töne, vermöge welcher die durch die Melodie auszudrückenden Gefühle und Empfindungen vervielfacht oder verſtärkt werden. Jenes, das Vervielfachen der Gefühle, wird durch ſie erreicht, wenn die vier beſonderen Stimmen jede wieder eine Art Melodie für ſich bilden, wie z. B. in der Fuge ꝛc.; dieſes, das Verſtärken der Gefühle, wenn die H. blos begleitend, accompagnirend iſt. Ein ungeheuer weites Feld der Forſchung eröffnet ſich hier dem muſikaliſchen Denker, deſſen verſchiedene Richtungen genau und bis zum Aeußerſten zu verfolgen, wir hier, bei dem ſparſam zugemeſſenen Raume, unmöglich vermögen.

Harmonie der Sphären. Dieſen Artikel können wir der Beſchränktheit des Raumes wegen nicht aufnehmen; auch dürfte wohl kaum derſelbe hier geſucht werden. Zum Troſte unſerer Leſer wollen wir hier nur beifügen, was der geiſtvolle Verfaſſer dieſes Aufſatzes im Hauptwerke am Schluſſe geſagt hat: Wer ſolcher Weisheit mehr begehrt, findet ſie unter Anderem in Kirchers Muſurgie Buch 10. Nur beſcheide er ſich, wie Vult in Jean Pauls „Flegeljahren", im Voraus, daß er es damit am Ende doch nicht bis zum Director der himmliſchen Sphärenmuſik bringt.

Harmoniemuſik (zuweilen auch nur Harmonie genannt) iſt eine ſolche harmoniſche Muſik, welche von lauter Blasinſtrumenten, d. h. Rohr- und Blechinſtrumenten zuſammen genommen, ausgeführt wird. Die bekannten Gartenconcerte, die daher zuweilen auch nur ſchlechtweg Harmonie heißen, beſtehen gewöhnlich nur aus ſolcher Harmoniemuſik. Man ſieht, daß der Begriff des Wortes Harmonie dabei ſehr eng geſtellt iſt. Die eigens für ſolche Harmoniemuſik geſetzten Tonſtücke heißen gewöhnlich Parthien; aber man arrangirt auch allerhand andere Tonſtücke dazu, z. B. aus Opern, und muß es theilweiſe auch, da bis jetzt noch Mangel iſt an wirklich guten ſogenannten Parthien, oder überhaupt Tonſtücken, die eigens für Harmoniemuſik beſtimmt und dem Character dieſer, ihrem Inſtrumentenbeſtand ꝛc., genau angemeſſen ſind; denn daß ein Tonſtück, auf anderen Inſtrumenten vorgetragen, als für welche es urſprünglich geſetzt iſt, auch augenblicklich ſeinen Character — und ſelten zu ſeinem Vortheile — verändert, iſt natürlich, und nur lächeln kann man bei dem Vortrage concertirender Opernenſembles z. B. von ſolcher Harmoniemuſik, in welchem Falle dann gewöhnlich einige Inſtrumente die Soloſtimmen und die andern das Accompagnement vortragen. Nicht minder unglücklich fällt gewöhnlich auch das Arrangement von Opern-Ouverturen u. dergl. für ſolche Muſik aus. Daß bei allen ſolchen Umarbeitungen, wenn ſie einmal ſeyn ſollen, ſtreng auf die Regeln des reinen Satzes und der Inſtrumentirkunſt Rückſicht genommen werden muß, verſteht ſich von ſelbſt. Und zu leugnen iſt nicht, daß eine gute Harmoniemuſik oft von wunderbarer Wirkung ſeyn kann, namentlich im Freien, wo der Ton der Streichinſtrumente ſelten rein iſt und in der Regel ganz verloren geht. Ob zu einer vollſtändigen Harmoniemuſik auch Pauken gehören? iſt bis jetzt noch eine Frage, deren Beantwortung jedenfalls nur mit Rückſicht auf das eben vorzutragende Tonſtück geſchehen kann; Flöten, Clarinetten, Oboen, Fagotte, Hörner, Poſaunen und verhältnißmäßig auch Trompeten dürfen indeß nicht dabei fehlen.

Harmoniefolge, ſ. Harmonie.

Harmonik und Harmoniker, ſ. Harmonie.

Harmoniphon, deutſch auch wohl Clavierhoboe genannt, iſt ein 1837 von J. P. Panis in Paris erfundenes Blasinſtrument mit einer Claviatur, das die Hoboe und das Baſſethorn erſetzen ſoll, ohne auch nur eine von den Schwierigkeiten zu haben, welche die Eigenthümlichkeiten dieſer letztgenannten Inſtrumente dem Spieler bei ihrer guten Behandlung in ſo hohem Maße gewähren.

Harmoniſch. Alles, was den Begriffen und Geſetzen der Harmonie (ſ. d.) entſpricht oder nach denſelben beurtheilt werden muß, in ihnen begründet iſt, heißt der allgemeinen Beziehung nach harmoniſch. Spricht man daher z. B. von einer harmoniſchen Begleitung, ſo iſt dieß keine andere als eine in einer, den Geſetzen des Klanges angemeſſenen, gleichzeitigen Verbindung mehrerer Töne durchgeführte oder darnach geordnete Begleitung: eine Begleitung, die blos auf die Harmonie der verſchiedenen einzelnen Grundtöne, die für ſich beſtehen und aus welchen dieſe ſelbſt nach den Geſetzen der Klangverwandtſchaften (Aliquottöne) hervorgegangen iſt, ſich beſchränkt, und über welcher dann die Melodie wortführend wie über einem ſubjectiven Träger ſchwebt. Eben ſo verhält es ſich mit den ſogenannten harmoniſchen Nebennoten, die nur der Harmonie angehören und nach ihr beurtheilt ſeyn wollen, dem harmoniſchen Dreiklange und mehreren anderen dergleichen Dingen. Man vergl. indeß auch die einzelnen Artikel Begleitung, Dreiklang ꝛc. Was den Geſetzen der Harmonie nicht entſpricht, iſt auch nicht harmoniſch und daher eigentlich auch gar nicht mu-

ſikaliſch. — Unter **harmoniſcher Hand** verſteht man die der Sage nach von Guido aus Arezzo erfundene, und daher auch gewöhnlich nur die Guidoniſche Hand genannte (ſ. indeß den Art. Guido), Hand, nach deren Gliedern manche Tonlehrer, ſowohl der älteren als neueren Zeit, ihren Schülern die Namen und Folge der Töne und Tonarten lehrten und auch noch lehren (wie z. B. Logier). Dieſelbe ward dabei auf eine Tafel gezeichnet und die Namen der Töne und Tonarten auf die Glieder und Muskeln der fünf Finger geſchrieben, und ſo zwar, daß ihre Folge nach dem ſogenannten Quintenzirkel einen ſchneckenförmigen Kreis um die Peripherie der Hand bildet; z. B. bei den Namen der Tonarten (zu deren Erlernung die Hand übrigens erſt in neuerer Zeit angewendet wurde) C-Dur in der Mitte der inneren Hand, G auf der Daumenmuskel, D auf dem erſten Gliede des Zeigefingers, A auf dem des mittleren Fingers, E auf dem des vierten Fingers ꝛc. — bis der Kreis bei cis unter der Lage von C ſich erweitert und nun die äußerſten Glieder der Finger berührt. Die Solmiſationsſylben ut re mi fa sol la si wurden vor Alters ähnlich ſo aufgezeichnet; doch läßt ſich mit Worten das nicht ſo deutlich und genau beſchreiben als praktiſch, durch eigene Anſchauung, zeigen, und der Wißbegierige wird daher wohl thun, eine ſolche Hand ſelbſt anzuſehen. In Kirchers Muſurgie Thl. 1 pag. 115, Mizlers Bibliothek 1. Bds. 3. Thl. pag. 24, auch in Gerbers neuem Tonkünſtler-Lexicon Bd. 4 pag. 575 u. a. a. Orten finden ſich Zeichnungen davon, die wir mitzutheilen deßhalb nicht für nöthig halten, weil wir die ganze Sache nicht ſo höchſt wichtig und für die Kunſtforſchung intereſſant erachten können. — **Harmoniſche Theilung der Octave.** Jede Tonart ſtellt ſich urſprünglich ſo dar, daß ihre Tonica den Anfangs- und Schlußton abgibt; z. B. C-Dur in dieſer Weiſe:

c d e f g a h c̄

alſo in einer melodiſchen Form, die wir unter dem Namen der authentiſchen (ſ. d. Artikel) kennen gelernt haben. Der erheblichſte der Mitteltöne zwiſchen beiden Octaven des Grundtones iſt die Dominante, als Grundton und Hauptpunkt des Bewegten im Tonſyſtem; man kann ſie alſo als Unterſcheidungspunkt im Laufe der authentiſchen Tonfolge anſehen, und dieſe in zwei Hälften

c d e f g — g a h c

zertheilen. Dieſe Theilung nun nannten die älteren Tonlehrer die harmoniſche, die ganze Anordnung der Tonfolge aber einen modus authenticus, primarius, principalis, dux-dominus u. ſ. w. Uns iſt zwar dieſe Darſtellungsweiſe der Tonleiter, ſo wie die entgegenſtehende, auf der arithmetiſchen Theilung beruhende, methodiſch erheblich und geläufig, jedoch der Begriff der harmoniſchen Theilung entbehrlich und antiquirt.

Harmonometer, wörtlich eigentlich: ein Harmonienmaß; es iſt ein Inſtrument, durch welches das mathematiſche Verhältniß der Töne zu einander (aus und nach welchem die Harmonien ſich bilden) genau ermittelt werden kann, was das Ohr für ſich nicht vermag, da es dabei genau auf die Summe der Schwingungen des tonerregenden oder tönenden Körpers ankommt, und die kann das Ohr eben ſo wenig wahrnehmen als das Auge zählen, denn die Schwingungen ſelbſt gehen viel zu ſchnell vorüber. Hat man ein beſtimmtes mechaniſches Werkzeug oder akuſtiſches Inſtrument dazu, ſo heißt dieß generell Harmonometer. Früher galt das Monochord als das beſſere; durch die Scheibler'ſche Art und Weiſe aber, die Schallwellen zu berechnen, ſind alle jene Inſtrumente neuerdings verdrängt worden.

Harniſch, 1) Otto Siegfried, war von 1603 bis 1621 Cantor am Pädagogium zu Göttingen, und nach der Zeit endlich Capellmeiſter zu Celle, wo er ſtarb. Er war ein gelehrter Muſiker, componirte eben ſo fleißig, als er theoretiſche Werke und Abhandlungen über Muſik ſchrieb. — 2) Johann Jacob H. lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und war in jener Zeit als Kirchencomponiſt ſehr beliebt.

Harpa (ital.) oder Harpe (franz.) — die Harfe (ſiehe dieſe).

Harpeggiatur, ſ. Arpeggiatur.

Harpeggio, ſ. Arpeggio.

Harpichord, ſ. Arpichord.

Harpinella, wörtlich: eine kleine Harfe. Es iſt dieß eine Art Harfe in Form einer Apollo-Lyra.

Harpſichord — der engliſche Name des Claviers.

Harrer, Gottlob, in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Muſikdirector zu Leipzig. Von König Friedrich dem Großen hatte er ſich vieler Aufmerkſamkeiten zu erfreuen, als derſelbe ſich 1745 einige Zeit zu Leipzig aufhielt. Er mußte ihm täglich auf dem Flügel accompagniren. Seiner geſchwächten Geſundheit wegen reiſte er 1764 nach Carlsbad, ſtarb daſelbſt aber bald nach ſeiner Ankunft.

Harrington, 1) John, in Dienſten König Heinrichs VIII. von England zu Anfange des 16. Jahrhunderts, iſt unter Anderem Verfaſſer des dreiſtimmigen Canons in subdiatessaron et diapasson „The Blacke Sauntus, or Monkes Hymn to Saunte Satane." — 2) Dr. John H. of Bath, der Herausgeber der bekannten „Nugæ antiquæ", war ein vorzüglicher muſikaliſcher Critiker, auch Componiſt, welches Letztere mehrere zu ſeiner Zeit ſehr beliebte Catches beweiſen, die unter Anderem auch Burney in ſeiner Geſchichte ſehr rühmt, und lebte um 1700 zu London. — Ein dritter H. war ein berühmter Hoboenvirtuos. Ob er noch lebt, können wir nicht beſtimmen; doch iſt ſeit 1812 keine Nachricht mehr von ihm nach Deutſchland gelangt.

Harris, 1) James, wurde in Salisbury 1709 geboren und ſtarb daſelbſt auch am 21. December 1780. Für den Muſiker iſt beſonders ein Werk von ſeinen vielen Schriften von hohem Intereſſe: „Three treatises, the first concerning art, the second concerning music, painting and poetry, the third concerning happiness (London 1744)", das drei vermehrte Auflagen erlebte. Er galt für einen wirklichen Reformator der Muſik. Seine ſämmtlichen Werke erſchienen 1802 durch ſeinen Sohn, den Lord Malmesbury. — 2) Renatus H., ein berühmter Orgelbauer, kam um die Mitte des 17. Jahrhunderts aus Frankreich nach England. — 3) John H., war ein zu ſeiner Zeit in England ſehr berühmter Orgelbauer.

Harriſon, John, der Erfinder und Verfertiger der genauen Uhren, deren man ſich zu Längenbeſtimmungen bediente, wurde geb. am 27. Mai 1693 zu Foulby in der Grafſchaft York. Für den Muſiker iſt beſonders ein von ihm erfundenes Monochord von hohem Intereſſe, das er in ſeinem 1775 erſchienenen Werke: „Description containing such mechanism as will afford a true mensuration of time", näher beſchreibt. Unſtreitig ſtellte er zuerſt eine zwar kurze aber genügende mathematiſche Berechnung des Verhältniſſes der Töne zu einander auf. Er ſtarb am 24. März 1776.

Harsley, William, Organiſt an der Belgravecapelle zu London, ein tüchtiger Mann ſeines Fachs und namentlich einer der beſten, verdienteſten jetzt lebenden Kirchencomponiſten Englands, ward am 25. November 1774 zu London geboren. Für Inſtrumentalwerke iſt er wenig thätig geweſen, ſondern vorzüglich nur für Vocalmuſik und hauptſächlich im Kirchenſtyle. Seine Hauptwerke beſtehen in Motetten, Madrigalen, Canons, Glee's u. ſ. w. Die vorletzt genannten Muſikſtücke beurkunden ihn als einen tüchtigen Contrapunktiſten. In Deutſchland war er bisher noch gar nicht bekannt; erſt durch eine Auswahl vorzüglicher Muſikwerke in gebundener Schreibart, welche die Handlung Trautwein in Berlin veranſtaltete, und worin ein Canon auf die Worte Sanctus Dominus Deus Sabaoth von ihm enthalten iſt, wurde man auch hier aufmerkſam auf ihn, was wohl von einem nicht unbedeutenden Werthe ſeiner Compoſition zeugen darf.

Digitized by Google

Harſon, Organiſt an der Marienkiche zu Berlin, ſtarb dort zu Anfange des März 1792. Er war ein jungee Mann von ſeltenem Talente, großem Kunſtfleiß und ungewöhnlicher Geſchicklichleit auf der Orgel, einer der beſten Schüler Kirnbergers.

Hart, Philipp, wurde zu London geb. um 1670 und ſtarb als Organiſt an der dortigen Andreas- und Michaeliskirche 1750. Er ward von allen Anhängern der alten Muſik, namentlich denen eines Blow und Purcell, überaus hoch geſchäzt, und ſeine Orgelfugen galten als wahrhafte Muſterwerke. Andere Sachen hat er auch wenig geſchrieben, und man kennt nur noch das Morgenlied aus Miltons „verlornem Paradies“ von ihm, das 1728 gedruckt erſchien.

Härtel, Gottfried Chriſtoph, der Erbe und verdienſtvolle Fortführer der großen Breitkopf'ſchen Handlung in Leipzig, war 1763 zu Schneeberg geboren. Seiner vielfachen Kenntniſſe und ſeines treffenden Urtheils wegen wählte ihn 1795 der Sohn des berühmten Buchhändlers J. G. Jm. Breitkopf und der Enkel deſſelben, der dieſer Firma die feſte Grundlage gab, zum Compagnon. Nach dem Tode der älteren Inhaber ward er dann alleiniger Inhaber der Handlung unter beibehaltener Firma „Breitlopf und Härtel“, und erweiterte mit raſtloſer Thätigkeit nicht allein die Buch- und Muſikalienhandlung, ſondern auch die Schriftgießerei, verband die von Breitkopf erfundene Notentypen-Druckerei noch mit der Stein- und Zinndruckerei und mit einer weit ausgedehnten Inſtrumentenfabrik. Sein größtes Verdienſt iſt aber die mit Hülfe des Hofrath Rochlitz 1798 begonnene und ſtets fortgeführte allgemeine muſikaliſche Zeitung. Dieſe und die vollſtändige Ausgabe von Haydns und Mozarts Werken haben ihm beſonders einen bleibenden Ruhm verſchafft, da ſie zur Förderung der Kunſtbildung unendlich Viel beitrugen. Härtel ſtarb auf ſeinem Landgute nach kurzem Krankenlager im Jahre 1827. Sein Nachfolger in der Adminiſtration des Geſchäfts war ſein Neffe Florenz Härtel, welcher 25 Jahre lang mit ihm zuſammen arbeitete und ſtets ſein größtes Vertrauen beſaß.

Härten ſagt der Orgelbauer, wenn er metallene oder zinnerne Pfeifenplatten mit einem hölzernen Hammer ſo lange ſchlägt (härtet), bis die möglichſte Härte der Platte erreicht iſt.

Hartknoch, Carl Eduard, der Sohn des verſtorbenen und einſt ſehr geachteteten Buchhändlers Hartknoch in Dresden, geboren zu Riga, wo ſein Vater früher lebte und unter der Regierung des Kaiſers Paul durch mancherlei Schickſale einen berühmten Namen ſich erwarb, gehörte zu den beſten Schülern Hummels, überhaupt zu den fertigſten Clavierſpielern, auch den geſchmackvollſten Componiſten für ſein Inſtrument. Seine Claviercompoſitionen gelten immerhin für die beſſeren ihrer Art, die mit Recht ſich einer ſeltenen Theilnahme zu erfreuen haben.

Hartmann, 1) Carl, einer der berühmteſten Flötenvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Altenburg um 1750. Später ging er nach Frankreich und ſtarb daſelbſt zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Paris als Mitglied der Königl. Academie der Muſik. Die beliebteſten ſeiner Compoſitionen ſind die Duo's für zwei Flöten und die Concerte, welche zu Paris und im Haag erſchienen. — 2) Chriſtoph Heinrich H., geb. zu Rudisleben im Amte Arnſtadt im Fürſtenthum Schwarzburg-Sondershauſen um 1750, ſtarb als Organiſt zu Eimbeck vor ungefähr 16 Jahren. Er ſchrieb viele Handſtücke für Clavierſpieler, die unter allerhand Titeln erſchienen; dann mehrere Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell, Lieder, und endlich auch die zweiactige Operette „das Zauberſchloß“, die beſonders für Liebhaber-Theater berechnet iſt, und an einigen Orten auch mit Beifall aufgeführt ward. — 3) Heinrich Auguſt Ferdinand H., Violinſpieler, war zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Muſikdirector im Orcheſter des franzöſiſchen Theaters zu Petersburg. Von ihm iſt weiter nichts bekannt, als daß er mehrere Solo's für ſein Inſtrument geſchrieben hat. — 4) Michael H., nach Cornetto's Tode, alſo nach 1650, Landgräfl. Heſſiſcher Capellmeiſter zu Caſſel, war vorher eine Reihe von Jahren als Hofmuſikus daſelbſt angeſtellt und ſtarb gegen 1670. — 5) Johann H. war Claus Schalls Vorgänger in Copenhagen und iſt der Componiſt des allgemein beliebten däniſchen Volksliedes „Kong Chriſtian ſtod ved hoien Maſt.“ Er ſtarb 1791. Sein Sohn, Auguſt mit Vornamen, iſt jetzt Cantor an der Garniſonskirche zu Copenhagen, und deſſen Sohn, ein hoffnungsvoller junger Muſiker, Johann Peter Emil H., verſieht neben noch manchen anderen Aemtern auch die Organiſtenſtelle an jener Kirche. Derſelbe ward am 14. Mai 1805 zu Copenhagen geboren. — 6) Ein neuerer Componiſt des Namens Hartmann (Friedrich) lebt zu Braunſchweig. Er hat mehrere kleinere Sachen, als Variationen, Potpourri's, Polonaiſen ꝛc. für Clavier, dann einige Violinduo's und Variationen für Violoncell geſchrieben, die bei Spehr und Meyer in Braunſchweig erſchienen, aber ihrem Verfaſſer ſelbſt noch keine große Bedeutung geben.

Hartmann, Johann Gottfried Henning, geb. den 28. Mai 1779 zu Hamburg, war K. Ruſſiſcher Capellmeiſter zu Petersburg und ſtarb den 6. März 1828. Hohe und Niedre folgten in großer Zahl ſeiner feierlichen Beerdigung, denn er verband mit dem Ruhme eines in theoretiſcher und praktiſcher Hinſicht verdienten Künſtlers in ſeinem Character als Menſch auch freundliches Wohlwollen und Milde gegen Arme und Nothleidende.

Hartmann, Caroline, geboren 1808 zu Münſter bei Colmar, die Tochter eines dortigen Fabrikbeſitzers. Durch den Privatunterricht Chopins, Liszts u. A., ſo wie durch ein ununterbrochenes Selbſtſtudium gelangte ſie auf eine Kunſtſtufe, die wenig zu wünſchen übrig ließ. Nur wenige Clavierſpielerinnen vereinigten eine ſo hoch geſteigerte Fertigkeit mit wahrem muſikaliſchem Gefühl. Keine Gattung der Tonkunſt war ihr fremd; in jeder, auch noch ſo verſchiedenartigen, wußte ſie den wahren Geiſt aufzufaſſen. Leider entwickelte ſich unter der zu großen Anſtrengung, mit der ſie ſich während ihres Aufenthalts in Paris dem Studium der Muſik hingab, bei ihrem von Natur zarten Körperbau, der Keim einer gefährlichen Bruſtkrankheit, der ſie, bald nach der Rückkehr in ihre Heimath, den 30. Juli 1834 unterlag. Ihr Tod verſetzte ihren Vater und ihre zahlreichen Freunde in die tiefſte Trauer; denn mit ihrem muſikaliſchen Talent verband ſie eine Herzensgüte und ein kindliches Gemüth, das kein anderes Streben kannte, als ihre nächſten Umgebungen zu erfreuen und zu erheitern.

Hartung, 1) Carl Auguſt, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Organiſt zu Braunſchweig, componirte viele Oden und Lieder mit Clavierbegleitung, die in mehreren Sammlungen herauskamen, auch einige Balladen und Orgelſtücke, welche letzteren jedoch zum größten Theile Manuſcript geblieben ſind. — 2) Johann Michael H., einer der berühmteſten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, lebte auf dem Schloſſe Vippach bei Erfurt. Er ſtarb gegen 1780. — 3) Michael H. war Lautenmacher und lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Padua.

Hartwig, Carl, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organiſt und Muſikdirector zu Zittau, war ein fleißiger und zu ſeiner Zeit auch ſehr beliebter Componiſt.

Haſe, Julie, Sängerin, geboren im Jahr 1800. Die reizende Naivetät und Innigkeit, die ihr als Pamina, Myrrha, Zerline und in andern Parthien dieſer Art eigen war, ließ wenig zu wünſchen übrig. Aber ſchon im Jahre 1824 war ſie außer Stande, die Bühne zu betreten. Sie ſtarb, geachtet und geliebt von Allen, die ſie kannten, nach ſchweren körperlichen Leiden den 30. Juli 1826 im 26. Lebensjahre.

Haſenbalg, Johann Friedrich, geb. zu Werna in der Grafſchaft Hohenſtein 1771. In ſeinen früheren Jahren glänzte er als ausgezeichneter Harfenvirtuos;

Digitized by Google

ſeit ſeiner Anſtellung in Braunſchweig jedoch nahm ſein Talent mehr eine theoretiſche als praktiſche Richtung, und was er in dieſer Hinſicht noch leiſtete, geſchah mehr als Lehrer und Componiſt, denn als eigentlicher öffentlicher Virtuos. Unter den Compoſitionen H.'s heben wir beſonders zwei Sonaten für die Palatharfe mit Begleitung einer Violine, und ſeine Variationen mit und ohne Begleitung für daſſelbe Inſtrument, welche zu Braunſchweig und Paris in mehreren Heften erſchienen, als beſonders beachtenswerth hervor. Außerdem componirte er auch noch viele Kirchenmuſiken und Sachen ſowohl für den allgemeinen als blos für den viermännerſtimmigen Chor.

Häſer. Die Familie Häſer iſt eine der denk- und achtungswertheſten in der muſikaliſchen Geſchichte der neueren und neueſten Zeit. — Der Vater hieß Johann Georg und wurde, eines Zimmermanns Sohn, geboren zu Gerſdorf bei Görlitz am 11. October 1729. H.'s Talent war zwar ein nur rein praktiſches, und die Compoſitionen, zu welchen ihm ſeine Stellung als Orcheſterdirector hauptſächlich Veranlaſſung gab, hielt er ſelbſt, in dem ſeltenen reinen Gefühle ſeiner künſtleriſchen Kraft, kaum des Druckes würdig; nichts deſto weniger aber ſind ſeine Verdienſte um die Kunſt groß und für Leipzig insbeſondere unvergeßlich. Er ſtarb am 15. März 1809. Ein Sohn, Johann Friedrich H., geboren zu Leipzig 1775, ſtarb daſelbſt als Organiſt an der reformirten Kirche 1801 und war einer der fertigſten und geſchmackvollſten Orgelſpieler ſeiner Zeit. Der zweite Sohn — Carl Georg H., geboren zu Leipzig 1777, widmete ſich mit nicht wenigem Glück als Schauſpieler und Baßſänger dem Theater. — Unter den Uebrigen, denen wir ihrer größeren Bedeutſamkeit wegen hier eine beſondere Betrachtung ſchuldig zu ſeyn glauben, folgt zunächſt dem Alter nach

Häſer, August Ferdinand, der am 15. October 1779 zu Leipzig geboren wurde. Oſtern 1817 erhielt er den ehrenvollen Auftrag, einen neuen Hoftheaterchor zu Weimar zu organiſiren und zugleich das Directorat deſſelben zu übernehmen. Er entledigte ſich dieſes Auftrags mit aller Kraft ſeines Genie's und in dem Fache allſeitigen, reichen Wiſſens, das er durch viele, theils mit theils ohne ſeinen Namen erſchienene, vorzugsweiſe Geſang und Geſangsunterricht betreffende Aufſätze und Abhandlungen in der Leipz. allgem. muſik. Zeitung, der „Cäcilia", dem Journal für Kunſt, Literatur ꝛc., der „muſikaliſchen Eilpoſt", Sickters und Reinhards Almanach aus Rom, Kraushaars mathematiſchem Magazin, u. a. a. O., hauptſächlich aber durch den „Verſuch einer ſyſtematiſchen Geſangslehre" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel), und neuerdings noch durch eine vollſtändige „Chorgeſangſchule" (Mainz bei Schott 1833, von J. Jelensperger, Profeſſor am Conſervatorium zu Paris, auch in's Franzöſiſche überſetzt) auf's Unverkennbarſte an den Tag gelegt hat. Als Componiſt iſt er vornehmlich durch das große Oratorium „die Kraft des Glaubens" bekannt. Dann componirte er aber noch Vieles für Kirche, Theater und Kammer. Die meiſten dieſer Werke ſind bei Breitkopf und Härtel, Hofmeiſter in Leipzig und bei Schott in Mainz gedruckt worden. Unſer F. A. H. ſtarb am 11. November 1844. Ehre ſeinem Andenken! Von den vier Söhnen H.'s iſt der älteſte Doctor der Medicin und Profeſſor an der Univerſität zu Jena; von ihm kennen wir ein ſehr beherzigenswerthes Schriftchen: „Die menſchliche Stimme, ihre Organe, Ausbildung, Pflege und Erhaltung." Berlin bei A. Hirſchwald 1839; der zweite Sohn iſt Mitglied des Hoftheaters zu Weimar.

Häſer, Christian Wilhelm, vierter Sohn des Johann Georg (ſiehe oben), wurde geboren zu Leipzig am 24. December 1781, berühmter Baſſiſt, von dem man mit Recht ſagen kann: er iſt der Meiſter, von dem man lernen kann, wie geſungen werden muß, und es wäre zu wünſchen, daß dieſer ſo ſelten gefundene Verein von theoretiſcher und praktiſcher Bildung, Lehre und Beiſpiel zugleich, von welchem er auch außerdem in ſeinen Compoſitionen, die namentlich in vielen ein- und mehrſtimmigen italieniſchen und deutſchen Liedern und anderen Geſängen beſtehen, durch melodiſche und harmoniſche Angemeſſenheit ein untrügliches Zeugniß ablegt, nicht verloren gehen, ſondern jetzt beſonders, wo das Alter unſern H. von der Bühne entfernt, durch Unterricht in der Geſangskunſt oder auf eine andere ähnliche Weiſe benutzt werden möchte. Unter den ungedruckten Compoſitionen H.'s befinden ſich noch mehrere große Baßarien mit Orcheſterbegleitung, das italieniſche Intermezzo „Pygmalion", das er auf den Theatern zu Wien und Carlsruhe mit ſtürmiſchem Beifalle ſang, viele Solfeggen, Duette, und eine einactige Oper „der Geburtstag" von Treitſchke. Als Schriftſteller iſt er durch mehrere gelungene deutſche und italieniſche Gedichte in Journalen und Almanachs bekannt, ſo wie durch Proben aus einer metriſch italieniſchen Ueberſetzung des „Don Carlos" von Schiller, des „Correggio" von Oehlenſchläger, der „Iphigenie in Tauris" (die von Göthe 1828 mit vieler Theilnahme aufgenommen ward), des „Taſſo" von Göthe und des Textes zu den Opern „der Vampyr" von Lindpaintner und die „Räuberbrant" von Ries. — Von ſeinen fünf Kindern, welche er mit ſeiner Gattin, einer gebornen Weber aus Berlin, die früher (eine Schülerin von Iffland) als Schauſpielerin glänzte, erzeugte, werden ebenfalls zwei, eine Tochter und ein Sohn, für die Kunſt gebildet. Jene, Mathilde, geboren zu Stuttgart am 23. December 1815, und von ihrem Vater unterrichtet, betrat in Weimar zuerſt die Bühne. Der Sohn, Carl, geb. zu Stuttgart am 14. März 1818, bildete ſich unter Motique's Leitung zum Violinſpieler, woneben er von dieſem bekannten Meiſter und ſeinem Vater auch Unterricht in der Compoſition erhielt. Schon hat er ſich einige Male, für die Zukunft Viel verſprechend, mit verdientem Beifalle hören laſſen, und iſt in Folge deſſen auch bereits in der Königl. Hofcapelle zu Stuttgart angeſtellt.

Häſer, Charlotte Henriette, die nach und nach auf einen ſo hohen Grad berühmt gewordene Sängerin, einzige Tochter des Muſikdirectors Johann Georg H. zu Leipzig (ſ. oben), wurde geboren daſelbſt am 24. Jan. 1784. In Neapel war ſie ein ganzes Jahr am Theater S. Carlo engagirt, und hieß, wie auch an andern Orten, gewöhnlich nur la divina Tedesca. Vornehmlich bewunderte man an ihrem Geſange Einfachheit und Innigkeit des Ausdrucks bei vollkommener Ausbildung und Fertigkeit einer glockenreinen Stimme, was für Italien Viel ſagen will. Ihr Ruhm erreichte einen faſt unglaublichen Grad. Im Januar 1812 vermählte ſie ſich in Rom mit dem Rechtsgelehrten und Oberaufſeher des Archivs Giuseppe Vera. Seit dieſer Vermählung ſang ſie nie wieder öffentlich, und ſeit dem Tode ihres Gatten, der am 13. Nov. 1831 erfolgte, lebte ſie mit drei Söhnen und einer Tochter zurückgezogen im Winter zu Rom und im Sommer auf einem ihr zugehörigen Landgute bei Ametia. Eine geiſtreiche Darſtellung ihres Lebens in ſeinen Hauptmomenten (einige äußere Umſtände jedoch romantiſch ausgeſchmückt) und ihrer Leiſtungen als Künſtlerin findet man in einer Novelle, „die Sängerin" betitelt, in der „Cäcilia" Bd. 13 pag. 65 ff.

Haſert, Johann, geboren zu Berga am 1. April 1680. 1709 ward er als Hoftrompeter zu Eiſenach angeſtellt. Hier entwickelte er auch ſein Talent zu mechaniſchen Arbeiten, das ſich ſchon frühe bei ihm gezeigt hatte. Er verfertigte zuerſt kleine Claviere, dann baute er auch Violinen, Violoncelle und andere Streichinſtrumente, und gegen 1730 hatten dieſelben eine ſolche Vollkommenheit erlangt, daß ſie zu jener Zeit theuer bezahlt wurden. Sein Todesjahr findet ſich nirgends aufgezeichnet. Gerber berichtet, daß er noch 1732 am Leben geweſen ſey; jedenfalls erreichte er ein noch höheres Alter.

Hasler od. Haßler, drei Brüder: Johann Leonhard, Jacob und Caſpar. Der ältere, Johann Leonhard, wurde zu Nürnberg geboren 1564. 1601 kam er als Hofmuſikus nach Wien, wo er ſeiner großen

Digitized by Google

Kunſtmeiſterſchaft in den Adelſtand erhoben wurde, und viele mehrſtimmige deutſche Geſänge, Ballette, Gagliarden und Intraden ſchrieb. — 1608 trat er als Hoforganiſt in die Dienſte der beiden Churfürſten von Sachſen, Chriſtian II. und Johann Georg. Von letzterem ward er ſo ſehr geſchätzt, daß er ſich faſt ſtets in deſſen Nähe befand. Im Jahre 1612 machte er auch eine Reiſe mit ihm nach Frankfurt a. M., und hier ſtarb er in demſelben Jahre noch am 8. Juni. Als Orgelſpieler galt dieſer H. zu ſeiner Zeit für den größten Meiſter ganz Deutſchlands, und ihm gebührt auch das Verdienſt, von ungefähr 1600 an den Grund zu den jetzigen leichteren Melodien der Kirchenlieder in der evangeliſchen Kirche gelegt zu haben, weshalb ſeine dahin gehörenden Werke, die meiſtens zu Nürnberg gedruckt wurden, nachher aber an verſchiedenen Orten (auch von Breitkopf und Härtel in Leipzig) mehrmals neu aufgelegt worden ſind, einen unvergänglich hiſtoriſchen Werth haben, wie überhaupt alle ſeine Werke das Gepräge des Claſſiſchen jener alten Zeit an ſich tragen. — **Jacob**, der zweite Bruder, wurde geboren zu Nürnberg 1566, und ſtarb zu Hechingen als Organiſt des damaligen Grafen von Hohenzollern. Auch er wird zu den berühmteſten Organiſten ſeiner Zeit gerechnet. — **Caſpar**, der dritte Bruder, ſtand als Künſtler dem älteſten, Hans Leo, am nächſten. Sein Geburtsjahr iſt nicht bekannt geworden. 1587 ward er Organiſt zu Nürnberg, und blieb dies auch bis an ſeinen Tod 1618.

Haslinger, Tobias, K. K. Hof- und privilegirter Kunſt- und Muſikalienhändler in Wien, geboren am 1. März 1787 zu Zell in Ober-Oeſterreich; kam als Sängerknabe zu Herrn Glöggl nach Linz, wo er nicht nur mehrere Inſtrumente erlernte, ſondern auch in der von genanntem Domcapellmeiſter neu errichteten Muſikhandlung verwendet wurde. Mehr noch bildete er ſich ſpäter in Fr. Eurich's Buch- und Kunſthandlung für dieſes Geſchäft aus, indem ihm deſſen Leitung faſt ausſchließlich anvertraut war. Im Jahre 1810 begab er ſich mit dem Vorſatze nach Wien, ein muſikaliſches Leihinſtitut nach einem zweckmäßigen und weit umfaſſenden Plane zu begründen. Da wurde er mit Herrn Steiner, damals Beſitzer der chemiſchen Druckerei, bekannt; beide Männer tauſchten gegenſeitig ihre Ideen und Anſichten aus, lernten näher ſich kennen, achten und ſchätzen, und die Folge war, daß H. vorerſt als Buchhalter, aber binnen wenig Jahren ſchon als Steiner's öffentlicher Geſellſchafter erſchien. Dieſe freundſchaftlichen Verhältniſſe währten ungeſtört bis zum Jahre 1826 fort, von welchem Zeitpunkte an die bisherige wohlaccreditirte Firma S. A. Steiner u. Comp verſchwand und H. das Geſchäft für alleinige Rechnung übernahm. Wie ſehr daſſelbe durch ſeine unermüdliche Thätigkeit und induſtriöſe Speculation ſeit jener Epoche gehoben und erweitert wurde, iſt allbekannt; es bedarf darum hier keiner ausführlicheren Schilderung, ſondern nur noch der Bemerkung, daß unſer thätiger H. allgemein verehrt am 18. Juni 1842 in Wien geſtorben iſt. H.'s einziger Sohn, **Carl**, geboren in Wien den 11. Juni 1816, hat ſich unter C. Czerny's Aegide zu einem brillanten Clavierſpieler ausgebildet. In der Compoſition Seyfried's Schüler, verbürgen mehrere Werke, wovon einige bereits durch den Druck veröffentlicht ſind, ein erfreuliches Talent: Fantaſie, Originalität und wahren Schönheitsſinn. Dieſer noch junge Mann verſpricht den Ruhm der Firma zu erhalten und zu vergrößern, als praktiſcher Künſtler aber eigene Lorbeern zu erringen.

Haſſe, Joſ. Adolph, geboren am 25. März 1699 zu Bergedorf, einem kleinen Städtchen unweit Hamburg, wo ſein Vater, Peter H., Organiſt war und ihm den erſten Unterricht in der Muſik gab. Dann auf die Schule nach Hamburg gekommen, entwickelten ſich des Jünglings Talente ſo ſehr, daß der Dichter Johann Ulrich König, nachmals Königl. Polniſcher Hofpoet, auf ihn aufmerkſam wurde, und ihn 1718 dem damals unter **Keiſer** (ſ. d.) blühenden Operntheater als Tenoriſten empfahl. In dieſer Stellung bildeten ſich des Sängers muſikaliſche Talente aufs Lebhafteſte angeregt durch des trefflichen Keiſer's höchſt melodiſche Tonwerke, ſo zuſehends, daß H. ſelbſt den Einfluß Keiſer's auf ſeine Bildung nie vergaß. Stets gedachte er, dankbarer als die meiſten unſerer Landsleute gegen einen Landsmann, des hochverdienten Mannes als des größten Tonſetzers, der je lebte. Die erſten lebendigen Eindrücke für melodiſche Theatermuſik erhielt er alſo von einem Deutſchen und nicht erſt in Italien. Hier in Hamburg hatte er es auch bereits ſo weit gebracht, daß der genannte Dichter König ihn 1722 als Hof- und Theaterſänger nach Braunſchweig empfahl, wo er 1723 eine Oper „Antigonus“ von ſeiner Compoſition zur Aufführung brachte: der erſte Verſuch, mit dem er öffentlich auftrat. Das Werk wurde mit vielem Beifalle aufgenommen. Um deſto mehr empfand er den Mangel einer guten theoretiſchen Ausbildung, und entſchloß ſich ſogleich, dieſe in Italien zu ſuchen, das damals an gefeierten Operncomponiſten und guten Schulen reich war. Mit Erlaubniß des Herzogs reiſte er 1724 ab. Anfangs machte er hier nicht von ſeinem Geſange, ſondern von ſeinem Clavierſpiele Gebrauch, und fand als Clavierſpieler allgemeine Bewunderung. Man ſieht auch daraus, daß die Beſcheidenheit die beſte Klugheit iſt. In Neapel fing er an, die Tonſetzkunſt unter dem berühmten Nic. Porpora zu ſtudiren, fühlte aber bald, daß dieſer ihm nicht genüge. Er ſehnte ſich nach dem Unterrichte des damals in Neapel anweſenden Aleſſandro Scarlatti, welcher allgemein für den größten Componiſten Italiens galt. Das Glück und ſeine **Künſtlerbeſcheidenheit** befriedigten ſeinen ſehnlichen Wunſch. Zufällig war er bald mit dem würdigen Greiſe in einer Geſellſchaft zuſammengekommen. Sein Clavierſpiel und ſein Benehmen hatten Scarlatti's Aufmerkſamkeit ſo auf ihn gezogen, daß dieſer, den Wunſch des jungen talentvollen Mannes bemerkend, ihm ſich ſelbſt zum Lehrer anbot. Fleiß und Eifer waren nun ſo groß, daß ihn Scarlatti bald (1725) ſeinen lieben Sohn nannte. Kurz darauf erhielt er von einem reichen Kaufmanne den Auftrag eine Serenade für 2 Singſtimmen zu ſetzen, was er bis jetzt in Italien noch nicht gewagt hatte. Farinelli und Toſi trugen ſie öffentlich vor; der Zulauf war ſo außerordentlich als der Beifall. Man trug ihm ſogleich auf, für 1726 eine Oper für die Königl. Bühne zu componiren. Es war „Sesostrate“. Sie erfüllte die Hörer mit Entzücken und Bewunderung, wie ſeine zweite „Attulo Re di Bitinia“, ſo daß er faſt überall il caro Sassone genannt wurde. Von jetzt an war ſein Glück gemacht. Die vorzüglichſten Städte Italiens beeiferten ſich, ihn als Maestro an der Spitze ihrer Theater zu beſitzen. So kam er dann 1727 nach Venedig, wo er für Kirche und Theater componirte, und mit ſolchem Glück, daß er nicht bloß der Liebling der Damen, ſondern des ganzen Publikums wurde. Er hielt ſich aber eingezogen, und trat auch nicht einmal als Clavierſpieler öffentlich auf. Nur in Privatgeſellſchaften entzückte er zuweilen ſowohl durch ſeinen gefühlvollen Geſang als durch ſein feurig edles Clavierſpiel. Er war ſo beliebt, daß man ihm die Capellmeiſterſtelle am Conservatorio dell' Incurabili übertrug. Damals war die ſchöne, überall hochgefeierte Sängerin Fauſtina Bordoni von London nach Venedig zurückgekehrt, ohne öffentliche Anſtellung ſich ſelbſt lebend, nicht öffentlich auftretend, nur in Privatzirkeln zuweilen ſingend. Dieſe engen Zirkel der gefeierten, vom Weltruhme eben jetzt unbefriedigten, aber ſtolzen Sängerin ſprachen viel zum Lobe des caro Sassone, und ruheten nicht eher, als bis es Fauſtina zugeſtanden hatte, die Bekanntſchaft des jungen Mannes machen zu wollen. Man veranſtaltete nun eine glänzende Geſellſchaft zu dem Ende. H. erſchien in anſtändig einfacher Kleidung, in welcher er wohl vom Glanze der übrigen Gäſte nicht wenig überboten worden ſeyn mag. Auch hielt er ſich in ſeiner Beſcheidenheit, wie gewöhnlich, möglichſt zurück, ſo daß Niemand, der ihn noch nicht kannte, den ausgezeichneten Mann in ihm herausgefunden

Digitized by Google

haben würde. Erſt am Claviere zeigte er ſich in ſeinem Glanze. Mit Entzücken erfüllte ſein Spiel und ſein Geſang die ganze Verſammlung. Fauſtina ſtand begeiſtert neben ſeinem Stuhle, ohne daß er im Feuer der Begeiſterung ihrer achtete, oder ſie auch nur bemerkt hätte. Ohne mit einander zu reden, gingen Beide aus einander. Aber il caro Sassone war ihr theuer geworden; ſie ſuchte und gewann, was ſie wollte: H. wurde ihr Gemahl. Wurde nun auch H. allerdings durch ſeine Liebe zu dieſer ſchönen und geiſtvollen Sängerin auf vielfache Weiſe gehoben und begeiſtert: ſo ſind doch die Darſtellungen mancher Mißgünſtigen durchaus nichts als kleine Verdrehungen des Neides, wenn ſie berichteten, die Sängerin habe ihn zufällig in einer Academie im ſchlechten Aufzuge getroffen, und ihm erſt durch ihre Vermittlung zu dem Anſehen verholfen, in welches er durch die Verbindung mit der Weltberühmten und Allgeliebten emporſtieg und emporzuſteigen verdiente, denn die Begeiſterung der Liebe zu ihr hatte auch ſeine Werke veredelt. In dieſe Periode fällt die Compoſition ſeines berühmten Miſerere für 2 Soprane, 2 Alte, und das Quartett der Streich-Inſtrumente, das alljährlich in Venedig am Charfreitage aufgeführt wird, und das Martini wundervoll zu nennen pflegte. Für das Theater ſchrieb er, entflammt durch ſeiner Gemahlin erhabenen Geſang, 1730 die Oper „Artaserse“, in welcher ſie ſelbſt wieder öffentlich auftrat und Alle wie mit Zaubergewalt in das lebhafteſte Entzücken fortriß. Auch „Demetrio“ wurde noch zu Venedig von ihm componirt. Mattheſon hat Recht, wenn er ſagt: Was Sänger und Sängerinnen thun, wenn die Melodie erheben ſoll, iſt kaum zu glauben. Eine Conradi, eine Fauſtina, eine Kayſer machen allemal einen guten Keiſer, Bernardi und Haſſe. Verzweifacht ſtieg des verehrten Sachſen Ruf auch in die fernſten Länder Europens. Der glänzende Hof Auguſt's, Königs von Polen und Churfürſten von Sachſen, wünſchte das ausgezeichnete Künſtlerpaar an die wahrhaft großartige Dresdner Oper; H. wurde zum Opern-Capellmeiſter und ſeine Gattin als erſte Hof- und Opernſängerin mit einem Jahrgehalte von 12,000 Thalern berufen. Auf ihren Wunſch, nach welchem ſich der beglückte junge Mann mit Freuden richtete, nahm er die Stelle an und begab ſich 1731 nach Dresden, wo Beide auf das Ehrenvollſte empfangen wurden und im Anſehen und in der Gunſt des Publikums immer höher ſtiegen. Bei dieſer Gelegenheit müſſen wir der offenbar falſchen, aber noch neuerlich von einigen namhaften Männern wiederholten Angabe widerſprechen, als ſey er (H.) jünger geweſen als ſeine Gattin; er war ein Jahr älter. Die erſte in Dresden von ihm geſchriebene Oper war „Alessandro nelle Indie“, welche, von den trefflichſten italieniſchen Sängern aufgeführt, ſo ungeheures Glück machte, daß ſie in zwei Wochen ſieben Mal dargeſtellt wurde. Sie hatte nicht blos dem Tonſetzer die größte Auszeichnung gebracht, ſondern auch nach des feurigen Gatten Wunſch Fauſtinen's Herrlichkeit ſo glanzvoll eindringlich in das ſchönſte Licht geſtellt, daß der ſehr geſchmackvolle König bald genug lebhaft wünſchte, Haſſe möge zum Vortheil der Kunſt eine Reiſe nach Italien unternehmen. Machte nun auch den Ehemann die unverhoffte Abreiſe nach Italien nicht eben glücklich; gruben ſich auch in ſeine Geſichtszüge von dieſer Zeit an ſichtliche Zeichen eines inneren Kummers ein, war er doch Mannes genug, das drückend Unabänderliche ſeiner Lage ſo zu ertragen, daß die unſchuldige Kunſt nicht darunter litt. Immer war es ihm eine Luſt, das glanzliebende Gemüth ſeiner klugen und höchſt verdienſtvollen Gattin durch Parthien zu befriedigen, die ſie und ihn zugleich erhoben. Und ſo theilte ſich denn ſein Aufenthalt zwiſchen Italien und Dresden bis 1740 ſo, daß er mehr bald in Rom, bald in Neapel, Mailand und Venedig als daheim verweilte. Der damalige Aufſchwung Italiens in der Muſik, die vielen trefflichen Componiſten, Sänger und Pflanzſchulen für die Tonkunſt, die unter einander lebhaft wetteiferten, erhielten ſeinen Geiſt in Spannung und lenkten ſeine Kraft ſiegreich auf andere Gegenſtände, als die waren, welche ihn ſonſt vielleicht zu ſtark gefeſſelt hätten. Um dieſe Zeit war der Kampf der Operndirection und der Sänger gegen Händel in London ſo gewachſen, daß die Gegenpartei eine eigene Oper zu gründen beſchloß, die bereits vortreffliche Sänger aufzuweiſen hatte. H. erlebte den ehrenvollen Ruf, als Director der neuen Londoner Oper an die Spitze zu treten. Nach Gerber war H's. erſtes Wort, als ihm der Antrag gemacht wurde: Iſt Händel todt? Nur nach wiederholter Einladung ging H. nach London, wo die Aufführung ſeines „Artaserse“ ihm volle Ehre, ja vollen Sieg über ſeinen großen Gegner brachte. Sein eigenes widerſtrebendes Gefühl, als Händel's Gegner zu ſtehen, gewiß auch die innere Ueberzeugung von Händel's Größe, die mehr der Parteiſucht unterlag, machten ihn unempfindlicher gegen die hohen Ehrenbezeugungen und äußerlichen Vortheile, mit denen man ihn überhäufte, ſo daß er bald wieder zurücktrat und nie wieder nach London kam. Denn die Klugheit allein, der man es in neueren Zeiten hat zuſchreiben wollen, thut in ſolchen Fällen und namentlich bei einem von ſeiner Zeit ſo hoch geſchätzten Manne in der Regel ſolche Dinge nicht; ein Künſtler iſt kein Hofmann. Dazu waren von Dresden aus dringende Einladungen zu ſeiner Rückkehr eingegangen. Unterdeſſen hatten ſich in der Königlichen Reſidenz mancherlei Veränderungen zugetragen, auch in den Verhältniſſen Fauſtinen's, die jedoch als Sängerin und Schauſpielerin fortwährend des höchſten Anſehens genoß, und noch immer einen Einfluß auf die wichtigſten Ereigniſſe beſaß, den ihre Klugheit wohl auch in ſeltenen Fällen zum Vortheil ihres Gemahls verwendete. H's. bisheriger Nebenbuhler in Angelegenheiten des Dresdner Opernweſens war zum Abgange veranlaßt worden. Alle Mühen für die Muſik der gefeierten Hauptſtadt fielen nun nach des Capellmeiſters längſt gehegtem Wunſche auf ihn zurück. Seine Reiſen nach Italien mußten und konnten nun auch unterbleiben. H's. Thätigkeit für die Erhebung der Muſik war ſo groß, erfahren und umſichtig, daß die Erfolge für Fremde und Einheimiſche nicht verborgen bleiben konnten. Die Zahl ſeiner Compoſitionen, die in dieſer Zeit theils neu geſchaffen, theils gänzlich umgearbeitet wurden, iſt ſehr bedeutend. Sein Ruhm verbreitete und erhöhete ſich noch mehr. Als daher Friedrich der Große nach der Schlacht bei Keſſelsdorf 1745 ſiegreich in Dresden einzog (am 18. December), befahl der Sieger, daß am Abend des folgenden Tages Haſſe's neue Oper „Arminio“ mit allen Ballets auf dem großen Theater aufgeführt werden ſollte. Die Ausführung erwarb ſich nicht nur des Königs höchſten Beifall, ſondern überraſchte ihn noch. Beſonders gewann Fauſtina ſich des Kenners Bewunderung; nicht minder unvergleichlich fand er den Vortrag des tüchtigen Orcheſters. An jedem Abende der neun Tage, die Friedrich in Dresden verweilte, accompagnirte H. des Königs muſikaliſche Unterhaltungen am Flügel und erhielt von ihm zum Andenken einen koſtbaren Ring, und das Orcheſter ein Geſchenk von 1000 Thalern. Trotz der Kriegsunruhen blieb die Oper Dresdens höchſt glänzend; der König der Polen und Churfürſt von Sachſen war über den Zuſtand des Landes getäuſcht. Ein großes Leidweſen für H. war es, daß 1755 ihn eine anhaltende Heiſerkeit überfiel, die ihm ſeine ſchöne Tenorſtimme für immer raubte; mit zunehmenden Jahren wurde ſelbſt ſeine Sprache ſo leiſe, daß man Mühe hatte, ihn zu verſtehen. Ein noch größeres Unglück für ihn und die Welt traf den Mann im Jahre 1760 bei der Beſchießung Dresdens durch die Preußen, wobei ihm außer einem großen Theile ſeiner Habe alle Manuſcripte ſeiner Compoſitionen verbrannten, die er eben zum Druck in Ordnung gebracht hatte. Die Herausgabe wäre auch nicht unterblieben, da die Freigebigkeit ſeines Churfürſten ihm die Koſten des Druckes zugeſagt hatte. Der härteſte Schlag aber war es für den thätigen Mann, daß er und ſeine Gattin bei der allgemein nothwendig gewordenen Einſchränkung des Dresdener Hofes 1763 in Pen-

Digitized by Google

ſion geſetzt wurden, die zwar nicht gering zu nennen iſt, aber ſein geliebter Wirkungskreis war ihm verloren gegangen. Er ging mit ſeinen 3 Kindern (einem ſehr gut erzogenen Sohne und zwei muſikaliſchen Töchtern) nach Wien, wo er für den Carneval und zu Hoffeſten bis 1766 außer ſechs Opern noch viele Muſikſtücke für die Kammer ſetzte. 1769 componirte er das von ſeinen meiſten übrigen Werken abweichende Intermezzo „Priamo e Thisbe“. Seine letzte Oper war „Ruggiero“, welche 1771 zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand in Mailand aufgeführt wurde. Damals hatte Gluck angefangen, mit ſeiner von der italieniſchen und ſo auch von Haſſe's Weiſe abweichenden Compoſitionsart für das Theater Aufſehen zu erregen. Haſſe und Metaſtaſio waren dagegen und bemüheten ſich, das Natürliche und Anmuthige der bisher geltenden Art zu vertheidigen, wiewohl vergeblich, obgleich auch Forkel ſich auf ihre Seite gegen Gluck ſchlug. Nach dem Wunſche ſeiner Gemahlin zog der vom Podagra geplagte Mann nach Venedig, wo ſie ihre letzten Tage in fortgeſetzter Thätigkeit für die Kunſt, in Friede und Ruhe beſchloſſen. Auch hier componirte er noch Manches von Bedeutung. Namentlich ſandte er durch den Capellmeiſter Schuſter eine vierſtimmige Meſſe und das vielgenannte Requiem mit nach Dresden, was er nicht für ſein Begräbniß, ſondern für die Exequien Auguſt's III. geſchrieben hatte, und was, ſorgfältig verwahrt, ohne daß eine Abſchrift zugelaſſen wurde, ſtets am 2. December, als dem Todestage des Königs in Dresden glänzend aufgeführt wird. Als ſeine allerletzte öffentliche Arbeit wird ein Te Deum genannt, das er um 1780 verfaßte, und welches bei der Anweſenheit des Pabſtes in Venedig gegeben wurde. Die Zahl ſeiner Compoſitionen iſt ſo außerordentlich groß, daß ſie wohl ſchwerlich von irgend einem genau angegeben werden kann; er ſelbſt kannte ſie nicht mehr alle. Seine Opern allein zählen über 100. Alle Texte Metaſtaſio's, ausgenommen „Themistocle“, hat er in Muſik geſetzt, nicht ein Mal, ſondern zwei und manche ſogar vier Male; viele von Zeno; eine Menge Kirchenwerke, Kammer- und Concertſätze. Einen großen Theil hat Gerber in ſeinem alten und neuen Lexicon der Tonkünſtler verzeichnet, die wir nicht namentlich anzuführen haben, weil der Geſchmack jener Zeiten ſich ſo bedeutend geändert hat, daß dies den Allermeiſten wenig Nutzen bringen würde; ſie werden an den vorzüglichſten Schöpfungen dieſes ſehr einflußreichen Mannes genug haben. Was natürlichen, anmuthigen Fluß ſinngerechter Melodie, ohne Unterdrückung derſelben durch Inſtrumentalbegleitung, Zierlichkeit und Angemeſſenheit in Darſtellung des ſangbar Characteriſtiſchen betrifft, wird Jeder noch jetzt (und beſonders jetzt) vielfach Belehrendes in ſeinen Werken finden. Hätte ſich in ihm mit dem melodiſch Einfachen noch die tiefe Durchdringung der harmoniſchen Gewalt offenbart, und hätte er noch mehr in deutſcher Sprache componirt, als er es that, ſo würde ſein Einfluß noch weit größer geweſen ſeyn, und manchen Tadel auch ſeiner Zeitgenoſſen würde er dadurch zum Schweigen gebracht haben. In Italien hat daher ſein öffentlicher Ruhm länger beſtanden als in Deutſchland, das jedoch gleichfalls den ihm gebührenden Dank nicht vergeſſen hat. Er ſtarb in Venedig am 23. December 1783. Franz Sal. Kandler hat mit vieler Mühe 1820 ſeine verfallene Ruheſtätte in der Kirche St. Marcuola wieder aufgefunden und ihm ein Denkmal von weißem Marmor errichten laſſen, mit der Inſchrift: Joh. Adolfo Hasse præclare harmoniæ magistro nato 1699. defuncto 1783. Darunter befindet ſich eine antike Lyra mit Verzierungen, worauf die Worte folgen: Nomine gratæ posteritatis ddd. Franc. Sal. Kandler (ſ. d.) 1820. — Zu Magdeburg verſtarb als Domorganiſt gegen 1700 ein Haſſe, von dem wir weiter nichts wiſſen. Er wird in Mattheſon's „Ehrenpforte“ S. 105 beiläufig mit angeführt. — Noch früher (um 1650) lebte Nicol. Haſſe als Organiſt und Componiſt in Roſtock. Von ihm ſind 1656—1658 mehrere Sammlungen Allemanden, Curranten, Sarabanden ꝛc. für Clavicymbel und Streichinſtrumente gedruckt worden; auch Lieder zu Dr. Heinr. Müller's „himmliſchen Liebesflammen in 10 geiſtlichen Liedern“, die wir nie ſahen. — Zwei Haſſe, belobte Inſtrumentenmacher, namentlich für Flügel und Claviere, Vater und Sohn, blüheten in Hamburg, waren aber 1773 bereits geſtorben.

Haſſe, Fauſtina (daher auch oft nur ſo genannt), geborne Bordoni, zu Venedig, 1700. Was über dieſe, einer fernen Zeit angehörige Sängerin jetzt noch zu ſagen Intereſſe haben könnte, enthält der vorſtehende Artikel. Eine mit mancherlei Anecdoten aus ihrem Leben geſchmückte Beſchreibung von Frdr. Rochlitz findet ſich in der Leipz. allgem. muſik. Zeitung 1801 Nr. 49 und mit wenigen Veränderungen wiederholt in deſſen 4 Bände „Für Freunde der Tonkunſt“. Auch noch im hohen Alter war ſie angenehm; ſie überlebte ihren Gatten und ſtarb „mit eben ſo vielem Anſtande, als ſie oft auf der Bühne geſtorben war“.

Haſſelt, Anne Marie Wilhelmine van, ſpäter verehelichte Barth, geboren zu Amſterdam den 15. Juli 1813, kam ſchon in ihrem zehnten Jahre nach Deutſchland, und erhielt ihre Erziehung und den erſten muſikaliſchen Unterricht in Frankfurt a. M. und in Offenbach, wo ſie bis zum Jahre 1828 blieb. In dieſem Jahre begab ſich ihr Oheim, Herr Maritz, ein großer und vielſeitig gebildeter Kunſtfreund, mit ihr nach Karlsruhe, wo ſie ihr Studium des Geſangs unter der Leitung des berühmten Baßſängers, und beſonders in Hinſicht auf Stimmbildung ausgezeichneten Geſanglehrers, Joſeph Fiſcher begann und durch zwei Jahre fortſetzte. Gegen Ende des Jahres 1829 führte ihr Oheim ſie nach Florenz, um ſie dort den unausgeſetzten täglichen Unterricht des berühmteſten Singlehrers Italiens, Pietro Romani, genießen zu laſſen, unter deſſen Leitung ſie ebenfalls zwei Jahre verblieb und ihre Schule vollendete. Am 29. October 1831 trat ſie zum erſte Male im großen Theater zu Trieſt als Ezilda in der Oper „Gli Arabi nelle Gallie“ von Pacini auf, wo ſie als prima Donna engagirt war, und der Tenor David mit ihr ſang. Sie gefiel ſehr, und erregte bedeutende Erwartungen für die Zukunft. Wie glänzend ſie denſelben entſprochen, iſt ſo allgemein bekannt, daß es rein überflüſſig wäre, den Ruf dieſer Künſtlerin durch Lobeserhebungen ſteigern zu wollen. Eine ausführlichere Schilderung ihrer Lebensverhältniſſe wäre ebenfalls jetzt noch nicht an der Zeit.

Häßler, Joh. Wilh., geb. zu Erfurt am 29. März 1747, zeigte in früher Jugend ſo viel Liebe und Anlage zur Tonkunſt, daß er von ſeinem Onkel, dem dortigen Organiſten Kittel, einem der würdigſten Schüler des Seb. Bach, vom neunten Jahre an in der Muſik, namentlich im Clavier- und Orgelſpiele, treulichſt unterrichtet wurde. Da des Knaben Fleiß eben ſo groß war als ſeine Anlagen, machte er im Praktiſchen und Theoretiſchen der Kunſt die bedeutendſten Fortſchritte, obgleich von ſeinem Vater, der eine Plüſchmützenfabrik beſaß, die er vom Sohne fortgeſetzt wiſſen wollte, neben ſeinen anderweitigen Schulſtunden zum Handwerke eines Mützenmachers angehalten wurde. Sein Wirken liegt uns zu ferne, war auch nicht generell genug, um jetzt noch mit hinlänglichem Intereſſe erfüllen zu können; darum nur ſtatt einer ausführlichern Schilderung die Bemerkung: daß er zwar dem Willen des Vaters entſprach, in ſpäterer Zeit aber dennoch die Tonkunſt zu ſeinem Hauptgeſchäft machte. Das Hauptwerk bringt die ganze Beſchreibung ſeines Lebensganges. Er ertheilte nicht allein vielfachen Unterricht, ſondern wendete auch ſeine Zeit zu mancherlei Compoſitionen an, die ſich durch Klarheit, Gefälligkeit, Würde und edle Haltung, wenn auch nicht durch hohen Flug Epoche machender Phantaſie auszeichnen. Nichts Neues und Schönes, am wenigſten von Haydn und Mozart, blieb ihm verborgen; kurz er lebte, von der Welt nun ſchon hochgeachtet, immer mehr in der Kunſt, daß er ſich endlich entſchloß, ſeine einträgliche Fabrik aufzugeben, nachdem er zur Verbreitung der Muſik eine Leihanſtalt für Muſikalien errichtet hatte.

Digitized by Google

Seine Gattin liebte die Muſik nicht minder als er, hatte ſich durch ihn zur guten Clavierſpielerin gebildet und verſuchte ſich ſelbſt in kleinen, ſehr artigen Compoſitionen. Mit Eifer und Anſtrengung arbeiteten Beide in der Kunſt und für ſie; doch wurde es ihnen nicht immer leicht, ſich und ihre zahlreiche Familie durch ſie zu ernähren. Er ſtarb am 29. März (nach Anderen am 25.) 1822, im 75. Jahre ſeines Lebens. In ſeinen früheren Compoſitionen, welche Gerber im alten und neuen Lexicon bis zur 21. Nummer verzeichnete, hatte man bei aller Schönheit derſelben doch eine große Nachahmung der Bach-ſchen Art bemerkt, wovon er ſich in ſeinen ſpäteren befreit hatte. Er hatte am Melodiöſen und Gefälligen gewonnen, ohne die gründliche Haltung im Harmoniſchen und Aeſthetiſchen zu vermindern.

Hatamo, ſ. Kabaro.

Hattaſch, 1) Disma, Violinvirtuos, von 1751 bis an ſeinen Tod, 13. October 1777, in Herzoglich Gothaiſchen Dienſten, wurde geboren zu Hohemaut in Böhmen 1725. In ſeiner Blüthezeit gehörte er zu den vorzüglichſten damaligen Violinſpielern. Er hat auch mehrere Solo's für ſein Inſtrument und einige Sinfonien componirt, die aber nicht gedruckt wurden. Seine Gattin — 2) Anna Franziska, glänzte als Sängerin auf dem Theater zu Gotha. Sie war eine geborne Benda. — 3) Heinrich Chriſtoph H., Componiſt von den Operetten „der Barbier von Bagdad", „der ehrliche Schweizer", und „Helva und Zeline", war Schauſpieler und blühete in den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts.

Hatzfeld, 1) Auguſt Graf v., zwar nur Dilettant, aber einer der fertigſten Violinſpieler des vorigen Jahrhunderts. Mozart war ein inniger Freund von ihm und trug nicht wenig zur Vollendung ſeiner muſikaliſchen Ausbildung bei. Seine größte Kunſtfertigkeit entwickelte er im Quartettſpiele. Er ſtarb im Januar 1787, im 31. Jahre ſeines Lebens. Auch ein Graf — 2) Hugo von Hatzfeld, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Mainziſcher Geſandter in Berlin, zeichnete ſich durch viele gründliche muſikaliſche Kenntniſſe und Kunſtfertigkeiten aus, namentlich als Sänger. Endlich — 3) iſt auch eine Gräfin von H. als ausgezeichnete Sängerin und Clavierſpielerin merkenswerth. Um 1783 lebte ſie zu Bonn, nachher aber zu Wien, in welcher letzteren Stadt ſie auch ihre muſikaliſche Bildung erhalten hatte. Allen Nachrichten zufolge war ſie eine größere Künſtlerin als alle Sängerinnen und Clavierſpielerinnen, welche zu damaliger Zeit öffentlich als ſolche in der muſikaliſchen Welt erſchienen.

Haube, ſ. Hut.

Hauck, ſ. Hauk.

Haudeck, Joſeph, in Böhmen im Jahre 1762 geboren. Er ſtarb zu Dresden den 10. October 1832. Er war ſowohl in theoretiſcher als in praktiſcher Hinſicht ein verdienter und geſchätzter Künſtler und leiſtete namentlich auf dem Horne Vorzügliches. Als Menſch empfahl ihn ſeine ſtrenge Rechtſchaffenheit und ſein ſanfter, freundlicher Charakter.

Haudimont, l'Abbé, Etienne Pierre, Meunier d', geboren zu Bourgogne 1730. Er ſtarb in einem der erſten Jahre des jetzigen Jahrhunderts.

Haue nennen die Trompeter eine Art Zungenſchlag, die ſie beim Blaſen der Feldſtücke anzubringen pflegen.

Hauk (zuweilen auch Hauck geſchrieben), Wenzel (nicht Wilhelm), geb. am 28. Februar 1801 zu Habelſchwerdt in der Grafſchaft Glatz, und ſchon geſtorben zu Berlin am 30. November 1834. Von H.'s Compoſitionen ſind mehrere Pianoforte-Sonaten, Rondo's, Variationen, Divertiſſements, Capriccio's ꝛc., Ouverturen, Geſänge, Balletſtücke ꝛc., theils handſchriftlich, theils geſtochen. Auguſt Kahlert hat dem Hingeſchiedenen in der neuen Leipziger Zeitſchrift für Muſik Jahrgang 2 Nr. 5 und 6 in einer nekrologiſchen Biographie ein herzlich freundliches Denkmal geſetzt.

Hauptaccord, wird von Einigen auch wohl der Dreiklang genannt. S. indeſſen auch den Artikel Grundaccord.

Hauptharmonie (im Gegenſatze zu Nebenharmonie), ſ. Harmonie.

Hauptkanal iſt diejenige Windröhre einer Orgel, welche mit den Balgſchnautzen verbunden iſt, und den von den Bälgen unmittelbar erhaltenden Wind den mit ihm verbundenen Nebenkanälen zuführt.

Hauptklavier, Hauptmanual oder Hauptclaviatur, iſt unter mehreren Manualen einer Orgel dasjenige, auf deſſen Windlade die größten und in der Regel die meiſten Stimmen ſtehen.

Hauptlade oder Hauptwindlade — eine Lade in der Orgel, auf der die größten und meiſten Principale nebſt den ſtärkſten und meiſten Stimmen ſtehen.

Hauptmann, Moritz. Dieſer ſo ausgezeichnete als beſcheidene Künſtler ward 1794 zu Dresden geboren. Dieſer würdige Mann wirkt jetzt am Muſikconſervatoire zu Leipzig. Er componirte viele Lieder mit Clavierbegleitung, anacreontiſche Lieder und Geſänge, mehrere Duette für 2 Violinen, Sonaten für das Clavier, Quartette für 2 Violinen, Altgeige und Baß, Divertimento für Violine und Guitarre, Veni sancte spiritus! zu 4 Stimmen, Miſſa zu 4 Stimmen, pièces detachées für Clavier, eine Miſſa in G-Moll mit Orcheſter, Offertorium für 4 Singſtimmen, Salve Regina, „Auf dem See", Gedicht von Göthe, für 2 Soloſtimmen und Chor, und die Oper „Mathilde". Mehrere andere Compoſitionen ruhen noch in ſeinem Pulte. Wer ſich von dem ſo ſchönen als originellen Genius dieſes lieblichen Sängers überzeugen will, der höre unter Anderem ſein Salve Regina. So nur, in dieſer hohen Einfalt nur konnte und durfte die heiligſte der Mütter begrüßt werden, damit ſie in dem Gruße der Freunde zugleich den von all' den Millionen empfange, welche der Heiland zu beglücken kam. Wahrlich, der Mann mit ſolchem Tiefgefühl für Religion, wie Hauptmann es in dieſem Werke verkündet, verdient unter die vorzüglichſten Componiſten gezählt zu werden. Beſcheiden ruhet die Perle im tiefen Grunde des Meeres; an das Licht gebracht ſchmückt ſie das Königshaupt.

Hauptmann, Lorenz, geb. den 15. Jänner 1802 zu Grafenſulz in Niederöſterreich; gegenwärtig Chordirector an der Auguſtiner-Pfarrkirche der Vorſtadt Landſtraße in Wien. Bei einer prävalirenden Neigung zu religiöſen Compoſitionen arbeitet er fleißig in dieſem Fache, und hat bis zur Stunde folgende handſchriftliche Werke vollendet: 3 Meſſen, 2 liturgiſche Geſänge und Reſponſorien für die Funktionen in der Charwoche, 10 Gradualien und 6 Offertorien, desgleichen mehrere vierſtimmig ohne Begleitung, 1 Requiem, viele einzelne Fugen, Verſette, Chöre, Präludien ꝛc. Nebſt dieſen: eine Geſangsſchule, 48 Singduette in allen Tonarten mit Verbindung der Scala, mehrere Clavierſonaten, Violin- und Orgelſtücke ꝛc.

Hauptmanual, ſ. Hauptclavier.

Hauptmelodie, ſ. Melodie.

Hauptnoten heißen diejenigen Noten, welche in den, einem Tonſatze zum Grunde liegenden, Grundaccorden (die auch Hauptaccorde heißen) enthalten, und von den ſogenannten durchgehenden und Wechſelnoten unterſchieden ſind.

Hauptprincipal iſt im Manual die Principalſtimme 8'; ſie wird ſelbſt dann noch ſo genannt, wenn auch eine von 16' in derſelben Orgelabtheilung vorhanden iſt, weil der Hauptton eines Manuals 8füßig iſt. Da der Grundton des Pedales 16füßig iſt, ſo heißt das Hauptprincipal im Pedale Principal 16'.

Hauptprobe, ſ. Probe.

Hauptregiſter, daſſelbe was Hauptſtimme in der Orgel, ſ. Grundſtimme.

Hauptſatz, ſ. Thema.

Hauptſchluß, ſ. den Artikel Cadenz, Finale und Tonſchluß.

Hauptſperrventil iſt das im Hauptkanale liegende Ventil, durch welches der Wind von allen Windkaſten

Digitized by Google

mit einem Male abgehalten oder zu ihnen zugelaſſen werden kann.

Hauptſtimme, ſ. Stimme, auch Grundſtimme oder Baß.

Hauptaſtatur, ſ. Hauptclavier.

Hauptton, ſ. Grundton und Hauptzeit. — Der Hauptton einer Orgel iſt immer im Manuale 8′, und im Pedale 16′.

Haupttonart, ſ. Tonart.

Hauptventile, Spielventile, Windkaſtenventile (nach alten Schriftſtellern Kaſtenklappen), Windladenventile, Kanzellen-Ladenventile, Laden-Windladen-Windklappen, Klappen, Paraglossae, ſind die im Windkaſten jeder Orgel befindlichen gerade auslaufenden und zweimal rauh belederten Hölzer, welche die Kanzellenaufſchnitte winddicht decken, und die, da ſie mit den Taſtaturen durch Abſtracte ꝛc. verbunden ſind, beim Anſchlage einer Taſte von ihren Kanzellenöffnungen abgezogen werden, dem ſich im Windkaſten befindlichen Winde den Eingang zu den Kanzellen und durch dieſe zu den Pfeifen öffnen.

Hauptventilfeder, Spielventil- oder Klappen-, auch Schlagfeder (in der Orgel), iſt eine aus gehärtetem und gehörig ſtarkem Meſſingdrathe verfertigte Feder, die vermöge ihrer elaſtiſchen Kraft das Hauptventil nicht nur trägt, ſondern es auch ſo an den Kanzellenaufſchnitt andrückt, daß der in den Windkaſten einſtrömende Wind ſich nicht zwiſchen die Ventile und die Lade zu drängen vermag.

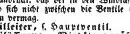
Hauptventilleiter, ſ. Hauptventil.

Hauptventilöffnung, Windklappenöffnung, iſt derjenige Raum, der ſich beim Aufzuge eines Spielventiles zwiſchen dieſem und ſeiner Kanzelle befindet.

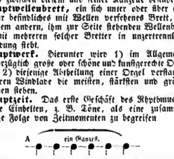
Hauptwellenbrett, ein ſich unter oder über einer Taſtatur befindliches mit Wellen verſehenes Brett, das mit einem andern, ihm zur Seite ſtehenden Wellenbrette oder mit mehreren ſolcher Bretter in unzertrennlicher Verbindung ſteht.

Hauptwerk. Hierunter wird 1) im Allgemeinen jede vorzüglich große oder ſchöne und kunſtgerechte Orgel, ſodann 2) diejenige Abtheilung einer Orgel verſtanden, auf deren Windlade die meiſten, ſtärkſten und größten Stimmen ſtehen.

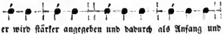
Hauptzeit. Das erſte Geſchäft des Rhythmus iſt, mehrere Einheiten, z. B. Töne, als eine zuſammengehörige Folge von Zeitmomenten zu begreifen

A


Das zweite Geſchäft: dieſes Ganze durch Theilung faßlicher, überſichtlicher zu machen



Zu dieſem Zwecke müſſen aber die Abtheilungen ein beſtimmtes Zeitverhältniß gegen einander haben, und das einfachſte Zeitverhältniß iſt das der Gleichheit. Die Verwirklichung des Rhythmus beginnt alſo damit, anzunehmen, daß alle einzelnen Momente, z. B. Töne, der Zeit nach gleich, und alle Abtheilungen von einer gleichen Anzahl dieſer gleichen Momente erfüllt, alſo wiederum gleich ſeyen. Nehmen wir z. B. die Größe jedes einzelnen Moments gleich der Geltung eines Viertels an, ſo ſehen wir in der obigen Figur A alle Einzelnheiten von gleicher Zeitlänge, der Dauer eines Viertels; bei B ſehen wir dieſe Einzelnheiten in die kleinſte Abtheilungsweiſe von je zwei Einheiten zuſammengefaßt; bei C finden wir die nächſt größere Abtheilungsweiſe von je drei Einheiten. Wir ſehen die einfachen Tactordnungen, zweitheilige und dreitheilige, vor uns. Aber jede dieſer Abtheilungen (oder, wie wir ſie nun nennen dürfen, jeder dieſer Tacte) iſt ein kleineres Ganze für ſich, das mit ſeinem erſten Tone anfängt; dieſer erſte Ton iſt in ſofern das Hauptſächlichſte, die Hauptzeit, oder auch der Hauptton, der rhythmiſche Hauptton, der Haupttactton genannt. Damit wir dies nun nicht blos begreifen und ſehen, ſondern auch hören, erhält dieſer Hauptton einen dynamiſchen Accent



er wird ſtärker angegeben und dadurch als Anfang und Hauptmoment der Abtheilung hervorgehoben.

Haus, Doris, erſte Königliche Kammerſängerin zu Stuttgart, wurde geboren zu Mainz am 13. Mai 1807. Es verliehen Kunſt und Natur ihr eine ergreifende Grazie, dieſe in dem voll, hoch und regelmäßig gebauten Körper, und einer melodiſch wohltönenden Sprache, jene in dem richtigen freien Gebrauche der verliehenen reichen Mittel, indem ſie nicht ſelten, und hauptſächlich in den, ihrer ganzen Individualität vorzugsweiſe entſprechenden, hochtragiſchen Parthien (Donna Anna, Fidelio, Romeo, Veſtalin, auch Desdemona u. a. dergl.) eine mächtige Schönheit geſtaltet, wo mit ihrer graziöſen Mimik ſich der Geſang ihrer vollen, klang- und ſeelenreichen Stimme verbindet. Was dieſer vielleicht nach den Anforderungen vieler der neuern Componiſten an Umfang und bloßer Kehlfertigkeit abgeht, das erſetzt ſie durch Reinheit und überaus geſchmackvollen Vortrag, und welche Fehler man auch an ihrer Darſtellung hat aufſuchen wollen, ſie bleibt immer eine der erſten deutſchen Bühnenſängerinnen jetziger Zeit, wenn ſchon im Abnehmen der Kraft.

Hanſchka, Vincenz, Rechnungsrath bei der K. K. Familengüter-Buchhalterei in Wien, wurde am 21. Januar 1766 zu Mies in Böhmen geboren. 1788 beſuchte er Karlsbad, Dresden, und ließ ſich faſt in allen Hauptſtädten Deutſchlands, mitunter in ſelbſtgeſetzten Concertſtücken, unter großem Beifalle auf dem Cello hören. Später fixirte er ſich in Wien, erwarb ſich durch ſeine theoretiſchen Kenntniſſe und praktiſche Virtuoſität zahlreiche Freunde, wie auch durch deren gewichtigen Einfluß 1793 die Aufnahme in oben genannte Hofbedienſtung. Von ſeinen Arbeiten ſind 6 Sonaten für das Violoncell, 3 Lieder und eben ſo viele Canons durch den Druck veröffentlicht. Weiteres wiſſen wir nicht.

Hauſe, Wenzeslas, Profeſſor des Contrabaſſes an dem Conſervatorium zu Prag, iſt derzeit vielleicht der größte, kunſtfertigſte Contrabaſſiſt in Deutſchland. Er ſchrieb eine Méthode complète de Contrebasse approuvée et adoptée par la direction du Conservatoire de Musique à Prague, und mehrere Hefte Etuden für das Inſtrument, die keinem Contrabaſſiſten, der es ehrlich mit ſich und ſeiner Kunſt meint, fehlen ſollten; bis auf den heutigen Tag iſt noch nichts Zweckmäßigeres und Beſſeres für den Contrabaß geſchrieben worden. Eine ausführliche Critik jener Schule ſteht in der Leipz. allg. muſik. Zeitung 1829, pag. 405 ff. und 425 ff.

Hanſen, Johann, Harfenvirtuos, geboren im März 1698 zu Großen-Mehlra, im Fürſtenthume Schwarzburg, ſtarb 1733, nachdem er kurz vorher noch mit der Erfindung einer Harfe ſich beſchäftigte, auf welcher man auch ohne die ſogenannten Halbtöne in allen Tonarten accompagniren könne, die er übrigens nicht zu Stande brachte.

Hauſer, Franz, geb. 1798 zu Wien, wo er auch ſeine Bildung als Sänger erhielt. Er gehört zu der geringen Zahl deutſcher Bühnenkünſtler, denen eine gründliche muſikaliſche Bildung nachgerühmt werden kann, und zu jener glücklichen Gattung von Bäſſen, welche die Extreme der Höhe und Tiefe zwar nicht erreichen, aber bei künſtleriſcher Umſicht für den größten Theil der Baßpartien und Baritone durch ein kraftvolles und in ſeinem Umfange gleiches Organ geeignet ſind. Behagt dem

Freunde italieniſcher Geſangsweiſe die Schwebung ſeines Portamento und die Deutlichkeit, Rundung und Abgeſchliffenheit ſeiner Coloratur, verbunden mit Eleganz und Reichthum in den Fermaten und Verzierungen, ſo freut ſich der Verehrer deutſcher Geſangsweiſe, einen Sänger zu hören, welcher ſolchen Vorzügen die geiſtige Bedeutſamkeit der Compoſition nur höchſt ſelten opfert, deutlich declamirt, die Harmonie ehrt, und dem darzuſtellenden Charakter Schritt vor Schritt folgt. Als eigentlicher Bühnenſänger ſcheint er früher, namentlich in Wien, eine glückliche Periode gehabt zu haben; doch konnte das flüchtige Theaterleben ſeinem ernſten Kunſtſtreben, welches ſich mehr der religiöſen Muſik zugewendet hat, wenig zuſagen. Darum wird er ſich in ſeinem jetzigen Wirkungskreiſe am neu errichteten Muſik-Conſervatoire in München wohler fühlen. Ferner iſt zu bemerken, daß ſich dieſer praktiſche Künſtler eine vielſeitige Bildung erworben hat und im Beſitze einer reichen Sammlung älterer muſikaliſcher Werke, namentlich ſeltener Handſchriften von J. S. Bach iſt.

Häuſer, Johann Ernſt, ſ. Literatur.

Häusler, Ernſt. Dieſer am 20. Februar 1837 zu Augsburg in einem Alter von 77 Jahren verſtorbene ausgezeichnete Künſtler wurde im Jahre 1761 zu Stuttgart geboren. Berühmt als Virtuoſe auf dem Violoncell und als Compoſiteur im Lieder- und Kirchenſtyle, erhielt er ſeine Erziehung auf der ehemaligen herzoglich hohen Karls-Academie zu Stuttgart, aus welcher er eben ſo glänzend hervorging, wie ſeine Zeitgenoſſen, der gefeierte Zumſteeg, ein Dannecker, Kupferſtecher Leypold, Hiſtorienmaler Havdelof, der große deutſche Dichter Friedrich Schiller, die beiden Miniſter Normann und Mandelslohe, und die Bayern: der Miniſter Graf von Dürrheim, der verſtorbene Generallieutenant von Eyplen und der Kabinets-Secretär v. Martin. Wir haben im Eingange dieſer Zeilen vom Virtuoſen auf dem Violoncelle und von dem Compoſiteur geſprochen und geben nun auch auf die Geſangsweiſe über, in welcher ſich unſer Sänger an mehreren Höfen hören ließ und Bewunderung erregte. Nämlich er fiſtulirte, und der Umfang ſeiner Stimme umfaßte, was gewiß zu einer großen Seltenheit gehört und viel Schwierigkeit koſtet, vier volle Octaven, nämlich vom tiefen Baß Es bis zum hohen Sopran es, und ſo war er unſerer Zeit einer jener Sopranſänger, die durch ihren eigenthümlich rührenden Geſang ſchon vor 200 Jahren die päbſtliche Kirche zierten. Eine der größten Senſationen in ſeinem Künſtlerleben verbreitete ſich durch ganz Deutſchland, als er ſich geiſtig mit dem erſten Dichter Deutſchlands, mit Göthe, in ſeiner Compoſition „Kennſt du das Land“ ꝛc, ſo ſchön verband. Was H. im Fache der Compoſition Rühmliches geleiſtet, hierüber ſprechen ſich viele öffentliche Blätter aus, und es wäre überflüſſig, alle die Momente anzuführen, die dieſem großen Tonſetzer mit Recht eine Stelle für die Gegenwart und Nachwelt anweiſen, aus der ihn weder der Verläumdung noch des Neides Gift jemals verdrängen wird.

Hausmann, 1) Valentin, geboren in Nürnberg um 1484, war ein Freund Luther's und des berühmten Capellmeiſters Johann Walther, mit welch' Letzteren er auch mehrere Reiſen machte. Von ſeinen Werken iſt für unſere Zeit noch übrig der Choral „Wir glauben All' an einen Gott“, den er in ſeiner Blüthezeit um 1520 ſchrieb. Sein Sohn, der ebenfalls — 2) Valentin hieß, war gegen Ende des 16. Jahrhunderts Rathsherr und Organiſt zu Gerbſtädt. Er componirte viele Arien, mehrſtimmige Lieder und andere Geſänge, Intraden, Paduanen, Gagliarden, auch Madrigalen, Canzonetten und andere Sachen, die einzeln und in Sammlungen unter allerhand Titeln erſchienen. Deſſen Sohn, der ſich auch 3) Valentin nannte, war Organiſt zu Löbejin, und ſtand zu ſeiner Zeit in großem Anſehen; deſſen Sohn, wieder ebenfalls mit Vornamen — 4) Valentin genannt, brachte ſeine Jugendzeit auf der Thomasſchule zu Leipzig zu. Während ſeines nachherigen Aufenthalts auf der Academie zu Erfurt lebte er daſelbſt ein ganzes Jahr als Gefangener in einem Kloſter, in welches er ſich unbedachtſamer Weiſe hatte einſchließen laſſen. Gerber ſchreibt ihm eine Abhandlung (Quaestiones, an sex vel septem sint voces?) zu. Sein Sohn — 5) Valentin Bartholomäus, wurde 1678 zu Löbejin geboren. Sein Todesjahr iſt nicht bekannt geworden. In Mattheſon's „Ehrenpforte“ rühmt er ſich, der Lehrer von 30 Organiſten, und Verfaſſer von 4 theoretiſchen Abhandlungen geweſen zu ſeyn, die Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler Lexicon namhaft macht. Der Vollſtändigkeit wegen nennen wir auch aus der neueren Zeit einen Violoncelliſten Namens Hausmann, der ſich übrigens noch durch Nichts beſonders ausgezeichnet zu haben ſcheint.

Hausmann, wird in einigen Gegenden auch der Stadtmuſikus oder ſogenannte Stadtpfeifer genannt.

Hausorgel, ſ. Zimmerorgel.

Hausse, heißt im Franzöſiſchen der Froſch (ſ. d.) an dem Bogen der Geigeninſtrumente.

Hautbois (franz.), ſ. Hoboe. — Zu Folge deſſen ſchreibt man im Deutſchen auch wohl Hautboiſt ſtatt Hoboiſt.

Hautbois d'Amour, ſ. Hoboe.

Haute-contre, ſ. Alt. — Altſtimme.

Haute-taille, ſ. Tenor.

Hauteterre, ſ. Hoteterre.

Havinga, Gerhard, der holländiſche Ueberſetzer von David Keller's „Tractat vom Generalbaß“, war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organiſt und Campaniſt zu Allmaar in Nordholland.

Hawkins, John, Ritter von, geboren 1720 und geſtorben am 21. Mai 1791 (nach Andern 1790 u. 1798, doch ſcheint das Jahr 1791 das richtigere zu ſeyn). Das einzige Werk, durch welches ſich dieſer Dilettant (denn weiter war H. eigentlich Nichts) einen unſterblichen Namen in der muſikaliſchen Welt erworben hat, iſt die Geſchichte der Muſik, die 1776 in fünf großen Quartbänden unter dem Titel „A General History of the Science and practice of Music, by Sir John Hawkins“ zu London erſchien. Ueber die äußeren Lebensverhältniſſe H.'s iſt bis jetzt nichts Zuverläſſiges bekannt. Nach Einigen ſoll er zu Hatton-Garden, nach Andern zu London ſelbſt gelebt haben; ohne Zweifel iſt beides richtig.

Hayde, ſ. Heyden.

Haydn, Joſeph. Wenn je ein Künſtler den Namen eines ſchönen Geiſtes im eigentlichen Sinne und mit voller Wahrheit verdient hat, wenn unter allen Künſtlern der liebenswürdigſte genannt werden ſoll, der am Reichſten Freude verbreitet hat und fortwährend die lauterſte Freude zu ſpenden vermag: ſo iſt es Joſeph Haydn, die wahre Zierde der deutſchen Muſik. Jedem Künſtler war eine beſtimmte Idee gegeben; Paleſtrina die Weihe der römiſchen Kirche. Bach das Evangelium, Gluck die claſſiſche Oper. Haydn war die Geſinnung Inhalt. Er war ganz der Ausdruck ſeines Volks, ganz voll und rein. Bürgerlich ehrbar und rechtlich, in natürlichem Behagen, das das ſchöne Oeſtreich jeder Bruſt eingießt, in unſchuldiger Herzensheiterkeit eines von außen und innen ungetrübten unausgeſtörten, fernen Verlangens und fernhinreißender Ideen freien Lebensgenuſſes, kindlich liebevoll und fromm, innigerer Naturempfindung und froher, ſpaßiger Laune gerne offen: ſo das Völkchen im nächſten Kreiſe um den väterlichen Herrſcherthron Oeſterreichs, und ſo ſein eigenſter Sänger. Als an dieſen Thron und Zuſtand zu hart gerüttelt wurde, da ſtarb er. Die nachherige Demüthigung und höhere Erhebung des Vaterlandes wäre ihm unverſtändlich geweſen und ſollte ihm erſpart werden. Wie er aber ganz das Kind ſeines Landes war, beſiegelt das Stammlied der Kinder Oeſterreichs: Gott erhalte Franz den Kaiſer. Haydn hat es geſungen, kindlicher Weihe voll. Er hat es fortwährend geliebt vor viel größeren Schöpfungen. Im C-Quatuor ſchmückte er es mit den zierlichſten, anmuthig-frommſten Variationen; und als er im Jahre 1808 erwartete, mit dem Leopoldsorden ge-

Digitized by Google

ſchmückt zu werden und ſich kindlich darauf freute, wußte er ſich auf nichts Beſſeres zu beſinnen, das er dem Landesvater dabei ſagen könnte, als: wie lieb ihm noch immer unter all' ſeinen Werken das Lied ſey. So war ſein Lebenslauf und ſo ſein Wirken. — Er ward am 31. März 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Nieder-Oeſterreich, nahe der Ungarn'ſchen Gränze, bei dem Städtchen Bruck an der Leitha, geboren, er das älteſte von zwanzig Kindern. Sein Vater Matthias, ein armer Stellmacher, klimperte nach gethaner Arbeit und Sonntags auf der Harfe und ſang ſich dazu Lieder friſch vom Herzen weg mit ſeinem milden Tenor. Die fromme Mutter Marie ſaß daneben und ſang mit, und der fünfjährige Sepperl (Joſeph) ſetzte ſich auch dazu, ſtrich mit dem Zollſtab des Vaters auf dem linken Arme herum und ſpielte Geige. So traf die Leute einmal der Schulmeiſter aus Heimburg, ihr Vetter, und merkte, daß der Kleine ganz gehörig nach dem Tact ſtrich. Er ſchlug den Eltern vor, ihm den Sepperl mit nach Haimburg zu geben, da ſolle er Muſik lernen, und habe gar die Ausſicht, mit der Zeit „ein geiſtlicher Herr“ zu werden. So kam nun Joſeph zum Vetter, lernte Leſen, Schreiben, den Katechismus, Singen, faſt alle Blas- und Saiteninſtrumente, ſogar Paukenſchlagen. Es waren die Spielkameraden ſeiner Kinderjahre; darum verſtand er ſich nachher ſo gut mit ihnen, und that ihnen immer zu Gute, mehr wie Ein Componiſt vor oder nach ihm. „Ich verdanke es dieſem Manne noch im Grabe“, ſagte er nachgehends oft, „daß er mich zu ſo vielerlei angehalten hat, wenn ich gleich dabei mehr Prügel als zu eſſen bekam. Es gehört zu den pſychologiſchen Merkzeichen, daß der Kleine ſchon damals der Reinlichkeit und Ordnung wegen eine Perücke tragen mußte. — Drei Jahr mochte er in Haimburg gelernt haben, da kam der Hofcapellmeiſter Reutter nach Haimburg zum Dechanten, ſeinem Freunde. Er brauchte neue Chorknaben für ſeine Muſiken in der Stephanskirche; der achtjährige Haydn wurde vorgeſchlagen und beſtand die Probe. Kannſt du auch einen Triller ſchlagen, fragte Reutter? Nein, ſagte Haydn erſtaunt, das kann ſelbſt mein Herr Vetter nicht! Reutter lachte herzlich über den naiven Knaben und nahm ihn mit nach Wien. — Nun war er Schüler im Capellhauſe von St. Stephan, wo er bis in ſein ſechszehntes Jahr blieb, guten Unterricht im Singen und auf Inſtrumenten hatte, nur in der Compoſition nicht. Zwei Lectionen gab ihm Reutter darin, und rieth ihm dann, er ſolle die Motetten und Salve, welche er in der Kirche abſingen mußte, nach ſeiner Art umändern, das brachte ihn auf eigne Einfälle. Daneben arbeitete er ſich mit Mattheſon's vollkommenen Capellmeiſter und Fuxen's gradus ad parnassum herum, und wagte ſich an acht- und ſechszehnſtimmige Sätze. „Das Talent, ſagte er, lag freilich in mir; dadurch und durch vielen Fleiß ſchritt ich vorwärts. Ich glaubte aber damals, es ſey Alles recht, wenn nur das Papier recht ſchwarz voll Noten ſey. Reutter lachte mich mit meinen Sätzen, die keine Kehle ſingen und kein Inſtrument ſpielen konnte, aus, und ſchalt mich, daß ich ſechszehnſtimmig componirte, ehe ich noch den zweiſtimmigen Satz verſtünde.“ — Mit dem ſechszehnten Jahre wurde Haydn, deſſen Stimme gebrochen war, entlaſſen, und war nun freilich in hülfloſer Lage. Er bezog ein Dachſtübchen, ohne Ofen und Fenſter, wo er kaum gegen Regen und nur im Bette gegen Winterfroſt geſchützt war. Lectionen geben, bei Ständchen und in den Orcheſtern um Geld ſpielen, und Uebung in der Compoſition, darin war ſein Leben getheilt. Und das genügte ihm vollkommen; „wenn ich, ſagte er nachher oft, an meinem alten, von Würmern zerfreſſenen Clavier ſaß, beneidete ich keinen König um ſein Glück.“ Denn am Clavier ſtimmte er ſich gern zu ſeinen Compoſitionen. Um dieſe Zeit fielen ihm die erſten ſechs Sonaten von Emanuel Bach in die Hände; „da kam ich nicht mehr von meinem Clavier hinweg, bis ſie durchgeſpielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach ſehr Vieles verdanke,

daß ich ihn verſtanden und fleißig ſtudirt habe; Emanuel Bach ließ mir auch ſelbſt einmal ein Compliment darüber machen.“ Damals kam Haydn auch mit Porpora in ein Verhältniß; er mußte in Singſtunden, die Porpora der Maitreſſe des venetianiſchen Geſandten gab, begleiten, es fehlte wohl nicht an Asino, Coglione, Birbante und Rippenſtößen; aber ich ließ mir Alles gefallen, denn ich profitirte bei Porpora im Geſange, in der Compoſition und in der italieniſchen Sprache ſehr viel.“ Drei Monat hindurch verſah Haydn Bedientendienſte bei Porpora, um von ihm gelegentlich zu lernen. Er mußte ihm bisweilen in Gegenwart Gluck's, Wagenſeil's und anderer berühmter Meiſter accompagniren, und der Beifall ſolcher Zuhörer erfriſchte ihn. Daß Bach und Porpora der Fux'ſchen Periode der Sechszehnſtimmigkeit ein Ende gemacht und das Naturell Haydn's wieder gelöſt hatten, bezeugt ſein erſtes, für die Geſellſchaft eines Baron Fürnberg um dieſe Zeit geſchriebenes Quartett in B (6/4 Tact). Die Kenner ſchrieen damals über Herabwürdigung der Muſik zu komiſchen Tändeleien. Haydn ließ ſich zu ſeinem Glück und unſrer Aller Freude nicht dadurch irren. In dieſelbe Zeit, etwa 1751 fällt auch ſeine erſte Operncompoſition; der Schauſpieler Kurz beredete ihn zur Bearbeitung einer Operette: „der krumme Teufel“. Es war eine Satyre auf den hinkenden Theater Director Affligio, die nach der dritten Aufführung verboten wurde. Haydn hatte ſie 24 Ducaten eingebracht. Dagegen kamen ſchon jetzt zahlreiche Clavier-Sonaten, Trio's u. dgl., für Schüler, Freunde und Gönner geſchrieben, ohne Haydn's Zuthun in den Buchhandel; er freute ſich, wenn er unerwartet ſeine Arbeiten ausgeſtellt ſah, den Vortheil hatten die Buchhändler. Eine vorübergehende Anſtellung erhielt Haydn 1759, er wurde Muſikdirector des Grafen Mozin, für deſſen Capelle er ſeine erſte Sinfonie in D ſchrieb. Jetzt auf den geringen feſten Gehalt fußend, wagte er, die zweite Tochter eines Friſeurs Keller, der ihm wohlgethan, zu heirathen. Nicht ſie, ſondern ihre ältere Schweſter, die in's Kloſter gegangen, hatte er geliebt. Nur Dankbarkeit und das dringende Zureden des Vaters beſtimmte ihn, und die Ehe war nicht glücklich. Sie blieb kinder- und liebelos; die Gattin hatte nicht Gefühl für den Stand und die Würde des Mannes, und er mag wohl Anfangs nicht Mittel genug für die Wünſche der Hausfrau gehabt haben. Es war die einzige trübe Seite in Haydn's Geſchick; 1800 endete der Tod den unerfreulichen Bund. — Das war nun Haydn's Lehrzeit geweſen, wenn man nicht beſſer die ganze Lebenszeit eines Künſtlers ſo nennen will; es kam die Zeit ſeiner größten Thätigkeit, er wurde 1760 Capellmeiſter des Fürſten Eſterhazy mit höherem Gehalt (400 Gulden) und der beſten Gelegenheit, nach allen Seiten hin ſein Talent zu bewähren. Der Fürſt hatte eine eigene Oper, Concert und Kirchenmuſik, und Haydn ſtand Allem vor, mußte ſchreiben, dirigiren, einſtudiren, Stunden geben, auch ſeinen Flügel im Orcheſter ſtimmen. Hier war es (meiſtens zu Eiſenſtadt in Ungarn, im Winter zwei oder drei Monate in Wien), wo er bis zur Auflöſung des Verhältniſſes im Jahre 1790 die Mehrzahl ſeiner Sinfonien ſchrieb) nach ſeinem Regiſter im Ganzen 118, wahrſcheinlich viel mehr, etwa 140) ſeine meiſten Quatuors (wenigſtens 83, denn Haydn kannte zuletzt ſelbſt nicht mehr alle früheren Werke, bloß die Lieder, die er von den Eltern gehört, blieben ihm unvergeßlich) ſeine Concerte und Trio's (von jeder Gattung 24), ſeine 163 Compoſitionen für das Baryton (das Lieblingsinſtrument des Fürſten), ſeine 19 Opern (darunter „Alcide e Galathea“, „Orlando Palatino“, „Armida“, „Dido“), ſein Oratorium, il ritorno di Tobia (1774), ſeine 15 Meſſen, und die weitern unaufzählbaren Arbeiten ſeiner unermüdlichen Feder, — verfaßte. Auch eine Muſik zu Göthes Götz von Berlichingen und die Compoſition der ſieben Worte (letztere, 1785 aus Cadiz beſtellt, urſprünglich eine Inſtrumental-Compoſition, um zwiſchen den Lectionen der ſieben Worte geſpielt zu werden) wurden in dieſer Epoche geſchrieben. Er ſelbſt

Digitized by Google

wunderte ſich ſpäter über die Maſſe ſeiner Arbeiten, und pflegte zu ſagen, er wiſſe ſich keine paſſendere Grabſchrift, als die drei Worte: Vixi, scripsi, dixi! Dennoch äußerte er an ſeinem vierundſiebzigſten Geburtstage: „ſein Fach ſey gränzenlos; das, was in der Muſik noch geſchehen könne, ſey weit größer, als das, was ſchon darin geſchehen ſey; ihm ſchweben öfters Ideen vor, wodurch ſeine Kunſt noch viel weiter gebracht werden könnte, aber ſeine phyſiſchen Kräfte erlauben es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu ſchreiten.“ Mit beſonderer Freude aber erkannte er das Fördernde ſeiner damaligen Stellung. „Mein Fürſt, ſagte er, war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orcheſters Verſuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn ſchwächt, alſo verbeſſern, zuſetzen, wegſchneiden, wagen; ich war von der Welt abgeſondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir ſelbſt irre machen und quälen, und ſo mußte ich originell werden.“ — Die Zeit der Vollendung war gekommen. Im Jahre 1790 ſtarb der Fürſt und ſeine Capelle ward aufgelöst. Eben reiste Salomon am Rheine, um für das Profeſſional-Concert in London Muſiker zu werben. Schon früher hatte er wiederholte, aber vergebliche Verſuche gemacht, Haydn aus dem fürſtlichen Dienſte nach London zu entführen. Jetzt erſt, nach dem Hintritte des Fürſten, den er nie hatte verlaſſen wollen, verſtand ſich Haydn unter erfreulichen Bedingungen zur Mitreiſe. Hier begann für ihn die Zeit der Erndte und zugleich die Periode ſeiner größten Schöpfungen. Während dieſes erſten Aufenthalts und eines zweiten 1784 und 1795 (im Ganzen etwa drei Jahr) ſchrieb Haydn die Oper Orpheus, ſeine zwölf engliſchen Sinfonien, Quatuors und viele andere, geiſtliche und weltliche Sachen, zuſammen, nach ſeiner eigenen Berechnung, 768 Blätter. Daneben mußte er unaufhörlich in Concerten und Geſellſchaften dirigiren, ſpielen und ſingen, Stunden geben, Beſuche machen und empfangen und die Aufregungen wahrhaft endloſer Ehren- und Liebesbezeigungen, die ihn ſehr rührten und freuten, ertragen. Er war damals ein Sechsziger. Mehr als die Einnahme (gegen 24000 Gulden) förderte ihn aber die Anerkennung, die ſich von England aus über alle Welt verbreitete. Er wiederholte nachgehends öfters, daß er in Deutſchland erſt von England aus berühmt worden ſey. Von England aus brachte er auch den Text zu ſeinem Oratorium, die Schöpfung, mit nach Deutſchland. Das Gedicht (einer Sage nach früher für Händel beſtimmt) wurde von van Swieten muſikgerechter in deutſcher Sprache umgearbeitet, 1797, in Haydn's fünfundſechszigſtem Jahre komponirt, im April 1798 vollendet und am 19. März 1799 zum erſten Male in Wien aufgeführt. Es ging durch alle Welt. In London und Dublin nahm man es mit Liebe auf, das erſte Oratorium, das nach Händel dort Glück machte. Die Holländer führten „De Schepping“ in Amſterdam auf; in Paris machte man pompöſe Anſtalten und Steibelt änderte um und ließ weg (z. B. das Duett von Adam und Eva), in Petersburg ſetzte man ruſſiſche Hörner dazu. Von allen Seiten liefen Ehrenbriefe, Titel, Medaillen, Geſchenke ein. Mittlerweile begann Haydn ſein letztes Oratorium, die Jahreszeiten (Gedicht von van Swieten's nach Thomſon), vollendete ſie in 11 Monaten und brachte ſie am 24. April 1801 zur Aufführung. Er war 69 Jahr alt, als er Hannchens und Lukas unſchuldige Liebe ſang; ein unvergeßliches Zeugniß, daß der Geiſt nicht altert. Es war ſeine reichſte und letzte größere Arbeit. Die Kräfte verließen ihn allmählig. Allgeliebt, allverehrt, allbewundert, ſeiner zurückgelegten Laufbahn froh und Gott dafür dankbar lebte er noch, wie ein Altvater unter liebenden Kindern. Am 27. März 1808 ließ er ſich noch einmal bewegen, einer öffentlichen Aufführung der Schöpfung beizuwohnen. Unter Trompeten und Pauken wurde er in die Mitte vor dem Orcheſter zu einem für ihn bereiten Lehnſeſſel geleitet. Neben ſeiner verehrten Fürſtin Eſterhazy ſitzend, umringt von Künſtlern, Schülern, Herren und Damen vom erſten Range empfing er von allen Seiten Beweiſe der höchſten Achtung und der zärtlichſten Sorgfalt für ſein kraftloſes Alter, Zeichen der allgemeinen gerührteſten Freude, daß ihm noch dieſer Tag vergönnt war. Bei der berühmten Stelle: Und es ward Licht! brachen die Zuhörer, wie gewöhnlich, in den lauteſten Beifall aus, Haydn aber machte eine Bewegung mit den Händen gen Himmel, und ſagte: Es kommt von dort! Aus Beſorgniß vor größerer Erſchütterung ließ er ſich nach dem erſten Theile wegtragen. — In dem Kriege Napoleons gegen Oeſterreich im Jahre 1809 rückte am 16. Mai ein franzöſiſches Armeecorps vor die Mariahülfer Linie in Wien, unweit von Haydn's Wohnung. Man war eben beſchäftigt, den ſchwachen Greis aus dem Bette zu bringen und anzukleiden, als vier Kartätſchenſchüſſe fielen, welche Fenſter und Thüren heftig erſchütterten. Mit voller Stimme rief er ſeinen beſtürzten Leuten zu: „Kinder, fürchtet euch nicht; wo Haydn iſt, kann euch kein Unglück treffen!“ Aber der Geiſt war ſtärker geweſen, als der Körper; von der Stunde nahm ſeine Schwäche zu. Doch ſpielte er noch täglich ſein Kaiſerlied, und am 26. Mai dreimal hinter einander, mit einem Ausdrucke, der ihn ſelbſt wunderte. Am Abend überfielen ihn Kopfweh und Froſt, am 31. war er in gänzlicher Entkräftung entſchlummert. — So war das Leben des liebenswürdigen Künſtlers. Man ruft es ſich ſo gern zurück! und es iſt doch ſo ſchwer, alle bedeutſamen Züge im engen Raume zuſammen zu faſſen! Nur Einer darf nirgends verſäumt werden, ſeine edle, ſo natürlich-menſchliche und doch ſo ſeltene Geſinnung gegen den einzigen Zeitgenoſſen, der ihm ein gefährlicher Nebenbuhler — nach dem gemeinen Sinne — hätte ſeyn können. Haydn wurde 1787 um eine ſeiner Opern für Prag erſucht. Er lehnte es ab, war aber nicht abgeneigt, eine ganz neue zu ſchreiben. „Aber auch da (fährt er fort) hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart ſchwerlich jemanden Anderen zur Seite haben kann. Denn könnt' ich jedem Muſikfreunde, beſonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's, ſo tief und mit einem ſolchen muſikaliſchen Verſtande, mit einer ſo großen Empfindung, in die Seele prägen, als ich ſie begreife und empfinde: ſo würden die Nationen wetteifern, ein ſolches Kleinod in ihren Ringmauern zu beſitzen. Prag ſoll den theuern Mann feſthalten — aber auch belohnen; denn ohne dieſes iſt die Geſchichte großer Genien traurig, und gibt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Beſtreben; weswegen leider ſo viel hoffnungsvolle Geiſter darniederliegen. Mich zürnet es, daß dieſer einzige Mozart noch nicht bei einem kaiſer- oder königlichen Hofe engagirt iſt! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleiſe komme: ich habe den Mann zu lieb.“ — Bei dem Blick über dieſes reiche Leben ſpringt uns das Wort entgegen: Er hat viel Muſik gemacht. Es iſt die äußerlichſte Vorſtellung, und zugleich die treffendſte, wenn wir ſie recht feſthalten und auslegen. Denn eben darin, daß Haydn zunächſt nur dies gegeben war, dies aber im reichſten Maaße, eben darin unterſcheidet ſich ſeine Aufgabe von der ſeiner großen Kunſtbrüder. Bach gehörte der Kirche, Gluck wollte nur die Oper, Beethoven war verſunken im Myſterium der Inſtrumentenwelt, Mozart war getrieben zu den Offenbarungen des liebevollſten Herzens; — Haydn hatte vorerſt und durchweg den Ruf Muſik zu machen; dieſes Rufes war er froh, in dieſem Berufe treu, freudig und fromm, und was er war, legte er in jedes ſeiner Werke. Als Kind ſpielte er Geigen, dann trieb er ſich auf allen Inſtrumenten herum. Auf den Straßen und Kirchenchören mußte er wieder muſiciren. Er war der Allerwelts-Muſikant. Dazu mußte er denn neue Sachen haben, jetzt eine Menuett zu einer Bürgerhochzeit, dann wieder ein Quartett zu einem Ständchen, oder ein Quartett für einen Gönner, und all' den Herrſchaften mußte ſeine Muſik gefallen; mit gelehrter Stelzenarbeit, wie die Kenner ihm gern angerathen hätten, wär' er nicht angekommen. Daneben mußte er Stunden geben

Digitized by Google

und für ſeine Schüler wieder mundrecht und handrecht ſchreiben. So war es auch ſpäter. Der Fürſt wollte Neues hören, und ſelbſt ſpielen; da mußten denn Sinfonien und Barytonſtücke zu Hunderten kommen. Auf dieſem Wege wären die Meiſten zu Grunde gegangen, wären Taglöhner geworden; Andere, in denen eine beſtimmte Idee gelebt, ein Gluck etwa, wären davon gelaufen. Haydn bewahrte vor Beidem ſeine naive Treue und Freudigkeit. Er machte gern Muſik und wollte ſie gern ſo gut wie möglich, und den Herrſchaften recht zu Dank machen. Dazu gab ihm Gott Talent, Fleiß und Gedeihen. Wer die Schriften kennt, aus denen Haydn Compoſition lernte, der weiß, welche Arbeit er auf ſich nehmen mußte, um von ihnen aus zu ſeinem Ziele zu gelangen; und ohne ſein Muſikantenleben wäre es trotz dem hoffärtigen Porpora und den ſechs Bach'ſchen Sonaten doch nicht gegangen. Und ſo durfte er ſich das bei der Menge ſeiner Arbeiten merkwürdige Zeugniß geben, er ſey nie ein Geſchwindſchreiber geweſen, habe immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß componirt. Man kann ihm ſchon glauben; ſeine Werke bezeugen es ſelbſt. Aber auch der Drang einer tieferen Idee hätte ſeine Laufbahn verſtört, und ſein Volk brauchte einen Vormund in der Muſik, die Welt unſchuldige Erheiterung, die Folgezeit mußte in unſerer Kunſt angebahnt werden durch die Einkehr in die Pfade friſchnatürlichen Lebens. Das Reich des Gedankens gab ihm nur ſo viel Einblick, als ſich mit der ungeſtörten Regſamkeit ſeines Naturells, ſeines volksmäßigen Denkens, Empfindens und Glaubens vertrug; es ließ ihn unbefangenes Kind ſeines Landes bleiben und hob ihn über die Fläche bewußtloſen Inſtinkts, ohne ihn dem ſicheren natürlichen Boden zu entfremden. In dieſer Beziehung iſt charakteriſtiſch, was Zeitgenoſſen über ſeinen Ideengang aus ſeinem Munde*) berichten. In der reiferen Zeit beſonders ſcheint er häufig oder immer bei ſeinen Inſtrumentalſtücken beſtimmten Ideen gefolgt zu ſeyn. Von den Sätzen der ſieben Worte, den Ouverturen zu den Oratorien und den Einleitungen zu den verſchiedenen Theilen der Jahreszeiten iſt dies urkundlich. In ſeinen Sinfonien, erzählte er, habe er öfters moraliſche Charactere ſchildern wollen. In einer ſeiner früheſten ſey ihm die Idee vorgeſchwebt, wie Gott mit einem verſtockten Sünder ſpricht, ihn bittet, ſich zu beſſern, der Sünder aber in ſeinem Leichtſinn den Ermahnungen nicht Gehör gibt. Als 1796 die Franzoſen in Steiermark ſtanden, ſetzte er eine Meſſe (Nro. 2 der Partituren), unter dem Titel: In tempore belli. In dieſer ſind die Worte: Agnus dei, qui tollis peccata mundi, auf eigne Art mit Begleitung der Pauken vorgetragen, „als hörte man den Feind ſchon in der Ferne kommen.“ Bei den Worten: Dona nobis pacem, fallen dann alle Stimmen und Inſtrumente auf einmal rührend ein. So fiel ihm in einer Meſſe, die er 1801 ſetzte, bei dem Agnus dei, qui tollis peccata mundi, ein, daß die ſchwachen Sterblichen doch meiſtens nur gegen Mäßigkeit und Keuſchheit ſündigten. Er ſetzte alſo die Worte, qui tollis pe cata, peccata mundi ganz nach der tändelnden Melodie aus der Schöpfung: „Der thauende Morgen, o wie ermuntert er!“ Damit aber dieſer profane Gedanke nicht zu ſehr hervorſtäche, ließ er unmittelbar darauf in vollen Chören das Miserere anſtimmen. Der kühle Verſtand bemerkte hier ſehr weiſe, daß die äußerlichen Vorſtellungen den Künſtler ganz von ſeiner eigentlichen Aufgabe entfernt haben. Es iſt aber fruchtbarer, darin den getreuen Ausdruck jener naiven, geſcheuten aber nicht der Zucht des Gedankens, ſondern der kindlichen Natürlichkeit anvertrauten Volksgeſinnung zu erkennen, die das Leben aus dem Vollen ſchöpft, ſey es in Freuden, in Sittlichkeit oder Gebet. Nicht nach der Spitze des Gedankens drängte es Haydn, ſondern das ganze ſinnliche Leben quoll in ihm daſeynsfroh und liebewarm auf. Seine Gedanken ſchienen, z. B. in jenen Meſſen, nur nebenher zu gehen; aber ſie waren nach ſeiner Weiſe ganz bei der Sache. Der heiligen Meſſe mag er weniger gedient haben; aber ihm ſtanden bei ihren Worten die Kinder Oeſtreichs vor, die den alten Frieden des Kaiſerhauſes und ihrer frohen Flur aufgeſtört hören. Indem er ſeine lieben Menſchen vergnügen wollte, dachte er wohl ihrer Schwäche gegen die Verſuchungen der Freude; aber er war zu lieb und gut, und ihnen zu ähnlich, als daß er ihnen neben der Mahnung die Freude hätte vorenthalten können. Unabſichtlich that er in der Weiſe ſeiner Confeſſion, die zwar den Laien vom Heiligen ſcheidet, aber ſich dafür nachgebend zu der Schwäche und Bedürftigkeit des Volks herabläßt. Eben dieſem aus dem Vollen lebenden Sinne verdanken wir auch jene liebenswürdig tändelnden Naturmalereien, in denen er uns in der „Schöpfung“ und in den „Jahreszeiten“ alle Geſchöpfe gleichſam hätſchelnd vorweiſt, und dem Herbſtſchauer wie dem Gewitter, dem ſtillen Zug des Mondes und dem Schneegerieſel wie dem erſten mächtigen Aufſtrahlen des Lichts Stimme verleiht. Eine falſche Kunſtrichterei hat aus abſtracten Verſtandesgeſetzen an dieſer Malerei mäkeln wollen; ſie hat nur nicht begriffen, wie dieſelbe in Hayd'ns Perſönlichkeit und eben ſowohl in der geſchichtlichen Kunſtentwicklung ein durchaus nothwendiger und durchaus wahrer Moment iſt. Die „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“ konnten nur auf dieſe Weiſe komponirt, Haydn konnte nur an ihnen und durch ſie, und nur in dieſer Weiſe vollendet werden, und ohne dieſe Vollendung war kaum Mozart, geſchweige Beethoven denkbar*). Intereſſant iſt es dabei, zu beobachten, daß Haydn ſelbſt, als ihm ſein eigener Sinn und ſeine eigenſte Aufgabe im Gedicht der „Jahreszeiten“ (wenn auch in ungeſchickterer Weiſe) gegenübertrat, davon ſich befremdet fühlte. Er beklagte ſich oft bitterlich über den „unpoetiſchen“ Text der Jahreszeiten, und wie ſchwer es ihm werde, ſich durch das „Heiſaſa, Hopſaſa, es lebe der Wein!“ u. dgl. m. in Begeiſterung zu verſetzen**). Das vollkommene Gelingen hat erwieſen, daß ſeine Aufgabe ihm mehr eignete als ſeine Bedenklichkeiten; in der That war dieſelbe auch vom Dichter im Weſentlichen nicht anders (für Compoſition nämlich) zu löſen, und dem Muſiker ſtand auch nur die Wahl, ſie zu faſſen oder von ſich zu weiſen. In demſelben Sinne iſt auch der oft üppig-weltliche Jubel ſeiner Kirchenmuſik zu begreifen. Haydn war ein durchaus frommer, katholiſcher Chriſt, aber in der ländlich unſchuldigen Weiſe ſeines Landes. Ihm war, wie ſeinem Lande, herbe Asceſe oder ſtreitſüchtiges Feſthalten eben ſo ferne, wie die kühl-prächtige Salbung des römiſchen und venetianiſchen Gottesdienſtes. Er war, wie er öfters bekannte, nie freuden- und jubelvoller, als wenn er an Gott dachte, der Alles ſo ſchön und wohl gemacht. Und das ſprach er aus. Mit der ganzen tauſendlebigen, froher Pulſe vollen Natur jubelte und lobte er, und betete innig, aber zutrauens- und anmuthsvoll wie ein Kind. Mit dieſem Sinne und auf dieſem geiſtigen Standpunkte konnte nun Haydn mit ſeinen Opern nicht in der Zeit Gluck's und Mozart's Stand halten. Sceniſcher Verſtand, ſcharfe Characteriſtik, ſchnelle, ſtarke Entſcheidung, die Selbſtentäußerung und der Eifer, die dem Dramatiker unentbehrlich ſind, waren ſeinem ländlich-friedlichen Sinne fremd. Seine Opern (ſo viel wir davon kennen) enthalten Muſik genug, aber wenig Drama. Allein eben dieſer Sinn, im Verein mit der mühſeligen Fux'ſchen und der ganz nach Außen gelehrten Muſikanten-Schule und ſeinem ausdauernden Arbeiten und Beobachten, vollendete

*) Wir benützen hier, wie früher, vorzüglich die reichlichen Mittheilungen des Legationsraths Grieſinger (allg. muſik. Zeitung von 1809), des Freundes ſeiner letzten zehn Jahre.

*) Vergl. darüber die kleine Schrift: Ueber Malerei in der Tonkunſt, ein Maigruß an die Kunſtphiloſophen von A. B. Marx.

**) Von dem Chor „O Fleiß, o edler Fleiß, von dir kommt alles Heil:“ bemerkte er; er ſey nun ſein Lebelang fleißig geweſen, aber noch ſey es ihm nicht eingefallen, den Fleiß in Noten zu bringen. Er hatte Recht; auch iſt dieſer Chor unleugbar etwas trocken, eine ſchwächere Parthie im überreichen Ganzen.

ihn als Inſtrumental-Componiſten. Er iſt nicht bloß der Schöpfer der (neueren) Sinfonie und des Quatuors, ſondern auch der Meiſter in Beiden zu nennen. Kraft ſeiner tiefern Idee iſt Beethoven — und er zuerſt — zu neuen, höhern Offenbarungen geführt worden. Aber in dem, was Haydn gab, ſteht er einzig und unentbehrlich da. Freude, Anmuth, Zartheit, natürliche Innigkeit und Tiefſinnigkeit, die ganze Scala der Empfindungen von ausgelaſſenem Jubel und toller Neckerei bis zu den Schrecken leidenſchaftlicher Verſtörung durchlief er. Aber Maaß und Anmuth blieb ihm ſtets zur Seite, ſtets ſein freundlicher Sinn gewärtig. Selbſt wenn er das Herbe berührt, thut er es, wie ein liebender Vater, der das Kind ermahnt und abſchreckt vom Unrechten, aber mit Lächeln, daß es noch im Bangen hofft und liebt und bald wieder lächelt. Und dieſer Sinn endlich macht ihn zum ewigen Muſter für alle Kunſtjünger. Kein anderer Künſtler hat ſo Maaß zu halten gewußt als Haydn, bei dem Nichts zu lang oder zu kurz, Alles, das Einfältige wie das Kunſtreiche, an ſeinem Orte und in rechter Weiſe da iſt. Kein Künſtler hat ſo unſchuldvoll den kleinſten Gedanken angenommen, den Gott ihm gab, und ſo innig und treu gepflegt, daß er zu einem mächtigen Baume künſtleriſcher Erkenntniß erwüchſe; keiner hat die ihm untergebenen Geſchöpfe, ſeine Inſtrumente, ſo reinlich und angemeſſen und liebevoll gehegt als er. Seine Inſtrumentation iſt klar wie der blaue Himmel, und durchſichtig rein, auch wenn ſie ſtürmt und nachtet. Jedes Inſtrument geht ſeinen eignen natürlichen Gang, und wie er ihn erkannt hat, kann er ſich getroſt einem oder zwei einzelnen anvertrauen, ſo gut wie dem mächtigen Chor Aller; kein Inſtrumentiſt hat ſo zart ſingen und ſo gewaltig lärmen können als er. Man müßte ihn ewig beneiden, wenn man ihn nicht ewig lieben müßte und dankbar verehren.

Haydn, Johann Michael, der jüngere Bruder Joſeph Haydn's, geboren 1737 zu Rohrau in Unteröſterreich an der ungariſche Grenze. Auch ihn mag, wie den Bruder, das Harfenſpiel des Vaters und der mütterliche Geſang zuerſt muſikaliſch erweckt haben; ſpäter erhielt er in Wien gründlichen Muſikunterricht. Im Jahre 1763 wurde er Muſikdirector des Biſchofs von Großwardein, dann Concertmeiſter und Director in Salzburg, wo er auch, bei ſehr kleinem Gehalte, in faſt dürftigen Umſtänden geblieben iſt. Das Anſehen ſeines Bruders bereitete ihm noch im ſpäten Alter die Freude einer glänzenderen Anerkennung. Er kam 1801 nach Wien, wo es ihm gelang, mehrere ſeiner größeren Kirchenmuſiken vor dem Hofe aufzuführen, und kehrte, mit Ehren und Geſchenken überhäuft und mit dem Titel eines Fürſtlich Eſterhazy'ſchen Capellmeiſters geziert, in ſein ſtilles Salzburg zurück. Nun hatte er den hochverehrten Bruder an der Stätte ſeiner ſtrengen Prüfung und ſeiner herzlichſten Beliebtheit und Verehrung, in Glanz und Würden geſehen, hatte ſich an der Stätte ſeiner Jugenderinnerungen gelezt. Damit lebte er freudig in demüthiger Beſcheidung, und entſchlummerte am 10. Auguſt 1806*). Mozart, deſſen Kindheit und Ruhm er neben ſich im kleinen Salzburg aufkeimen geſehen, war ihm vorangegangen; der Schmerz, ſeinen großen ältern Bruder vor ſich ſcheiden zu ſehen, ward ihm erſpart. Der Ruf eines rechtſchaffenen, gutmüthigen, treuen, beſcheidenen Mannes wurde ihm von Mitbürgern und auswärtigen Freunden bewahrt. Eigner Arbeit hat er zahlreiche Kirchenmuſik, Meſſen, Litaneien, Motetten, Requien, ſo wie mehrere Sinfonien, Quartette und kleinere Inſtrumentalſtücke hinterlaſſen. Nur Wenig davon iſt herausgegeben oder ſonſt öffentlich verbreitet worden; einige Quartette, auch eine Sinfonie, „die Schlittenfahrt", ſind unter dem Namen ſeines Bruders bekannt geworden, was bei der unzähligen Menge gleicher Arbeiten des Letzteren leicht unbemerkt geſchehen konnte. Es iſt für dieſen Mann ein Geſchick zu nennen, ſolchen Bruder gehabt zu haben, der unwiderſtehlich die Erwartung von Allem, was den Namen Haydn trägt, ſpannt und ſteigert, und es ſo gar ſchwer machte, ſie zu erfüllen. Ein höheres als Ehrgeiz oder Eitelkeit weckt dem Künſtler das Verlangen, ſeine Werke anerkannt und wirkſam zu ſehen in eigener Weiſe. Hat er in redlichem Selbſtgefühl ſich dem Künſtlerberufe gewidmet, ſo könnte er leicht ſein Tagewerk für verloren, für nichtig achten, wenn es nicht etwas Selbſtſtändiges gefördert hat. Denn der Muſik, Meſſen, Sinfonien und Quatuors haben wir genug; wozu noch die Maſſe häufen, die ſchon das Beſſere zu überſchütten droht, wenn das, was wir bringen, nicht ein Anderes iſt als das Bisherige, nicht neben allem Vorhandenen ſeinen Werth behauptet, und in ſofern wahres Gewinn, ein Unentbehrliches iſt? Dieſe Fragen mögen eher die Freunde Michael Haydn's als ihn ſelbſt beunruhigt haben, denn ihrem dunklen Antriebe mag man es wohl zuſchreiben, daß ſie ſo bemüht waren, den Werth ſeiner Compoſitionen zu ſteigern, daß ſie ſich ſo unausgeſetzt auf Joſeph Haydn's und Mozart's — aus perſönlicher Neigung leicht erklärliche (wenn überhaupt erwieſene) Verſicherung berufen: im Kirchlichen ſähen ſie Beide in Michael ihren Meiſter. Was uns von ihm bekannt geworden (namentlich die Jubilatmeſſe in C, 1 Salve regina, 2 Salve redemtor, 1 Kyrie und Einzelnes aus mehreren Meſſen und Motetten) zeigt uns den geſchickten, heiter andächtigen Tonſetzer, der friſch weg, und dabei die Aufgabe und den Ort wohl bedenkend, im Dienſte der Kirche ſeinen Geſang ertönen ließ, wie er ihm eben gegeben war, ohne höheren Antrieb und Gedanken. Nicht reinere oder tiefere Frömmigkeit war es, wenn er ſich einfacher, mehr im Niveau hergebrachter und allbequemer Andächtigkeit hielt, als ſein großer Bruder und Mozart; ſondern mindere Kraft und Erhebung des muſikaliſchen Vermögens, wie ſich denn auch in ſeinen Inſtrumentalſachen auf das Unverkennbarſte das Naturell des Bruders bei unendlich minderer Kraft offenbart. In beider Brüder Kirchenſachen iſt nicht die Weihe und Salbung der großen, beſonders italieniſchen Meiſter ihrer Kirche, und noch weniger die Treue und evangeliſche Tiefe der großen Norddeutſchen: ſondern vielmehr eine — man möchte ſagen idylliſche — Naturandacht, von den friſchen, ſinnlich erregten, warmen Lebenspulſen des Süddeutſchen gehoben. Aber nur im älteren Bruder ſtürmt und ſprudelt dieſe ſinnliche Lebenskraft ſo gewaltig auf, daß wir uns faſt beſinnen müſſen, ob das auch noch ehrliches Chriſtenthum iſt, und nicht Thibaut (Reinheit der Tonkunſt) allein es leugnet. Aber eben in dieſem natürlich-unſchuldigen Behagen blieb dem jüngeren Bruder die Anfechtung jenes Nachdenkens über ſein Thun erſpart, gegen die ein bewußterer Geiſt ſich nur in harte Selbſtüberwindung und chriſtlicher Demuth aufrecht erhalten kann. Denn nur der chriſtliche Gedanke vermag zu retten, gegen wen ſich das Wort der Schrift wendet: Viele ſind berufen, Wenige aber auserwählet.

Hayes, 1) **Philipp**, geb. 1739, gab als Königl. Kammermuſikus zu London 1768 mehrere Clavierconcerte heraus; ward nachgehends aber Muſikdirector zu Oxford, wo er 1777 auch zum Doctor der Muſik ernannt wurde. Später lebte er wieder zu London, und ſtarb hier am 27. März 1797. Man hat auch viele drei- und vierſtimmige Geſänge von ihm. — 2) **William**, Profeſſor der Muſik in London, und 1749 daſelbſt auch zum Doctor derſelben ernannt, war ſchon 1788 nicht mehr am Leben, wie Gerber verſichert. Er iſt Mitverfaſſer der Cathedralmuſik, welche Boyce zu London herausgab; und dann haben wir noch zwei intereſſante Schriften von ihm: „Remarxs on Avison's Essay on Musical Expression"

*) In der Peterskirche zu Salzburg ſteht ein einfaches und ſchönes Denkmal unſeres M. Haydn, welches in der Gaßner'ſchen Zeitſchrift f. D. M. abgebildet (Bd. II. S. 100), woſelbſt auch die Entſtehung deſſelben erklärt. Ebendaſ. (S. 102) findet man Beſchreibung und Abbildung der Localität in der Abtskellerei, woſelbſt M. H. ſeine Erholungsſtunden zubrachte. Es iſt ſeit dem Mozartfeſte (1842) zum Beſuche Fremder eingerichtet und geſchmückt und wird (wie das angefüllte Fremdenbuch zeigt) von Reiſenden fleißig beſucht.

Digitized by Google

(London 1753), und „Anecdotes of the ſive Music-Meetings at Church-Langton“ (1768). In England ſchätzte man ihn zu ſeiner Zeit als einen der größten Tongelehrten.

Haym oder Haim, auch Aimo genannt, Nicolo Francesco, von deutſchen Eltern um 1679 zu Rom geboren, war ein zu ſeiner Zeit ſehr beliebter und um manche Zweige der Kunſt auch nicht unverdienter Componiſt, Dichter und Numismatiker. Er ſtarb zu London am 11. Auguſt 1729.

Hayne oder Heyne, Felicitas, geb. Ritz aus Würzburg (1756), Schweſter der Sängerin Madame Sabina Marr, vormals an den Sohn des würdigen Capellmeiſters Benda in Gotha verehelicht, darf mit Recht einen der erſten Plätze unter Würzburgs talentreichen Künſtlerinnen behaupten. Sie iſt eine Schülerin Stephani's, in deſſen Schule ſie zugleich mit ihrer Schweſter, Mad. Marr, aus Würzburg kam. Wer ſie als junges Mädchen ſah und ihre Stimme hörte, ahnte in ihr ſchon die große Künſtlerin, die ſie in der Folge wurde.

H-Dur, diejenige der 24 Tonarten unſerer modernen Muſik, in welcher der Ton h als Grundton der ſogenannten Dur-Tonart angenommen wird, und, um dem Character dieſer zu entſprechen, in deren Leiter die Töne c, d, f, g und a um einen halben Ton erhöht, alſo in cis, dis, fis, gis und ais verwandelt werden.

Heather, ſ. Heyther.

Hebenſtreit, Pantaleon, der Erfinder des bekannten Pantalons, war zugleich einer der größten Violinſpieler ſeiner Zeit. Er wurde um 1660 zu Eisleben geboren. 1730 war er noch am Leben. Sein Todesjahr findet ſich nirgends beſtimmt aufgezeichnet. Seine vornehmſten Schüler auf dem Pantalon waren Binder und Gumpenhuber. Nach deren Tode iſt das Inſtrument auch ziemlich in Vergeſſenheit gerathen, denn was man neuerdings unter Pantalon verſteht, iſt nicht das Inſtrument Hebenſtreits, wie der bereits angezogene Art. deutlich zeigt.

Hebräer — hebräiſche Muſik. „Ohngeachtet die alten Hebräer“ — ſagt Forkel in ſeiner Geſchichte der Muſik — „unter den alten Völkern ihrer Muſik wegen vorzüglich berühmt waren, und uns nicht von den weltlichen Geſchichtſchreibern blos, ſondern auch von den bibliſchen Schriftſtellern ungemein Viel von prachtvoller Anwendung derſelben bei ihrem Gottesdienſte erzählt wird, ſo ſind wir doch nach einem Zeitraume von mehreren Jahrtauſenden nicht im Stande, uns von der wahren Beſchaffenheit der hebräiſchen Muſik eine richtige Vorſtellung zu machen. Das Weſen der Tonkunſt iſt, wie das Weſen der Sprache, ein mannigfaltig modificirter Hauch, der nach Herders Ausdruck (von dem Geiſte der hebräiſchen Poeſie Bd 2 pag. 374) auf den Lüften ſchwebt und auch mit den Lüften vorüberfliegt. Nichts kann ihn feſthalten; ſelbſt die ſichtbaren Zeichen, wodurch man ihn feſtzuhalten ſucht, erfüllen dieſe Abſicht nur ſo lange, als ihnen ein lebendiger Odem gegenwärtig iſt, der ihre Bedeutung beſtimmen kann. Ohne dieſen lebendigen Odem iſt Alles todt und jedes Schriftzeichen nur ein leerer Schatten von dem, was es eigentlich bezeichnen ſoll. Daher kommt es, daß wir nicht einmal im Stande ſind, uns von der Muſik derjenigen Völker einen richtigen und vollkommenen Begriff zu machen, deren Tonzeichen ſowohl, als andere Grundſätze, nach welchen ſie ihre Töne zuſammengeſetzt haben, bis auf uns gekommen ſind. Wie viel ſchwerer muß nun ein ſolcher Begriff von der Muſik derjenigen Völker werden, von welchen uns nicht einmal dieſe wenigen, dieſe todten Hülfsmittel übrig blieben?“ — Freilich beſitzen wir aus der hebräiſchen Muſik ſo wenig das Eine als das Andere, ſo wenig ein Tonzeichen als gar ein ganzes Tonſtück oder dem etwas Aehnliches, woraus ſich ein vollgültiger Beweis für die wirkliche Beſchaffenheit derſelben führen ließe. Was die Bibel, dieſes älteſte aller darauf bezüglichen, und daher auch allen ſpäteren Nachrichten urkundlich untergelegte Geſchichtswerk, uns darüber ſagt, iſt das Einzige, was wir wiſſen. Aber halten wir uns auch nur daran feſt, mit ſteter Berückſichtigung des allerdings ewig wahren Grundſatzes, daß das Weſen aller Muſik mit der Idee, dem Weſen der Sprache auf's engſte verbunden, identiſch gleichſam damit verſchmolzen iſt, und es laſſen ſich dennoch manche Folgerungen anſtellen für die Beſchaffenheit — wenigſtens des einen oder anderen Theils auch der hebräiſchen Muſik, denn iſt die Sprache, wie wir ſie auch nehmen, im Grunde etwas Anderes als Muſik? — Die erhabenſte aller Muſikarten iſt der Rede ſchöne Harmonie. Daher können wir auch nicht anders, als den erſten, hiſtoriſch einigermaßen nachweislichen Urſprung aller Muſik nur bei den Hebräern ſuchen; oder ließe es ſich wohl annehmen, daß das ganze Vor-Noahiſche Zeitalter, um welches die Geſchichte des hebräiſchen Völkerſtammes über alle anderen Nationen hervorragt, ohne alle Muſik geweſen ſey? Gewiß ſo wenig als ohne alle Rede. Wie weit nun aber die Erfindung der Muſik überhaupt darin hinausgeht, können wir nicht beſtimmen. Daß die Menſchen jener Zeit eine Muſik hatten, und wenn auch in einem noch ſo rohen Naturzuſtande, iſt gewiß; ja man darf behaupten, daß mit Erſchaffung des erſten Menſchen auch die Muſik erſtand, denn der Anlaß, der Drang dazu lag ſowohl in als außer ihm. Von Innen war es der Andrang des Wollens und Empfindens, der ſich unwillkührlich in Geberden, Tönen und Interpunktionen ergießt; von Außen das anſcheinende Vorhandenſeyn einer Muſik ſelbſt unter den Thieren und übrigen Geſchöpfen, aus welchem ſpäter ſogar die Idee einer Sphärenmuſik (ſ. Harmonie d. Sphären im Hptwrt.) hervorging. Man denke ſich in das Kindesalter zurück, und man hat den Urſprung der Muſik: giebt das Kind doch eher muſikaliſche Töne, Laute von ſich, als es in modificirter, articulirter Rede ſpricht. Das iſt zugleich ein Beweis für das höhere Alter der Vocalmuſik im Vergleich zur Inſtrumentalmuſik. War aber mit der Rede überhaupt eine Muſik entſtanden, ſo hielten gewiß auch Beide in ihrer Fortbildung ziemlich gleichen Schritt, und was wir dort als Veranlaſſung dazu annehmen, gilt ohne Zweifel auch hier: die Erweiterung, Vervielfältigung und Erſtarkung der Vorſtellungen und Gefühle der alten Hebräer, womit nothwendig zugleich das Streben verbunden ſeyn mußte, dieſe Gefühle auf irgend eine dem Ohre angenehme Weiſe auszudrücken. 1. Moſ. 4, 21 wird Jubal, ein Abkömmling Kains, der noch in eben dieſe Vor-Noahiſche Periode fällt (um's Jahr 600 nach Erſchaffung der Welt), der Vater der Pfeifer und Geiger genannt, was wahrſcheinlich nichts Anderes heißen ſoll, als daß er der Erfinder des Inſtrumentenſpiels geweſen ſey. Allein hätten wohl 600 Jahre vergehen können, ehe die Menſchen auf den Einfall gekommen wären, auf Schilfrohr z. B. oder dergl. die Töne der Thiere, das Pfeifen, den Geſang der Vögel nachzuahmen? — Zuverläſſig beſaßen die Hebräer ſchon vor Jubal eine Art Inſtrumente, und wir dürfen recht wohl jene ſpätere Angabe in der Geneſis aus dem Verlangen, das auch die Hebräer mit allen und namentlich alten Völkern beſaßen, erklären, den beſtimmten Erfinder einer unter ihnen üblichen Kunſt auch unter ihren Vorfahren zu ſuchen. Daß Chardin in ſeiner Reiſe nach Perſien Thl. 5 pag. 69 ſagt, daß dort noch jetzt die Muſikanten Kayne, d. i. Abkömmlinge von Kain, heißen, beweiſt Nichts für Jubal, denn ein Abkömmling Kains mußte der erſte Verfertiger eines muſikaliſchen Inſtruments freilich ſeyn, da Abel ohne Nachkommenſchaft blieb; aber lebten nicht vor Jubal auch Irad, Mehujael, Lemech ꝛc.? — Wie die nunmehr erwieſen ſchon in der Vor-Noahiſchen Zeit gemachte Erfindung ſich durch die Sündfluth erhalten konnte, bleibt (nach den allgemeinen Begriffen von dieſer) ein eben ſolch' noch unerklärtes Räthſel als gewiſſermaßen dieſe ſelbſt. Was Flavius Joſephus darüber in ſeinen Antiquitäten lib. 1 cap. 4 erzählt (von zwei Marmorſäulen, welche nach Adams Prophezeihung vor der Sündfluth aufgerichtet und an welchen alle bis dahin gemachten Erfindungen aufgezeichnet worden ſeyen), iſt zu fabelhaft, als daß wir uns

Digitized by Google

hier darauf einlaſſen könnten, für ſo wahr auch Gervaſius Tilberienſis und Adam de Fulda die ganze Geſchichte halten. Indeß können wir doch auch nicht wohl annehmen, daß nach der Sündfluth die Erfindung der Muſik und namentlich des Inſtrumentenſpiels hätte von Neuem gemacht werden müſſen. Dagegen ſtreiten mancherlei Umſtände, vornämlich eine Stelle 1. Moſ. 31, 26, 27, wo Laban zu ſeinem Schwiegerſohne Jakob, der mit Weib und Kind von ihm geflohen war, ſagt: „Warum biſt du heimlich geflohen und haſt dich weggeſtohlen und haſt mir's nicht angeſagt, daß ich dich hätte begleitet mit Freuden, mit Singen, mit Pauken und Harfen?“ War dieß nun auch mehr als 600 Jahre nach der Sündfluth, ſo muß demnach doch die Muſik ſchon einen bedeutenden Fortſchritt gemacht haben, was ſie ſelbſt in dem Zeitraume von 600 Jahren nicht gekonnt haben würde, wenn ſie nach der Sündfluth erſt von Neuem wieder hätte erfunden werden müſſen. Man hatte ſchon Harfen, Pauken, alſo zwei verſchiedene Gattungen von Inſtrumenten. Der Einwurf, welchen Fetis hier macht, daß Laban ein Syrier geweſen ſey, und dieſe Stelle daher mehr auf das ſyriſche und jüdiſche Volk bezogen werden müſſe, iſt ganz ohne Grund. Die ſämmtlichen Einwohner von Paläſtina, Syrien, Meſopotamien, Babylonien, Arabien und Aethiopien bildeten damals einen einzigen vorderaſiatiſchen, d. i. hebräiſchen, Sprach- und Völkerſtamm, der in keiner Hinſicht getrennt werden kann. Deßhalb läßt ſich als fernerer Beweis hier auch eine Stelle aus Hiobs „Klageliedern“ anführen, wo ſogar alle drei Gattungen von Inſtrumenten angegeben werden, indem darin noch der Cither, der Aduſe oder Pfeiſe gedacht wird. Es heißt dort: „Sie jauchzen mit Pauken und Harfen und ſind fröhlich mit Pfeifen.“ Hiob lebte in den letzten Zeiten Jacobs in Arabien. Noch mehr: jene Stelle aus Hiob deutet offenbar ſchon auf einen, wenn auch noch nicht Mißbrauch, doch üppigen Gebrauch der Muſik. Alles das zuſammen genommen beweiſt, daß die Muſik ſich auch durch die Sündfluth erhielt und nach der Zeit immer mehr verbreitete und vervollkommnete. Ob ſie nun indeß damals einen ſchon ſo hohen Grad von Ausbildung erreicht hatte, wie manche Schriftſteller uns glauben machen möchten, wollen wir keiner weiteren Unterſuchung unterwerfen; jedenfalls aber klingts übertrieben, wenn einige Geſchichtſchreiber aus dem langen Zeitraume von Jubal bis auf Moſes folgern: es ſey kein Wunder, daß die Muſik damals eine ſo große Vollkommenheit habe erreichen können, und daß ſie weit rührender müſſe geweſen ſeyn als Alles, was wir jetzt davon wiſſen. Das ſteht mit der Thatenloſigkeit und der Erniedrigung des jüdiſchen Volkes, die ſelbſt zwiſchen dem erſten und zweiten Buch Moſ. eine allgemeine hiſtoriſche Lücke von 430 Jahren entſtehen ließen und mit vielen anderen Verhältniſſen des Alterthums, ja ſelbſt mit der Geſchichte des menſchlichen Verſtandes in offenbarem Widerſpruche. Vergeſſen wir dabei auch nicht, daß der ganze Pentateuch, ſo wie er vor uns liegt, aus Gründen, welche hier anzuführen nicht der Ort iſt, unmöglich von Moſes ſelbſt verfaßt ſeyn kann, daß er vielmehr um wenigſtens 1000 Jahre jünger ſeyn muß, als er nach Moſis Lebzeiten ſeyn ſollte, und daß daher, halten wir auch den Stoff, das Material zu ſeiner Abfaſſung für ächt moſaiſch, doch die enthuſiaſtiſchen Lobpreiſungen des muſikaliſchen Kunſtzuſtandes, die wir darin finden, nothwendig, von ſpäteren Schriftſtellern herrührend, auch auf ſpätere Zeiten bezogen werden müſſen. Reden wir von der hebräiſchen Muſik zu Moſis Zeiten, ſo dürfen wir dabei durchaus nicht an eine ſo vollkommen rhythmiſch geordnete Kunſt denken, wie wir jetzt die Muſik zu erfaſſen gewohnt ſind. Es war wahrſcheinlich nur ein roher recitativiſcher Naturgeſang, der auf unvollkommenen Inſtrumenten, und namentlich Schlaginſtrumenten, neben denen übrigens auch ſchon Saiten- und Blasinſtrumente exiſtirten, je wie es den Sängern gut ſchien, begleitet wurde. Das geht ſelbſt aus Exod. 15, 20 hervor, wo es heißt: „Mirjam, die Prophetin, Aarons Schweſter, nahm eine Trommel in die Hand, und alle die Weiber gingen ihr nach mit Trommeln und mit Reigen.“ Sonderbar genug meint Fetis, daß bei Aufführung jenes berühmten Geſanges, der der älteſte Siegesgeſang der Erde iſt, und deſſen characteriſtiſche Schönheit nur aus der Urſprache erkannt werden kann, die Juden in zwei große Chöre getheilt geweſen ſeyen, Moſes und Aaron an der Spitze der Männer und Mirjam an der Spitze der Frauen. Das ließe ſchon auf einen gewiſſermaßen contrapunktiſchen, doppelchörigen Wechſelgeſang ſchließen, an den zu denken die Hebräer jener Zeit aber wohl noch weit entfernt waren, wenn wir auch zugeben, daß das Nomadenleben, welches die Hebräer in dem halben Jahrtauſend von Abraham bis Moſes führten, der Kunſtcultur zuträglicher geweſen ſeyn mag, als der weit verbreitete Krieg, in welchen dieſelben nach Moſis Zeit verwickelt wurden und durch welchen ſowohl die Gelehrſamkeit als die damit verbundene Bildung der Sprache und Muſik nothwendig leiden mußten. Moſes ſelbſt, der die Iſraeliten aus der ägyptiſchen Dienſtbarkeit befreite, ihnen Geſetze gab, die erſte Hymne ſang, mit Muſik begleitete Feſte anordnete ꝛc., hatte gewiß keine ſo großen Kenntniſſe von der Muſik, als Viele behaupten. Er war in Aegypten erzogen, und Alles, was er da in muſikaliſcher Beziehung gelernt haben konnte, war gewiß nicht ſehr Viel. Und das iſraelitiſche Volk, das nach dem Zeugniſſe Aller von Natur aus ſchon den Aegyptern in Künſten und Wiſſenſchaften, vorzüglich was die Erfindung darin betrifft, weit nachſtand, hatte gewiß in der langen Sclaverei, in welcher es damals lebte, wenig Nahrung und Sinn für Muſik erhalten. Es fehlte ein culturfähiger Boden, und wo der nicht vorhanden iſt, da geht auch das beſte Saamenkorn keimlos verloren. Das Einzige, was nach Moſis Zeit fördernd auf die Muſik einwirken konnte, war die Errichtung der Prophetenſchulen. In dieſen unterrichtete ein großer Prophet, neben der Auslegung der Thora und der ſchon vorhandenen prophetiſchen Orakel, auch in der Verfertigung und Abſingung von religiöſen Liedern. Samuel ward auf die Errichtung dieſer Schulen hingeleitet durch den ſittlichen Verfall des jüdiſchen Volks. Mit ihnen aber faßt auch die ganze Geſchichte der hebräiſchen Muſik, wie überhaupt der geſammten Cultur des hebräiſchen Volks, einen feſten Grund. Die Muſik ward gewiſſermaßen Eigenthum des Gottesdienſtes, das kräftig geſchützt ward von der monarchiſchen Regierungsform, die nunmehr den ganzen jüdiſchen Staat umfaßte. Beſonders war das der Fall unter David, zu deſſen Zeiten die Muſik der Hebräer unſtreitig ihren höchſten Grad der Vollkommenheit erreicht hatte, mit dem aber auch ihre Geſchichte ſich gewiſſermaßen völlig abſchließt; denn was unter den Hebräern nach Davids Zeiten, wenn wir die Epoche Salomo's übergehen, der 3000 Sprüche und 1005 Lieder dichtete und Sänger und Sängerinnen und Muſiker aller Art an ſich zog, indem — wie er ſelbſt ſagt — die Muſik das Vergnügen der Sterblichen ausmache, noch für Muſik geſchah, war dieſer nicht nur mehr hinderlich als fördernd, ſondern die ſpätere Zertheilung des jüdiſchen Landes in Provinzen anderer Staaten, und die endlich erfolgte Zerſtreuung der Juden als Exulanten in alle Welt, machten mit dem Untergange ihres eigentlichen Nationalcharacters auch ein Aufhören ihrer eigenthümlichen Muſik unabweisbar. David, der ſchon, als er noch Hirte war, mit Leidenſchaft ſich der Muſik ergeben hatte, dichtete als König viele religiöſe Lieder, denen er auch eigene Melodien gab; erfand neue Inſtrumente und bildete gewiſſermaßen einen eigenen muſikaliſchen Hofſtaat um ſich, von dem aus dann die Kunſtcultur über das ganze hebräiſche Volk ſich verbreitete. Das waren die Leviten, einer jener zehn jüdiſchen Stämme, der bei der Austheilung der Landgüter kein Erbtheil bekommen hatte, und daher ſich der Uebung und Bildung der Künſte und Wiſſenſchaften beſonders ergeben konnte. Um dem Muſik liebenden Könige zu gefallen, war es daher auch die Muſik beſonders, die ſie in den Kreis

Digitized by Google

ihrer Beſchäftigungen zogen (ſ. 1. Chron. 16, 16—22 und 17, 4—6). Die Leviten, denen der nunmehr faſt rein muſikaliſch gewordene Tempeldienſt übertragen worden war, theilten ſich in förmliche Claſſen von Sängern und Muſikern, welchen unter der Oberaufſicht ihres Oberſten Chenanja die drei berühmteſten Muſiker unter ihnen, Heman, Aſſaph und Ethan, als Anführer und Lehrer vorſtanden; doch waren es nicht lauter Leviten, die den muſikaliſchen Gottesdienſt verſahen, ſondern es konnten auch Juden der übrigen Stämme, wenn ſie Geſchick und Talent dazu hatten, daran Theil nehmen. Die Zahl der Sänger und Muſiker im Allgemeinen war nach 1. Chron. 24, 1—5 4000, und die Zahl jener Claſſen, in welche ſich dieſe theilten, war nach 1. Chron. 26, 9—31 24, weil die Zahl der Söhne jener drei Oberanführer der Muſik, die wieder gleichſam Unterdirectoren derſelben waren, eben ſo viel ausmachte (vergl. auch 1 Chron. 16, 20—22; 17, 5, und 27, 5). Der Vorſteher oder Muſikdirector einer jeden Muſikerclaſſe hieß Menaʒeach, deſſen auch in der Ueberſchrift vieler Pſalmen gedacht wird. Um nach dieſem kurzen überſichtlichen Abriſſe der Geſchichte der hebr. Muſik, der hinſichtlich ſeiner Vereinigung mit dem muſikaliſchen Bildungsgange auch der übrigen Völker eine weitere Ausführung in dem Generalartikel Muſik (allg. Geſch. derſelben) erhält, nun auch zu einer wenigſtens einigermaßen klaren Vorſtellung von der inneren und äußeren Beſchaffenheit derſelben zu gelangen, müſſen wir zuvor noch die Inſtrumente in Erwähnung ziehen, die bei den Juden, als und in wie weit ſie einen eigenen Staat noch ausmachten und nicht in der Nationalität der übrigen Völker ſich verloren, in Gebrauch waren; denn wenn Nichts, ſo enthalten die Inſtrumente doch in der Regel einen getreuen und richtigen Abdruck des ganzen muſikaliſchen Wiſſens eines Volkes. Iſt den Nachrichten der Talmudiſten zu trauen, ſo beſaßen die Hebräer ohnſtreitig eine weit größere Anzahl von muſikaliſchen Inſtrumenten, als wir in den neueren Zeiten. In dem Werke Schilte Haggibborim (tract. de mus. Hebr.) wird die Zahl der Inſtrumente, die den H. zu Davids und Salomo's Zeiten bekannt waren, auf 36 angegeben. In der Bibel finden ſich jedoch nur 16 davon verzeichnet, wahrſcheinlich weil hier hauptſächlich nur auf diejenigen Inſtrumente Rückſicht genommen wird, die bei dem Tempeldienſt angewendet wurden. Im Pentateuch iſt von 7, in den Schriften der Richter, Samuelis, der Könige, der Chronik und der Propheten von 4 und in Daniel von 5 Inſtrumenten die Rede. In den Davidiſchen Pſalmen ſind ziemlich alle 16 genannt. Sie wurden eingetheilt, wie unſer Orcheſter, in drei Hauptclaſſen: Saiten-, Blas- und Schlaginſtrumente. Die erſte Claſſe, in welche alle beſaiteten Inſtrumente gehörten, umfaßte: Aſor, Nabel oder Nebel, Kinnor, Minnim, Machol u. Schaliſchim. Die zweite Claſſe bildeten: Ugabh, Keren, Chalil, Schophar od. Takoa. Chaʒoʒeroth, Nekabhim, Maſchrokita, Magrepha und Sumphoneia; in die dritte Claſſe, unter die Schlaginſtrumente, wurden gerechnet: Aduſe oder Toph, Maanim, Theltſelim und Methſiloth. Die Claſſe der Saiteninſtrumente, die ganz generell auch Neginoth genannt wurde, läßt ſich wieder in drei verſchiedene Arten abtheilen: a) die Kinnoe, b) die Nebel u. Aſor, c) die Minnim, Michol oder Machol (wie Einige leſen) und Schaliſchim. Die Blasinſtrumente bulden fünf Unterabtheilungen: a) die Flöten Chalil und Nekabbim, b) die Hörner Keren und Schophar oder Takoa, c) die Trompete Chaʒoʒeroth mit ihren verſchiedenen Arten; d) die Sumphoneia, und e) die Maſchrokita und Magrepha. Die Schlaginſtrumente waren zweierlei Art: a) die Pauken oder Trommeln Toph und Maanim mit ihren verſchiedenen Arten und b) die Schellen und Cymbeln Theltſelim und Glockencymbeln Methſiloth. — Eine genaue Beſchreibung aller dieſer Inſtrumente zu geben, iſt mit vielen Schwierigkeiten verknüpft und hat ſchon manche gelehrte Archäologen beſchäftigt. Vor Allem gehört dazu eine gute Kenntniß der orientaliſchen Sprachen. Indeſſen glauben wir, den Erklärungen, wie ſie im Hauptwerke unter den einzelnen Artikeln, die zu vergleichen ſind, gegeben wurden, eine möglichſte Richtigkeit beimeſſen zu dürfen. Wenigſtens iſt kein Fleiß zu dem Zwecke geſpart und jede frühere Unterſuchung Anderer, die Aufſchluß darüber zu geben im Stande ſeyn können, ſorgfältig verglichen und benutzt. — Eine intereſſante Erſcheinung iſt bei Betrachtung aller dieſer Inſtrumente, daß ſich ein völliges Orcheſter daraus bilden läßt, das wenigſtens der Idee des unſrigen ganz und gar ſchon entſpricht. Ob nun aber die Hebräer dieß ihr Orcheſter auch ſchon ſo, wie wir das unſrige, zuſammenwirkend, in gemeinſamem Vereine gebrauchten? — iſt eine andere Frage, die bereits vielfach in Berathung gezogen und bald ſo, bald anders, mit Ja und Nein, beantwortet worden iſt. Nach unſerm Dafürhalten ſtreiten dagegen, außer der eigentlichen und gewöhnlich nur dürftigen Beſchaffenheit der einzelnen Inſtrumente, die gar nicht oder doch nur ſehr theilweiſe auf eine Combination mit noch anderen Inſtrumenten, ſondern ſtets oder doch meiſtens nur aus der natürlichen Tonfähigkeit des einzeln eben vorhandenen Inſtruments heraus auf ſeinen eigentlichen, an Sitte und Ueblichkeit gebundenen Zweck berechnet zu ſeyn ſcheint, auch die Ueberſchriften der Pſalmen und mancher anderer hebräiſchen Dichtungen, die den vornehmſten Text der bei den Hebräern überhaupt als vorherrſchend zu betrachtenden Vocalmuſik ausmachen. Die Inſtrumentalmuſik erſcheint bei ihnen dieſer ſtets untergeordnet, wie es die Natur der Sache auch ſchon gar nicht anders zu- und denken läßt. Denn Dichtkunſt und Muſik waren in jenen Zeiten ſo unzertrennlich von einander, daß wohl kein Gedicht ohne Muſik und keine Muſik ohne Gedicht exiſtirte. So finden wir z. B. in der Ueberſchrift von Pſalm 5 das Wort Nechiloth, Pſ. 8 u. a. Gittith, Pſ. 9 Mutlaben, Pſ. 45 Schoſchanim, Pſ. 46 Alamoth, Pſ. 53 Machalat, Pſ. 56 Jonat Elem Nechotim, Pſ. 60 Schuſchan Edul, Habakuk 3 Schigionoth ꝛc. Deuten auch viele von dieſen und dergleichen Ueberſchriften auf nichts anderes als die Gelegenheit hin, bei welcher die damit bezeichneten Lieder geſungen wurden, oder die Melodie (als allgemein bekannt, als Nationalmelodie gleichſam), die man dabei anwandte, ſo wollen doch die Ueberſchriften, welche Namen von Inſtrumenten ſind, gewiß auch nichts Anderes ſagen, als daß auf dieſem und keinem anderen Inſtrumente der Geſang des ſo überſchriebenen Liedes begleitet wurde. Von einer Orcheſterbegleitung, einer Begleitung des geſammten vorhandenen Inſtrumentenvorraths, oder auch nur einiger naturverſchiedener Inſtrumente, iſt nirgends die Rede. Was wir in Beziehung darauf in der Bibel finden, deutet nur auf den gemeinſchaftlichen Gebrauch naturverwandter Inſtrumente, ſo in der Hauptſtelle 1 Chron. 16, 19—22, wo es ausdrücklich heißt, daß niemals mehr als zwölf Sänger und zwölf Spielleute auf der Singbühne im Tempel geſehen wurden. Von Letzteren nämlich ein Cymbaliſt, zwei Nabliſten und neun Harfeniſten. Nur im außerkirchlichen Leben und bei einigen ſehr hohen Feſten ward die Zahl der Sänger und Muſiker noch vermehrt. Die Art der Inſtrumente blieb jedoch dieſelbe. Die Nabeln oder morgenländiſchen Lauten führten dabei die Melodie und die Harfen die Harmonie ꝛc. — Das verbreitet ein noch helleres Licht über die innere Beſchaffenheit der hebr. Muſik. Wir leſen unter jenen Ueberſchriften zuweilen: ein Lied, zu ſingen auf Alamoth und Scheminith (ſ. d. Art.). Die Bedeutung dieſer Wörter läßt fragen: hatten die Hebräer ſchon einen vollſtimmigen Chor? — Gewiß nicht. Die Jungfrauen- (Knaben-) Stimme, welche das Alamoth bezeichnet, und die alſo daſſelbe war, was wir Sopran nennen, der in der Regel die Melodie führt, ward von den Männerſtimmen ohne Zweifel nur in der tieferen Octave begleitet, was auch

Digitized by Google

die accompagnirenden Inſtrumente je nach Beſchaffenheit ihrer Tonlage, und höchſtens nur unter harmoniſcher Einmiſchung der Quarten und Quinten thaten. Die Terze und Sexte kannten ſie noch nicht, noch weniger die Septime. Die einzige uns überraſchende größere Mannigfaltigkeit in ihrem Geſange war der unter Samuel, wahrſcheinlich durch die Prophetenſchulen, aufgekommene und nachher durch David noch weiter ausgebildete *Wechſelgeſang*, der ſich, eben um ſeiner annehmlichen Mannigfaltigkeit willen, auch in die Inſtrumentalmuſik Eingang zu verſchaffen gewußt hatte (vergl. 1. Sam. 18, 6—7 und cap. 21, auch 2. Sam. 29, 5). Dieſer Wechſelgeſang beſtand hauptſächlich darin, daß entweder die beiden (einſtimmigen) Chöre der Frauen und Männer eine Geſangsſtrophe gegenſeitig, aber immer mit einiger Abwechslung der Melodie, wiederholten, oder daß der Inſtrumentenchor den Geſang gleichſam beantwortete, wobei die Zuhörer dann gewöhnlich mancherlei Ceremonien verrichteten. Ganz verſchieden davon war der Wechſelgeſang, von welchem Exod. 32, 18, Num. 21, 17 und a. a. O. des Pentateuch die Rede iſt, und worauf Fetis, wie oben bemerkt, in ſeiner Geſchichte der Muſik hindeutet. Das war nur ein wechſelweiſes gleiches Abſingen der Geſänge oder der Lieder, damit der eine Theil des Chors ſich wieder etwas ausruhen und Athem ſchöpfen konnte, wozu ſpäter die Pauſen Gelegenheit genug gaben (ſ. d. Art. *Sela*). Faſſen wir nun alles das hier kurz Angedeutete zuſammen, ſo läßt ſich nichts weiter über die hebräiſche Muſik mit Gewißheit ſagen, als daß ſie von ihren Ausübern ſehr geliebt ward; was für eine Art von Melodie aber ſowohl in ihrer Vocal- als Inſtrumentalmuſik die Hebräer hatten: ob ein beſtimmtes Tonſyſtem, auf welche Weiſe ſie Geſang und Klang mit einander vereinigten, ob ſie ihre Melodien aufzuſchreiben wußten oder nur durch Traditionen fortpflanzten u. ſ. w. — Alles das ſind und bleiben noch unbeantwortete und wahrſcheinlich auch unbeantwortbare Fragen. Faſt alle Schriftſteller über die hebräiſche Muſik halten ſich in ihren Urtheilen ſo ſehr an das bloße Wort der Bibel, daß ſie darüber ſelbſt die Verpflichtung zu vergeſſen ſcheinen, auch Rückſicht auf die wahre Natur der Sache, den Volkscharacter und andere dahin gehörige Umſtände zu nehmen. Kein Wunder daher, daß jene Nachrichten oft bis in die lächerlichſten Lobeserhebungen ſich verlieren, und ſo glänzend klingen, wie unſere Nachwelt ſie kaum von der Muſik der jetzigen Zeit verbreiten wird. Man ſchreibt den Hebräern eine der unſrigen ähnliche Harmonie zu, die ſie doch, wie ſchon vorhin geſagt, durchaus nicht beſaßen und auch ſchon nach der Beſchaffenheit ihrer Inſtrumente nicht beſitzen konnten. Die Beſchreibungen, die wir von dieſen haben, bedürfen zwar immer noch einer genaueren Unterſuchung, doch erhalten ſie durch den Umſtand einen nicht unbeträchtlichen Grad von Wahrſcheinlichkeit, daß noch jetzt im ganzen Orient Inſtrumente der Art vorhanden ſind, wie wir ſie in jenen Beſchreibungen verzeichnet finden. Die Araber, Perſer, Aegyptier, nachher die Griechen, haben ſämmtlich Inſtrumente gehabt, die an Form und muſikaliſcher Einrichtung wenig von einander abweichen; mehr als wahrſcheinlich waren daher auch wohl die Inſtrumente der Hebräer denen jener Völker ſehr ähnlich, d. h. ſo unvollkommen, daß man gar nicht einſehen kann, wie eine Harmonie unſerer Art darauf hätte ausgeführt werden können. Man ſehe die Beſchreibungen ſelbſt. Und erwägen wir dazu noch, daß die Beſchaffenheit der Inſtrumente ein Maßſtab iſt, wonach der Grad der muſikaliſchen Cultur eines Volkes ziemlich ſicher abgemeſſen werden darf, ſo geht daraus zugleich das ſicherſte Urtheil über den tiefen Stand der hebräiſchen Muſik im Vergleich zu der unſrigen hervor. — Von dem *enharmoniſchen* und *chromatiſchen* Tongeſchlechte können die Hebräer zu Davids Zeiten, und dieß war doch die glänzendſte Epoche der hebräiſchen Muſik, durchaus noch Nichts gewußt haben; denn einmal ward das enharmoniſche Geſchlecht viel ſpäter erfunden, und dann ward das chromatiſche Tongeſchlecht, wenn wir auch deſſen Alter bis zu Davids Zeiten hinaufſetzen wollten, von den Lacedämoniern, unter welchen es zuerſt aufkam, gleich nach ſeinem Erſtehen wieder verboten. Sie hatten demnach nur das *diatoniſche* Tongeſchlecht, und das gibt wieder ein Zeugniß von der Armſeligkeit des ganzen hebräiſchen Muſikſyſtems. Für die damaligen Zeiten, ſelbſt für das muſikaliſche Ohr eines David und Salomo, mag es allerdings außerordentlich glänzend erſchienen ſeyn, und es wäre jedenfalls gewagt, den Urtheilen des alten Teſtaments darüber keinen Glauben beizumeſſen; allein *wir* dürfen dieſe Urtheile keineswegs auffaſſen nach dem Verlangen und den Begriffen der *jetzigen* Zeit von Muſik und Kunſt überhaupt, ſondern immer nur in Rückſicht auf den allgemeinen Culturzuſtand *des* Volkes, von deſſen Muſik in der Bibel die Rede iſt. Die Schönheit, welche Viele in der hebräiſchen Poeſie finden wollen, widerſtreitet dem auch gar nicht, denn erſtens beruht das jetzige Urtheil über dieſe Schönheit noch auf dem Vorbeweis der Autenthie und Integrität aller poetiſchen Schriften des alten Teſtaments, der immer noch nicht vollſtändig geführt worden iſt, und dann läßt auch die Ausbildung der menſchlichen Seelenkräfte recht wohl eine Trennung des muſikaliſchen und poetiſchen Talents zu; denn ſind auch alle unſere Seelenkräfte nur Modificationen einer einzigen Grundkraft, ſo iſt doch wohl nichts gewöhnlicher, als daß eine oder die andere jener Modificationen in ihrer Ausbildung beſonders hervortritt. Um das Haupthinderniß, einen deutlichen Begriff von der Beſchaffenheit der hebräiſchen Muſik zu erhalten, nämlich den Mangel muſikaliſcher Tonreihen, zu beſeitigen, hat man angenommen, daß die Accente in der Sprache zugleich die Noten der Hebräer geweſen ſeyen. So wird in dem ſchon angeführten Werke *Schille Higgibborim* behauptet, daß dieſe Accente zur Bezeichnung eines künſtlichen Geſanges weit bequemer geweſen ſeyen als die nachherige Guidoniſche Solmiſation, indem ein einziger hebräiſcher Accent eine ganze muſikaliſche Phraſe bezeichnet habe. Dieß zeugt aber eher gegen als für die Vollkommenheit der hebräiſchen Muſik, denn eine Sprache z. B., die mit der Bilderſchrift ausreicht, womit man jene Tonſchrift vergleichen kann, iſt doch unmöglich ſo vollkommen und ausgebildet als eine andere, die der Buchſtabenſchrift bedarf? — Und dann beruht auch dieſe Annahme wieder auf dem noch immer nicht vollſtändig geführten Vorbeweiſe, ob die alten Hebräer die Accente, wie wir ſie jetzt in den hebräiſchen Schriften finden, wirklich gekannt haben. — Indeſſen folge hier ein Verzeichniß der Accente, wie ſie als Tonzeichen (Noten) betrachtet werden. Man theilt ſie ein in *proſaiſche* und *metriſche*. Jene ſollten blos zum guten Leſen dienen und dieſe die eigentlichen Singnoten ſeyn. Singen, Leſen und Sprechen waren aber bei den alten Hebräern ſo nahe verwandte Dinge (ihr ganzer Geſang war gewiß nur ein mehr recitativiſcher*) als arioſer), daß denn auch die metriſchen und proſaiſchen Accente viele Aehnlichkeit mit einander haben. Die metriſchen waren: 1) Sitluk mit dem Soph-Paſuk; 2) Merca Mapachatus, der einen hohen und niederen Ton hat und wenigſtens einen halben Ton ausmacht; 3) Atnach; 4) Rbhia Jereſchatus, der zwei hohe Töne hatte; 5) Pſik Schalſchelet; 6) Sarka Poſtpoſitivus; 7) Tiphcha, der vorderſte; 8) Paſer; 9) Pſik Kadmatum; 10) Pſik Mapachatum; 11) Merka; 12) der untere Munach; 13) der obere Munach; 14) Mahach; 15) Kadma; 16) Tipcha Tonicus; 17) Jerach; 18) Sarka, der Mitknecht. Die hebräiſchen Zeichen dieſer Accente finden ſich in jeder hebräiſchen Grammatik. Aus den verſchiedenen Stellen nun, die dieſe Accente in einem Gedichte einnahmen, ſoll man auf ihre muſikaliſche Deutung haben ſchließen können.

*) Dieß iſt wohl am richtigſten; denn kein Volk der Erde hat durch Jahrtauſende ſeine Eigenheiten durch Tradition mehr beibehalten, als die Juden. Man gehe jetzt noch in ihre Tempel und höre ihren Geſang, ſo hat man einen Begriff von hebräiſcher Muſik.

Digitized by Google

Wenn, z. B., ein Accent über einem Worte ſtand, ſo zeigte er an, daß ſich die Stimme erheben, unter dem Worte, daß ſie fallen ſollte, zwiſchen den Worten deutete er entweder auf eine eilige Verbindung oder auf eine bedächtige Verweilung, jenes die Linie Makkeph, dieſes das Pſik, der Soph-Paſuk, oder die zwei Punkte am Ende eines Verſes, oder auch das Wort Sela (ſ. dieſ.). Die Stelle des Accents wirkte blos auf den Rhythmus, ſeine Form aber bezeichnete den eigentlichen Ton. So glaubte man z. B., je größer und höher ein Accent ſey, deſto ſtärker und höher müſſe auch der Ton ſeyn, welcher dadurch angedeutet werde, und umgekehrt; ferner, wenn die Figur eines Accents gezogen oder gedehnt ſey, ſo müſſe auch der dadurch angedeutete Ton gedehnt werden. Zuſammengeſetzte Figuren ſollen einen zuſammengeſetzten Ton haben und gewiſſermaßen Läufe vorſtellen ꝛc. Beiſpiele von Entzifferungen einer ſolchen hebräiſchen Tonſchrift finden ſich in Kirchers Muſurgie, die aber bis zur Stunde noch kein Jude hat nachſingen können. Was allenfalls mit einer ſolchen muſikaliſchen Schreibekunſt, wenn wir ſie auch für ächt annehmen, bezeichnet werden konnte, kann blos in der richtigen Interpunction, in einer gewiſſermaßen willkührlichen Erhebung der Stimme, kurz in ſolchen Mitteln beſtanden haben, die wir in unſeren Zeiten zur Bezeichnung einer richtigen Declamation (Cantilation) anwenden würden, niemals aber ein genau nach Höhe und Tiefe u. ſ. w. beſtimmtes Tonmaß, ein abgemeſſenes Intervall. Damit ſtimmen auch faſt alle tieferen Denker über dieſen Gegenſtand, mit einigen unweſentlichen Abweichungen, überein, wie z. B. Guarin, Andreas Sennertus, Zamora u. A. Am weiteſten geht Speidel, der in ſeinem kleinen Werke über die hebräiſche Muſik ſogar beweiſen will, 1) daß durch die verſchiedenen Perſonen, die in den Pſalmen bald in der einfachen, bald in der Mehrzahl redend vorkommen, verſchiedene Stimmen angedeutet würden (Discant, Alt, Tenor und Baß), welche nach Anleitung des Textes bald einzeln, bald aber vereint in Chören geſungen hätten; 2) daß die Hebräer nur fünf Töne gehabt hätten, die mit den fünf Vokalen a, e, i, o, u bezeichnet worden ſeyen. Demnach habe die Tonleiter der alten Hebräer folgendes Anſehen gehabt:

u — Schurek: Kybbutz.
o —— cholem: Kametz chatuph: chateph Kametz —
i ——— chirek.
e ———— tzeri: Saegol. schaeva: Schateph Saegol. —
a ————— kametz: patach: chateph patach. —
u —————— Schurek: Kybbutz — — — —
o ——————— cholem: Kametz chatuph: chateph Kametz —
i ———————— chirek.
e ————————— tzeri: Saegol: Schaeva: Schateph Saegol. —
a —————————— kametz: patach: chateph patach. —

welche Scala natürlich in allen vier Stimmen gleich geweſen ſey, a der tiefſte Ton, e der zweite u. ſ. w. Ferner ſucht er zu beweiſen, daß die nämlichen Vocale auch zugleich zur Bezeichnung der Kürze und Länge der Töne gedient haben, der lange Vocal nämlich habe eine ganze Note, der kurze eine halbe und der kürzeſte eine Viertelsnote gegolten. Den Tact ſucht er nicht für die Hebräer zu erringen, dagegen aber die muſikaliſchen Wiederholungen, die er ebenfalls in den Davidiſchen Pſalmen findet, und zwar durch verſchiedene Accente angedeutet. Als Beweis für alle ſeine Unterſuchungen hat er endlich den 46. Pſalm vierſtimmig ausgeſetzt. Man findet darin wirklich nur fünf Töne, Solo und Tutti, und nur dreierlei Arten von Noten. Der Scharfſinn, womit Speidel ſeine Unterſuchung angelegt und durchgeführt hat, iſt zu bewundern; doch auch nur ein klein wenig mehr Kenntniß von dem eigentlichen Weſen der Muſik hätte ihn von der Nutzloſigkeit ſeiner mühſeligen Arbeit überzeugen müſſen. — Der Abt Fleury will Manuſcripte aus den alten Zeiten der Hebräer geſehen haben, welche Fragmente von notirten Melodien enthielten und ſehr harmoniſch geweſen ſeyn ſollen. So erzählt wenigſtens Bonnet in ſeiner Geſchichte der Muſik, führt aber die Manuſcripte ſelbſt nicht an; wahrſcheinlich hat Fleury Neues mit Altem verwechſelt, oder hat ihn einer der neueren Juden, die auf keine Weiſe herabzuſtimmen ſind in ihrer Begeiſterung für die Vollkommenheit der muſikaliſchen Cultur ihrer Väter, Solches glauben gemacht. — Und ſelbſt das Neueſte aus der Muſik der alten Hebräer, als ſie noch einen eigenen Staat bildeten, kann nicht Viel geweſen ſeyn, denn nach Salomo artete die Muſik in Ueppigkeit aus, wie Jeſaias (5, 5—6), Amos (6, 4—5) u. A. beweiſen. Unter Achab, der den Götzendienſt einführte, verfiel die Tempelmuſik ganz. Hiskia's Wiederherſtellung des wahren Gottesdienſtes dauerte nicht lange. Auch Manaſſe trug zu dem Verderben bei, und die Nichtbeachtung des Gottesdienſtes, die nothwendig einen Verfall der Kunſt nach ſich ziehen mußte, lieferte das Volk in die Hände Nebucadnezars. Siebenzig Jahre währte die Gefangenſchaft in Babylon. „An den Waſſern zu Babel — heißt es in der Schrift — ſaßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten. Unſere Harfen hingen wir an die Weiden, die drinnen ſind, denn daſelbſt hießen uns ſingen, die uns gefangen hielten, und in unſerm Heulen fröhlich ſeyn ꝛc."; und brachten ſie auch noch 245 Sänger wieder nach Jeruſalem mit, ſo war doch Judas Maccabäus Tempelordnung kaum ein Schatten von der Davidiſchen, und als, nach der zweiten Unterjochung der Hebräer durch die Römer, Herodes ein Theater nach römiſcher Art in Jeruſalem errichtete, ſo fluchten die Weiſen dagegen als ein Attentat gegen den Gebrauch ihrer Väter, und machten es verächtlich in den Augen des Volkes, das dadurch nur noch ſittenloſer wurde, und ein Gemiſch von Nationalcharacteren in der Kunſt entſtand, in dem die ächt hebräiſche ganz unterging. Schon Herodes hatte ausländiſche Tonkünſtler an ſeinem Hofe, und nach ihm findet ſich wahrlich Nichts mehr von jener eigentlich hebräiſchen Muſik, wenn wir das abrechnen, was wir allenfalls jetzt noch davon in den Synagogen hie und da antreffen. Darüber aber, über den muſikaliſchen Gottesdienſt der neueren Juden, ſiehe auch den ſchon oben in gleicher Weiſe angezogenen Art. Leviten. — Unter den Werken, welche ſich über die hebräiſche Muſik verbreiten, iſt, außer den vielen Geſchichten, welche natürlich alle auch die hebräiſche Muſik mehr oder weniger berühren, das vorzüglichſte der „Thesaurus antiquitatum sacrorum complectens selectissima clarissimorum virorum opuscula, in quibus veterum hebräorum mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur" von Blaſius Ugolino, Venedig 1767 (der 32. Bd. dieſer koſtbaren Sammlung enthält 40 verſchiedene Schriften über unſern Gegenſtand); dann Herder „vom Geiſt der hebräiſchen Poeſie", Bd. 1 und 2; Salomon van Till „Dicht-, Sing- und Spielkunſt ſowohl der Alten als insbeſondere der Hebräer", und Kirchers „Muſurgie."

Heckel, Johann Chriſtian, geboren zu Biſchofswerda am 15. Auguſt 1676, ſtudirte zu Leipzig Theologie und Muſik, und ward dann 1699 Cantor in Biſchofswerda, von wo er 1713 nach Pirna verſetzt wurde. Hier ſtarb er 1744. Walther nennt ihn einen tüchtigen Componiſten, indeß iſt kein Werk mehr von ihm vorhanden, welches dieſes Urtheil beſtätigte, dahingegen aber beſitzen wir noch mehrere hiſtoriſche Schriften von ihm, welche ihn als einen wiſſenſchaftlich ſehr gebildeten Mann bekunden.

Heckel, K. Ferd., geb. in Wien den 12. Januar 1800. Einige größere Verlagsunternehmungen, z. B. die erſte wohlfeile Ausgabe von Mozarts Opern im Clavierauszug, ein ſehr geachtetes Orgeljournal (unter Mitwirkung des Organiſten J. Vierling in Frankenthal, jetzt in Durlach) u. a. m. verſchafften ſeiner in Mannheim beſtehenden Muſikalienhandlung ihre geachtete Stellung.

Unter mehreren gedruckten, in dem Mannheimer Hellermagazin ſtehenden kleinen Compoſitionen für das Clavier wurde beſonders ein Impromptu in Es günſtig aufgenommen. Als Verleger der mit dem Preis gekrönten Werke (des Mannheimer Muſikvereins und der Vereine in Mannheim, Heidelberg und Speier), der Mozartverherrlichung und anderer achtbarer Artikel, hat er ſich einen wohlverdienten Ruf erworben.

Hedykomos — der Name eines Singetanzes der alten Griechen.

Heerpauke, ſ. Pauke.

Heertrommel, zuweilen auch Härtrommel geſchrieben, eine unnütze Spielerei in alten Orgeln, die aus zwei bis vier Pfeifen beſtand, welche möglichſt tief klangen, um etwa einen Viertelton auseinander geſtimmt waren, mixturenartig auf einem Stocke ſtanden, durch ein Manubrium zur Anſprache gebracht wurden, und vermöge ihrer Tonverhältniſſe einen trommelartigen Ton gaben, der ſo lange anhielt, bis das Manubrium wieder abgeſtoßen wurde.

Heerwagen, Friedrich Ferdinand Traugott, Senior und Pfarrer zu Markt-Uehlfeld an der Aiſch unweit Erlangen, ſ. Literatur.

Heiden, ſ. Heyden.

Heidenreich, Georg Chriſtoph, war Organiſt und Orgelbauer zu Tennſtädt in Thüringen, wo er 1800 in einem Alter von ungefähr 64 Jahren ſtarb.

Heidenreich, Carl Heinrich, geboren zu Stolpen 1764, und geſtorben zu Burgwerben bei Weißenfels am 26. April 1801, war von 1789 bis 1798 ordentlicher Profeſſor der Philoſophie zu Leipzig. Er philoſophirte größtentheils nach Kantiſcher Weiſe, wußte dabei jedoch die Eigenthümlichkeit ſeines Geiſtes zu bewahren, wie ſeine vielen Schriften beweiſen, unter denen für den Muſiker und Muſikgelehrten beſonders intereſſant ſind ſein „Syſtem der Aeſthetik“, Leipzig bei Göſchen; „Ueber den Grundbegriff der ſchönen Künſte“ (in Feß's „Beiträgen zur Beruhigung und Aufklärung“, (1790, Bd. 2, Stück 2, pag. 129 ff.); „Warum urtheilen die Neueren ſo zweideutig über die Nützlichkeit der ſchönen Künſte für den Staat und die Menſchheit?“ (ebend. Stück 2, pag. 24 ff.).

Heilig, ſ. Sanctus.

Heilmann, Joſeph, der Sohn eines Claviermachers zu Mainz, geb. 1768, hatte einen großen Ruf als Nachfolger in des Vaters Geſchäft.

Heine, ſ. Heyne.

Heinefetter, 1) Sabine, eine der berühmteſten Sängerinnen neueſter Zeit, wurde geb. zu Mainz 1805. Wie die große Mara ſoll auch ſie als armes Mädchen Harfe geſpielt und durch ihre ſchöne Stimme Aufſehen erregt haben. Ein Muſikverſtändiger lernte ſie kennen und bildete ſie für das Theater. Ihre erſten Verſuche im dramatiſchen Geſange machte ſie auf der Frankfurter Bühne; darauf ging ſie nach Caſſel, wo ſich Spohr ihre weitere künſtleriſche Ausbildung ſehr angelegen ſeyn ließ. Ihre jüngeren Schweſtern 2) Clara und 3) Stöckl-H. wurden durch ſie in den Tempel der Kunſt eingeführt. S. iſt jetzt am Ziele ihrer künſtleriſchen Laufbahn, kann aber auf dieſelbe mit Stolz zurückblicken. Die beiden Schweſtern ſind noch in voller Thätigkeit und treten — beſonders die Letztere — in die Fußſtapfen der Aelteren. Ihre Erſcheinungen ſind in noch zu friſchem Andenken, als daß man nicht die ausführlicheren Lebensbeſchreibungen einer ſpäteren Zeit überlaſſen zu müſſen glaubt.

Heinichen, Joh. David, geboren zu Crößuln bei Weißenfels am 17. April 1683. Er ſtarb an der Schwindſucht am 16. Juli 1729. Seine ſelten gewordenen Compoſitionen zeigen weit mehr den denkenden als erfindungsreichen Künſtler. Die Zahl war nicht gering. Gerber führt ſie alle auf; allein ſie ſind nur noch dem Geſchichtsfreunde beachtenswerth. Das beachtenswertheſte, ſelbſt jetzt noch intereſſanteſte ſeiner Werke iſt ſeine Generalbaßſchule, Dresden 1728 in 4°. 960 Seiten.

Heinlein, Paul, zuletzt Organiſt an der Sebalderkirche zu Nürnberg, geb. daſelbſt am 11. April 1626, war der Sohn des berühmten Arztes Sebaſtian H.. Man zählte ihn zu den kunſtfertigſten Orgel- und Clavierſpielern ſeiner Zeit. Auch ſchrieb er viele kleinere und größere Sachen für ſeine Inſtrumente, die ein ſolches Zeugniß der Geſchichte wohl begründen laſſen. Er ſtarb am 6. Auguſt 1686.

Heinrichs (nicht Heinrich), Anton Philipp, wurde am 11. März 1781 zu Schönbüchel bei Schönlinden und Georgswalde in Böhmen geboren, lernte in ſeiner Jugend etwas Pianoforte- und Violinſpielen, wurde Kaufmann und Großhändler in Leinwand, Zwirn, Wein u. ſ. w, machte auch bedeutende Wechſelgeſchäfte, ſo daß er, an jedem der drei genannten Orte eine Fabrik beſitzend, zu den erſten Großhändlern des Landes gerechnet werden mußte. Durch den Fall der Banknoten fielen mehrere bedeutende Häuſer, was auch ſeinen Fall nach ſich zog. Da er auch ſein Privilegium einbüßte, ſah er ſich genöthigt, nach Amerika überzuſchiffen. Er ließ ſich in Kentucky nieder und lebte hier ärmlich in einer Waldhütte. Seine früher erworbenen muſikaliſchen Kenntniſſe und Fertigkeiten jedoch brachten ihm ſo viel Anſehen, daß man eine Melodie zu einem Feſtgeſange von ihm verlangte, die er ſogleich mit Bleiſtift niederſchrieb. Sie gefiel, und ſo gerieth er in ſeiner Wildniß in's Componiren, ohne noch einen Begriff von Harmonielehre zu haben, die ihm erſt ſpäter, nachdem bereits mehrere Werke von ihm gedruckt worden waren, durch einen Deutſchen beigebracht wurde. Von jetzt an genoß er in Amerika ein großes Anſehen. Da ſeine Frau in Böhmen unterdeſſen geſtorben war, heirathete er eine Amerikanerin. Nach dem Tode dieſer ſeiner zweiten Frau führte ihn der Trieb nach höherer muſikaliſcher Bildung wieder nach Europa. In London angekommen, erſchöpfte ſich bald ſein kleines Vermögen, und er mußte bei einem nicht ſonderlichen Orcheſter, wie die meiſten in London ſind, als Violinſpieler Dienſte nehmen. Als ſolcher lebte er daſelbſt ſieben Jahre, allerlei Compoſitionen verſuchend, von denen nicht wenige, aber die geringeren, in London gedruckt wurden, wie zum Beiſpiel „The Loy house a Song presented to the Mestern minstrel“, ein muſikaliſch-biographiſcher Geſang, der unter ſeine früheren Verſuche gehört; „La promenade du Diable“, eine Tarantelle für Pianoforte, Felix Mendelsſohn-Bartholdy gewidmet, die kräftig wandernde Finger verlangt, wenn ſie effectuiren ſoll; „Paganini's Incantation für das Pianoforte“ u. A., in denen er überall nach deutſcher Bildung ſtrebt, obwohl meiſtens die italieniſche Geſangsweiſe die vorherrſchende geblieben iſt. Im Ganzen mögen etwa 20 namhafte Werke von ihm in Boſton und London gedruckt worden ſeyn. Da er außerdem auch ſchon viele Ouverturen und Sinfonien, unter welchen ſogar eine für 34 Stimmen, geſetzt und von der Wiener Preisausſchreibung 1834 gehört hatte. wollte er es wenigſtens verſuchen, mit unter die Bewerber zu treten, und reiste nach Deutſchland, kam aber zu ſpät, nachdem das Gerücht, allerdings damals noch vor der Zeit, bereits dem Capellmeiſter Lachner den Preis zugetheilt hatte. Indeß war, nach H's eigener Ausſage, die Sinfonie nicht die Hauptſache ſeiner Reiſe, ſondern er wollte ſein Vaterland und eine Tochter aus erſter Ehe wieder ſehen, welche Letztere aber bereits Deutſchland verlaſſen hatte und nach Amerika geſegelt war, um ihren Vater aufzuſuchen. In ſeinen neueren Compoſitionen für volles, oft übervolles Orcheſter iſt er ganz eigenthümlich, namentlich im Rhythmiſchen, und ſeine ſchriftliche Sprachdarſtellung hat im Engliſchen und Deutſchen etwas Geniales, wie es ſich von einem Manne ſeines Bildungsganges kaum erwarten läßt.

Heinroth, Johann Auguſt Günther, Dr. phil. und Univerſitäts-Muſikdirector zu Göttingen, wurde geboren zu Nordhauſen in Thüringen am 19. Juni 1780. Wir umgehen ſeine im Hauptwerke gebrachte ausführlichere Lebensgeſchichte und beginnen mit dem Anfange ſeines Wirkens in Göttingen. Daß er Anfangs in Göt-

Digitized by Google

tingen einen ſchweren Stand hatte, läßt ſich leicht ermeſſen. Eines Theils fand er den muſikaliſchen Zuſtand daſelbſt von Forkel, der nur der Wiſſenſchaft ſeiner Kunſt lebte, höchſt vernachläſſigt, andern Theils aber war die Ehrfurcht vor Forkels Wiſſen und Wirken bei einem großen Theile der dortigen Kunſtfreunde auch wieder ſo groß, daß nicht geringe Kräfte dazu gehörten, ſich wenigſtens nur einigermaßen in der öffentlichen Meinung ein Anſehen zu erwerben. Sollte für die Bildung und das äußere Leben auch in muſikaliſcher Hinſicht Etwas geſchehen, ſo mußte H. einen ganz neuen Grund dazu legen. Er errichtete zu dem Zwecke eine academiſche Singacademie und einen eigenen öffentlichen Lehrſtuhl für den wiſſenſchaftlichen Theil der Tonkunſt, führte wieder regelmäßige ſogenannte academiſche Concerte ein, an denen die Studirenden den regſten Antheil nahmen, ertheilte jungen Theologen Unterricht im Kirchen- und Altargeſange, — kurz ließ kein Mittel unbenutzt, das ihm ſeine Stellung zum ſegensreichen Wirken nach Außen darbot. Um dieſes aber auch über die Grenzen der Univerſität hinaus noch zu erweitern, ſchrieb er eine „Volksnote oder vereinfachte Tonſchrift“, nach welcher, im Gegenſatze zur unvollkommenen Zifferſchrift, die H. überall ſiegreich bekämpft hat, auch in den niederſten Schulen der Geſangsunterricht auf eine leicht faßliche und zweckmäßigere Weiſe ertheilt wird; ferner eine eben darauf gerichtete „Geſangs-Unterrichtsmethode für höhere und niedere Schulen“; und eine „kurze Anleitung, die Choräle nach Noten leichter und geſchwinder als nach Ziffern ſingen zu lehren“, der er zur Vervollſtändigung dann auch noch „166 Choralmelodien nach den im Königreich Hannover ziemlich allgemein eingeführten Böttner'ſchen Choralbuche in leichte Tonarten transponirt“, und „169 Choralmelodien mit Harmonien begleitet“, beilegte. Dadurch, daß in dem Schullehrer-Seminar zu Hannover der Geſangsunterricht auf höhere Veranlaſſung nach der von H. in den genannten Schriften niedergelegten und anſchaulich gemachten Methode ertheilt wird, hat dieſelbe ſich ziemlich in alle Schulen des Königreichs Hannover Eingang verſchafft, und ihr Erfinder ſo ſich ein großes Verdienſt um den dortigen allgemeinen Geſangsunterricht ſowohl als öffentlichen Kirchengeſang erworben. Eine „Kurze Anleitung, das Clavier ſpielen zu lehren“, fand nicht minder günſtige Aufnahme; wie denn auch ſeine zahlreichen Compoſitionen für dieſes Inſtrument, die meiſtens eine pädagogiſche Tendenz haben, und ſeine vielen Lieder und Geſänge, von denen nicht wenige, und vornehmlich die, zu welchen er ſelbſt auch den Text dichtete, aus dem engen Kreiſe des Unterrichts in den Mund des Volks übergegangen ſind. Als Antritts-Programm ſchrieb er in Göttingen „Ueber die Vernachläſſigung des Geſanges“; ſein ſonſtiges ſchriftſtelleriſches Wirken in der Muſik iſt hinlänglich aus den vielen kleineren und größeren Aufſätzen und Abhandlungen bekannt, die er in die „Cäcilia“, die Lpz. allg. muſik. Zeitg., in dieſes unſer Werk und in die „Eutonia“ lieferte, wie endlich auch aus dem „Muſikaliſchen Hülfsbuche für Prediger, Cantoren und Organiſten“, das er 1833 herausgab und das vielen Beifall gefunden hat. Seine rein poetiſchen, hiſtoriſchen, geographiſchen und naturhiſtoriſchen Werke gehören nicht hieher. — Von ſeinen ſieben Kindern widmete ſich nur eine Tochter, Franziska, die eine wunderherrliche, umfangreiche Stimme, überhaupt ein ausgezeichnetes Geſangstalent beſitzt, der Kunſt.

Heinſe, Johann Jacob Wilhelm, Churmainziſcher Hofrath, ein genialer deutſcher Schriftſteller, geb. zu Langenwieſen, einem Schwarzburg-Sondershauſiſchen Marktflecken bei Ilmenau in Thüringen 1746, ſchrieb „Ardinghello“, „Anaſtaſia“, und die für den Muſiker ewig denkwürdige „Hildegard von Hohenthal.“ Das Beſte in dem drei Bände ſtarken Romane ſind die Abhandlungen Bd. 1 pag. 41 von dem Stimmwerkzeuge, pag. 46 von der Geſangs-Bildungsmanier der Italiener, pag. 102 von der Temperatur und Stimmung und Characteriſtik der Tonarten, pag. 214 von den Concertmuſiken, pag. 222 über Darſtellung, pag. 257 über Vollkommenheit, pag. 300 über die opera buffa, Bd. 2 pag. 126 über muſikaliſchen Ausdruck, pag. 172 über Melodie, pag. 232 über das Ballet, pag. 311 über die Arie, pag. 314 über den Chor, pag. 341 über den jetzigen Muſikzuſtand. H. ſtarb 1803. Höchſt anziehende Briefe von ihm finden ſich in der Sammlung von Briefen zwiſchen Gleim, Heinſe und Müller. Die 1805 bei Gräff in Leipzig unter ſeinem Namen erſchienenen „muſikaliſchen Dialoge“, die man unter ſeinem Nachlaſſe gefunden haben wollte, ſind nicht von ihm. Eine ausführliche Anzeige davon ſteht in der Leipz. allgem. muſikaliſchen Zeitung 1805 Nr. 44.

Heintz oder Heinz, Wolfgang, ein berühmter Organiſt und Clavierſpieler des 16. Jahrhunderts. Unter den jetzt noch üblichen Kirchengeſängen wird ihm der Choral „Chriſt, unſer Herr, zum Jordan kam“ zugeſchrieben.

Heinze, ſ. Häntze.

Heiſer wird ein Ton genannt, wenn er rauh und unklar anſpricht, was am öfterſten bei den Zungenpfeifen in der Orgel vorkommt.

Heißler, Carl, Mitglied der k. k. Hofcapelle, Violiniſt, geb. in Wien am 18. Jannar 1823, erhielt den erſten Unterricht im Violinſpiel von Johann Zeſchko in Wien, kam ſodann in das Conſervatorium daſelbſt, wo er ſich während des ſechsjährigen Lehrcurſes unter den beiden Profeſſoren Joſ. Böhm und Georg Helmesberger im Violinſpiel ſo ausbildete, daß er bei ſeinem Austritte aus der Anſtalt als der Vorzüglichſte mit der großen ſilbernen Geſellſchaftsmedaille betheilt wurde. Ein ferneres Jahr benützte H. dazu, um durch Privatunterricht bei Profeſſor Böhm und Rath. Durſt ſich noch mehr im Concert- und Quartettſpiel zu vervollkommnen, nach welcher Zeit er die öffentliche Künſtlerprüfung ablegte, und ihm hierauf von Seite des Conſervatoriums das Künſtlerdiplom ausgefertigt wurde. Im Jahre 1841 erhielt H. die Anſtellung im Orcheſter des k. k. Hofburgtheaters, nachdem er bei dem abgehaltenen Concurſe als der Vorzüglichſte anerkannt wurde. Eben ſo wurde er im Jahr 1843 bei dem zur Beſetzung einer Violiniſtenſtelle in der k. k. Hofcapelle ſtattgefundenen Concurſe als der Vorzüglichſte unter vielen Competenten erklärt, und ihm dieſe Stelle auch verliehen.

Helbig, Gottfried, war Organiſt in Liegnitz, wo er am 1. Januar 1795 ſtarb, und beſonders berühmt durch ſeine Clavier-Fortepiano's mit und ohne Flötenregiſter, und auch Flügel, deren er mehrere in beſter Qualität verfertigt haben ſoll.

Held, Jakob, früher Violiniſt in der Hofcapelle zu München, wurde geboren am 11. November 1770. Die meiſten der beſſeren Violinſpieler in München ſind ſeine Schüler. Auch hat er mehrere Violinconcerte, Quartette, Variationen und andere dergleichen Sachen für die Violine, (einige Ouverturen für volles Orcheſter) componirt, die, namentlich wenn ſie von ihm ſelbſt vorgetragen wurden, überall vielen Beifall erhielten.

Helderus, Bartholomäus, ein Kirchencomponiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, wurde geboren zu Gotha.

Hele, Ceorgrus de la, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an der Cathedralkirche zu Dornick in Flandern. Von ſeinen Werken führt Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon acht fünf- bis ſiebenſtimmige Meſſen an, welche 1578 zu Antwerpen gedruckt wurden.

Helikon, ein von Ariſtides und Ptolomäus (Harm. 1 cap. 8) erwähntes und beſchriebenes Inſtrument zur richtigen Beſtimmung der Tongrößen.

Hell heißt jeder klare und ſcharf intonirte Ton, der weit hin gehört werden kann und dem Ohre auch in der Nähe nicht unangenehm iſt. Daher iſt auch — Hellpfeife ein Orgelregiſter.

Heller, Stephan, wurde zu Peſth in Ungarn den 15. Mai 1815 geboren. Als Pianofortevirtuos und Componiſt allgemein geachtet, läßt ſich von dem noch jungen

Digitized by Google

Manne Vieles für die Kunſt erwarten, wodurch ſein bereits gegründeter Ruf noch bedeutend erhöht werden wird.

Hellmesberger, Georg, Profeſſor der Violinſchule am Wiener Muſik-Conſervatorium, Mitglied der K. K. Hofcapelle und erſter Orcheſterdirector im Operntheater, geboren zu Wien den 24. April 1800. Seit Schuppanzighs Tode, 1829, ſteht er rühmlichſt bei der Hofoper der Orcheſterdirection vor, und ein Jahr ſpäter empfing er das Decret der K. K. Hofcapelle. — Für ſich ſelbſt hat er mehrere brillante Concertſtücke geſetzt und öffentlich mit allgemeinem Beifalle zu Gehör gebracht. Im Durchſchnitt können ſeine Compoſitionen nicht allzu zahlreich ſeyn, da es bei den vielſeitigen Berufsgeſchäften, welche der Privatunterricht noch vermehrt, kaum möglich wäre, die unumgänglich dazu benöthigte Muße zu erſchwingen. Seine beiden Söhne ſind würdig in die Fußſtapfen des Vaters getreten und haben ſich bereits als tüchtige Virtuoſen großen Beifall erworben.

Hellmuth, 1) Friedrich, geboren zu Wolfenbüttel 1744, componirte Mehreres für Clavier und Violine, auch Violoncell, was vielen Beifall fand. Er ſtarb zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts. — Sein Bruder, 2) Carl, lebte meiſt mit ihm zuſammen, war Kammermuſikus zu Mainz, privatiſirte aber um 1801 zu Erfurt, wo er auch geſtorben iſt. Dieſer Carl H. und nicht jener Friedrich (wie Andere behaupten) war der Gatte der berühmten Sängerin — 3) Joſepha H., einer gebornen Heiſtin aus München, glänzte vorzüglich noch 1772, in welchem Jahre ſie ſich mit H. verheirathete. Sie ſtarb zu Mainz. — 4) Catharina H., Sängerin, ſ. Mad. Müller.

Hellwig, Ludwig, Königl. Muſikdirector zu Berlin, ſtarb daſelbſt am 24. November 1838. In der größeren Kunſtwelt iſt ſein Name freilich nur wenig bekannt; deſto geachteter war er aber in dem Kreiſe ſeiner nächſten Umgebung. Eine lange Reihe von Jahren war er die eigentliche Seele der großen Singacademie zu Berlin und als deren thätiges Mitglied ſtets ein treuer Gehülfe des verewigten Zelter. Für die Liedertafel zu Berlin ſetzte er auch mehrere Lieder, die immer gern geſungen und überhaupt ſehr geſchätzt wurden. Sein eigentliches Amt war das eines Organiſten an der Hof- und Domkirche zu Berlin, dem er auch lange Zeit ſtets treu und mit Würde ſo wie mit vieler Kunſteinſicht vorſtand. Eben ſo genoß er auch als Muſiklehrer in Berlin große Achtung. Seine letzte Arbeit war die Beſorgung eines Clavierauszugs von Händels Oratorium „Joſeph.“ Durch ähnliche glückliche Arrangements hatte er ſich früher auch ſchon bekannt gemacht. Geboren war Hellwig am 23. Juli 1773 zu Kunnersdorf bei Wrießen an der Oder. Für Berlin ſelbſt erwarb er ſich das große Verdienſt, daß er der Erſte war, der in Gemeinſchaft mit den gemüthvollen Sängern Grell und Gern den vierſtimmigen Männergeſang zur geſellſchaftlichen Unterhaltung dort einführte, anderer Beſtrebungen nicht zu gedenken. Sein Andenken ward durch die Singacademie in Berlin mehrere Male auf ſehr würdige Weiſe durch Aufführung von paſſenden Compoſitionen gefeiert.

Helmond, Chriſtian Gottfried, um 1730 berühmt als Virtuoſe auf dem Glasſpiele, deſſen Beſchreibung unter dem Art. Verrillon nachzuleſen iſt.

Hemidiapente (von ἡμι — halb, und διάπεντε — die Quinte), nannten die Griechen die verminderte Quinte.

Hemiolie. In der geſchichtlichen Darſtellung des Muſikzuſtandes ſeit dem 10. Jahrhunderte, welche Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina giebt, führt derſelbe als Kennzeichen der Compoſitionen der Meiſter aus der zweiten Epoche jener Zeit auch an, daß darin zwei Hemiolien enthalten ſeyen, die größere und die kleinere, welche letztere ganz aus ſchwarzen Noten beſtanden habe. Der Aufſchluß über den muſikaliſchen Begriff einer Hemiolie der Alten, beſonders in Bezug auf Baini's Erzählung, bleibt einer ſpätern Unterſuchung vorbehalten, die wohl nicht ohne Intereſſe angeſtellt werden dürfte.

Hemitonium (von ἡμι — halb, und τόνος — Ton), der griechiſche Name des Halbtones.

Hemmerlein, Joſeph, ein ſehr fertiger Clavierſpieler und beliebter Componiſt für ſein Inſtrument in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Hemmkelle, Hemmklötze, Regiſterzapfen, Sperrzapfen ſind hölzerne Streifen oder Keile von etwa 1" Länge, ½" Breite und ⅜" Stärke, die gegen das Ende einer Windlade, den Parallelenwippen gegenüber, und zwar da auf der Lade aufgeleimt und mit Stiften befeſtigt ſind, wo die Parallelen laufen, deren Aufzug, damit ſie nicht übergezogen werden können, ſie zu begränzen beſtimmt ſind.

Hemmklotz, Hemmſtift, ſ. Hemmkeil.

Henkel, Michael, Muſikdirector und Organiſt an der Domkirche zu Fulda, wurde auch geboren daſelbſt am 24. Juni 1780, und von Vierling in der Compoſition und im Orgelſpiele unterrichtet. Er iſt einer der fleißigſten und auch beliebteſten Orgel- und Kirchencomponiſten neuerer Zeit. Mehr als 300 Orgelverſetten, über 50 andere Orgelſtücke, Te Deum, Meſſen, Cantaten, auch ein vierſtimmiges Choralbuch und dergleichen mehr ſind von ihm erſchienen. Dann ſchrieb er auch viele ein- und mehrſtimmige Geſänge und Lieder mit Clavier- und Guitarrebegleitung, Concerte und Solo's für's Violoncell, unter welch' erſteren eins in D-Moll (op. 19) ſich viele Liebhaber erwarb; ferner verſchiedene Sachen, als Sonaten, Variationen, Polonaiſen u. ſ. w. für Clavier allein; die Muſik zu „Achmet und Zenide“ von Iffland, zur „Bauernhochzeit“ von König, „characteriſtiſche Freimaurermärſche“ u. dergl. m. In Allem herrſcht ohne ſonderliche Tiefe ein leichter und gefälliger Styl, der das Eigenthümliche an ſich trägt, daß H. ſelbſt in Tonſtücken aus einer Durtonart doch mit einer augenſcheinlichen Vorliebe in Moll ſich bewegt, und daß er — und dieſes meiſt mit Glück — wo möglich ſtets durch ſeine Schlüſſe zu überraſchen ſucht. Letzteres hat mehr noch als Erſteres gefallen. Einen nahmhaften Vorzug vor vielen anderen derartigen Werken haben ſeine Kirchenſachen, beſonders durch ihre oft bis in's Aengſtliche getriebene Correctheit. Selten findet ſich darin eine Note, die man anders wünſchen könnte. Als eine Meiſterſtück galt ſtets ſein Te Deum mit großer Orcheſterbegleitung. — Ob ſein Sohn Andreas in die ehrenvollen Fußſtapfen des Vaters treten wird, vermögen wir noch nicht zu entſcheiden. 1831 erſchien von demſelben eine characteriſtiſche Ouvertüre zu Schillers „Wallenſteins Lager“ für volles Orcheſter. Dieſelbe iſt durchaus kriegeriſch, leicht und eingänglich. Früher waren von demſelben auch Variationen für das Clavier, und auch ſpäter einige dergleichen kleinere Sachen erſchienen, die aber noch weniger Bedeutung haben. Neueres von Belang iſt uns zur Zeit nicht bekannt geworden.

Henneberg, Johann Baptiſt, geb. den 6 December 1768 in Wien und geſtorben den 26. November 1822. Er gehörte in die Reihe der geſchmackvollſten Orgel- und Pianofortſpieler und war ein umſichtiger, äußerſt gewandter und practiſch routinirter Orcheſteranführer. — Von ſeinen ziemlich zahlreichen Compoſitionen ſind wenige nur in's große Publikum gekommen.

Hennig, Chriſtian Friedrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts lebend, war ein zu ſeiner Zeit beliebter Componiſt.

Henning, Meiſter, war in ſeinen jüngeren Jahren Tiſchler zu Hildesheim, ward ſpäter aber einer der berühmteſten Orgelbauer ſeiner Zeit. Dieſe hat ſich bis jetzt nicht genau ermitteln laſſen; wahrſcheinlich aber lebte er zu Prätorius Zeiten um 1600.

Henning. Unter dieſem Namen ſind ſeit dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts auch viele und verſchiedene Compoſitionen erſchienen, unter welchen ſich manche der Beachtung nicht unwürdige befinden. Da aber auf den wenigſten derſelben der Vorname angegeben wird, ſo iſt ſchwer zu entſcheiden, ob ſie alle ein und demſelben oder mehreren Componiſten angehören.

Digitized by Google

Letzteres macht die Verſchiedenheit des inneren und äuſſeren Characters der Werke wahrſcheinlich. Indeſs ſind die beſſeren darunter ohne Zweifel von Carl Wilhelm Henning, der Mitglied der Königlichen Hofcapelle zu Berlin und ein vortrefflicher Violinſpieler war.

Henry, B., ein franzöſiſcher Violinvirtuoſe, welcher um das Jahr 1780 in den Pariſer Concerts ſpirituels als Soloſpieler Aufſehen erregte. Außer zweien bei Imbault verlegten Piecen iſt nichts weiter, weder von ſeinen Arbeiten noch von ſeiner Exiſtenz, oder von ſeinem Abſterben kund geworden.

Henſchel, Johann Abraham, Cantor bei St. Bernhardin zu Breslau, war zu Wohlau am 19. September 1721 geboren. Er ſtarb am 8. Februar 1791, Nichts als den Ruf eines tüchtigen Muſikers, namentlich Orgel- und Clavierſpielers, hinterlaſſend. Als Sänger hat er ſich niemals ausgezeichnet, doch war er ein tüchtiger Treffer und im Beſitz eines ſein gebildeten Ohres, weshalb er auch als Choraliſt beſonders geſchätzt ward.

Henſel (nicht Hänſel), Johann Daniel, geb. zu Goldberg 1757 (nicht 1752 zu Löwen, wie Andre, auch Gerber, berichten). 1807 errichtete er eine Erziehungsanſtalt in Hirſchberg, in der die Zöglinge hauptſächlich auch in Muſik unterrichtet wurden. Von ſeinen vielen Compoſitionen ſind hier nur beſonders zu nennen: das Oratorium „Jeſus", wozu er auch den Text dichtete; „ausübende Clavierſchule in vier ſtufenweiſe auf einander folgenden Gängen" (1799, 1800); „Loblied auf König Friedrich Wilhelm III. nach der Marſeiller Hymne zu ſingen, von Herklots, und auf's Neue in Muſik geſetzt"; „Schleſiens Huldigungsgeſang bei des Königs Friedrich Wilhelm III. Regierungsantritt"; „die Geiſterbeſchwörung", eine Operette; „Daphne", Oper; „Cyrus und Kaſſandra", von Rummler; „die Geiſterinſel", Operette; „Vorübungen für Clavierſpieler", zwei Hefte; und die Abhandlung „Ueber den Zuſtand der Muſik in Schleſien" (in der Oberſchleſiſchen Monatsſchrift 1789 Bd. 2).

Henſelt, Adolph, Kammervirtuos Ihrer Majeſtät der Kaiſerin von Rußland, ward zu Schwabach den 12. Mai 1814 geboren. Sämmtliche Henſelt'ſche Compoſitionen, die gedruckten und ungedruckten, wie wir ſie vom Verfaſſer ſelbſt gehört, athmen eine kerngeſunde Phantaſie und huldigen dem Prinzipe der Schönheit, muſterhafter Klarheit und Rundung, welche ſich auch bei dem reichſten und üppigſten Formenbaue nicht verläugnet. Vom Verfaſſer ſelbſt vorgetragen, ſtrömen ſie eine ſeltene Fülle melodiſchen und harmoniſchen Wohllauts aus, und wir geſtehen, daß uns einige derſelben, ſo oft wir ſie auch hörten, jedesmal auf's Mächtigſte und Tiefſte ergriffen haben. Henſelts Vorzüge im Spiel beruhen zunächſt in einer ungemeinen, wahrhaft energiſchen Fülle des Tones. Was in dieſer Hinſicht zumal ſeine linke Hand in den hierher gehörigen Chopin'ſchen und eigenen Etuden leiſtet, erhebt ihn ſchon allein zu einer Virtuoſenhöhe, welche ihm nicht leicht einer der clavierſpielenden Zeitgenoſſen ſtreitig machen wird. In dieſer Hinſicht werden ſich Liszt und Thalberg und ſelbſt Chopin, ſo weit wir ihr Spiel aus den Compoſitionen zu errathen vermögen, ſchwerlich mit H. meſſen können. Uebrigens iſt unſer Henſelt eine durch und durch treuherzige Künſtlerſeele voll freudiger Begeiſterung für alles Tüchtige und Schöne, von wem es auch kommen möge; entzündlich, warm, offen, derb, den Frauen Gefahr bringend und ſie von ihnen erleidend, unbeholfen in manchen Dingen, weil immer, außer der Muſik, anders wohin denkend, natürlich, eckigt und alſo ſehr intereſſant.

Hentſchel, Ernſt Julius, ward geboren am 26. Jul 1804 zu Langenwaldau bei Liegnitz in Niederſchleſien. Im Jahre 1824 wurde er zum dritten ordentlichen Lehrer des Seminars in Berlin ernannt. Neben andern Beſchäftigungen leitete er nun das geſammte Muſikweſen der Anſtalt. So blieb es auch, als er zwei Jahre ſpäter in die Stelle des zweiten Lehrers einrückte, nur daß er von dieſer Zeit an in eine innigere Verbindung mit der Kinderſchule des Seminars trat. Es erſtreckt ſich ſeine Wirkſamkeit auf 60 Seminariſten, 50—60 Präparanden und 330 Schulkinder ꝛc. Hentſchel iſt Königl. Muſikdirector; ein äußerſt talentvoller denkender Lehrer. Schütze in Dresden iſt von ihm gebildet worden. Hentſchel hat viele ſeiner Aufſätze niedergelegt in Dr. Dieſterwegs „rheiniſchen Blättern für Erziehung und Unterricht ꝛc.", in der pädagogiſchen Zeitſchrift: „der Volksſchullehrer" von Dr. Harniſch, in der „Eutonia" von Hientzſch ꝛc. Im erſten Theil von Dr. Dieſterwegs „Wegweiſer für deutſche Lehrer", zweite Auflage, ſteht ein trefflicher Aufſatz über Geſangunterricht in Schulen und die geſammte muſikaliſche Bildung eines Volksſchullehrers. Auch die im „Volksſchullehrer" (herausgegeben von Dr. Harniſch) abgedruckte kurze Anleitung zum Geſangsunterrichte (ſie iſt bei Anton in Halle beſonders abgedruckt zu haben), hat unter dem Lehrerpublikum verdiente Anerkennung gefunden. Das von Hentſchel edirte und ſehr verdienſtliche Choralbuch führt folgenden Titel: „Evangeliſches Choralbuch mit doppelten Zwiſchenſpielen, enthaltend 156 der gangbarſten Choräle in vierſtimmiger Bearbeitung, Weißenfels, beim Herausgeber, in Commiſſion bei F. Meuſel in Weißenfels und bei Wilhelm Körner in Erfurt. Daß Hentſchel Redacteur der pädagogiſch-muſikaliſchen Monatsſchrift, der „Euterpe" (Verlag von W. Körner in Erfurt) iſt, darf als bekannt bei den Lehrern vorausgeſetzt werden. Ueber die von H. geleiteten thüringiſchen Muſikfeſte berichtet die Eutonia das Nähere.

Hepp, Sixtus, Organiſt an der ſogenannten neuen Kirche zu Straßburg, geboren zu Geislingen in Würtemberg am 12. November 1732 und geſtorben 1801, ward unter die vorzüglicheren Orgel- und Clavierſpieler ſeiner Zeit gezählt.

Heptachordum, theils der griechiſche Name der großen Septime, nämlich von einem beſtimmten angenommenen Grundtone aus gerechnet, theils verſteht man auch im Allgemeinen darunter eine Folge von ſieben diatoniſchen Tonſtufen, die aus ſechs ganzen Tönen und einem großen halben Tone beſtehen, welcher letztere zwiſchen der dritten und vierten Stufe enthalten iſt; daher nennen wir ſchlechtweg auch die Folge der natürlichen oder urſprünglichen Töne unſeres modernen Tonſyſtems (c d e f g a h) das Heptachord oder ein Heptachord (denn dieſe Tonfolge läßt ſich auch auf jeden andern Grundton verſetzen), und ſagen, unſer diatoniſches Tonſyſtem beſteht aus einer Folge von vier Heptachorden.

Herbain (zuweilen auch Herbin), d', war Hauptmann beim Infanterieregiment von Tournaiſis zu Paris und Ritter vom Ludwigsorden. In der Muſik ſorgfältig gebildet, ſchrieb er das Intermezzo „il Geloso", die dreiactige Oper „Trionfo del Giglio" und 1752 „Lavinia", die Cantaten „Les charmes du sommeil" und „Le Retour de Flore", die Motette „Exultate etc.", die Opern „Celimene", „Les deux talents" und „Nanette et Lucas." Dieß war ſein letztes Werk; ſein militäriſcher Dienſt ließ ihm nun keine Zeit mehr zur Compoſition übrig; dazu trat eine Kränklichkeit, der 1769 ſein überhaupt ſchwach gebauter Körper unterlag.

Herberth, Robert, zuerſt Conventual der Abtei Schönthal, Profeſſor der Theologie daſelbſt, geiſtlicher Rath zu Paſſau und ſpäterhin zu Salzburg, dermalen Beneficiat zu Oedheim bei Heilbronn, von Röttingen in Franken, woſelbſt er auch geboren wurde, hat ſich ſowohl als Gelehrter durch einige Gelegenheitsſchriften wie auch als Tonkünſtler ausgezeichnet. Als Conventual der Abtei Schönthal verfertigte er mehrere muſikaliſche Meſſen, und am 21. September 1800 führte er bei der Primiz ſeines Bruders in der Franziskanerkirche zu Würzburg eine für dieſen Feſttag verfertigte Meſſe auf, welche mit dem größten Beifalle von Kennern aufgenommen wurde. Von ihm erſchienen auch einige Cantaten im Druck, von welchen ſich vorzüglich jene auszeichnete, die er auf Prinz Anton K. K. Hoheit zu Mergentheim ſetzte.

Herbſt, 1) Johann Andreas, geb. zu Nürnberg 1588, blieb von 1650 als Capellmeiſter in Frankfurt

Digitized by Google

bis an ſeinen Tod, der in die ſechziger Jahre des 17. Jahrhunderts fällt. Von ſeinen Werlen ſind noch bekannt: „Musica practica sive instructio pro symphoniacis“, welche eine kurze Anleitung zum Sing- und Inſtrumentalunterrichte nach den Anforderungen der damaligen Zeit enthält; „Musica poetica sive compendium melopoeticum“ — eine kurze Harmonielehre; „Arte practica et poetica“ — Lehre vom Contrapunkte; ferner mehrere drei- und ſechsſtimmige geiſtliche Geſänge, und endlich unter dem Titel „Theatrum amoris“ fünf- und ſechsſtimmige deutſche Geſänge nach Art der welſchen Madrigalen. — 2) Heinrich H., zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Magdeburg. — 3) Johann Gottfried H., Orgelbauer zu Strigau, nach Andern zu Petersdorf, wahrſcheinlich ein Sohn des Vorhergehenden.

Herbſt, Michael, Profeſſor des Waldhorns am Conſervatorium der Muſik in Wien, geboren daſelbſt den 24. September 1778 und geſtorben den 15. Octbr. 1833. Zahlreiche Schüler ſegnen ſein Andenken, und viele wackere Künſtler ſind es nur durch ihn geworden und bezeugen der Nachwelt, was die Gegenwart an ihm verlor. In ſeinem Nachlaſſe befindet ſich auch nebſt manchen anderen Uebungsſtücken, das vollſtändige Manuſcript einer umfangreichen Hornſchule.

Herder, Johann Gottfried, ſpäter von, geboren am 25. Auguſt 1744 zu Morungen, einer kleinen Stadt in Oſtpreußen, und geſtorben zu Weimar als Oberhofprebiger und Generalſuperintendent am 18. December 1803. Seine Wirkſamkeit als Schriftſteller iſt ſo eigenthümlich, allumfaſſend und geiſtreich wie faſt keine der fleißigſten Gelehrten Dentſchlands. Auch die Muſik zog er in den Bereich ſeines unermüdeten Forſchens. In ſeinem Werke „Ueber den Geiſt der hebräiſchen Poeſie“ ſcheint mehr der Künſtler als der Philoſoph und Sprachforſcher zu reden; höchſt intereſſant und lehrreich ſind darin die Abhandlungen „von der Muſik der Pſalmen“, „Ueber die Muſik als Geſang aus Asmus ſämmtlichen Werken“, „Ueber die Verbindung der Muſik und des Tanzes zum Nationalgeſange.“ In der Schrift „Cäcilia“ (in der fünften Sammlung ſeiner zerſtreuten Blätter), die er anfangs nur als Legende dieſer Heiligen, welche zur Schutzpatronin der Muſik erwählt wurde, angelegt zu haben ſcheint, verliert er ſich endlich aber mit einer leidenſchaftlichen Liebe zur Kunſt und dem ihm eigenthümlichen wunderbaren Scharfſinne in Betrachtungen über die Beſchaffenheit der heiligen Muſik, der Hymnen und chriſtlichen Liturgie. Ueber denſelben Gegenſtand auch mehrmals in ſeinen „Briefen zur Beförderung der Humanität.“ In der Zeitſchrift „Adraſtea“ handelt er in der neunten Nummer des dierten Stücks (1801) vom Tanze, dem Melodrama, der neneſten deutſchen Oper und der Wirkung der Muſik überhaupt auf Denkart und Sitten; in Nr. 10 vom Drama; Nr. 5 des zweiten Stücks (1802) nach einer Lebensbeſchreibung und äſthetiſchen Würdigung Händels vom Oratorium und wieder von der Wirkung der Tonkunſt; ſeine vielen vortrefflichen muſikaliſchen Gedichte und Cantaten, wozu auch ein deutſcher Text unter Händels „Meſſias“ gehört, ungerechnet. Nicht minder wichtig als alle genannten Werke und Abhandlungen ſind für den denkenden Muſiker auch ſeine Abhandlungen „über den Urſprung der Sprache“, ſeine „Fragmente“, „critiſchen Wälder“, „von den Urſachen des geſunkenen Geſchmacks“ u. ſ. w. Die ſchönſte Würdigung ſeines Wirkens hat Jean Paul in den „Heidelberger Jahrbüchern“ 1812 niedergelegt. Seine Wittwe ſchrieb „Erinnerungen aus Herders Leben“, die J. G. Müller 1820 in zwei Theilen herausgab. 1819 ließ der Großherzog von Weimar eine Gedächtnißtafel von gegoſſenem Eiſen auf ſein Grab legen mit der einfachen, aber Alles ſagenden Inſchrift: Licht, Liebe und Leben! Seine ſämmtlichen Werke erſchienen 1806 in 45 Bänden 8°, und 1828 in 60 Bänden 12° bei Cotta in Stnttgart.

Hering, Carl Gottlieb, geboren 1766 zu Schandau. Nachdem er nach Vollendung ſeiner Studien mehrere Jahre Hauslehrer bei Krug von Nidda geweſen, wurde er 1795 Schullehrer und Organiſt in Oſchatz und 1797 Conrector an der lateiniſchen Schule daſelbſt. Schon aus dieſer Zeit her ſchreibt ſich der Anfang ſeiner literariſchen Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunſt, auf dem er beſonders das bis dahin noch wenig angebaute Feld der muſikaliſchen Pädagogik mehr zu bearbeiten und fruchtbarer zu machen begann. Zunächſt ſtellte er ſich ſelbſt die Aufgabe eines gleichzeitigen Elementarunterrichts im Clavierſpiele mit mehreren Schülern von ungleichen Anlagen zur Muſik, die ihre glänzendſte Löſung nachmals hauptſächlich durch Logier erhielt. Er ſchrieb dazu eine eigene Clavierſchule, die anfangs zwar nicht anſprechen wollte, nach einer Zeit von ungefähr 20 Jahren in ihrer Umarbeitung aber einen großen Ruf erhielt. Vielleicht war Logiers Erſcheinen auf deutſchem Boden nicht ohne Einfluß darauf. Vier ſtarke Auflagen erlebte bis jetzt das Werk, und fand dieß theoretiſche Unterrichtswerk eine ſolche rege Theilnahme, ſo war natürlich damit zugleich die Aufmerkſamkeit des Publikums auf H.'s übrige pädagogiſche Schriften und Compoſitionen gerichtet: ſeine „inſtructiven Claviervariationen“ wurden ſechsmal gedruckt, ſeine „progreſſiven Variationen“ zweimal, ſeine „erleichterte practiſche Generalbaßſchule für junge Muſiker“ dreimal, ſeine „practiſche Singſchule mit einer Sammlung leichter Lieder“, ſeine „practiſche Violinſchule nach einer leichteren Stufenfolge“, ſeine „Geſanglehre für Volksſchulen“, ſein „Geſangbuch“, ſein „allgem. Choralbuch“, ſein „muſikaliſches Jugendblatt“ (in Heften erſchienen 1830), ſeine „Uebungstafeln für den Geſang nach Noten in den oberen Claſſen der Stadt- und Landſchulen“, ſeine „Kunſt, das Pedal fertig zu ſpielen und ohne mündlichen Unterricht zu erlernen“ — alle dieſe und noch gegen zehn andere muſikaliſche Erzeugniſſe dieſes thätigen Mannes wurden auch gleich nach ihrem Erſcheinen mit einer ordentlichen Begierde von den betreffenden Lehrern der Muſik, und werden noch von ihnen mit vielem Nutzen angewendet, als Werke eines erfahrenen und in ſeinem Wirken ſelbſt tief denkenden Lehrers, der unverwandt nur den erleichterten pädagogiſchen, äſthetiſchen und ſittlichen Bildungszweck dabei vor Augen hatte und ihnen daher einen unvergänglichen Werth verlieh. Seit 1813 iſt H. Hauptlehrer an der erſten Mädchenclaſſe der Bürgerſchule und Oberlehrer an der Stadtſchule und am Seminar, hier beſonders für Geſang und Generalbaß, in Zittau; und ſteht Jemand an ſeiner Stelle, ſo iſt es er. — Auch ſein Sohn und Schüler, Carl Eduard H., geboren zu Oſchatz am 13. Mai 1807, ſcheint in die Fußſtapfen des Vaters treten zu wollen. Außer ſeinen im Druck erſchienenen Geſängen, Liedern und andern Tonſtücken, hat er ſich vorzüglich noch bekannt gemacht durch das Oratorium „der Erlöſer“, das dreitheilige Drama „Conradin von Schwaben“ und die Oratorien „die heilige Nacht“ und „David.“ Eine ſolenne Meſſe ſeiner Compoſition ward unter andern auch zu Prag mit dem ehrendſten Beifalle aller Kenner aufgeführt.

Hermann, 1) Jakob, geboren zu Baſel am 19. Juli 1678, war Profeſſor der Mathematik in ſeiner Vaterſtadt, wo er auch 1733 ſtarb. Er ſchrieb das für den Akuſtiker ſehr wichtige Werk: „De motu chordarum, quibus instrumenta musica instrui solent, atque stabili sonorum mensura“ (exercit. Francofurt. Tom. I.; sect. II), und früher zu Padua „De vibrationibus chordarum tensarum disquisitio.“ — 2) Nicolaus H., um die Mitte des 16. Jahrhunderts Cantor in Joachimsthal im Voigtlande, ward als Tonkünſtler und Dichter zu ſeiner Zeit ſehr geſchätzt und ſtarb als ein ſehr alter Mann am 3. Mai 1561 (nicht 1568). Auf der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha befinden ſich noch vier verſchiedene Ausgaben von ſeinen Geſängen, von denen drei nach ſeinem Tode veranſtaltet worden ſind. Auch wird er Componiſt des Chorals „Aus meines Herzens Grunde ꝛc.“ genannt. — 3) Chriſtian Gottfried H., Cantor an

Digitized by Google

der Haupt- und Pfarrkirche St. Eliſabeth zu Breslau, woſelbſt er auch am 19. Februar 1753 geboren wurde. Eine beſondere Sicherung ſeines Andenkens, wenigſtens in ſeiner Vaterſtadt, hat er ſich durch die viele Jahre hindurch am Charfreitag wiederholte Aufführung des „Tod Jeſu“ von Graun verſchafft. Die kleineren Sachen, welche er ſchrieb, waren nur reine Gelegenheitsmuſiken und blieben deßhalb Manuſcript. — 4) Johann David H., ein muſikaliſcher Vielſchreiber und früher berühmter Claviervirtuos zu Paris. — 5) Hermann, gewöhnlich lateiniſch Hermannus und mit dem Zuſatze contractus genannt, Benedictinermönch, Anfangs zu St. Gallen, dann zu Reichenau, ſtammte aus dem Geſchlechte der Grafen von Vehringen und Sulgau (Saulgau) in Schwaben, wo er 1013 geboren wurde. Den Beinamen contractus erhielt er von einer Lähmung der Glieder, womit er von Kindheit an behaftet war. Er ſtarb 1054 auf ſeinem Landgute Aleshuſen (Altshauſen). Nicht weniger als Geſchichtſchreiber war er auch als Componiſt und Tongelehrter zu ſeiner Zeit berühmt.

Hermes, Johann Timotheus, vorzüglich durch ſeine didactiſchen Romane bekannt, die bei ihrer Erſcheinung viel Aufſehen machten, und die neben den beſſeren Muſtern, welche ſie in der Menſchendarſtellung geben, auch für den Muſiker viel Intereſſantes enthalten, war zu Petznick in Pommern 1738 geboren. Er ſtarb am 24. Juli 1821. Er iſt Verfaſſer der beiden muſikaliſchen Aufſätze „Noch Etwas über das Clavier“ (mit dem Motto „Grajis ingenium dedit natura“) und „Nähere Nachricht, Breslau'ſche Claviere betreffend“ in den Schleſiſchen Provinzialblättern Bd. 2, pag. 437 ff und Bd. 3, pag. 560 ff. Sein Haus, das jedem Virtuoſen offen ſtand, war der Verſammlungsort der bedeutendſten Breslauer Tonkünſtler ſeiner Zeit. Durch die lehrreichen Unterredungen, welche er jedesmal in ſeinen Geſellſchaften veranſtaltete und geſchickt zu leiten wußte, hat er unendlich Viel auf die allgemeine muſikaliſche Bildung dort gewirkt und manches muſikaliſche Talent geweckt und genährt, das vielleicht ohne ihn, wenn nicht für die Welt, doch für den beſſeren Theil der Kunſt verloren gegangen wäre.

Hermosmenon, ſ. Sitte.

Hermſtedt, Johann Simon, geb. zu Langenſalza am 29. December 1778 (nicht 1779). Er kam als erſter Clarinettiſt 1800 nach Sondershauſen und wurde Fürſtl. Schwarzburgiſcher Muſikdirector. Schon damals muß ſein Spiel ausgezeichnet geweſen ſeyn. Ob er gleich nie einen Clarinettiſten zu ſeinem Muſter wählen konnte, ſo war er doch immer eifrigſt bemüht, gute Sängerinnen, Sänger und tüchtige, tonreiche Violinvirtuoſen zu ſeinen Vorbildern zu nehmen, was ihn in der That zu dem Range eines der vorzüglichſten Clarinettvirtuoſen unſerer Zeit emporgehoben hat. Als ein großes Glück für ihn ſah er ſelbſt es an, daß er 1808 in Gotha L. Spohrs Bekanntſchaft machte. Als Vorſteher ſeines Muſikchors von zwölf Perſonen ſorgte er für gute Harmoniemuſik, und richtete ſelbſt manches ſchöne Tonſtück vorzüglicher Meiſter für ſie ein; aber als Componiſt trat er nie öffentlich auf, ausgenommen einige Kleinigkeiten für ſein Militärchor. Dieſe Beſcheidenheit aus ehrlicher Selbſterkenntniß iſt in Zeiten, wo jeder Virtuos auch als Componiſt gelten will, doppelt zu ſchätzen.

Herold, Ludwig Joſeph Ferdinand, berühmt als Opern- und Balletcomponiſt, iſt zwar zu Paris am 28. Januar 1791 geboren, ſtammt aber von deutſchen Eltern. Sein Vater war gleichfalls Muſiker und als Componiſt geachtet, und hatte ſich als ſolcher in Paris niedergelaſſen. Indeſſen bildete er ſeinen talentvollen Sohn nicht ſelbſt aus, ſondern ließ ihn von den berühmteſten Meiſtern in Paris unterrichten. Mehul wurde ſein Lehrer in der Compoſition, L'Adam im Pianoforte; ſpäterhin widmete auch Cherubini dem reiferen Jünglinge manche Stunde und ſuchte ihn zu tieferen Studien anzuregen. Herold hatte auch ſehr glückliche Fortſchritte gemacht, denn ſchon im Jahre 1810 erhielt er im Conſervatorium den erſten Preis als Pianoforteſpieler, welches bei der großen Concurrenz ausgezeichneter Mitbewerber in der That keine Kleinigkeit iſt. Zwei Jahre ſpäter errang er auch den erſten Preis als Componiſt, wodurch ihm eine Unterſtützung zu einer Reiſe nach Italien zugeſichert wurde. Dieſe trat er denn auch ſofort an, hielt ſich längere Zeit in Mailand, dann in Florenz, Rom und endlich in Neapel auf. Hier brachte er ſeine erſte Oper „Heinrichs V. Jugendjahre“, zwei Acte, 1815 (La gioventù d'Enrico quinto) auf die Bühne, welche zwar keinen ſonderlichen Erfolg errang, aber doch mit Beifall gegeben wurde. Nach Paris zurückgekehrt, zeigte er ſich ungemein fleißig und fruchtbar, indem er eine große Anzahl von Werken für das Theater der komiſchen Oper bearbeitete. Die erſte derſelben brachte er im Jahre 1816 auf die Bühne. Er hatte ſie gemeinſchaftlich mit Boyeldieu componirt; es war eine zweiactige Operette, welche den Titel führte „Carl von Frankreich“ (Charles de France). Sie gefiel, und nunmehr war dem jungen Componiſten die theatraliſche Laufbahn eröffnet. Raſch hinter einander ließ er jetzt nachſtehende Werke folgen: „die Roſenmädchen“ (les Rosières) drei Acte, 1817; „das Glöckchen“ (la Clochette), drei Acte, in demſelben Jahre: „der Erſte, der Beſte“ (le premier venu), drei Acte, 1818; „die Tauſchenden“ (les Troqueurs), ein Act, 1820; „der todte und lebendige Autor“ (l'auteur mort et vivant), ein Act, 1820; „der Maulthiertreiber“ (le muletier), ein Act, 1824; „der König René“ (le Roi René), zwei Acte, 1825; „das weiße Kaninchen“ (le Lapin blanc), ein Act, 1825; endlich „Emmeline“, in drei Acten, 1829. Für die Königl. Academie der Muſik lieferte er zwei Operetten: „Lasthenie“, ein Act, 1823, und „Vendôme in Spanien“ („Vendôme en Espagne“), 1823, mit Auber gemeinſchaftlich. Alle dieſe kleinen Operetten hatten zwar einen temporären Erfolg, der dem Autor einen örtlichen Ruf verſchaffte und ihm immer neu die ſchweren Zugänge zu den Bühnen von Paris eröffnete, zumal da er gleichzeitig mit dieſen Opern auch die Muſik zu vielen Balletten, welche wir ſpäter nahmhaft machen werden, componirte; indeſſen einen über Frankreich hinausgehenden Ruf konnten dieſe Jugendarbeiten dem Componiſten doch nicht verſchaffen. Im Jahre 1826 jedoch brachte er ſeine Oper „Marie oder verborgene Liebe“ auf die Bühne. Dieſe gefiel ſo allgemein, theils wegen der graziöſen und doch innig zarten Muſik, theils wegen des angenehm anſprechenden Stoffes, daß ſie ſich ſchnell nach Deutſchland verpflanzte und dort auf faſt allen größeren Bühnen, zwar nicht mit rauſchendem Beifalle, denn dazu eignet ſich das Werk nicht, aber mit innerſter Theilnahme gehört wurde. In der That halten wir dieſe Compoſition für die gelungenſte Arbeit Herolds, weil er hier noch einem natürlichen Style getreu bleibt und nicht nach jenen wilden und kraſſen Effecten haſcht, die uns trotz mancher genialen Züge in ſpäteren Werken verletzen. Wie es uns ſcheint, ſo hat das Beſtreben, Aubers Erfolge zu überbieten, indem er deſſen Mittel und Manier zu ſteigern ſuchte, ihn auf dieſen Irrweg geführt. Denn wenn man ſchon im Allgemeinen Aubers und ähnliche Richtungen als dasjenige bezeichnen kann, was in der Kunſt Manier genannt wird, ſo wird eine Nachahmung deſſelben noch ungleich ſchärfer dieſen Character an ſich tragen und faſt Carricatur genannt werden müſſen. Leider haben Herold's ſpätere Werke nach unſerer Anſicht dieſe Richtung genommen, und müſſen wir insbeſondere folgende dahin rechnen: „die Täuſchung“, (l'Illusion) 1829; ferner „Zampa“ 1830, und die „Gerichtswieſe“ (le Pré aux Clercs), auch „der Zweikampf“ genannt, 1832, das letzte von H. ſelbſt vollendete Werk. Zum Theil iſt er auch bei den eben genannten Opern in der Wahl der Gedichte ſehr unglücklich geweſen, denn „Zampa“ häuft, ohne irgend etwas Edleres in der Seele anzuregen, die gemeinſten und wiederwärtigſten melodramatiſchen Effecte auf einander, die Täuſchung iſt auf eine gequält unnatürliche

Digitized by Google

Intrigue gegründet, will tragiſchen Effect hervorbringen, übertreibt aber die Mittel dazu ſo ſehr, daß faſt die Umkehrung eintritt, nämlich das Erhabene zum Lächerlichen wird. Die letzte Oper Herolds endlich, „die Gerichtswieſe“, iſt das wunderlichſte Gemiſch von erzwungener Komik, chevaleresken Liebesintriguen, Hofcabalen u. dergl. m., was uns jemals vorgekommen iſt, ohne den mindeſten wirklich dramatiſchen Zuſchnitt zu haben. An allen dieſen zeitkranken Ungereimtheiten hat Herold ſeine Kräfte verſchwendet, zum Theil, wie ſchon bemerkt, in dem rein muſikaliſchen Irrthume befangen, daß er durch Häufung ſcharf gewürzter Zuthaten die Empfänglichkeit des Publikums höher reizen müſſe und könne, während doch im Gegentheil durch ein Zuviel in dieſer Hinſicht der Geſchmack abgeſtumpft wird. In Frankreich mag er ſich nicht verrechnet haben; in Deutſchland aber iſt die gehoffte Wirkung ihm größtentheils fehlgeſchlagen, und von allen dieſen Opern hat nur „Zampa“ ſich auf einigen Bühnen Beifall gewonnen, was zuverläſſig mit dem Umſtande zuzuſchreiben iſt, daß der Character des Zampa eine im heutigen Geſchmacke dankbare Rolle darbietet, nämlich die Gelegenheit gibt, jede Art von Ueberladung plump aufzutragen, wodurch dem feineren Kunſtſinne das Werk freilich noch widerwärtiger wird, indeſſen bei der Maſſe Eingang findet. — Wir haben uns bisher nur mit Herold als Operncomponiſten beſchäftigt; einen großen Theil ſeiner muſikaliſchen Thätigkeit hat er aber auch dem Ballet gewidmet und dabei vielleicht die glücklichſten Seiten ſeines Talents entfaltet. Denn es ſind nicht blos Tänze, ſondern größere pantomimiſche Ballets, zu welchen er die Muſik geſetzt hat, die alſo einen dramatiſchen Ausdruck verſtatten. Dieſe Werke ſind folgende: „Aſtolph und Joconde“ (Astolfe et Joconde), zwei Acte, 1827; „die Nachtwandlerin“ (la Somnambule), drei Acte, 1827; „Lydie“ (Lydie), ein Act, 1828; „das ſchlecht bewachte Mädchen“ (la fille mal gardée), zwei Acte 1828; und „die ſchöne Schläferin im Walde“ (la belle au bois dormant), vier Acte, 1829. Das gelungenſte von dieſen Ballets iſt, ſo weit ſie uns bekannt geworden, die Nachtwandlerin. Die Muſik zum „ſchlecht bewachten Mädchen“ iſt nicht mit der zu verwechſeln, mit welcher dieſes Ballet ſchon vor längerer Zeit auf vielen Theatern gegeben wurde, ſondern neu dazu componirt. Außer allen dieſen Werken für das Theater iſt Herold auch in ſeiner Eigenſchaft als Fortepianoſpieler fleißig geweſen, und hat gegen 50 größere und kleinere Piecen dafür herausgegeben, die uns jedoch unbekannt geblieben ſind. Ein ſo reiches Wirken nach vielen Seiten bekundet an ſich ſchon ein nicht geringes Talent. Außerdem muß man Herold viele gute Eigenſchaften nachrühmen. Bevor er zu eifrig nach dem Beifalle des Publikums jagte und ſich ſomit dem Geſchmacke deſſelben, mehr als billig iſt, unterwarf, war er natürlich und doch neu und graziös in der Melodie, intereſſant in der Harmonie und gewandt in dem ganzen Bau ſeiner Stücke. In den letzten Opern kommen dieſe Eigenſchaften jedoch nur noch ſehr vereinzelt vor und erſcheinen von der Maſſe des Irrthümlichen und Verkehrten erdrückt. Um ſchließlich noch die äußeren ſpäteren Lebensverhältniſſe Herolds zu berühren, haben wir noch Folgendes anzuführen. Paris blieb ſeit ſeiner Rückkehr aus Neapel ſein Domicil. Anfangs war er als Accompagniſt auf dem Fortepiano am italieniſchen Theater angeſtellt; ſeit 1828 aber Oberdirigent des Geſanges an der Königl. Academie der Muſik. Im Jahre 1826 erhielt er den Orden der Ehrenlegion. Am 18. Januar 1833 verſtarb er an einem Bruſtübel. Sein Tod erregte die allgemeinſte Theilnahme, denn nicht nur daß man ſein Talent ſehr hoch ſchätzte, ſo hatte ſich der Künſtler auch als Menſch allgemein beliebt gemacht, und man rühmte an ihm hauptſächlich ſein wohlwollendes, freundliches Benehmen gegen jüngere Künſtler, ſo wie ſeine neidloſe Kameradſchaftlichkeit gegen ſolche, die ihm an Talent und Ruf voraus waren oder doch auf gleicher Höhe mit ihm ſtanden. Daher wurden auf allen Haupttheatern Frankreichs, ſo wie auch in Brüſſel, Trauerfeierlichkeiten für ihn begangen, und man betrachtete ſein Hinſcheiden als einen allgemeinen Verluſt. In ſeinem Nachlaſſe fand ſich eine nicht dargeſtellte Oper „die platoniſche Liebe.“

Heroux, drei Brüder, ſämmtlich bei dem Stadttheater-Orcheſter zu Frankfurt a. M. angeſtellt; der älteſte, der früher in Mannheim und Zweibrücken lebte, als die Capellen daſelbſt in ihrem höchſten Flor waren, als Flötiſt; der zweite, Franz, und der dritte, Carl, als Violiniſten. Ihre Blüthezeit fällt in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts. In jener Zeit, und eigentlich noch früher, war der älteſte, deſſen Vornamen wir nicht wiſſen, einer der erſten Virtuoſen und geſchätzteſten Lehrer auf ſeinem Inſtrumente. Franz, der auch fertig Clavier ſpielte, zeichnete ſich mehr als Componiſt für ſeine Inſtrumente aus.

Herrmann, ſ. Hermann.

Herrſtell, Carl. Das ſchöne Dorf Helſa unweit Caſſel gebar, unter vielen anderen bedeutenden Muſikern, wozu wir ſelbſt den berühmten Flötiſten Michel zählen dürfen, auch (1764) den derzeitigen braven Hoforganiſten und Muſiklehrer am Seminar zu Caſſel, von dem hier die Rede iſt. Als Schriftſteller beſitzen wir eine ſchätzbare Abhandlung von ihm „Ueber den Gebrauch der Orgelſtimmen“; mehrere Motetten, die er für das ehemals in Caſſel beſtandene Singchor geſchrieben, wie auch eine Menge ſeiner Compoſitionen für die Orgel, die übrigens unſers Wiſſens noch nicht veröffentlicht ſind, beurkunden ſeinen Beruf als Tonſetzer.

Herſchel, Friedrich Wilhelm. Die Geſchichte dieſes berühmten Aſtronomen gehört in ſofern hieher, als er in ſeinen früheren Jahren ſelbſt Muſiker war, und nur durch dieſen Umſtand zum Studium der Aſtronomie gebracht wurde. Er wurde im November 1738 zu Hannover geboren. Sein Vater, der Muſikus daſelbſt war, beſtimmte ihn zu gleichem Geſchäfte, und unterrichtete ihn daher frühzeitig in ſeiner Kunſt. Um es in deren Theorie ſowohl wie in der Praxis zu einer möglichſten Vollkommenheit zu bringen, ſtudirte er zugleich mit allem Fleiße Mathematik. Das unerſättliche Verlangen nach Wiſſenſchaft, das dadurch in ihm erwuchs, brachte ihn auf die Sprachen. Er lernte Franzöſiſch, Lateiniſch, Engliſch ꝛc. Der Mangel an Vermögen nöthigte ihn jedoch, in ſeinem 15. Jahre ſchon als Hoboiſt Dienſte beim Militär zu nehmen. Dieſe verließ er aber in ſeinem 19. Jahre wieder, und 1757 ging er nach England, um ſich in der Muſik noch weiter auszubilden. Sein fertiges Clavier- und Orgel-, auch Harfenſpiel verſchaffte ihm bald einen Ruf. Der Graf von Darlington ſtellte ihn als Lehrer eines Muſikchors an, das in der Grafſchaft Durham errichtet wurde. Als dieſes eingeübt war, ließ ſich H. als Muſiklehrer in Leeds nieder, von wo er als Organiſt nach Yorkſhire berufen wurde. 1766 vertauſchte er dieſe Organiſtenſtelle mit einer beſſeren in Bath. Hatte er früher ſchon jeden Augenblick benutzt, ſich noch immer mehr in der Mathematik zu vervollkommnen, ſo gab ihm nunmehr die ſchöne Orgel ſeiner Kirche, die er öfters ſelbſt ſtimmte, auch Veranlaſſung, den akuſtiſchen Theil der Mathematik und Phyſik in das Bereich ſeiner Forſchungen zu ziehen (er entdeckte zuerſt die Knoten in den Saiten), und dieß führte ihn endlich zum Leſen von Fergusons Schriften, die ihn unwiderſtehlich anzogen, und denen er zuletzt alle Zeit widmete, welche ihm die Verwaltung ſeines Amtes, und die Concerte, welche er zu Bath zu leiten hatte, übrig ließen. Eine leidenſchaftliche Liebe zur Sternkunde erwachte in ihm, und damit zugleich das Verlangen, ſelbſt zu ſehen, was Andere ihm von den Wundern des Himmels erzählten. Zu arm, ſich ein Teleſkop anzuſchaffen, entſchloß er ſich endlich, mit der Optik bereits gut bekannt, ſelbſt die nöthigen Teleſkope zu verfertigen, und brachte 1774 durch unausgeſetztes Arbeiten ein ſolches in der Art zu Stande, daß er durch einen ſelbſt gefertigten Reflector von fünf Fuß den Ring des Saturn

Digitized by Google

und die Trabanten des Jupiter beobachten konnte. Von jetzt an folgten neue Fernröhre ſchnell auf einander, und viele waren von einee Größe, wie ſie auf der ganzen Erde nicht gefunden wurden. Indeß übergehen wir hier ſeine weiteren aſtronomiſchen Unternehmungen und Schriften, die wir auch wohl ats hinlänglich bekannt vorausſetzen dürfen. Auf ſeinen Reiſen, welche er durch Frankreich und Italien machte, tieß er ſich nebenbei auch auf der Harfe mit zwei angebundenen Hörnern hören. 1786 ernannte ihn die Univerſität Oxford zum Doctor, 1816 König Georg III. zum Ritter des Guelfenordens. Er ſtarb am 25. Auguſt 1822 bei ungeſchwächter Geiſteskraft. — Sein Bruder Jacob, geboren zu Hannover 1740, widmete ſich ebenfalls der Muſik und war als Concertmeiſter zu Hannover einer der beliebteſten und auch fertigſten Violinſpieler des vorigen Jahrhunderts. Um 1775 gab er zu Amſterdam ſechs Quartette für Clavier, zwei Violinen und Violoncell heeaus, in London ſpäter eine achtſtimmige und eine andere Sinfonie; mehrere Violintrio's und ein Werk Clavierſonaten, verſchiedene Clavierconeerte und größere Sinfonien ſind Manuſeeipt gebtieben. 1792 ward er im Felde bei Hannover erwürgt gefunden.

Hertel, Johann Chriſtian, der große Gambenvirtuos, wurde geb. zu Oettingen in Schwaben 1699. Er ſtarb im October 1754. Ausführlicher iſt ſeine Lebensgeſchichte von mehreren Biographen an verſchiedenen Orten, aber meiſt auch mit Untermiſchung vieler Unrichtigkeiten erzählt; am richtigſten auch von ſeinem Sohne in Marpurgs Beiträgen Bd. III. Dieſer ſein Sohn,

Hertel, Johann Wilhelm, ward geb zu Eiſenach am 9. October 1727. In ſeiner Jugend zählte man ihn zu den vorzüglichſten Violiniſten in Benda'ſcher Manier. Seines kurzen Geſichts wegen aber vertauſchte er ſpäter die Violine mit dem Claviere, auf dem er es durch anhaltenden Fleiß zu einer nicht minder bewundernswerthen Fertigkeit brachte. Gleiches Anſehen wie als Virtuos genoß ee als Componiſt. Auch als muſikaliſchee Schriftſteller hat er ſich bekannt gemacht durch eine „Sammlung muſikaliſcher Schriften" (Leipzig 1757 und 1758), die abee des ſiebenjährigen Krieges wegen nur zwei Stücke ſtark ward, welche geößtentheils kritiſche Abhandlungen und Anmerkungen aus dem Italieniſchen und Franzöſiſchen über die Oper enthalten. Ee ſtarb am 14. Juni 1789.

Hertel, Chriſtian, ein berühmter Organiſt des 17. Jahrhunderts. Sein Vater, Matthäus H., war in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts Organiſt zu Züllichau und Verfaſſer eines vielgeleſenen kleinen Werkchens von der Orgelprobe, das nach dem heimlich entwandten Manuſcript aber von einem Andern herausgegeben wurde. Chriſtian H. war ungefähe um 1670 zu Sorau angeſtellt, dann in Luckau und endlich in Fürſtenwalde, wo er ſtarb.

Herz, Heinrich, geboren 1805, wie man ſagt, von iſraelitiſchen Eltern, die abee mit ihm zur chriſtlichen Religion übergingen, iſt einer der renommirteſten Clavierlehrer, auch fertigſten Pianofortespieler und fleißigſten Componiſten für ſein Inſtrument zu Paris, wo er auch ſeine Bildung erhielt. Man hat ihn bildlich wohl ſchon den Toilettenmeiſter des Piano's genannt, und nicht ganz mit Unrecht. Seit 1824, in welchem Jahre ohngefähr er zuerſt anfing, das Publikum mit Werken ſeines Talentes zu beſchenken, leben alle ſeine Compoſitionen (Rondo's, Variationen, Sonaten, Divertiſſements ꝛc., vier- und zweihändig, und mit und ohne Begleitung) gewiſſermaßen im eleganten Flitterſtaate, bieten das gefällige, aber zugleich nichtsſagende Aeußere einer graziöſen Kokette. — Henri H. daef nicht verwechſelt werden mit dem noch weit unbedeutendeeen Jacob H., ſeinem wahrſcheinlichen Bruder, der auch ſchon Manches für Clavier geſchrieben hat, was in die Cathegorie der Spielerei gehöet, doch auch hinſichtlich der bloßen Eleganz die Werke jenes Henri noch lange nicht erreicht. Ueber die eigene Virtuoſität dieſes, die indeſſen, gleich ſeinem Componirtalente, zwae rauſchend und glänzend, aber noch keineswegs die präeiſe und deutliche eines Hummel, Kalkbrenner u. A. ſeyn ſoll, können wie nicht urtheilen, da wir niemals Gelegenheit hatten, ihn ſelbſt zu hören.

Heß, 1) Joachim, um 1770 Organiſt und Glöckner zu Gouda in Holland und ein würdigee Mann ſeines Fachs. In den Jahren 1771 bis 1774 gab er drei kleine aber gründlich und mit vieler Sachkenntniß abgefaßte Schriften in holländiſcher Sprache über Orgelſpiel, Orgeleegiſtrirung und Orgeldispoſition heraus, von denen die erſte mehrere Auflagen erlebte. Sein Bruder — 2) Hans Heinrich war Orgelbauer zu Gouda. Beide Heß ſcheinen das letzte Decennium des vorigen Jahrhunderts nicht mehr erlebt zu haben.

Heſſe, Ernſt Chriſtian, wenn nicht der erſte, doch einer der erſten und zugleich berühmteſten Gambiſten Deutſchlands, wurde geb. zu Großen-Gottern in Thüringen am 14. April 1676. Er ſtarb den 16. Mai 1762. Als Capellmeiſter ſchrieb ee mehrere Kirchenſtücke, und ſpäter einige Sonaten und Suiten für die Viola da Gamba, die abee nicht alle gedruckt worden ſind. Seine Frau — Johanna Eliſabeth, war eine geb. Döbricht, und glänzte ſchon 1709 als eine der vorzüglichſten deutſchen Sängeeinnen damaligee Zeit auf dem Theater zu Leipzig, an dem damals auch ihre beiden Schweſtern, die nachherigen Md. Ludwig und Simonetti, angeſtellt waren. Sein Sohn — Ludwig Chriſtian, bildete ſich ebenfalls, unter väterlicher Leitung, zum Gambiſten.

Heſſe, zwei Brüder, Johann Wilhelm und Johann Georg Chriſtian, in Nordhauſen in Thüringen, jener 1760, dieſer 1762 geboren; Beide ausgezeichnete Fagottiſten, J. W. als Herzogl. Kammermuſikus in der Capelle zu Braunſchweig, J. G. Ch. in der Fürſtl. Bernburgiſchen Capelle zu Ballenſtedt. Johann Wilhelm, der ſchon 1795 zu Braunſchweig ſtarb, brachte um 1780 eine weſentliche Verbeſſerung an ſeinem Inſtrumente an, indem er die Klappen etwas veränderte und ſtatt des üblichen Rohrs ein Clarinettenmundſtück zum Gebrauche beim Fagottblaſen einrichtete, wodurch der Ton ſo ſehr verſchönert worden ſeyn ſoll, daß man verſicherte, der Fagott überträfe in dieſer Geſtalt alle andeeen Blasinſtrumente.

Heſſe, Adolph Friedeich, einer dee berühmteſten jetzt lebenden Organiſten und Componiſten für ſein großartiges Inſtrument, iſt zu Breslau am 30. Auguſt 1809 geboren und der Sohn des damaligen Artillerietiſchlers und Orgelbauers Friedrich Heſſe. — An Compoſitionen hat Heſſe bis jetzt viele Werke geliefert, worunter die bedeutendſten ſind: drei Sinfonien (Es-Dur, D-Dur und H-Moll), ein Oratorium (Tobias erſter Theil), mehrere Ouvertüren, Cantaten, ein Pſalm für Choe u. Orcheſter, Sonate (As-Dur) für Pianoforte à quatre mains, ein Clavieeconcert, ein Streichquintett und zwei Quartette, zwei Motetten füe Choe mit Orgel, ein Choralbuch (für Schleſien), 32 Orgelcompoſitionen aller Gattungen und mehrere Clavierſachen.

Heſſel, ſ. Harmonika.

Heſychaſtiſch hieß bei den Griechen eine Melodie, die den Character der Beruhigung und Mäßigung an ſich trug.

Hetſch, Carl Ludwig Feiedrich, Muſikdieector in Mannheim, wurde zu Stuttgart am 26. April 1806 geboren, wo ſein Vater Mitglied dee königlichen Hofcapelle war. Werfen wir einen Blick auf die bisher entſtandenen Compoſitionen von H., ſo finden wir deren eine ziemliche Anzahl, welche jedoch nicht alle öffentlich erſchienen ſind. Der Satz H.'s iſt durchaus rein und richtig, wie ſich denn ſolches auch von einem Componiſten ſo vielſeitiger und durchgehends gründlicher Bildung, wie dieſe von H. gerühmt werden muß, und bei dem außerordentlichen Fleiße, womit er ſtets ſeine Studien betrieb, nicht anders erwarten läßt. Von ihm iſt noch Viel zu erwaeten.

Digitized by Google

Heugel, ein Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, war von 1560 bis 1580 Capellmeiſter des Landgrafen Philipp des Großmüthigen zu Caſſel. In Salblinger's „Concentus“ (1545) kommen mehrere vier- bis achtſtimmige Stücke von ihm vor.

Heulen. Im Allgemeinen ſagt man von jedem Tone, der widerlich gedehnt hell klingt und dem laut klägtichen Weinen der Menſchenſtimme ähnlich iſt, — er heult. Am häufigſten jedoch und eigentlich techniſch kommt das Wort heulen in der Orgelbauerſprache vor, wenn ein Ton, ohne daß eine Taſte niedergedrückt wird, anhaltend beſtimmt, klar fortklingt, wodurch die Orgel, bis zur Abhülfe dieſes großen Fehlers, unbrauchbar wird.

Heuſchkel, Johann Peter, Herzoglicher Kammermuſikus zu Hildburghauſen, erſter Hoboiſt in der Capelle und zugleich Hoforganiſt daſelbſt, wurde geboren zu Harras am 4. Januar 1773, und gehört zu den nicht ſo gar häufigen Künſtlern, welche die Muſik von einer höheren poetiſchen Seite her betrachten und in dem eigentlich innerſten Weſen einer ſchönen Kunſt erfaſſen. Seine doppelte Stelle in Hildburghauſen erhielt er 1794 und neben ſeinen beiden Hauptinſtrumenten, Orgel und Hoboe, auch fertiger Clavierſpieler, ſchrieb er ſeitdem Mehreres für verſchiedene Inſtrumente, auch Orcheſter, was ſich, wo es zu Gehör kam, durch fließende Melodie und gut gehaltene Harmonie den allgemeinſten Beifall erwarb. Harmoniemuſiken, Concerte und Variationen für Hoboe, Sonaten und Variationen für Clavier, auch Variationen für 2 und Piecen für 3 Hörner, viele Lieder u. dgl. m.

Heuzé, Jaques, Violinvirtuos, geboren zu Paris um 1738 und ſtarb zu Paris gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Sein Spiel war rein franzöſiſch, ſehr fertig und voll Feuer, aber ohne Grazie. Seine Gattin, Anna, eine geborene Scali aus Rom (1752) und ſtarb gegen 1810.

Hexachord, 1) der griechiſche Name der großen Sexte; 2) verſteht man und insbeſondere darunter diejenige Tonleiter von 6 diatoniſchen Tonſtufen, aus welchen Guido (ſ. d.) ſein Tonſyſtem zuſammenſetzte, in dem die dritte Stufe zur vierten jedesmal einen großen halben Ton ausmachte und welche Stufen Guido mit den bekannten 6 Sylben ut re mi fa sol la bezeichnete oder eigentlich ſingen ließ.

Hexarmoniſch, nannten die Griechen jede gar zu ſpielende, weibiſche und läppiſche Melodie.

Heyden, 1) Sebald, den man zuweilen auch irrig Hayde geſchrieben findet, geboren zu Nürnberg 1498, wurde 1519 Cantor an der daſigen Spitalſchule, ſeiner großen Gelehrſamkeit wegen aber ſpäter Rector der daſigen Schule zu St. Sebald, als welcher er am 9. Juli 1560 ſtarb. Sein Biograph Zeltner preist mit einer wahren Begeiſterung ſeine muſikaliſchen Kenntniſſe und Talente. Sein zweiter Sohn — 2) Johann H., der ältere, war ebenfalls ein tüchtiger Muſiker ſeiner Zeit und Organiſt an der St. Sebaldkirche zu Nürnberg, wo er um 1540 geboren wurde. Er iſt der Erfinder des ſogenannten Geigenwerks oder Geigenclavicymbels. Er ſtarb 1613.

Heydenreich, ſ. Heldenreich.

Heyne, Friedrich, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts mecklenburg-ſchweriniſcher Kammermuſikus, war ein vortrefflicher Virtuos auf der Flöte, als welcher er auch mit ſeiner Gattin, Felicitas Agneſia, die zu ihrer Zeit eine der größten Sängerinnen Deutſchlands war (ſ. den Art. Benda, Fried. Lud.), mehrere größere Reiſen machte. Er ſchrieb auch mehrere Duette für die Flöte. Beſonders ſchäzbar aber iſt er als Lieder-Componiſt. Sein Auferſtehungs-Geſang von Klopſtock, den er vierſtimmig mit Orcheſterbegleitung ſetzte, ſteht dem bekannteren von Graun durchaus nicht nach, und hat vielleicht noch mehr Schwung und Energie. Ebenſo ſind auch alle ſeine anderen Geſangs-Compoſitionen mit vieler Einſicht, Gefühl und Geſchmack behandelt.

Heyſe, A. G., ein Harfeniſt und Componiſt für ſein Inſtrument in Halle an der Saale zu Ende des 18. und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Außer einer um 1814 bei Hendel in Halle erſchienenen „Anweiſung die Harfe zu ſpielen“, welche gelobt wurde und von der 1822 die zweite vermehrte Auflage herauskam, hat er auch 7 Sonaten für Harfe und Flöte in 3 Heften, und eine Serenade für die Harfe mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Waldhörnern und Baß geſtochen heraus gegeben.

Heyther (ſo ſchreiben Burney und Hawkins, ältere Geſchichtsſchreiber nennen ihn Heather), William, der Stifter des muſikaliſchen Lehrſtuhls auf der Univerſität zu Oxford (1627), ward zu Harmondsworth in Middleſex geboren, und in ſeiner Jugend als Chorknabe in der Magdalenenkirche zu Oxford erzogen, darauf Mitglied der Königlichen Capelle, und 1622 nebſt Orlando Gibbons Doctor der Muſik daſelbſt. Zu jener Stiftung eines beſonderen Lehrſtuhls für Muſik ſoll er durch Camden, der eine Profeſſur der Geſchichte gründete, veranlaßt worden ſeyn. Außer dem Capitale, welches er zur Beſoldung des Lehrers der Muſik dotirte, ſchenkte er der Schule auch ein Clavier, einen Chor Violen, d. h. eine Discant-, Alt-, Tenor- und Baßviole, und verſchiedene gedruckte und noch ungedruckte Muſikwerke. Er ſtarb aber kurz darauf, noch in demſelben Jahre, im Juli 1627. Selbſt ſoll er kein großer Muſiker geweſen, ſeyn, mehr ein leidenſchaftlicher Liebhaber ſeiner Kunſt.

Hialemos, der Name eines Liedes der alten Griechen, das dem Apollo zu Ehren geſungen wurde. Das Lied ſelbſt iſt nicht zu uns gekommen.

Hiatus. Das latein. Wort hiatus heißt Oeffnung, Schlund, überhaupt jede Lücke. Wenn in der Rede ein Wort mit einem Vocal anfängt, ſo entſteht beim Ausſprechen der beiden Wörter, inmitten, eine dem Gähnen ähnliche Oeffnung des Mundes. Die Proſodie nennt dies einen Fehler, und den Fall ſelbſt, wegen der dadurch entſtehenden Oeffnung der Lippen, einen Hiatus, auf deſſen Vermeidung die Natur ſelbſt den Menſchen geführt zu haben ſcheint. Im Deutſchen muß mehr der Dichter als der Componiſt zur Vermeidung des Hiatus beitragen, was in der italieniſchen Sprache nicht möglich iſt.

Hientzſch, Johann Gottfried, Oberlehrer am evangeliſchen Schullehrer-Seminar zu Breslau, iſt am 25. Auguſt 1787 zu Mockrehna, einem Dorfe zwiſchen Torgau und Eilenburg in Sachſen, geboren. Von 1822 datirt ſich die Hauptepoche ſeines muſikaliſchen Wirkens als Lehrer, Schriftſteller und Componiſt, durch welches er ſich einen geachteten Namen erworben hat.

Hieraule, „heilige Pfeiffer und Sänger“, d. h. Muſiker, welche bei den Römern und Griechen vornehmlich dem Gottesdienſte gewidmet waren.

Hierling, Andreas, bekannter Orgel- und Harmonikaſpieler, aus Gräfenrode bei Arnſtadt, lebt ſeit ungefähr 1796 ſchon meiſt auf Reiſen.

Hierochord, von dem Geſanglehrer bei der Univerſität und ordentlichem Lehrer bei dem Gymnaſium zu Greifswalde, Dr. Schmidt, erfunden, iſt im Grunde nichts Anderes als ein Monochord mit Taſten, deſſen Saite durch Umdrehung einer Kurbel in Schwingung geſetzt wird. Wo keine Orgel und kein guter Vorſänger iſt, da leiſtet das Hierochord, das zudem nicht ſehr theuer zu ſtehen kommt, beſſere Dienſte bei Leitung des Geſanges in kleinen Kirchen oder dergleichen als irgend ein anderes, und namentlich einſtimmiges Inſtrument, wobei noch zu ſeiner beſonderen Empfehlung gereicht, daß es binnen kürzeſter Friſt ein Jeder leicht ſpielen lernen kann. Siehe Hauptwerk.

Hieronymus, gewöhnlich der Schwärmer genannt, ein Heiliger und Kirchenlehrer, geboren zu Stridon an der ungariſchen Gränze 329, und geſtorben bei Bethlehem in Judäa 420, wird als der Erfinder des jetzigen gewöhnlichen Mönchsgeſangs genannt, d. h. er führte die horas canonicas ein.

Hierophon, ſ. Hieraule.

Hifthorn, ſ. Hüfthorn.

Hildebrand, 1) Balthaſar, geboren zu Jauer

in Nieder-Schleſien am 22. April 1610, war öffentlicher Notarius und Organiſt an der St. Peter-Paulkirche zu Liegnitz. Auch als Dichter ſtand er in Anſehen. Er ſtarb am 22. December 1667. — 2) Zacharias H., Orgelbauer, der beſte Schüler Gottfried Silbermanns, war von Geburt ein Sachſe, ſtarb gegen 1760. Sein Sohn und Schüler, der berühmte Erbauer des großen 60ſtimmigen Werks in der Michaeliskirche zu Hamburg, hieß — 3) Johann Gottfried. Ein anderer Orgelbauer, Namens H. — 4) Philipp, und wahrſcheinlich ein Vorfahr der vorhergehenden beiden, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Stadt am Hof. — 5) Michael Chriſtoph, Geigeninſtrumentenmacher zu Hamburg, zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Hill, John, Componiſt, lebte zu Rugby in Warwickſhire, wo er 1724 geboren wurde, und blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts; er ſtarb am 19. Januar 1797. — Auch jetzt noch lebt ein Claviervirtuos Namens Hill zu London, von dem uns indeſſen nichts weiter bekannt iſt, als daß er einige Compoſitionen für ſein Inſtrument herausgab, welche reich an Phantaſie und auch in der harmoniſchen Bearbeitung ziemlich rein ſeyn ſollen.

Hiller, Johann Adam, eigentlich Hüller, geb. am 25. December 1728 zu Wendiſch-Oſſig, einem Dorfe in der Oberlauſitz, wo ſein Vater Schulmeiſter war. Die Dürftigkeit der Familie wurde nach dem Tode deſſelben im 6. Jahre Adams noch drückender. Der nachfolgende Schulmeiſter unterwies ihn in den Anfangsgründen des Clavierſpiels und der Violine. Für ſich ſang der Knabe gern Paſſions- und Sterbelieder aus dem Geſangbuche. 1740 kam er ſeiner guten Diſcantſtimme wegen auf das Gymnaſium nach Görlitz, wo er in das Singechor kam und alle Gelegenheit benutzte, ſich auf mehreren Inſtrumenten möglichſt unterrichten zu laſſen; Alles handwerksmäßig, aber fleißig. Im neuerrichteten Collegium muſicum ſpielte er den Baß, und machte einen Verſuch in der Compoſition, jedoch ohne Kenntniſſe des Satzes. Seine Armuth zwang ihn, anſtatt die Univerſität zu beziehen, die Stelle eines Schreibers anzunehmen; nach einem Jahre aber mußte er ſich ſchlechter Behandlung wegen einen andern Dienſt der Art in Wurzen ſuchen, wo es ihm beſſer ging. Aber ſein Herr ſtarb nach einigen Monaten, und H. wußte ſich eine Stelle an der Kreuzſchule in Dresden zu verſchaffen. Homilius wurde ſein Lehrer im Generalbaſſe und Clavier. Haſſe's Opern weckten ſeinen innern Sinn. Er war ſo fleißig, daß er in den Nächten während eines Vierteljahres 7 Haſſe'ſche Opernpartituren abſchrieb (1747). Allein der übertriebene Fleiß untergrub ſeine Geſundheit und legte den Grund zu einer quälenden Verdauung. Auch Graun's Werke gewann er lieb. Dieſe Männer blieben ſeine Vorbilder, ſo daß er Bach und Gluck nur hoch achten, nicht lieben konnte. An eigenen Compoſitionen lieferte er jetzt ſehr Wenig; er ſtudirte die Claſſiker, neuere Sprachen und deutſche Dichtkunſt. 1751 bezog er die Univerſität, um ſich zum Juriſten zu bilden. Gellert und Gottſched nützten ihm Viel. Muſik wurde nur zur Erholung und als Broderwerb getrieben; im Concert brauchte man ihn als Baſſiſten und Flötenſpieler, ſo wenig er auch Virtuos war. Jetzt ſchrieb er Lieder und Cantaten, wie auch einige theoretiſche Abhandlungen. 1754 wurde er durch Gellert Führer des jungen Brühl, und lebte in dem gräflichen Hauſe des Miniſters, bis der Krieg demſelben Unglück brachte, und unſern Hiller ſo verdüſterte, daß er ſich 5 Jahre lang am Rande des Grabes wähnte. 1758 mit ſeinem Zöglinge auf der Leipziger Univerſität, bewog ihn Gellert zur Compoſition mehrerer Choräle auf ſeine Lieder, und der nachmalige Bürgermeiſter Müller, ſein treuer Freund, zur Abfaſſung einiger kleinen Stücke. Seine Stelle und Penſion aufgebend, lebte er 1760 höchſt zurückgezogen vom Ueberſetzen. Nach dem Kriege wurde in Leipzig ein wöchentliches Concert errichtet, deſſen Director er wurde. Hier ließ er ſich die Förderung des Geſanges höchſt angelegen ſeyn; Corona Schröter und Gertrud Schmähling, die nachmalige Mara, waren ſeine Schülerinnen. Auch das Theater kam hier unter Koch empor, welcher Operetten nach Art der damals in Paris beliebten wünſchte. Felix Weiſſe dichtete und H. componirte ſie für eine Geſellſchaft, die nur Liederartiges ſingen konnte. Die „verwandelten Weiber" waren das erſte Stück und gefielen. Das Lied „Ohne Lieb' und ohne Wein" wurde Volkslied. Geſänge zum „luſtigen Schuſter", „Lottchen am Hofe", „die Liebe auf dem Lande" folgten. Dabei gab H. von 1766 bis 1770 ſeine wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Muſik betreffend, in 4°. heraus. Da machte die „Jagd" Aufſehen. Achtzehn Male war ſie gegeben, und der hypochondriſche Componiſt hatte ſie noch immer nicht geſehen, ſich für einen todten Mann haltend. Faſt mit Gewalt brachte ihn ſein Arzt in's Theater, und Koch zum Lachen, daß es von jetzt an beſſer mit ihm wurde. Unter den übrigen Operetten gefielen noch beſonders „der Dorfbarbier", „der Erntekranz", „die Jubelhochzeit" und „das Grab des Mufti". Dazu ſchrieb er viele kleine Lieder, welche von den vorzüglichſten Componiſten für Muſter gehalten wurden. Allein dieſes Alles hatte ihm Wenig eingebracht; für „die Jagd" erhielt er 50 Thaler. Nachdem die Sängerin Schmähling 1771 nach Berlin gegangen war, errichtete er eine unentgeltliche Singeſchule für Knaben und Mädchen. Mit dieſen konnte er 1775 ein Concert spirituel gründen, und bezog 1781 als Director, zum erſten Male in ſeinem Leben mit einem kleinen Jahrgehalte, den eben fertig gewordenen Concertſaal im Gewandhauſe. Auch als Muſikdirector an der Neukirche bezog er einen kleinen Jahrgehalt. 1782 erhielt er vom kurländiſchen Herzoge den Auftrag, ſeine Capelle in Mietau neu einzurichten, was er ehrenvoll zu Stande brachte. Er erhielt, außer anderen Geſchenken, eine Penſion von 600 Thalern. Allein des Herzogs Streit mit ſeinen Ständen veränderte die Lage der Dinge und machte Kurland zur ruſſiſchen Provinz. H. war bald wieder verlaſſen, und gab geiſtliche Concerte in verſchiedenen Städten, wo er Händel's Oratorien aufführte. 1786 führte er in Berlin den „Meſſias" auf, dann 1787 in Leipzig, und noch in demſelben Jahre mit ſeinen beiden Töchtern in Breslau, wo er 16 Concerte ankündigte, in denen auch „Judas Maccabäus", das „Stabat mater" von Haydn (?), und Graun's „Tod Jeſu" gegeben wurden. Dadurch erwarb er ſich auch um Breslaus Muſik die größten Verdienſte. Als Doles 1789 ſein Cantorat an der Thomasſchule zu Leipzig niederlegte, wurde H. auf Müller's Anregung zum Nachfolger gewählt. Jetzt hätte er nun ein ſorgenfreies, glückliches Leben führen können, wären ihm nicht theils Sorglichkeit und Hypochondrie durch zu langen Druck zur andern Natur geworden, und hätten nicht die Unannehmlichkeiten mit dem eingefleiſchten Philologen, dem Rector Fiſcher, einem ſtarrſinnig harten und der Muſik völlig abholden Manne, ihm ſein Wirken verbittert, ja verringert. Dennoch nahm er ſich nicht des Amtes blos, ſondern jedes einzelnen Schülers, in dem ſich muſikaliſches Talent fand, auf das Treueſte an. Eigene Compoſitionen ſchuf er von jetzt an wenig, außer ſeinem in den ſächſiſchen Kirchen eingeführten Choralbuche, das aber von den Meiſten nicht zu den vorzüglichſten gerechnet werden kann, ja von nicht zu Wenigem geradehin getadelt wird. Sein 100ſter Pſalm und mehrere treffliche Motetten ſind früher verfaßt. An ſtrenges und anhaltendes Arbeiten gewöhnt und auf Erfüllung ſeiner Pflicht ſtets ſehend, warf er ſich jetzt, außer ſeinen Unterrichtsſtunden, hauptſächlich auf Ueberſetzung und Umarbeitung der beſten Meiſterwerke für die Kirche, worin er nicht ſelten zu weit ging. Lange konnte er ſeine Jugendvorliebe für Haſſe und Graun nicht ſo weit überwinden, daß er neueren Compoſitionen immer hätte Gerechtigkeit widerfahren laſſen können. Doch war er, der leicht Bewegte, keineswegs eiſern; nicht allein die Gebrüder Haydn wurden ihm lieb, ſondern auch Mozart's Requiem, das er ſich ſelbſt abſchrieb und darauf ſetzte: Opus summum viri summi W. A. Mozart. Dieſes Werks und der da-

Digitized by Google

maligen Beſchaffenheit des Thomanerchors wegen iſt ein Schreiben Hiller's vom 28. September 1796 an Gerber merkwürdig: „Kämen Sie doch bald einmal zu uns, daß ich Ihnen das letzte, aber größte Werk Mozart's, ſein Requiem, von meinen Schülern aufgeführt, könnte hören laſſen! Wundern würden Sie ſich, wenn Sie meine Trompeter, Pauker, Waldhorniſten, Oboiſten, Clarinettiſten, Fagottiſten, Geiger und Baßſpieler, alle in ſchwarzen Röcken, ſähen, wobei ich immer noch ein Chor von 24 Sängern übrig behalte; ſogar die Poſaunen werden jetzt in der Kirche von Schülern geblaſen. Zu meiner großen Freude muß ich noch ſagen, daß die, welche blaſende Inſtrumente treiben, die Geſündeſten unter den Schülern ſind." — Als 1797 Doles ſtarb, kam er zum Genuß der vollſtändigen Beſoldung ſeines Amtes, ohne die Fähigkeit zum Genuſſe, wie es deutſchen Künſtlern und Gelehrten meiſt geht. Seine Kränklichkeit und Hypochondrie überfielen den alternden Mann plötzlich wieder, ſo daß mancher ſchöne Plan ihm nur eine Unterhaltung gewährte, aber nicht ausgeführt wurde, z. B. die Herausgabe einer muſikaliſchen Encyklopädie. 1801 ſah er ſich grnöthigt, ſein Amt niederzulegen. Sein Nachfolger wurde A. E. Müller. Der Stadtrath ließ aber dem verdienten Greiſe den ganzen Gehalt der Stelle und bezahlte auch noch ſeine Wohnung vor dem Thore der Stadt. Nur die Kraft ſeiner ſo viel angeſtrengten Augen verließ ihn nicht. Noch tiefer in Traurigkeit verſank ſein Leben, als ihm ſein Gönner und Freund, der vielvermögende und vielthätige Bürgermeiſter Müller, im Tode voranging. Seitdem vegetirte er nur, und ſtarb am 16. Juni 1804, und wurde feierlich von einem freiwilligen Gefolge ſeiner Verehrer zur Erde beſtattet. An ſeinem Grabe ſang der Thomanerchor ſeine Motette: „Alles Fleiſch iſt wie Gras". Ueberhaupt iſt ſeine Motettenſammlung in 6 Bänden Allrn zu empfehlen. Sie enthält Auserleſenes von vielen Meiſtern. Zu ſeinen beſten Compoſitionen ſind zu rechnen: viele ſeiner Lieder, in denen er den Geſchmack veredeln half, und zwar zuerſt. Von ſeinen vorzüglichſten Operetten iſt geſprochen. Unter ſeinen Kirchenwerken, die oft an Haſſe und Homilius erinnern, zeichnet ſich der 100. Pſalm als eigenthümlich werthvoll aus. Seine Orcheſterwerke und Kammerſtücke gehören ſeiner Zeit an. Viel leiſtete er als Lehrer, und führte durch ſeine Aufſätze auch zum Aeſthetiſchen, das bisher ziemlich unbeachtet gelaſſen worden war. Seine Anweiſung zum Singen galt lange, und ſeine hiſtoriſchen und kritiſchen Arbeiten ſtanden in Ehren, um ſo mehr, da man ihn nicht blos als gebildeten, ſondern auch als höchſt redlichen, uneigennützigen und dienſtfertig biedern Mann kannte und als Vater Hiller verehrte. Sein Bild vor der Leip. allgem. muſik. Zeitung 1804 iſt gut, bis auf das Feinere und Geiſtvollere ſeines Auges. Mehr von ihm gibt Gerber, die Leipz. allgem. muſikal. Zeitung und Rochlitz, der ſein Schüler war, wie ſpäter ſein Freund. Wichtiges wird hier nicht fehlen. Eine ſeiner dankbaren Schülerinnen, Frau Thekla Battka, geb. Podleska, hat ſo lange geſpart, bis ſie im Stande war, ihrem väterlichen Lehrer im Geſange ein würdiges Denkmal errichten zu laſſen. Ein junger Leipziger, Friedrich Funk, hat es nach der Idee der Dankerfüllten in feinen Pirna'ſchen Sandſtein gehauen. Am Morgen des 29. Juni 1832 wurde es feierlichſt von einer Deputation des Rathes, der Lehrer und Schüler der Thomasſchule und vieler Einwohner der Stadt eingeweiht. Es ziert vor dem Schulgebäude die ſchönen Anlagen der Stadt. Auf der Seite nach der Promenade zu erblickt man Hiller's Büſte, von einem Sternenkranze umſtrahlt. Die vier jugendlichen Schweſtern, deren Eine, die Gründerin des Ehrendenkmals, knieend dem Meiſter den Kranz auf drn Altar legt, umgeben in verſchiedenen Stellungen den Altar, der eine Orgel andeutet. Auf der andern Seite lieſt man die Namen der vier Schweſtern, auf der Südſeite unter einer flammenden Fackel die Angabe der Geburt, und auf der Nordſeite unter einer umgekehrten Fackel des Entſchlafenen Heimgangszeit.

Hiller, Friedrich Adam, Muſikdirector am Theater zu Königsberg, Virtuos auf der Violine und beliebter Componiſt, der Sohn des um die Muſik ſo mannigfach verdienſtvollen J. A. Hiller in Leipzig (ſ. oben). Er wurde daſelbſt im Jahre 1768 geboren, und ſtarb in Königsberg am 23. November 1812 im 45. Jahre ſeines Lebens. Als Menſch war F. A. Hiller Allen, die ihn kannten, ſehr achtungswürdig wegen ſeines durchaus redlichen Characters und beſcheidenen Sinnes, und als Muſikdirector genoß er die Liebe und das Zutrauen aller Mitglieder des ihm anvertrauten Orchſters. Als Componiſt lieferte er eine, in Betracht ſeiner kurzen Lebenszeit bedeutende Anzahl, wenn auch nicht auffallend genialer, doch kunſtgerechter und meiſtens mit Beifall aufgenommener Werke.

Hiller, Ferdinand, einer der hoffnungsvollſtrn unſrer jüngeren Componiſten, iſt 1812 zu Frankfurt am Main in einer iſraelitiſchen Familie geboren und zeigte ſehr früh ſchon außerordentliche Anlagen wie zugleich eine ſeltene Liebe zur Tonkunſt, und die ſehr glücklichen Verhältniſſe, in welchen ſeine Eltern leben, machten es auch möglich, daß dies Talent auf alle Weiſe die nöthige und gehörige Pflege und Ausbildung erhielt. H. iſt ein höchſt beachtenswerther, äußerſt talentvoller Künſtler, der namentlich aber als Virtuos alle Achtung verdient und ſicher auch als Componiſt dereinſt noch Großes leiſten wird.

Hillmer, Gottlob Friedrich, geb. zu Schmiedeberg, am 21. Februar 1756. Er gab viele Oden und Lieder heraus, die ſich durch Angemeſſenheit und Fülle des Ausdrucks, Reichthum, Kraft und nicht ſelten Kühnheit der Harmonie, auch edle und originelle Melodien auszeichnen. Ob dieſer H. mit jenem Friedrich H. in Berlin, der 1798 das Polychord (ſ. dieſ.) erfand, das er damals noch Allbrey oder Albry nannte, ein und dieſelbe Perſon iſt, wiſſen wir nicht, bezweifeln es aber.

Hilton, John. Hawkins führt in ſeiner Geſchichte der Muſik mehrere Compoſitionen von ihm an, die er zugleich zu den beſſrren ihrer Art und Zeit rechnet. Von den Kirchengeſängen darunter iſt niemals Etwas gedruckt worden, doch befinden ſich noch einige davon in alten engliſchen Kirchenbüchern. H. ſtarb zu Cromwell's Zeiten.

Himmel, Friedrich Heinrich, jener berühmte, talentvolle, beliebte, und in gewiſſen Fächern auch wahrhaft verdiente Tonkünſtler und Componiſt insbeſondere, wurde zu Treuenbritzen, einem brandenburgiſchen Städtchen, 1765 geboren. Er widmete ſich der Theologie, und bildete ſich in ſeinen Erholungsſtunden zum Fortepianoſpieler. Friedrich Wilhelm II., der ihn auf dieſem Inſtrumente gehört hatte, fand hohe Anlagen zum Muſiker in ihm, und ſetzte ihm einen Jahrgehalt aus, um ſich zum Componiſten zu bilden. Himmel verließ nun das Studium der Gottesgelahrtheit, und ging, unter Naumann zu ſtudiren, nach Dresden. Er hatte doppelt glücklich gewählt, denn neben ſeines hohen Meiſters Unterricht genoß er auch die trefflichen Leiſtungen der Dresdener Capelle. Nachdem er drei Jahre dort verweilt hatte, trat er mit Metaſtaſio's Oratorium „Isacco" als Tonſetzer auf. Der König, dem es Himmel in Berlin zur Prüfung aufführen ließ, ward von dieſem erſten Verſuche ſeines Zöglings ſo eingenommen, daß er ihn nicht allein mit 100 Friedrichsd'or beſchenkte, und zu ſeinem Cammercomponiſten erhob, ſondern auch auf ſeine Koſten nach Italien reiſen ließ. Aus Dankbarkeit componirte Himmel noch eine Cantate „la Danza", führte ſie (1792) vor dem Könige auf, und reiſte dann, mit dem höchſten Beifall belohnt, zuerſt nach Venedig. Dort war es, wo er (1794) zuerſt als Operncomponiſt auftrat im „primo navigatore", welches Werk den größten Beifall erhielt. Von Venedig begab er ſich nach Neapel, und ſchrieb die Oper „Semiramide", die ſeinen Ruf noch mehr erhöhete. Während dem war der Königl. Capellmeiſter Reichardt als Salzinſpector nach Schönebeck beſtellt worden, und Himmel erhielt deſſen Stelle. Als der neue Capellmeiſter (1795) in Potsdam anlangte,

Digitized by Google

war eben ein Theil dieſer Stadt durch eine heftige Feuersbrunſt in Aſche gelegt worden, und Himmel trat ſein Amt damit an, daß er ein Concert zum Beſten der Abgebrannten veranſtaltete. Hierauf ſchrieb er zur Vermählung des Churprinzen von Heſſen mit der preußiſchen Königstochter Auguſte 2 Cantaten: „Heſſen's Söhne und Preußen's Töchter", und „das Vertrauen auf Gott". Als Friedrich Wilhelm II. ſtarb, ſang ihm Himmel in einer Trauer-Cantate das Grablied. Zur Krönung Friedrich Wilhelm's III. componirte er ein prachtvolles Te Deum. Von jetzt an ſind die Nachrichten über Himmel in ein myſtiſches Dunkel gehüllt. Unmittelbar nach des Königs Krönung reiste er nach Stockholm und Petersburg. Am letztern Orte ſchrieb er die Oper „Allessandro", welche ihm 6000 Rubel einbrachte. Dann ärndtete er in Riga, wie auch in Copenhagen, den verdienten Beifall ein. Er kehrte (1801) nach Berlin zurück, um dort ſeine neue Oper „Vasco di Gama", und ſein Liederſpiel „Fröhlichkeit und Schwärmerei" aufzuführen; begab ſich dann nach London, Wien und Paris, und befand ſich nachher (1802) wieder in Berlin, während der Salzinſpector Reichardt dort kurz nach der Thronbeſteigung des neuen Regenten ſchon wieder Capellmeiſtersdienſte that. Vor der unglücklichen Cataſtrophe, die Preußen 1806 erlitt, ſehen wir Himmel im Gefolge der Königin in Pyrmont. Er reiste nach Caſſel, um wegen einer Cantate, die er für den Churfürſt von Heſſen, Wilhelm I., geſchrieben — Erkundigungen einzuziehen, und hier war es, wo ſich der Schleier lüftete, der über ſeinen Verhältniſſen zu Berlin, namentlich über denen zu Reichardt ruhete. Wir ſahen ſeitdem nur kleinere Werke von ihm, von denen manches auf ſeinen jetzt nicht zu beneidenden Zuſtand anzuſpielen ſchien, und als Preußen in neuem Glanze wieder erſtand, deckte Himmel bereits der Grabhügel. Er ſtarb nämlich am 8. Juni 1814 zu Berlin an der Waſſerſucht. Himmel hat das ſeltene Verdienſt, im Genuſſe ſo vielen Ruhmes ſtets beſcheiden geweſen zu ſeyn, weshalb unſer Andenken an ihn um ſo viel dauernder geworden iſt. Man leſe die Vorrede zu ſeiner „Urania", und wie er geſtehet, daß, ſeinem Dichter nicht überall zu folgen vermögend, Naumann, ſein Meiſter, ihm habe aushelfen müſſen. Vergleicht man hiermit die Diatribe zwiſchen Reichardt und Mara, als dieſe in einer ſeinern Opern eine Arie von Haſſe vortragen wollte, ſo werden die beiden Extreme nur zu ſichtbar. Den Beweis, daß Himmel die hohe Achtung ſachkundiger Männer genoß, führt Prinz Louis Ferdinand von Preußen, der ihm eines ſeiner gediegenſten Werkes zueignete. Wir beſitzen über 80 Werke von Himmel, die meiſten für den Geſang. Obgleich in der ſpeculativen Muſik meiſterhafte Werke liefernd, legte er doch weit mehr Gewicht auf die Kunſt ſelbſt. Seine Melodien vorzüglich ſind ſo einfach als aus der Seele geſungen, ſowohl was ſeine Opern: „die Sylphen", „Fanchon" u. a., betrifft, als ſeine Lieder. Seine Pſalmen, Meſſen, Cantaten ꝛc., überhaupt ſeine Werke, verdienen offenbar mehr Theilnahme, als ſie gefunden zu haben ſcheinen.

Himmelbauer, Wenzel, Violoncelliſt in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, war in der Hofcapelle zu Wien angeſtellt. Er componirte auch mehrere Solo's und Duette für ſein Inſtrument. Dabei genoß er in Wien den Ruf eines vorzüglichen Singlehrers, und wirklich auch ſind einige Sänger aus ſeiner Schule hervorgegangen, die nachmals einen bedeutenden Namen ſich erwarben.

Hindle, Joh., geb. den 10. Februar 1792 in Wien von unbemittelten Eltern; lernte in einer öffentlichen Muſikſchule Singen und Violoncellſpielen; kam ſpäter zu einem bürgerlichen Geigenmacher in die Lehre, wo er ſich aus eigenem Antriebe in den Feierſtunden, ja ſogar nächtlicher Weile, auf dem Contrabaß übte, und durch raſtloſen Fleiß und eiſerne Beharrlichkeit ganz ohne Anleitung es endlich dahin brachte, daß nunmehr auch ſein Name, gleich jenen eines Dragonetti und dall'Occa in der Kunſtwelt ehrenvoll genannt wird.

Hindus (Muſik der), ſ. Indien — indiſche Muſik.

Hingston, John, ein Schüler von Orlando Gibbons, war Olivier Cromwell's Hoforganiſt.

Hinner, ein berühmter Harfeniſt, ſtand bis 1780 in Dienſten der Königin von Frankreich, war aber ein geborner Deutſcher, der ſchon gegen 1770 nach Paris reiste, und kurz darauf durch die Operette „la fausse delicatesse", die auf dem italieniſchen Theater 1746 aufgeführt wurde, ſich einen Namen erwarb.

Hinſch, 1) **Ewald**, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Königl. Hoforganiſt zu Copenhagen, war zu Danzig geboren, ein Schüler des berühmten Frohberger, und allen Nachrichten zufolge auch ſelbſt ein großer Meiſter ſeiner Kunſt. — 2) **Albert Anton H.**, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Gröningen, war aus Hamburg gebürtig, und genoß beſonders in den Niederlanden einen bedeutenden Ruf.

Hinterarm. Da es in einer Orgel mehrere Arten von Armen gibt, ſo gibt es auch mehrerlei Hinterarme, als: die Balgkaſte, die als geradeaus gehender Hebel durch ihr Hypomochlium in zwei Arme getheilt wird; der Theil, auf den der Kalkant tritt, heißt Vorder-, der dem entgegengeſetzte Hinterarm.

Hinterfalte, beſtimmter Hinterbalgfalte. So wird die ſich am Schwanzende eines Orgelbalges befindliche, aus zwei mit Leder verbundenen Spähnen beſtehende, Balgfalte genannt.

Hinteroberbaß und Hinterunterbaß. Erſtere Benennung bezeichnet die hinter der Manuallade des Oberclaviers, und letztere die hinter der Manuallade des Unterclaviers gelagerten Pedalwinden mit Zubehör.

Hinteroberſpahn, ſ. Hinterſpähne.

Hinterſatz, ſo viel wie Nachſatz, ſ. Naſat.

Hinterſpähne, beſſer Hinterbalgfaltenſpähne, ſind diejenigen ſchmalen Bretter, aus denen die Hinterbalgfalte gemacht wird.

Hinterunterbaß, ſ. Hinteroberbaß.

Hinterunterſpahn, ſ. Hinterſpähne.

Hinterwellenarm, ſ. Hinterarm.

Hintze, Jacob, der Componiſt der epiſtoliſchen Geſänge, welche dem Krüger'ſchen Geſangbuche beigedruckt ſind, wurde geboren zu Bernau in der Mark 1622, und lebte zu Berlin im Rufe eines vorzüglichen Contrapunktiſten. Er ſtarb daſelbſt gegen Ende des 17. Jahrhunderts. — Ueber Joſeph Simon H. vergl. den Art. Häntze.

Hippaſus, nach Theo Smyrnæus mathemat. lib. 2 cap. 12 ein alter muſikaliſcher Schriftſteller und vortrefflicher Tonkünſtler, der aus Metapont, nach Andern aber aus Krotona gebürtig und ein Schüler des Pythagoras geweſen ſeyn ſoll.

Hippolythus, Blaſius, ein Mönch des 16. Jahrhunderts, war Muſiklehrer im Nonnenkloſter Urſping in Würtemberg von 1547 bis 1549. Er ſoll ſeine 40 Schülerinnen daſelbſt ſo weit in der Figuralmuſik gebracht haben, daß ſie allen anderen Muſikern darin an die Seite geſtellt werden konnten. Er ſtarb 1550.

Hippomachus, ein altgriechiſcher Flötenbläſer.

Hippothoros, der Name eines Tonſtücks, oder eigentlich nur der Melodie, die die alten Griechen bei der Begattung der Pferde zu ſpielen pflegten.

Hirſch, Leopold, war bis 1790, unter Joſeph Haydn's Direction, Violiniſt in der Fürſtlich Eſterhazy'ſchen Capelle zu Eiſenſtadt in Ungarn, und wurde alsdann bei dem Hoftheater-Orcheſter in Wien angeſtellt. Er galt für einen tüchtigen Ripieniſten, und hat auch Verſchiedenes für ſein Inſtrument geſchrieben.

Hirſch, Rudolph, Doctor der Philoſophie, Baccalaureus Juris ꝛc., iſt am 1. Februar 1814 in Mähren geboren. Seine Studienlaufbahn hat er in Brünn begonnen und zu Wien geſchloſſen. Im Jahre 1836 erſchien ſeine erſte Schrift „Gallerie lebender Tondichter" (Güns), die mit leidenſchaftlicher Vorliebe für deutſche Muſik abgefaßt, manches Wahre enthält, indeß doch etwas überſtürzt und einſeitig iſt. Ein Hauptvorzug des Werkes

Digitized by Google

mag der ſeyn, daß es Biographien enthält, worunter mehrere bisher noch gar nicht vorhanden waren, beſonders von hochgeſtellten muſikaliſchen Autoritäten. Später erſchien von H. ein Trauerſpiel „Raſaele“, welches gar keinen dramatiſchen Werth hat. Nicht anklanglos blieb ſein „Frühlingsalbum“ (1838). Seit 1840 in Leipzig, hat das Talent dieſes Autors eine andere Richtung genommen und es ſind ſeine „Balladen“ und „Buch der Sonette“ (Leipzig, Böſenberg), welche nach dem allgemeinen Urtheile einen ausgezeichneten Werth haben, und den Dichter in die erſte Reihe jetziger deutſcher Poeten ſtellen. Zugleich hat er auch an 20 Hefte Lieder, Balladen und Romanzen bei Peters, Hofmeiſter, Schott u. ſ. w. herausgegeben, die ſehr gelobt werden. Ein merkwürdiges Wort ſagte über H. einſt die Dorfzeitung: „In Leipzig lebt ein Mann, der gute Verſe macht, ſie ſelbſt in Muſik ſetzt und mit einer vortrefflichen Stimme ſingt und begleitet. Dieſer ſeltene Mann heißt Hirſch, iſt aber doch kein Jude.“ H. gibt auch ein „Album für Geſang“ heraus (erſter Jahrgang); die erſten muſikaliſchen Kräfte Deutſchlands haben zu dem ſchönen Unternehmen beigeſteuert und man findet darin ausgezeichnet ſchöne Original-Lieder von Mendelsſohn, Marſchner, Reißiger u. ſ. w. Möge er dieß Unternehmen fortführen und auch, wie in einigen muſikaliſchen Zeitſchriften angedeutet, bald mit größeren Arbeiten auftreten.

Hirſchfeld, Königlich Schwediſcher Cammermuſikus und ſehr geſchätzter Virtuos auf dem Waldhorne. Er wurde ums Jahr 1775 in Spredau bei Cölleda in Thüringen geboren.

Hirſchflechſen, ſ. Flechſen.

Hirtenpfeife, ſ. Panpfeiſe und Schalmey.

His, der durch ein Kreuz (♯) um einen halben Ton erhöhete Ton h. — Als Grundton einer beſtimmten Tonart wird der Ton his nie gebraucht, nur in Modulation oder als harmoniſches und überleitendes Intervall (nach Cis-Dur oder Moll) kommt es vor, und hier auch oft nur nach dem Gebote einer ängſtlichen muſikaliſchen Ortographie. — Hisis, das zweimal, alſo doppelt erhöhete h (durch X), bei welchem Letzteres noch mehr der Fall ſeyn würde, wird aber eben deshalb auch noch viel weniger gebraucht.

Hiſtorie -- Geſchichte, ſ. Muſik (allgemine Geſchichte derſelben).]

Hitzelberger, Mad. Sabine, Sängerin, Frau des als Flötiſt ehemals nicht unberühmten Cammermuſikus Hitzelberger zu Würzburg. Ihr eigentlicher Familienname iſt nie bekannt geworden. Sie wurde geboren zu Randersacker am 12. November 1755. Als ſie ſelbſt Alters halber nicht mehr öffentlich auftreten konnte oder mochte, widmete ſie ſich hauptſächlich der Bildung anderer junger Sängerinnen. Zu ihren vortrefflichſten Schülerinnen gehören indeſſen ihre vier Töchter. Das Todesjahr findet ſich nirgends angegeben; 1807 war ſie, wie Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtlerlexikon und in der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung 1808 pag. 605 ff. berichtet, noch am Leben, ſang aber ſchon nicht mehr öffentlich.

Hitzler, M. Daniel, geboren zu Heidenheim in Würtemberg 1576, Prediger an verſchiedenen Orten, dann Paſtor und Schulinſpector zu Linz, ſpäter Superintendent zu Kirchheim, dann Generalſuperintendent und endlich Probſt und Rath zu Stuttgart, wo er am 4. September 1635 ſtarb; ein erfahrner und gebildeter Muſikgelehrter, und beſonders um die Verbeſſerung des Kirchengeſanges ſeiner Zeit und Gegend hochverdienter Mann.

H-Moll, eine der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, in welchen der Ton h als Grundton, als Tonica, angenommen wird, und in deren Leiter, um der Natur der ſogen. Molltonart willen, die Töne f und c durch Erhöhung mittelſt eines Kreuzes in fis und cis verwandelt werden. S. Tonleiter und Vorzeichnung. Der Leitton iſt und bleibt natürlich immer ais, und daher tritt denn dieſes auch ſtets in der Modulation characteriſtiſch hervor, namentlich im Dominantenaccorde dieſer Tonart über fis.

Hoboe, Hautbois, Oboe, verdeutſcht Hochholz, entſtand aus der Schallmey, und war in der Mitte des 17. Jahrhunderts ſchon gewöhnlich, wurde längere Zeit hauptſächlich für Militärmuſik verwendet, wo ſie des durchdringenden Tones wegen die Melodie führte, weshalb es als das vorzüglichſte Inſtrument angeſehen wurde, von dem das ganze Militärchor den Namen Hoboiſten erhielt. Bald wurde es nicht nur zum Abblaſen der Choralmelodien, ſondern auch zu ſtark beſetzten Orcheſterſtücken gebraucht und immer mehr veredelt, ſo daß es ein überaus nothwendiges Orcheſterinſtrument wurde, auf dem ſich mit der Zeit die tüchtigſten Virtuoſen bildeten. Das Inſtrument iſt zum wenigſten mit 8 Tonlöchern verſehen, und reicht vom kleinen h bis zum dreigeſtrichenen f oder a in chromatiſcher Scala. Von der Applicatur wird in allen Schulen gehandelt. Nützliches über den Bau, die Applicatur und Behandlung der Oboe lieſt man in der Leipziger allgem. muſik. Zeitung in den Jahrgängen von 1812 und 1823 u. ff., auch in der „Cäcilia“ im 4. Bande, Heft 15; ferner in Fröhlich's „ſyſtemat. Unterricht in den vorzüglichſten Orcheſterinſtrumenten. Würzburg 1829“. — Als Orgelſtimme, als welche die Hoboe, nach Adlung, auch Hoboyen heißt, iſt ſie eine achtfüßige Discant- und Zungenſtimme, die dem Inſtrumente gleiches Namens ähnlich klingen ſoll.

Hoboiſt (auch Haulboiſt geſchrieben), zunächſt ein Hoboenbläſer. Dann nennt man auch diejenigen Muſiker Hoboiſten, die, eine eigene Corporation, eine beſondere, in ſich abgeſchloſſene Geſellſchaft bildend, entweder bei Höfen oder größeren Militärabtheilungen (Regimentern, Brigaden) zu beſtimmten muſikaliſchen Dienſten, entweder zum Tanz zu ſpielen oder Aufzüge anzuführen ꝛc., und zwar Alles bloß auf Blasinſtrumenten, angeſtellt ſind. Den Namen Hoboiſten erhielten die Muſiker unſtreitig daher, weil ehedem, bevor noch die Clarinette in allgemeineren Gebrauch kam, die Hoboe dasjenige Inſtrument war, das bei der Blasmuſik die Hauptmelodie führte.

Hobrecht, ein alter niederländiſcher Contrapunktiſt, blühte ſchon um 1475 zu Utrecht, wo er den berühmten Erasmus als damaligen Chorſchüler im Singen unterrichtete.

Hoch, ſ. Höhe.

Hochbrucker (auch Hochprugger), der Erfinder der Pedalharfe, war ein geſchickter Harfenſpieler, und lebte um 1700 abwechſelnd zu Donauwörth und Augsburg. Sein Sohn, Simon, der 1700 zu Donauwörth geboren wurde, war ebenfalls Virtuoſe auf der Harfe und der Erſte, der die Pedalharfe in Aufnahme brachte. Die Harfencompoſitionen (Sonaten und Divertiſſements), welche wir unter dem Namen Hochbrucker beſitzen, rühren aber nicht von einem der genannten beiden Virtuoſen her, ſondern von einem ſpäteren Harfenvirtuoſen dieſes Namens, der wahrſcheinlich ein Enkel jenes Erfinders der Pedalharfe und zwar ein Sohn des genannten Simon war. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts lebte derſelbe zu Paris und dort auch ſind die meiſten ſeiner Compoſitionen erſchienen.

Hocetus, ſ. Uchetus.

Höckh, Carl, Concertmeiſter des Fürſten von Anhalt-Zerbſt, geboren am 22. Januar 1707 zu Ebersdorf bei Wien. In ſeiner Blüthezeit genoß er den Ruf eines der ausgezeichnetſten Violinſpieler. Er ſchrieb ſieben Parthien für zwei Violinen und Baß, die 1761 von ihm zu Berlin erſchienen. Andere Sachen ſind unſers Wiſſens nie von ihm gedruckt worden. Dagegen aber hinterließ er im Manuſcript noch 6 Sinfonien, 12 Solo's und 18 Concerte für die Violine. Starb 1772.

Hocquetum, ſ. Uchetus.

Hofkantor, ein bei fürſtlichen Hof- oder Schloßkirchen angeſtellter Cantor (ſ. dieſ.).

Hofconcert, ein bei Hofe, nur vor dem Fürſten

Digitized by Google

und ſeiner nächſten Umgebung oder von ihm dazu beſonders eingeladenen Perſonen aufgeführtes Concert. S. dieſes und auch den Art. Kammermuſik.

Hofer, 1) Andreas, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Vicecapellmeiſter und Chorregent an der Domkirche zu Salzburg. — Ein anderer Hofer (v. Hofer) war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts berühmt als Lauteniſt. † um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Höffelmayer, 1) Thaddäus, geboren zu Raſtadt 1750, war in ſeiner Blüthezeit (den 70r und 80r Jahren des vorigen Jahrhunderts) berühmt als Violinvirtuos. 2) Maria Joſeph Anton H., ein jüngerer Bruder des Vorhergehenden, ebenfalls zu Raſtadt geboren, war Virtuos auf mehreren Inſtrumenten, beſonders aber auf dem Violoncell, und ein tüchtiger Paukenſchläger.

Hoffer, Madame, die Schwägerin von Mozart, für welche er auch die zwei großen Arien der Königin der Nacht in ſeiner Zauberflöte urſprünglich ſchrieb, war eine ausgezeichnete Geſangsvirtuoſin und zu Ende des vorigen Jahrhunderts als erſte Sängerin bei dem Schikanederſchen Theater zu Wien angeſtellt.

Hoffmann, Gerhard, geboren zu Raſtenberg am 11. November 1690. Er componirte viele geiſtliche Cantaten und andere Kirchenſtücke. 1727 verbeſſerte er die Flöte durch ein Ventil, das er nachher auch an der Hoboe anbrachte, wodurch viele Unbequemlichkeiten in der Applicatur der damaligen Inſtrumente gehoben und mehrere andere weſentliche Vortheile gewonnen wurden. Ferner erfand er einen Zug an der Violine, mittelſt welches deren Stimmung augenblicklich mit der linken Hand aus dem Chor- in den Cammerton und wieder zurück verändert werden konnte. 1728 ward er Cämmerer zu Raſtenberg. Noch in demſelben Jahre gab er eine Berechnung der Temperatur heraus, die er dann 1733 noch verbeſſerte und erweiterte. 1734 erfand er ein beſonderes Saitenmaaß, nach dem alle Arten Saiten ſchnell ausgewählt und in das richtige Verhältniß zu einander geſtellt werden konnten. 1736 ernannte man ihn zum Bürgermeiſter in Raſtenberg, was er auch bis an ſeinen Tod blieb, der aber nirgends genau angegeben wird.

Hoffmann (nach Anderen auch Hofmann), Joh. Georg, wurde geboren in einem Dorfe bei Niemptſch am 24. October 1700. Er ſtarb als Ober-Organiſt an der St. Maria-Magdalenenkirche in Breslau 1780. Er war ein ausgezeichneter Orgelſpieler und gelehrter Theoretiker.

Hoffmann, Johann, ein berühmter Componiſt und Organiſt des 16. Jahrhunderts, ſtand in der erſten Hälfte deſſelben zu Halle, wo er auch zu dem Geſangbuche von Michael Vehe mit W. Heintz Melodien componirte.

Hoffmann, Johann Georg, zuletzt Organiſt an der evangeliſchen Kirche zu Niebuſch bei Freiſtadt, war 1738 in Schlawa im Fürſtenthume Glogau geboren. Von früher Jugend an durch ſeines Vaters Unterweiſung zum Muſiker gebildet, gelang es ihm, ſich durch ſeine Kunſtfertigkeit im Singen und Orgelſpielen eine Choraliſtenſtelle bei der St. Eliſabethkirche in Breslau auszuwirken, in welcher er zugleich noch den Unterricht im daſigen Gymnaſium benutzte. Nach dem Tode ſeines Vaters ward er 1763 Stadt- und Kirchenmuſikus in Schlawa; als dieſer Ort aber am 8. Juli 1765 abbrannte, ging er nach Niebuſch und erhielt in demſelben Jahre noch daſelbſt die obige Stelle, in der er erſt 1809 ſtarb.

Hoffmann (Gerber ſchreibt ihn in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexicon Hofmann, aber irrig), Leopold, der Vorgänger Albrechtsbergers, wurde zu Wien um 1730 geboren. Schon gegen 1760 erwarb er ſich als Componiſt, namentlich durch ſeine Inſtrumentalſachen, deren er eine große Menge geſchrieben hat, einen bedeutenden Ruf. 1764 ward er Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Wien und zum Kaiſerlichen Hofcomponiſten ernannt. Er ſtarb zu Wien gegen 1782.

Hoffmann, Franz, geb. zu Leobſchütz am 8. September 1767, ſtudirte auf dem Gymnaſium daſelbſt und genoß in der Muſik den guten Unterricht des damals berühmten Organiſten Kuchelmeiſter. Armuths halber konnte er ſeine Studien nicht fortſetzen; er widmete ſich daher dem Schulfache, ward Schulamtsgehülfe in Katſchir, und 1794 Cantor und Regens Chori an der katholiſchen Stadtpfarrkirche zu Ratibor, wo er am 9. Febr. 1823 ſtarb, den Ruf eines tüchtigen Muſiklehrers hinterlaſſend. — Sein älterer Sohn, Carl Julius Adolph H., geboren zu Ratibor am 16. Februar 1801, iſt Muſikdirector, Chordirector an der katholiſchen Hauptkirche und Geſanglehrer an dem Königl. Gymnaſium zu Oppeln. Mit dem guten Willen, ſein Talent der Provinz zu weihen, die er ſein Vaterland nennt, widmete er ſeine Kräfte zunächſt dem ihm angewieſenen Wohnorte. Sein erſtes Geſchäft war, einen guten Sängerchor zu bilden, die Kirchenmuſik zu verbeſſern und namentlich den Geſang zu einem Gegenſtande der allgemeinen Beachtung zu erheben. Deßhalb errichtete er ein Singinſtitut, deſſen untere Abtheilung in den Elementen der Geſangstheorie unterrichtet wird, indeß die höhere ſich in Meiſterwerken eines Mozart, Haydn, Beethoven, Händel ꝛc. übt. Auf dieſem Wege iſt es ihm zugleich durch freundliche Unterſtützung von Muſikfreunden gelungen, den Oberſchleſiern ſchon viele muſikaliſche Genüſſe zu bereiten. Schriften von ihm ſind: Freimüthige Bemerkungen eines Virtuoſen. Friedr. Wilh. Berner, eine biographiſche Skizze. Berner's Werke, beſonders als Tonſetzer. Erinnerungen aus meinem muſikaliſchen Wanderleben. Die Tonkünſtler Schleſiens, Breslau 1830. Der muſikaliſche Ritus in der katholiſchen Kirche Schleſiens. Der Muſikunterricht auf den höhern Bildungsanſtalten mit beſonderer Bezugnahme auf die ſchleſiſchen Gymnaſien. Nachrichten über das Muſikweſen in Oppeln. Geſanglehre. Ein Leitfaden für Stadtſchulen und Gymnaſien. Mehrere Recenſionen ꝛc. Zu ſeinen Compoſitionen gehören: Meſſen, Hymnen, Offertorien, Cantaten, Motetten, Pſalmen, 1 Vesper, 1 Litanei, 1 Satz Stationen am Frohnleichnamsfeſte, Lieder mit Clavierbegleitung, Choralſammlungen, Grabgeſänge mit Begleitung der Blasinſtrumente, 1 Ouverture, große Chöre, vierſtimmige Männergeſänge, 3 Operetten, 1 Melodram, 1 Ballet für Orcheſter, Clavierſonaten, Claviervariationen, Märſche für Janitſcharenmuſik ꝛc. — F. H's. zweiter Sohn und Schüler, Auguſt H., geboren zu Ratibor am 23. September 1803, iſt jetzt Cantor in katholiſch Hennersdorf bei Laubau in der Oberlauſitz.

Hoffmann, Ernſt Theodor Amadeus (oder eigentlich E. Th. Wilhelm), ward am 24. Januar 1776 zu Königsberg in Oſtpreußen geboren. Uns intereſſirt zunächſt ſein Werk: „Leiden und Freuden eines Theater-Directors.“ Er arbeitete auch für die Leipziger muſikaliſche Zeitung. Die erſten Aufſätze, die er in dieſe lieferte, waren jene höchſt humoriſtiſch-originellen Darſtellungen „Capellmeiſter Johannes Kreißler“ und „Betrachtungen über Beethovens Sinfonie“, die er nachgehends auch wieder in ſeinen „Phantaſieſtücken“ abdrucken ließ. Beide ſchrieb er in einer Zeit von ſechs Tagen; Beide ſind aber auch das Beſte geblieben, was er im Fache der Tonkunſt je geliefert hat. Alle die anderen vielen Aufſätze und Abhandlungen, welche er noch in genannter Zeitung und an anderen Orten veröffentlichte, ſtehen ſowohl nach Idee als Form ihnen bei Weitem nach. Oſtern 1812 ging er als Muſikdirector zu der Joſeph-Secunda'ſchen Schauſpielergeſellſchaft, die abwechſelnd in Dresden und in Leipzig ſpielte. Die kriegeriſchen Vorfälle jener Zeit in Dresden machten auf ſeinen regſamen Geiſt eher einen beglückenden, als einen niederſchlagenden oder auch nur beunruhigenden Eindruck. Er war überall, wo es eben etwas Rechtes zu ſehen oder zu erfahren gab, gerieth dabei nicht einmal in offenbare Lebensgefahr, was ihm aber noch Zeit und Kraft genug ließ, ſeinem neuen Amte trefflich vorzuſtehen. Doch war eben jene Regſamkeit ſeines Geiſtes auch wieder Schuld, daß er ſchon im nächſten Jahre ſowohl mit den

Digitized by Google

erſten Milgliedern als mit dem Director der Geſellſchaft in heftigen Streit gerieth, der nur mit einer Kündigung ſeinerſeits endigte. Daran hinderte ihn nicht, daß eben damals die Kriegsheere ſich der Stadt Leipzig, wo dies geſchah, nahten, und er ſelbſt Anfälle von Gicht bekam. Einige Wochen nach der Schlacht bei Leipzig, während welcher ihn Niemand geſehen hatte, ſuchte ihn einer ſeiner Bekannten auf. Er fand ihn in einem der ärmlichſten Zimmer einer der geringſten Gaſthöfe, wenig gegen Kälte verwahrt, die Füße von Gicht krumm zuſammen gezogen und ein Brett vor ſich liegen habend, auf dem er Carricaturen auf die „verwünſchten Franzoſen“ zeichnete. Es ſind dies jene poſſierlichen, aber ſehr geiſtvollen Blätter, welche damals geſtochen erſchienen und viel gekauft wurden. Durch den preußiſchen Staatskanzler, Fürſten von Hardenberg, an den er ſich wandte, erhielt er endlich im Sommer 1814 eine Stelle als Kammergerichtsrath in Berlin, und als ſolcher iſt er denn auch daſelbſt am 24. Juli 1822 geſtorben. Faſſen wir H's. ganze Lebensgeſchichte und ſein geiſtiges Thun und Treiben zuſammen, ſo iſt er offenbar eine der ſeltenſten, wunderbar hervorragenden, aber auch merkwürdig verhängnißvollen Erſcheinungen auch auf dem Gebiete der Muſik. Ihr widmete er von Jugend auf mit einer leidenſchaftlichen Vorliebe alle ſeine Nebenſtunden. Faſt nur durch ſich ſelbſt zum Componiſten und Dichter gebildet, brachte er in Poſen das Göthe'ſche Singſpiel „Scherz, Liſt und Rache“ auf's Theater; in Warſchau „die luſtigen Muſikanten“ von Clemens Brentano u. ſ. w. Späterhin, als er in Leipzig ohne Anſtellung von Carricaturenmalerei lebte, componirte er Fouqué's „Undine“, die in Berlin aufgeführt wurde; und in eben jener Zeit bereitete er die Herausgabe ſeiner „Phantaſieſtücke in Callot's Manier“ (Bamb. 1814. 4 Bde.) vor, die neben manchen neuen ziemlich alle ſeine Aufſätze in der Leipz. muſikal. Zeitung enthalten, und zu welchen Jean Paul eine geiſtreiche Vorrede ſchrieb. Eine tiefe äſthetiſche Bildung liegt denſelben zu Grunde, aber auch die ganze Frivolität von Hoffmann's Character. Schwerlich läßt ſich der ſtoiſche Uebermuth weiter treiben, als bis zu der Frage, die er ſchon todtkrank an ſeinen Freund und nachmaligen Biograph Hitzig richtete: „riechen Sie nicht noch den Bralen?“ Vier Wochen vor ſeinem Tode nämlich hatte man den Verſuch gemacht, durch Brennen mit glühendem Eiſen an beiden Seiten des Rückgraths herab ſeine ſchon erſtorbene Lebenskraft wieder zu erwecken, denn das fürchterliche Uebel, das ihn zuletzt aufrieb, war die Rückenmarksdarre. Dieſelbe Freiheit des Geiſtes, die er früher in der Steigerung des Genuſſes geſucht und gefunden hatte, erreichte jetzt den Punkt, auf welchem Epicuräismus und Stoicismus zuſammentreffen. Die „Phantaſieſtücke“, die er ſelbſt als Fulgurationen des Enthuſiasmus bezeichnete, ſind wirklich auch nichts Anderes, als ein lyriſches Ungeſtüm, das niemals zu einer beſtimmten Objectivität gelangt. Ebenſo die Oper „Undine.“ So ſchön auch manche ihrer einzelnen Parthien ſind: ihr Ganzes leidet an einem Mangel der Abrundung, eines gehaltenen Colorits. Es verflattert in der Wirkung, und kämpft ewig in jenem furchtbaren Contraſte zwiſchen Scherz und Ernſt, bei dem wir nicht wiſſen, ob unſer Herz oder die Welt geborſten iſt, denn zu dem lyriſchen Elemente geſellt ſich häufig bei ihm auch die Kälte der Reflexion, und ſo entſteht niemals eine ungetrübte Darſtellung. In ſeinen poetiſchen und belletriſtiſchen Schriften, die wir aber nicht hier aufzuzählen haben, und in denen er augenſcheinlich einer Jean Paul'ſchen Originalität nachjagt, iſt das noch mehr der Fall, namentlich in der Novelle „der Feind“, über die er hinſtarb, wenige Augenblicke vorher noch an ihr dictirend. Bei alle dem aber gehören H's. Werke noch immer zu den geiſtreichſten, beliebteſten und geleſenſten unſerer muſikaliſchen Literatur; hauptſächlich vielleicht, weil ſie meiſt Gegenſtände berühren, die Viele eben jetzt berührt haben wollen, oder weil ſie in einer Manier verfaßt ſind, die eben den meiſten Muſikern am beſten mundet, aber nur von einem Talente wie H's. zu der nöthigen Virtuoſität gebracht werden kann, und die eben deshalb auch die Buchhändler wollen, und theuer honoriren. H. erhielt viel Geld für ſeine Schriften. Die Vorrede, welche er zu der von der Chriſtiani'ſchen Muſikhandlung in Berlin 1820 projectirten muſikaliſchen Zeitung unter dem Titel „Gedanken bei dem Erſcheinen dieſer Blätter“ ſchrieb (nachher in der Cäcilia Band 3 pag. 1 ff. mittheilt), iſt das letzte Muſikaliſche, was aus ſeiner Feder floß, gibt aber auch die treneſte Probe ſeiner Schreibart und Anſicht in Kunſtgegenſtänden.

Hoffmann, Heinr. Anton, und Philipp Carl, Brüder, beide höchſt ehrenhafte Künſtler, die einer älteren, jetzt faſt verſchollenen, ſoliden Zeit angehören, wo man noch nicht das Gerüſte für das Gebäude nahm und Etüden in Concertſälen ſpielte. Der erſte ward im Jahre 1770, und der zweite 1769 in Mainz geboren. Beide ſtudirten dort auf der Univerſität Philoſophie, Jurisprudenz und trieben aus Liebhaberei die Muſik nebenbei. Der erſte wählte die Violine, der zweite das Clavier und Beide brachten es bald zu großer künſtleriſchen Vollkommenheit. Im Jahre 1799 wurde H. A. beim Theater in Frankfurt am Main als Violiniſt angeſtellt. Im Jahre 1801 wurde er Correpetitor, dann im Jahre 1803 noch dazu erſter Geiger. Im erſten Jahre, als der Fürſt Primas Beſitz von Frankfurt nahm, wurde H. Concertmeiſter, 1817 Vice-Muſikdirector, 1819 wirklicher Muſikdirector und Mitvorſteher des Theaters. 1821, als Herr Guhr Muſikdirector in Frankfurt wurde, blieb Hoffmann erſter Geiger und Vice-Muſikdirector, 1835 trat er nach 36jähriger Dienſtzeit mit dem Alter von 66 Jahren freiwillig aus und nahm nach dortigen Theaterpenſionsgeſetzen ſeine Penſion in Anſpruch. So lebte er, zwar zurückgezogen von öffentlichem Wirken, allein nicht von der Kunſt, und verwendete ſeine freie Zeit auf das Componiren in einer Kunſtgattung, in welcher er von jeher ſehr glücklich, und deshalb ſehr beliebt und berühmt war, nämlich Duette für eine Violine und ein Violoncell. Er ſtarb am 19. Januar 1842. — Zu Philipp Carl H.'s vorzüglichſten geſtochenen Werken gehören: „drei Sonaten mit Violinbegleitung bei Schott op. 2“, „drei ditto bei André in Offenbach“, „ein Thema mit Variationen zu vier Händen“, „vier Thema von Mozart mit Variationen für Clavier“, „einige Rondeaus“, „eine Clavier-Phantaſie“, Cadenzen zu ſechs Clavier-Concerten von Mozart und deren Adagio ausgeſchmückt“. Seine Compoſitionen zeichnen ſich durch Reinheit des Satzes aus, ſo wie durch ſtrenge muſikaliſche Logik und Eigenthümlichkeit.

Hoffmann, Sophie, geb. zu Berlin 1803, wurde mit der Sängerin Henriette Carl im Louiſenſtifte zu Berlin erzogen und ihrer ſchönen Altſtimme wegen von der berühmten Schmalz im Singen unterrichtet und für die Bühne gebildet. Sie blieb in Berlin, im Ganzen ohne beſonderes Aufſehen zu machen, aber doch im Beſitz mancher hübſchen Rolle, die ſie auch mit Beifall durchführte. Jetzt lebt ſie in Berlin, als Geſanglehrerin in großem Anſehen, nicht aber mehr als Sängerin ſelbſt. Ihr Unterricht wird ſehr geſucht und gut honorirt.

Hoffmann, C. Eduard, geboren 1797 zu Dürrhennersdorf bei Loban, wurde von ſeinem Vater im Orgel- und Pianofortespiel unterrichtet, beſuchte dann das Lyceum zu Lobau, und ward bald Chor-Präfect. 1813 ging er nach Prag und war ſo glücklich die Freundſchaft und den unentgeldlichen Unterricht des daſelbſt hochverehrten Tondichters Tomaſcheck zu genießen, welcher ihn ſpäter dem Fürſten Paar zu Wien, als Muſikmeiſter anempfahl. Nach einigen Jahren kehrte er nach Prag zurück, wo er ſich als gründlicher Pianoforte-Lehrer auszeichnet. Enders allda legte von ihm 3 Hefte Lieder und einige Arrangements Tomaſcheck'ſcher Werke, Hofmeiſter in Leipzig aber eine Partie Variationen für das Pianoforte über einen Walzer von C. M. Weber auf.

Hofmann, 1) Johann Chriſtian, Oboiſt, geb. zu Rinteln 1743. Er ſoll eine ausnehmende Fertigkeit

Digitized by Google

auf ſeinem Inſtrumente beſeſſen haben. Sein Todesjahr iſt nicht genau bekannt; wahrſcheinlich aber fällt es in das Ende des vorigen Jahrhunderts. — 2) **Melchior** H. Sein Geburtsort und Jahr ſind nicht bekannt. Das öffentliche Concert zu Leipzig gelangte unter ſeiner Leitung zu einem bedeutenden Rufe, eben ſo die Oper, für welche er auch Mehreres componirte. 1710 machte er eine Reiſe nach England, von der er erſt 1712 wieder nach Leipzig zurückkehrte. Spätere Nachrichten fehlen. — Auch ein Orgel- und Inſtrumentenmacher Namens **Hofmann** wird aufgeführt. Derſelbe lebte zu Gotha und erfand 1779 einen Doppelflügel, an welchem ſich auf beiden Seiten zwei Claviere befanden, ſo daß vier Spieler zugleich auf dem Inſtrumente ſpielen, alle vier Claviere aber auch für einen Spieler gekoppelt werden konnten.

Hoffmeiſter, Franz Anton, geboren zu Rothenburg am Neckar 1754, ſtudirte Anfangs die Rechte auf der Unioerſität zu Wien, wohin er ſchon in ſeinem 14. Jahre kam, und wo durch die vielen großen Muſikaufführungen, denen er beizuwohnen Gelegenheit hatte, eine unwiderſtehliche Neigung zur Kunſt in ihm aufgeregl wurde. Er ſtudirte die Muſik, indeſſen doch am meiſten nur für ſich neben ſeinen juridiſchen Studien, und nicht zu Stuttgart, wie Gerber in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon meldet, am allerwenigſten bei Greiner, den H. gar nicht kannte. Nach Vollendung ſeiner Studien wandte er ſich ganz der Muſik zu, die er mit bewunderungswürdigem Eifer trieb; ward ſpäter dann Capellmeiſter in Wien und legte endlich auch eine Muſik-, Kunſt- und Buchhandlung daſelbſt an. Gegen Ende des Jahres 1798 gab er dieſe und auch ſeine Stelle als Capellmeiſter auf und ging auf Reiſen. Zuerſt nach Prag, wo er unter Anderen im Januar 1799 ſein „Gebet des Herrn“ zweimal öffentlich aufführte. Von da wollte er nach London, ging aber erſt nach Leipzig, und durch manche Umſtände von ſeiner Londoner Reiſe abgehalten, errichtete er hier mit dem Organiſten Kühnel gemeinſchaftlich das bekannte und durch ſeine Notenſtecherei berühmt gewordene Bureau de musique, in welchem ſo viele Meiſterwerke erſchienen ſind. 1805 indeſſen ſagte er ſich von allen Handlungsgeſchäften öffentlich los und begab ſich nach Wien, wo er ganz der Kunſt und insbeſondere der Compoſition lebte. Uebrigens ſind von den in dieſer Zeit von ihm geſchriebenen Werken, meiſt Kirchenſachen, faſt gar keine bekannt geworden. Was wir von ihm beſitzen, reicht bis zum Jahre 1800. Seine älteren Sachen verlegten Artaria, Hummel, André, Lebue und Andere, die ſpäteren er ſelbſt. Er ſtarb am 10. Februar 1812 zu Wien an aſthmatiſchen Zufällen. Die Menge ſeiner Werke, faſt aus allen Gattungen der Compoſition und faſt für alle Inſtrumente, iſt wirklich zum Verwundern groß. Man wird es kaum glauben, und doch iſt es wahr, daß er allein für die Flöte 156 Quartette, 96 Duette, 44 Trios, 30 Concerte und 18 Quintette ſchrieb, und nun kommen dazu noch viele andere größere und kleinere Sachen, theils für ganzes Orcheſter, ſowohl für die Kirche als das Theater, theils auch für verſchiedene einzelne Inſtrumente. Unter ſeinen größeren Werken haben beſonders mehrere Sinfonien und Concerte, unter ſeinen dramatiſchen die Oper „Telemach“ wohl das bedeutendſte Glück gemacht. Die Namen ſeiner übrigen Opern ſind: „Der Alchymiſt“, „der Haushahn“, „die bezauberte Jagd“, „der Schiffbruch“ (alle dieſe waren vor 1791 geſchrieben), „die Belagerung von Cythere“, „Roſalinde, oder die Macht der Feen“, „Elyſium“ und „der erſte Kuß.“ Unter ſeinen zuletzt gedruckten Werken wurden beſonders die Claviercompoſitionen und Maurerlieder gut aufgenommen. Läßt ſich auch im Allgemeinen annehmen, daß er als Componiſt nicht durch eine neue eigenthümliche Schule wirklich Epoche machte, ſo hat er ſich doch durch ſeine Art und Weiſe, für mehrere Inſtrumente zu ſchreiben, wahre Verdienſte um die Cultur beſonders dieſer Inſtrumente und der Virtuoſen und Dilettanten erworben, und wie viele Freude, namentlich die letzteren, an mehreren ſeiner Arbeiten gefunden haben, iſt allgemein bekannt. Gerber gibt in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon ein ziemlich vollſtändiges Verzeichniß aller Werke H.'s, ausführlicher aber und noch beſſer geordnet enthält dieſes das jetzt unter Ad. Hofmeiſters Redaction bei Friedr. Hofmeiſter in Leipzig erſcheinende Handbuch der muſikaliſchen Literatur. Es ſind dieſe beiden **Hofmeiſter**, von denen der Letztere eine anſehnliche Muſikalienhandlung in Leipzig beſitzt, keine Söhne oder Nachfolger unſers Hoffmeiſters, welcher zwar eine Gattin, aber keine Kinder hinterließ.

Hofhaimer, Paul, Kaiſer Maximilian's I. Hofmuſikus, geboren 1459 zu Radtſtadt, an der Grenze Steyermarks, und geſtorben 1537 zu Salzburg, in ſeinem eigenen, nach ihm benannten Hauſe, wird als der gelehrteſte Componiſt und kunſtreichſte Meiſter auf der Orgel ſeiner Zeit gerühmt.

Hofmeiſter, ſ. **Hoffmeiſter.**

Hohenthal, Eliſe Gräfin von H.-**Städeln**, eine geb. **Ehrhardt** aus Wien (1804), hatte vor ihrer Verheirathung mit dem Grafen H. in Leipzig (1828) einen bedeutenden Ruf als Sängerin. Ihr Gatte iſt derſelbe Graf von H., welcher, ein großer Freund der Kunſt, 1831 mehrere hiſtoriſche Aufſätze, aus Burney's muſikaliſchem Reiſeberichte gezogen, in die Leipz. allgem. muſikal. Zeitung lieferte, und auch noch neuerdings (1835) ebendaſelbſt pag. 173 dem Sänger Benincaſa in einem gut geſchriebenen Nekrologe ein würdiges Denkmal ſetzte. Seit der Zeit ihrer Verheirathung trat natürlich die Gräfin H. nicht mehr öffentlich auf.

Hohlfeld, geboren zu Hennersdorf in Sachſen 1711 und geſtorben zu Berlin 1771. Als 1747 der Londoner Mechaniker Creed, und 1751 Unger zu Eimbeck die Möglichkeit einer ſogenannten Improviſirmaſchine, d. h. einer Maſchine auseinander ſetzten, welche die Töne, indem ſie auf dem Claviere geſpielt werden, unmittelbar auch aufſchreibt, war er der Erſte, der dieſelbe wirklich zu Stande brachte. Eine andere für den Muſiker intereſſante Erfindung von ihm iſt ein Bogenflügel, den er 1754 dem Könige von Preußen gab (ſ. **Bogenclavier**). 1765 erhielt er von demſelben eine Gnadenpenſion, die er auch bis an ſein Ende behielt.

Hohlflöte, ſonſt **Hohlpipe**, auch **Thunflöte**, eine für ſich allein und im vollen Orgelwerke herrlich wirkende Labial- und Manualſtimme zu 8' und 4', deren Pfeifen entweder von Holz oder Metall, und am zweckmäßigſten offen, von etwas weiterer Menſur wie die des weiteſten Principals, und mit ſo hohem Aufſchnitte verfertigt wurden, daß der Ton durchaus keine Schärfe hat.

Hohlſchelle, veralteter Name der **Quintalön.**

Holberg, Ludwig Freiherr von, Schöpfer der neueren däniſchen Literatur, und insbeſondere Stifter der komiſchen Bühne der Dänen, war auch ein fertiger und geſchmackvoller Violinvirtuos, überhaupt ein gebildeter Tonkünſtler. Er wurde 1684 zu Bergen in Norwegen geboren. 1747 ward er vom König von Dänemark in den Freiherrnſtand erhoben. Er ſtarb 1754 und vermachte den bedeutendſten Theil ſeines erworbenen großen Vermögens, da er nie verheirathet war und ohne Erben ſtarb, der Ritteracademie zu Soroe.

Holder, William, wurde 1615 zu Nottinghamſhire geboren und war einer der berühmteſten Kirchencomponiſten und gründlichſten Contrapunktiſten ſeiner Zeit. 1669 gab er „Elements of Speech“ heraus, worin ſich viele lehrreiche Bemerkungen für Vocalcomponiſten befinden. 1694 erſchien von ihm „Of the natural Grounds and Principales nſ Harmony.“ Er ſtarb 1697.

Holfeldt (von Einigen auch **Hohlfeld** geſchrieben), Virtuos auf dem Contrabaß, war aus der Grafſchaft Schtuckenow in Böhmen (1738) gebürtig. Reichardt verſichert, daß er nie in ſeinem Leben etwas Ausgezeichneteres auf dem Contrabaſſe gehört habe. Das Todesjahr H.'s iſt nicht bekannt, wahrſcheinlich aber fällt es in das letzte Decennium des vorigen Jahrhunderts.

Digitized by Google

Holland — Holländiſche Muſik, ſiehe Niederlande — Niederländiſche Muſik.

Holland, Johann David, geboren 1746 auf dem Harze in der Gegend von Herzbeeg, war Muſikdirector am Dom zu Hamburg. Als Componiſt ward er erſt in drn ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch einige kieine Clavierſachen und unbedeutende Vocalmuſiken bekannt; dann componirte er 1780 ein großes Oſteroratorinm „die Auferſtehung Chriſti“, das in Hamburg aufgeführt ward und vielen Beifall fand, und 1790 einen Entreact für Orcheſter zu dem Trauerſpiele „Hamlet“, den Hummel in Berlin druckte. Die beliebteſten von allen ſeinen Compoſitionen waren ſeine Geſänge am Claviere, deren er mehrere Hefte herausgab.

Holland, Conſtantin, geboren 1798. 1829 ward er von der damals neuen Theaterdirection in Breslau als Muſikdireetor angeſtellt. Compoſitionen ſind bis jetzt noch ſehr wenige von ihm erſchienen: einige Arrangements, kleine Rondo's, Variationen u. dergl. für das Pianoforte. Was von allen ſeinrn Werken noch das meiſte Aufſehen machte, war das öſterreichiſche Minnelied, das am 10. Mai 1830 in dem von der Theaterdireetion zu Breslau veranſtalteten Concerte zum Beſtrn der durch Ueberſchwemmung Verunglückten Oſt- und Weſtpreußens aufgeführt wurde. Gleich nach dieſer erſten öffrntlichen Aufführung hat ſich daſſelbe durch Abſchriftrn weit verbreitet.

Holländer, eigentlich Holland, gewöhnlich aber nur Holländer genannt, Chriſtian, ein niederländiſcher Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, war am Hofe des römiſchen Kaiſers Ferdinand I. angeſtellt, von wo ihn ſpäter der Herzog Wilhelm V. von Baiern als Capellmeiſter berief.

Hollbuſch, Johann Sebaſtian, ein guter Theoretiker und Componiſt, der zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu Mainz lebte und namentlich durch gründlichen Unterricht in der Muſik dort viel Gutes ſtiftete. Man hat von ihm noch ein „Tonlehrſyſtem“, das in Form von Geſprächen zweier Muſikfreunde abgefaßt war, und dann auch einige Violincompoſitionen, welche jetzt zwar wenig Wrrth mehr haben, aber damals beſonders für den Unterricht ſehr geſchätzt wurden.

Hollmann, Madame, eine geb. Crux aus Baiern (1774), war Virtuoſin auf der Violine, und als ſolche eine Schülerin von dem Conrertmeiſter Fränzl.

Höllmayer, Franz, Kaiſerl. Oeſterreichiſcher Hofmuſikus und Virtuos auf dem Fagott in Wien, geboren daſelbſt am 22. März 1777. Er wurde von Wien aus wiederholt als Mriſter ſrines Inſtruments gerühmt; doch iſt nie bekannt geworden, daß er ſich je außer ſeiner Vateeſtadt habe höeen laſſen.

Holluba od. Holuba, Franz und Wenzel, zwei Brüder und Beide fertige Waldborniſtrn, wahrſcheinlich aus Böhmen gebürtig, blühten beſonders in den ſechsziger und ſiebziger Jahren des vorigrn Jahehunderts. Ob die Duette für zwei Hörner, welche wir unter dem Namrn Holluba beſitzen, einem dieſer beiden Brüder, oder Briden zugleich angehören, iſt nicht entſchieden, doch mehr als wahrſcheinlich.

Holly, Franz Andeeas, geb. 1747 zu Böhmiſch-Luba nahe bei Linz und geſtorben den 4. Mai 1783 zu Breslau. 15 Bühnenwerke von ſeiner Compoſition ſind, größtentheils mit Beifall, zur Darſtrllung gekommen; ferner ſchrieb er mehreee große Ballets, Ouverturen, Zwiſchenmuſiken, Chöre und Märſche zu Hamlet, Macbeth, Galoea von Venedig, und Hanno, Fürſt im Norden; auch verſchiedene Kirchenſtücke, Veſpern, Motetten, Te Deum laudamus, Salve Regina etc.

Holzapfel, Johann Gottlob, am 1. Mai 1737 zu Obersbauſen im Waldeck'ſchen geboren, Inſpertor dee Kirchen und Schulen der Herrſchaft Schmalkalden in Heſſen, wie auch Oberpfarree in der Stadt gleiches Namens. Wenn er auch nicht ſelbſt in die Tiefen der Muſik eingedrungen war, ſo gehörte doch von früher Jugend an die Beſchäftigung mit derſelben zu ſeinen ſchönſten Freuden. Er führte ein neues verbeſſertes Geſangbuch ein, in deſſen Anhang auch einige von ihm ſelbſt gedichtete Lieder enthalten ſind. Es wurde dann auch Vierling (damals Organiſt zu Schmalkalden), und beſonders durch ihn, aufgemuntert und unterſtützt, auch beſſere Mrlodien zu verbreiten, ein neues Choralbuch zu verfaſſen, welches nach ſeinem Erſcheinen, mit einer Vorrede von Holzapfel begleitet, den verdienten Beifall dee Kenner erhielt. H. ſtarb, allgemein geliebt und geachtet, am 21. Juni 1804. Das Andenkrn an ſeine großen Verdienſte um Verbeſſerung des Kirchengeſanges iſt ihm geblieben.

Holzbauer, Ignaz, 1711 zu Wien geboren. Um 1745 ward er in Wien als Muſikdirector am daſigen Hoftheater angeſtellt; ſeine Frau, welche er in Mähren geheirathet hatte, als Sängerin. Zwei Jahre ſpäter ging er mit dieſer nach Italien: Mailand, Venedig u. ſ. w., wo ſie drei Jahre verweilten. Von hier aus folgten Beide dann 1750 einem Rufe nach Stuttgart. Während ſeines Aufenthalts daſelbſt componirte er ausſchließlich für die Kirche und die Kammer, unter Anderem die Oratorien „Isaacco“ und „la Betulia liberata“, 21 Meſſen, 37 Motetten, Miſerere's u. ſ. w. Die Opern, Operetten und Ballette, welche er früher zu Wien ſchon componirt hatte, ſchätzte er ſelbſt nur als Jugendarbeiten und brachte ſie nie zur Aufführung. In Italien hatte er ſeine Zeit hauptſächlich nur auf das Studium der Kunſt verwandt. 1753 erhielt er den Auftrag, für das neu erbaute Churfürſtliche Hoftheater zu Schwetzingen das Schäferſpiel „Il figlio delle Selve“ zu componiren. Bei ihree Aufführung erhielt dieſe Oper ſo allgemeinen Beifall, daß er in demſelben Jahre noch als Capellmeiſter nach Mannheim berufen ward, wo er ſein Amt mit dee neuen Oper „Issipile“ antrat, und nachher noch mehrere Paſtorales und Singſtücke componirte, unter denen beſonders „l'Isola disabitata“ und „Don Chisciotte“ (eine halbkomiſche Oper) das meiſte Glück machten. 1756 unternahm er eine dritte Reiſe nach Italien, und zwar nach Rom, um die päbſtliche Capelle kennen zu lernen. Auf ſeiner Rückreiſe beſuchte er Florenz, Bologna, Venedig und noch einmal Wien; 1757 componirte er zu Turin, wohin er zu dem Zwecke von Mannheim expres gereist war, für das Königl. Theatee die Oper „Nitetti“, und mit ſo glänzendem Erfolge, daß er ſogleich auch von Mailand aus den Auftrag erhielt, füe das nächſte Jahr die Oper „Alessandeo nell' Indie“ für das dortige Theater zu componiren. Er reiſte aber erſt über Paris nach Mannheim zurück und 1759 nach Mailand. Die Oper ward dort dreißigmal hinter einandee bei ſtets überfülltem Hauſe gegeben. Die vielen Aufträge, welche nach der Zeit noch ſchnell auf einander von italieniſchen Theaterdirectionen an ihn ergingen, ſchlug er theils Alters halber, theils weil er kein Gefallen an den damaligen italieniſchen Sängern fand, gänzlich aus. Er ging nach Mannheim zurück, componiete zurrſt dort noch viele Inſtrumentalſachen, theils für Orcheſter, theils für einzelne Inſtrumente, 1768 die Oper „Ippolitto et Arricia“, dann 1772 „Adriano in Sicia“, dann wieder viele Kirchenſachen, namentlich Meſſen, Pſalmen, Motetten und italieniſche Oratorien: „la morte di Gesu“, „la Giuditta“ und „Giudizio di Salomone.“ 1776 ſchrieb er ſeine erſte und einzige deutſche Oper „Günther von Schwarzburg“ von Klein. Sie ward mit aller Pracht der Decoration und Seenerie durch's ganze Carneval des Jahes aufgeführt und nachher noch oftmals wiederholt. Ihr folgten dann noch die Opern „la Clemenza di Tito“, „le nozzi d'Arianna e di Bacco“ und „Tancred“ (1782); dazwiſchen 1779 auch das Melodram „der Tod der Dido.“ Srine lrtzte Arbeit, die auch für die gelungenſte ihrer Art gehalten wird, war eine deutſche Meſſe nach der Poeſie des Hof Kammerraths von Kohlenbrenner. Der dramatiſche Styl iſt ihm durchgehends beſſer gelungen als der der Kirche. Er ſtarb zu Mannheim am 7. April 1783. Die Thätigkeit Holzbauer's iſt bewundernswerth.

Digitized by Google

Außer ſeinen vielen Berufsgeſchäften und den zahlreichen Compoſitionen (im Ganzen über 300 Werke, worunter allein 205 Sinfonien und Concerte allerlei Art, die indeſſen nicht mit Unrecht vergeſſen worden ſind) widmete er ſich mit großer Aufopferung von Zeit und dem ſtrengſten Fleiße dem Unterrichte. Der Hauptvorzug der ſämmtlichen Werke H.'s beſteht in der innigſten Verſchmelzung einer ausdrucksvollen und fließenden Melodie mit der ſtrengſten harmoniſchen Reinheit des Satzes, oder — wie Schubart in der Leipz. muſik. Zeitung 1804 pag. 273 über ihn ſagt — in der mit welſcher Anmuth colorirten Deutſchheit, und das ſind die ſicherſten Zeichen eines gebornen Genies.

Holzbogen, Joſeph, Violiniſt, ſtarb als penſionirter Herzogl. Kammermuſikus zu München 1779. Dieſer Mann ſchrieb ſehr gut für ſein Inſtrument und ſpielte ein meiſterhaftes Concert von ſeiner eigenen Arbeit. Im Manuſcript ſind ſechs Sinfonien, ſechs Violintrio's, ein Terzett für Horn, Hoboe und Fagott, und ein desgleichen für Fagott, Violine und Baß von ihm bekannt.

Holzharmonica, ſ. Harmonica.

Homeyer, Joſeph, geb. am 18. September 1814 in Lüderode am Harz, Capellmeiſter des Herzogs von Lucca, hat ſich auf ſeinen bedeutenden Reiſen als Orgelvirtuoſe rühmlichſt bekannt gemacht, auch als Componiſt durch Tondichtungen für die Orgel und kirchliche Vocalmuſiken beurkundet, daß er eine edle Richtung verfolgt. Sein Werk Cantus Gregorianus hat nicht nur die ehrenvollſte Aufnahme bei dem Papſte Gregor XVI. (dem er es ſelbſt überreichte) gefunden, ſondern es wurde ihm auch die wohlverdiente dankbare Anerkennung Aller, die ſich für derartige verdienſtliche Arbeiten intereſſiren, wie klein auch leider jetzt deren Zahl iſt. Von dieſem noch jungen Manne iſt — fährt er auf der bisherigen Bahn fort — Vieles zu erwarten.

Homilius, Gottfried Auguſt, geb. zu Roſenthal an der böhmiſchen Grenze am 2. Februar 1714, wurde 1742 Organiſt an der Dresdener Frauenkirche, wo er eine Kunſt auf der ſchönen Silbermann'ſchen Orgel bewies, die ihm unter Kennern und Laien die größte Ehre brachte. Was ihm Schule und Kirche an Zeit übrig ließen, verwendete er auf kirchliche Compoſitionen zur Erbauung ſeiner Mitchriſten und zur Förderung der Kunſt. Am beachtenswertheſten ſind die meiſten ſeiner Motetten, auf welche, als Muſter dieſes Styls, weit mehr Rückſicht genommen werden ſollte. Gleich meiſterhaft iſt er in der Kunſt eines würdigen Choralſatzes. Bekanntlich hat man unſern Seb. Bach den Dürer der deutſchen Muſik genannt; Homilius iſt mit gleichem Rechte der Kranach derſelben genannt worden. Dieſe Vergleichungen würden ſich ſelbſt bis auf Kleinigkeiten durchführen laſſen. Es ſind uns von dem redlichen Cantor einige Porträts geliefert worden, von denen das beſte als Titelkupfer zum 33. Jahrgange der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung gut benutzt worden iſt. H. ſtarb am 1. Juni 1785.

Homoeoptoton, in der griechiſchen Muſik der Name derjenigen Generalpauſe, die nicht bei Gelegenheit eines vollkommenen Tonſchluſſes gemacht wurde. Eine Generalpauſe, die auf einen ganzen Tonſchluß folgte, hieß Homoeoteleuton.

Homophonie, bei den Griechen diejenige Art des Geſanges, wo eine Hauptſtimme von zwei oder noch mehreren andern im Einklange (was auch in der Octave ſeyn konnte) begleitet ward; nachgehends und auch jetzt noch verſteht man darunter jede Einſtimmigkeit des Tonſatzes, gleichviel ob mit oder ohne Begleitung, alſo die Einſtimmigkeit für ſich, eines einzelnen Inſtruments, oder zwiſchen mehreren verſchiedenen Stimmen oder Inſtrumenten.

Hönicke, Johann Friedrich, geboren 1755, der Componiſt der Operette „die Heirath aus Liebe", war viele Jahre hindurch (ſeit ungefähr 1780) Muſikdirector und Correpetitor am Theater zu Hamburg, und ſtarb hier am 29. Auguſt 1809. Er hat auch viele Arien und Lieder componirt, die ſich aber meiſt nur durch Abſchriften verbreiteten; eben ſo eine große Sinfonie in Es-Dur. Ferner iſt er der Herausgeber des deutſchen und franzöſiſchen Opernjournals, von welchem 1797 und 1798 12 Hefte zu Hamburg erſchienen. Als Violinſpieler war er im Ganzen einer der mittelmäßigen Künſtler, doch ein tüchtiger Vorgeiger, und das Orcheſter in Hamburg erfreute ſich unter ſeiner 25jährigen Anführung eines bedeutenden Rufes, beſonders in Hinſicht auf Präciſion.

Hook, John, Claviervirtuos und Componiſt zu London, genoß ſchon in den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts daſelbſt ein großes Anſehen. Eine Menge Werke, theils für Geſang, theils für Clavier, ſind zu London, einige auch zu Paris, von ihm erſchienen.

Hooper, Edmund, war zu Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts Organiſt an der Königl. Capelle und auch an der Weſtmünſter-Abtei zu London, und ſowohl als Componiſt wie auch als Orgelſpieler ſehr berühmt zu ſeiner Zeit. Es iſt einer der Verfaſſer des Pſalmenwerks, welches 1594 zu London herauskam, und ſtarb daſelbſt am 14. Juli 1621.

Höpner, Chriſt. Gottlob, Muſiklehrer in Dresden und als ſolcher dort ſehr beliebt, auch Orgel- und Claviercomponiſt, wurde geboren am 7. November 1799 zu Frankenberg bei Chemnitz. Die Zeit, die ihm ſein vielgeſuchter Unterricht übrig läßt, widmet er ganz der Compoſition für ſeine Inſtrumente.

Hoppe, Johann Gottlieb, Cantor in Hirſchberg, iſt am 3. April 1774 zu Langhelwigsdorf im Kreiſe Bolkenhain-Landshut geboren. Er leitete mit Eifer den Muſikverein bis zu ſeiner Auflöſung 1826, und nicht ohne wohlthätigen Einfluß auf die Muſikcultur der dortigen Gegend. Um ein Muſikinſtitut nach Logier's Syſtem zu Hirſchberg zu errichten, reiste er kurz darauf nach Berlin und ſtudirte jenes Syſtem unter des Meiſters eigener Leitung. Es hat dieß viele weſentliche Vortheile für ſein ferneres Wirken als Lehrer gehabt, das ihm einen ehrenvollen Platz unter unſern Muſikern anweiſt.

Hopfer, auch Hops-Angloiſe, ein im $^{2}/_{4}$-Tact ſtehender engl. Tanz (ſ. d.). In Deutſchland hört man hie und da auch von einem Hops-Walzer reden. Es iſt das im Grunde nichts Anderes als jener engliſche Tanz, nur daß er anders und zwar nach Walzerart getanzt wird.

Horae regulares heißen bei dem katholiſchen Clerus diejenigen Stunden, in welchen die täglichen Andachtsübungen in der Kirche durch Beten und Singen verrichtet werden müſſen.

Horatius, ſ. Carmen saeculare.

Hörbeder, Franz, geboren in Wien 1799, Poſauniſt der K. K. Hofcapelle, nicht minder routinirter Violinſpieler.

Horn, Carl Friedrich, als Chriſtian Bach's Nachfolger Königlicher Hof-Muſiklehrer zu London, ſtarb hier zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Seit 1770 bis ohngefähr 1796 ſind in London auch mehrere Claviercompoſitionen, meiſt Sonaten, theils mit, theils ohne Begleitung, von ihm erſchienen, in deren angenehmen Melodien und harmoniſchen Verbindungen ſich ganz die Liebenswürdigkeit abſpiegelt, die an verſchiedenen Orten auch von ſeinem Charakter gerühmt wird.

Horn, Ferdinand, Harfenvirtuos, aus Breslau gebürtig, lebte 1786 zu Berlin, 1787 zu Hamburg, 1792 wieder in Breslau, 1793 in Leipzig 2c. An allen Orten, wo er ſich hören ließ, fand er den allgemeinſten Beifall, und über ſein bewundernswürdig fertiges und gefühlvolles Spiel vergaß man bald das Abſtoßende ſeiner ärmlichen und ſchmutzigen äußeren Erſcheinung. Seit den letzten Kriegsjahren hat man nichts mehr von ihm gehört, und wahrſcheinlich fällt auch in jene Zeit das Jahr ſeines Todes.

Horn, Johann Gottlob, von 1779 bis 1796, wo er ſtarb, Clavier-Inſtrumentenmacher und Orgelbauer zu Dresden, wurde geb. zu Nickern bei Dresden 1748. Auch ſein älterer Bruder — Gottfried Joſeph, ge-

Digitized by Google

boren zu Nickern 1739, war ein geſchickter Inſtrumentenmacher. Die Fabrik des Johann Gottlob in Dresden übernahm nach deſſen Tode ein gewiſſer Renzſch, der ſowohl darin gelernt, als mehrere Jahre als Gehülfe gearbeitet hatte.

Horn, Johann Caſpar, ein kunſtgebildeter Dilettant der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte als Doctor der Rechte zu Dresden, und gab von 1664 bis 1681 viele Inſtrumental- und Vocalſachen heraus, die ſich einer regen Theilnahme des muſikaliſchen Publikums erfreuten.

Horn, Franz, Doctor der Philoſophie, geboren zu Braunſchweig am 30. Juli 1781, ſtarb zu Berlin im Juni 1837. Die Leipziger allgemeine muſikal. Zeitung und die Zeitſchrift „Cäcilia" enthalten unter der Ueberſchrift „Muſikaliſche Fragmente" viele kleinere und größere Aufſätze und Abhandlungen von ihm, die ein tiefes Eingehen in das innerſte Weſen der Kunſt, ein helles Anſchauen der eigentlichen muſikaliſchen Schönheiten und lebendiges Empfinden derſelben vorausſetzen. Die öffentlichen Vorleſungen, welche er in Berlin bisweilen über Shakespeare hielt, gaben auch Veranlaſſung zu dem höchſt intereſſanten Aufſatze: „Wie hat Shakespeare die Bedeutung der Muſik aufgefaßt?" welchen er im 2. Bde. der „Cäcilia" pag. 161 ff. veröffentlichte und in welchem er die höchſt characteriſtiſche Muſik der Shakespear'ſchen Sprache durch überzeugende Beiſpiele aus mehreren der vorzüglichſten Dramen dieſes berühmten Dichters an's Licht zieht.

Horn, wegen ſeiner ehemaligen beſonderen Beſtimmung zum Gebrauche auf der Jagd auch Waldhorn genannt, ital. Corno, Corno di Caccia, franz. Cor, Cor de chasse. In ſeiner bis jetzt gemein üblichen Form iſt das Horn ein Blasinſtrument ohne Tonlöcher, das aus einer langen von Meſſing-, ſeltener Silberblech zuſammengelötheten Röhre beſteht, welche in einem weiten, Sturz oder Stürze genannten, Schalltrichter endigt, um bequemer getragen und überhaupt behandelt werden zu können, mehr-, gewöhnlich vierfach rund, auch wohl anders zuſammengewunden iſt, und mittelſt eines metallenen Mundſtücks mit coniſchem Keſſel und ſchmalem Rand angeblaſen wird. Die Erfindung des Horns verliert ſich bis in's tiefſte Alterthum, denn ſchon in den Nachrichten über die älteſten Völker wird ſeiner gedacht, indem dieſelben Thierhörner zu muſikaliſchen Inſtrumenten umgeſtalteten. Erſt im Jahre 1680 kam man (wer?) in Paris auf den Gedanken, das lange Hornrohr der bequemeren Behandlung wegen cirkelförmig zu biegen und zuſammen zu legen, wie es jetzt iſt. Von der Zeit an, wo das H. nicht hauptſächlich nur zu Jagd- (Waldhorn), ſondern auch zu allen anderen Muſiken verwendet wurde, verbreitete es ſich denn auch immermehr und war mancherlei Verbeſſerungen unterworfen. Die Inventionshörner erfand zwiſchen 1753 bis 1755 Anton Joſeph Hampel, Secondhorniſt in der K. Poln. Capelle zu Dresden unter Haſſe (ſtarb 1768). Carl Türrſchmidt verbeſſerte 1781 das Inventionshorn dadurch, daß er die Röhren kreuzweis legen ließ, damit der Wind ungehindert fortlaufen könne, da bei den in Zirkel gelegten Krümmungen die eine Röhre ſich bald rechts, bald links wendet und der Wind ſomit immer anſtößt, was das Blaſen erſchwert. Krauſe in Berlin verfertigte gegen 1796 die beſten verbeſſerten Inventionshörner. Kölbel in Petersburg war der Erſte, der durch Klappen und einen halbrunden Deckel auf den Stulp dem Inſtrument eine chromatiſche Tonreihe zu geben verſuchte. Das von Meifried erfundene Cor à pistons (ſtreng genommen nichts anderes als ein Inventionshorn) verbeſſerte der Meſſing-Inſtrumentenmacher Sax in Brüſſel durch ſein Cor omnitonique. Jean Brun, erſter Waldhorniſt in der Königl. Capelle zu Berlin, ſetzte einen Lack zuſammen, der, wenn das Horn gleich nach ſeiner Fertigung damit inwendig überzogen wird, ſein Metall gegen allen Roſt und Grünſpan ſchützt, zugleich aber auch ſeine Rauhheiten ausgleicht und dadurch den Ton reiner macht. Das große Verdienſt der Erfindung der Ventilhörner gehört dem Kammermuſikus Heinrich Stößel aus Pleß in Oberſchleſien. Das erſte Inſtrument der Art mit drei Ventilen verfertigte der Inſtrumentenmacher C. A. Müller in Mainz 1830. Das Poſthorn, über deſſen erſte Entſtehungszeit nichts Näheres und Zuverläſſiges bekannt iſt, unterſcheidet ſich von dem gewöhnlichen Waldhorne nur durch kleinere Dimenſionen, alſo eine höhere Tonlage, aber eben deßhalb auch geringeren Tonumfang und weniger Rundung und Reinheit des Klanges. Um indeſſen auch ſeinem Spiele mehr Mannigfaltigkeit und Annehmlichkeit zu geben, hat man es in neuerer Zeit ebenfalls mit Klappen verfertigt, wie das ſogenannte Jubel- od. Jägerhorn, das eigentlich eine Trompete mit Hornmundſtück iſt, wie jenes Poſthorn ein Horn mit Trompetenmundſtück; daher bei dieſem das Schmetternde und bei jenem das Volle und Runde des Tones. Das Jubelhorn, das auch Flügelhorn und Klappen-Flügelhorn heißt und zu den neueſten Hornerfindungen gehört, wird aus Meſſing und Kupfer verfertigt und iſt nur einmal gebogen, hat aber, um gleichwohl einen größeren Tonumfang zu erhalten, eine weitere Röhre (ſ. Akuſtik der Blasinſtrumente unter dieſem Art.). Es hat die Scala vom kleinen h bis zum zweigeſtrichenen c in chromatiſcher Folge, klingt jedoch eigentlich um eine Octave tiefer. Es werden übrigens jetzt ſolche Klappenhörner in verſchiedener Dimenſion verfertigt. Ohne Klappen iſt das Jubelhorn dem ſog. ruſſiſchen Horne (ſ. d.) ähnlich, und beſitzt höchſtens nur fünf Töne: Prime, Quinte, Octave, Decime und Duodecime (die Quinte der Octave). S. das Weitere unter Klappenhorn und Buglehorn. Die beſten Schulen für unſer Horn ſind von Domnich, Duvernoy und Punto; auch ſchrieben Kling, Fröhlich, Dauprat, Gaßner in ſeiner Partiturkenntniß dergleichen. Dieſe wie alle oben genannten Verbeſſerer und Erfinder des H.'s waren zugleich auch große Meiſter auf dem Inſtrumente, und Einige von ihnen ſchrieben auch eigene beſondere Abhandlungen über ihren Gegenſtand, wie z. B. Ph. Dornaus in der Leipz. muſik. Ztg. 1801 pag. 308 ff. „Einige Bemerkungen über den zweckmäßigen Gebrauch des Waldhorns." Von den übrigen Virtuoſen auf dem Horne nennen wir noch: Agthe, Bailly, Bamberger, Banchinger, Beccaria, Belolli, Blieſener, Bode, Buri, Collin, Dickhut, Eiſen, Garcia, Gügel, Haaſe, Harmüller, Hauſer, Herbſt, Hradetzky, Hutzler, Kohaut, Kretſchmer, Lanz, Leander, Lother, Marquardt, Mietſch, Neumann, Risle, Palla, Panta, Pfaffe, Polack, Rauſch, Rothe, Scharfenberg, Schröder, Schunke, Sewy, Seerach, Steinmüller, Wack, Witt ꝛc. Als Orgelſtimme, wo das Horn auch Zinke, Cornett, Cornetto und Waldhorn heißt, iſt es eine Zungenſtimme.

Hornpfeife, ein beſonders im Fürſtenthum Wales gebräuchliches Inſtrument, das aus einer gewöhnlichen hölzernen Pfeife mit gehörigen Schallöchern beſteht, und einem Horne an jedem Ende. In den Gegenden von Englands nordweſtlichen Küſten, wo dieſe Pfeife eigentlich heimiſch iſt, begleitet man mit ihr einen Nationaltanz, der, und vielleicht auch eben deshalb, Hornpipe oder Matelotte heißt. Derſelbe ſteht immer im Trippel-, 3/2- oder 3/4-, auch, jedoch ſeltener, im 3/8-Tacte, und hat eine ziemlich geſchwinde Bewegung. Seine beiden Repriſen, die verſchieden, bald 4, bald 8 Tacte enthalten, werden wiederholt.

Hornpipe, ſ. den vorhergeh. Art.

Hornſordin, der mit Tuch überzogene Trichter oder das eben damit überzogene Stück Holz, auch Pappe ꝛc., womit der Ton des Hornes gedämpft wird.

Hornwerk, ſ. Cornet.

Horologius, ſ. Orologius.

Horſtig, Carl Gottlob, ein geachteter Theologe und thätiger Förderer der theoretiſchen und praktiſchen Muſik, wurde 1792 Conſiſtorialrath, Superintendent und Oberpfarrer der evangeliſchen Stadtkirche zu Bückeburg, wo er außer ſeinem ſegensreichen Wirken in ſeinem geiſt-

Digitized by Google

lichen Amte ſich auch als muſikaliſcher Schriftſteller und Componiſt hervorthat. Bei weitem die allermeiſten Abhandlungen über Gegenſtände der Tonkunſt lieferte er in die Leipz. allg. muſikal. Zeitung bis in den 12. Jahrgang, z. B. „über guten Unterricht in den Anfangsgründen;“ „über Bach's ſogenannte würtembergiſche Sonaten;“ „über Bergmannsmuſik;“ „Vereinfachung der harmoniſchen Bezeichnung;“ „Nachrichten von einigen alten Liedern;“ „über alte Muſik, Studium und Wirkung derſelben;“ „über Voglers Simplificationsſyſtem;“ „über Volkslieder“ ꝛc. Wer ſich am genaueſten davon unterrichten will, vergleiche das bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig gedruckte Regiſter zu den erſten 20 Jahrgängen der allg. muſik. Zeitung von 1798 bis 1818, wo er ſie unter dem Namen des Mannes verzeichnet lieſt. Außerdem ſchrieb er noch ein Taſchenbuch für Sänger und Organiſten, ein Choralbuch in Ziffern (Minden 1801), J. Chr. Fr. Bachs und Franz Neubauers Biographien im 6. Jahrgang von Schlichtegrolls Nekrolog. Seine Kinderlieder erſchienen 1798 bei Breitkopf und Härtel. Die Muſik iſt von ihm, an den Gedichten hat ſeine Gattin einigen Antheil, eine geborne d'Aubigny von Engelbronner, älteſte Tochter eines Majors aus Kaſſel. Sie gehörte unter die gebildetſten Sängerinnen ihrer Zeit und entzückte in den Solopartien der Jahreszeiten von Haydn, die ihr Gemahl 1802 in Bückeburg dirigirte. Ihre jüngſte Schweſter, Nina, zeichnete ſich als Contra-Altiſtin und als Schriftſtellerin aus. Von ihr ſind „Briefe an Natalie über den Geſang, als Beförderung der häuslichen Glückſeligkeit und des geſelligen Vergnügens“ Leipzig, bei Voß, 1803. Auch iſt von ihr eine Abhandlung im 2. Jahrg. der allg. muſikal. Zeitg. S. 377. „Ueber das Leben und den Charakter des Pompeo Sales.“

Horzalka, Johann, Pianiſt, geb. 1798 zu Triesch in Mähren. Nachdem er die Generalbaß- und Harmonielehre ſtudirt hatte, wagte er mit glücklichem Erfolge mehrere Verſuche im Compoſitionsfache; dahin gehören verſchiedene Clavierſtücke: Variationen, Rondo's, Polonaiſen u. ſ. w., ein großes Concert, mehrere Lieder, Ouverturen und Entreactes zu den Dramen: „Der Müller und ſein Kind“, von Raupach, und „des Meeres und der Liebe Wellen,“ von Grillparzer, nebſt zwei ſolennen Meſſen.

Horzizky (der Vorname iſt nicht bekannt), der Componiſt der Opern „Titus“, „les Peruviens“, „Pertharide“, „Soliman“ (von Dorevilli 1791), „Antigone“, „Oreste“, „Le serrurier“, „le maitre de musique“. „Anacreon“, „le jugement de Paris“, „Olympie“, „Pagamin de monegue“, „Alexander“ und „Alzire“ war in den Jahren von 1780 bis 1795 geheimer Secretär des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg und ein durchgebildeter Tonſetzer, wenn eigentlich auch im ſtrengen Sinne nur Dilettant.

Hoſa, zwei Brüder, Georg und Thomas, beide vortreffliche Waldhorniſten, geboren zu Melnick in Böhmen, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts. G. ſtarb 1766, Th. 1786. Georg hat nichts componirt; nur Th. ſchrieb mehrere Concerte und Duette über ſein Inſtrument, mit denen ſich beide Brüder auf ihren Reiſen zum Oefteren hören ließen. Gedruckt iſt unſers Wiſſens nichts davon.

Hoſe, ſ. Büchſe.

Hoteterre, zuweilen auch Hotteteere und Hauteterre geſchrieben, le Romain, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunders berühmter Flötiſt und Componiſt für ſein Inſtrument, war Königl. Kammermuſikus zu Paris.

Howard, 1) Lady, zu ihrer Zeit eine der berühmteſten Sängerinnen Londons, war eine Schülerin von Purcell und die Gattin Drydens, blühte hauptſächlich in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts. — 2) Samuel H., Dr. der Muſik, geboren zu London um 1718, blühte beſonders um die Mitte des 18. Jahrhunderts, war lange Zeit der Liebling der engliſchen Dilettanten, beſonders durch ſeine Balladen, die ſich durch einen natürlichen Geſang vor vielen zu künſtlichen Werken der Art auszeichneten.

Howes, William, ein berühmter engliſcher Tonkünſtler zu Anfange des 17. Jahrhunderts, geboren in einem Dorfe unweit Worceſter.

L'Hoyé oder L'Hoyer, ſ. unter dem Buchſtaben L.

Hradetzky, Friedrich, K. K. Hof- und Kammermuſikus, geboren den 25. Januar 1776 zu Swietlau in Böhmen, kam ſchon als Jüngling nach Wien, wo er eine Anſtellung beim Opernorcheſter fand und in die Reihe der ausgezeichnetſten Waldhorn-Virtuoſen ſeiner Zeit gehörte.

Huber, ſ. Willmann.

Huber, Joh. Nepomuk, wurde den 13. Mai 1803 auf der Inſel Reichenau geboren, wo ſein Vater, Joh. Anton Huber, herrſchaftlicher Amann und ſelbſt Organiſt war. Nach vollendeten Studien wurde er 1830 den 6. Auguſt im erzbiſchöflichen Seminar zum Prieſter geweiht, und verwendete ſeither als Landgeiſtlicher alle übrige Zeit dem theoretiſchen Studium der Muſik, wovon eine Clavierſchule nach heuriſtiſcher Methode und eine Geſanglehre für Elementarſchulen zur Beförderung der religiöſen Jugendbildung, nebſt einer Menge Aufſätze theoretiſchen Inhalts die Früchte ſind. Beſonders aber arbeitete derſelbe mit unverdroſſenem Fleiße ſchon ſeit bereits 24 Jahren an einem theoretiſchen Werke über die Wiſſenſchaft der Muſik, welche er in die Akuſtik, Harmonik und Melodik eintheilte und in ſtrenger ſyſtematiſcher Ordnung nach einem oberſten Naturgeſetze darſtellte. Das Ganze iſt, nachdem es zum zwölftenmal vom Verfaſſer abgeändert wurde, in eigenthümlichem Ideengange durchgeführt, vollendet in Manuſcript vorhanden. Nach dem Urtheile Sachverſtändiger wird dieſes Werk der Theorie der Muſik einen neuen Umſchwung geben. Lebt z. Z. in Waltersweier bei Offenburg.

Hubert, 1) Anton, genannt Porporino, weil er noch aus der berühmten Schule des Porpora ſtammte, wurde geboren zu Verona 1697, aber von deutſchen Eltern, und war einer der berühmteſten Caſtraten ſeiner Zeit. Seine Stimme war ein hoher Alt. 1741 kam er als Königl. Kammerſänger nach Berlin und blieb hier auch bis an ſeinen Tod, den 20. Januar 1783. — 2) Chriſtian Gottlob H., Orgel- und Inſtrumentenmacher, geb. zu Fraustadt in Polen 1714.

Huberty (Gerber ſchreibt St. Huberty), Sängerin, geboren zu Mannheim um 1760. Von 1785 bis 1790, wo ſie als Sängerin bei der großen Oper in Paris fungirte, hieß ſie ohne Ausnahme in allen öffentlichen Blättern die hauptſächlichſte Stütze derſelben. 1790 verheirathete ſie ſich mit dem Grafen d'Entragues, und von dieſer Zeit an trat ſie nie mehr öffentlich, nur bisweilen noch in Privatzirkeln, oder in Concerten, welche zu wohlthätigen Zwecken veranſtaltet wurden, auf. Als der Graf emigrirte, folgte ſie ihm zu Anfange des Jahres 1791 nach Mailand, wo er ſich unter dem Titel eines ruſſiſchen Geſchäftsträgers aufgehalten haben ſoll. Bald darauf aber geriethen ſie in franzöſiſche Gefangenſchaft, aus der ſie um 1796 nach Grätz flohen. Zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts reiſten ſie von da nach England und lebten zu Barne, einem Dorfe unweit London, bis zum 22. Juli 1812, wo ſie früh Morgens acht Uhr, eben als ſie in den Wagen ſteigen wollten, von ihrem Kammerdiener Lorenzo, einem Piemonteſer, Beide ermordet wurden. Unmittelbar nach der That erſchoß ſich auch der Mörder. Die Urſache, warum's iſt nie genau bekannt geworden.

Hübner, Johann Chriſtoph, der Erfinder des Clavecin harmonique oder — wie er das Inſtrument auch nannte — Orchestrine, war zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Inſtrumentenmacher zu Moskau und aus Narwa gebürtig.

Hübner, Carl Joſeph, von 1779 an Rector an der katholiſchen Pfarrkirche in Namslau und ſeit 1816 Rector an der Kreuzſchule zu Breslau, wo er 1822 ſtarb, wird von Schummel in ſeiner Reiſe durch Schle-

Digitized by Google

ſien, pag. 37, als ein tüchtiger Muſiker und genialer Componiſt geprieſen. Mehr als in der Muſik hatte H. wohl in der Botanik gethan.

Hübner, Joſeph, geboren zu Kleppelsdorf bei Lähe am 31. Auguſt 1755. 1782 erhielt er den Ruf als Profeſſor der Philoſophie und zugleich Prediger an der Univerſitätskirche nach Breslau. Hier führte er zunächſt eine regelmäßige Kirchenmuſik in ſeiner Kirche ein, die dieſelbe ſonntäglich mit Zuhörern aller Confeſſionen und Stände füllte. 1798 ward er eben daſelbſt Pfarrer und Erzprieſter an der Kirche zu St. Nicolai. Dort ſchaffte er die lange Jahre üblich geweſene, aber klägliche Figuralmuſik ab und führte einen herzerhebenden gemeinſchaftlichen deutſchen Geſang ein, dichtete und componirte dazu ſelbſt viele Lieder und Geſänge auf gewiſſe Feierlichkeiten des Jahres, die ſich weit verbreiteten und den erſten Anlaß gaben zu der vielſeitigen Nachahmung ſeiner überall mit innigſtem Beifalle aufgenommenen Einrichtung. Die beſſeren darunter ſind ohne Zweifel die „zwei kurzen Geſänge vor und nach der Predigt zum Gebrauch der katholiſchen Gemeinde St. Nicolai in Breslau", wobei das überaus ſchöne Lied „Was führt den Pilger dieſer Erde ꝛc." Als Ober-Conſiſtorialrath, Schulrath, Aſſeſſor bei der Königl. Schuldirection und Domprediger, zu welchen Aemtern er ſpäter in kurzen Zwiſchenräumen berufen ward, konnte er das begonnene Werk der Reformation der Kirchenmuſik mit mehr durchgreifender Kraft fortſetzen, und die katholiſchen Gemeinden in Schleſien, deren Geſang nachher oftmals als Muſter aufgeſtellt ward, danken es ihm jetzt noch. Seine Ernennung zum Doctor der Theologie und des kanoniſchen Rechts fällt in's Jahr 1803. Er ſtarb zu Breslau 1810. Von ſeinen geiſtlichen Geſängen ſind noch beſonders merkenswerth: ein Adventlied, der Geſang am letzten Abend des Jahres, der Trauergeſang bei der Begräbnißfeier des Erlöſers, das Jubellied bei der Auferſtehung des Erlöſers und die Trauungslieder. Außerdem dichtete und componirte er auch viele weltliche Lieder und Geſänge, worunter ein Erntelied, „Empfindungen einer Geſellſchaft bei der Ernte", wahrhaft berühmt geworden iſt. Und dazu gehören endlich noch gegen 40 bis 50 andere vermiſchte, theils lateiniſche theils deutſche Geſänge, die ſich weit verbreitet haben, die wenigſten aber unter ſeinem Namen.

Hübſch, Johann Georg Gotthelf, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Lehrer der Mathematik zu Schulpforte, und nach Ausſage eines ſeiner Schüler geſtorben gegen 1773 in einem Alter von 80 und einigen Jahren. Gerber beſaß 31 Aufſätze muſikaliſchen Inhalts im Manuſcript von ihm, die er auf einer Auction zu Erfurt an ſich kaufte, und aus welchen er einen Schluß auf H.'s außerordentlich gründliche und vielſeitige muſikaliſche Kenntniſſe und Fertigkeiten zu ziehen ſich für berechtigt hält. Es iſt zu bedauern, daß über H.'s (der auch ein um ſeine Schule ſehr verdienter Lehrer geweſen ſeyn ſoll) äußere Lebensverhältniſſe bis jetzt nichts Näheres bekannt geworden und von ſeinen muſikaliſchen Schriften Nichts gedruckt worden iſt. — Es darf dieſer H. nicht mit dem Buffobaß Johann Baptiſt H. verwechſelt werden, der 1755 zu Jamnitz in Mähren geboren wurde, und ſeit 1782, wo er zum erſten Male das Theater betrat, bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auf den erſten deutſchen Bühnen in einigen Rollen viel Aufſehen machte.

Hucbald, Hugbald, Hubald und Ubald genannt, geboren 840, Schüler und Enkel des Milo, durch welchen er auch in der Muſik nach der damals üblichen Weiſe gebildet wurde und ſchon in ſeiner Jugend große Forſchritte machte. Er hatte alſo die Tonkunſt nach der Weiſe der Griechen, nämlich nach den herrſchenden Tetrachorden (ſ. d.) ſtudirt, wagte es aber, über die Vorſchriften ſeiner Zeit hinauszugehen und manche Veränderung ſich zu erlauben. Uns iſt er ſeiner muſikaliſchen Schriften wegen überaus wichtig. Der Fürſtabt Gerbert hat ſie in ſeinem dem Geſchichtsfreunde ſehr nützlichen Werke „Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum (typis San-Blasianis 1784") im erſten Theile S. 103 u. f. im Abdrucke geliefert. Wer mehr davon wiſſen will, nehme des Fürſtabt Gerbert Werk ſelbſt zur Hand.

Hudler, Anton, geboren am 7. März 1784 zu Zwettel in Unter-Oeſterreich, ſeit dem 1. Januar 1814 K. K. Hofpauker. Er bildete auch ſeinen Sohn zu einem wackern Künſtler, welcher noch dazu eine zweckmäßige Vorrichtung erfand, oder wenigſtens doch vervollkommnete, um mit einem Zuge ſämmtliche Schrauben der Pauke anzuziehen, und dadurch, zur ungemeinen Conſervirung der Felle, das Inſtrument augenblicklich vollkommen rein umzuſtimmen.

Hüfthorn oder Hiſthorn, das kleine hornartige, alſo oben mit einem Mundſtück und unten mit einem Schalltrichter verſehene und etwas gebogene Blasinſtrument, welches die Jäger an einem über die Schulter hängenden Riemen oder Bande, das bei ihnen eben deßhalb die Hornfeſſel heißt, vorzüglich bei großen Jagden zu tragen pflegen, theils um gemeinſchaftlich darauf bei ihren Auszügen zu blaſen, theils um auf der Jagd ſelbſt gewiſſe Signale, vielleicht zum Verſammeln oder dergl., darauf zu geben. In neuerer Zeit iſt das Inſtrument indeß nicht mehr ſo gebräuchlich als ehedem. Der Name Hüfthorn kommt unzweifelhaft daher, weil die Jäger das Inſtrument an der Seite auf der Hüfte hängen haben.

Hugenius, ſ. Huygens.

Hugolinus, Vincentius, geboren zu Perugia, war Capelldirector im Vatican zu Rom, wo er 1638 ſtarb. Man zählt ihn zu den vorzüglichſten Kirchencomponiſten des 17. Jahrhunderts.

Hugot, A., Profeſſor der Flöte am Conſervatoire und Lehrer der Muſik überhaupt in Paris, zugleich ſelbſt ein tüchtiger Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, in Deutſchland beſonders bekannt durch ſeine mit Wunderlich zuſammen bearbeitete Flötenſchule, die nicht allein in's Deutſche überſetzt wurde, ſondern auch in verſchiedenen Formen, Auszügen ꝛc. bereits bis 1825 die dritte Auflage erlebte, ſchrieb außer noch anderen verſchiedenen pädagogiſchen Arbeiten (Etuden, Scalen u. ſ. w.) auch mehrere größere und kleinere practiſche Werke für die Flöte. Auch für die Clarinette componirte er. Wir bedauern, über ihn ſelbſt bis jetzt keine näheren Nachrichten geben zu können, als daß er, damals noch im beſten Mannesalter, im September 1803 auf eine ſchreckliche Weiſe zu Paris um's Leben kam.

Hülfsbalg, ſ. Balg und Crescendozug.

Hülfsgewicht, auch Ausgleichungs-, Compenſations- und Mitgewicht, in älteren Zeiten ſogar, aber unpaſſend, Gegengewicht genannt, iſt eine ziehende oder drückende Kraft, die, auf den hinteren Theil eines Orgelbalgs wirkend, dem ausſtrömenden Winde gleichmäßige Kraft gibt.

Hülfsnote oder Hülfston, diejenige Note oder — was daſſelbe iſt — derjenige Ton (denn jene iſt bezeichnende, ſichtbare Figur dieſes), mit Hülfe deſſen die auf einem Haupttone (ſ. d.) angebrachten oder vorgeſchriebenen Spiel- oder Singmanieren, oder ſogenannten muſikaliſchen Figuren, die aus mehr als einem, jenem Haupttone beſtehen, ausgeführt werden. Bei einem Triller über c z. B. iſt c der Haupt-, d aber, mit deſſen Hülfe der Triller gemacht wird, der Hülfston; bei einem Doppelſchlage über c ſind d und h die Hülfstöne; bei Vor- und Nachſchlägen ſind immer die dieſelben bezeichnenden Noten die Hülfsnoten, die Noten aber, mit welchen ſie zuſammenfallen, die Hauptnoten. Mehr Beiſpiele ſind wohl überflüſſig.

Hülfsſtimme, Verſtärkungsſtimme, ſ. Füllſtimme. Die Orgelbauer nennen diejenigen Manualſtimmen Hülfsſtimmen, welche geradfüßig kleiner als 8', und im Pedale diejenigen, welche geradfüßig kleiner als 16' ſind, weil dieſelben in Verbindung mit den Quint- und Terzſtimmen den Grundton verſtärken, ihn mehr hervorheben.

Digitized by Google

Hüllmandel, N. J., wie von mehreren Seiten her verſichert wird, in Mailand von deutſchen Eltern geboren, ein Neffe des berühmten Componiſten und Waldhorniſten Rudolph, kam ſchon in den ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nach Paris nud glänzte hier als Clavier- und Harmonieavirtuos. Auf letzterem Inſtrumente war er der größte Meiſter damaliger Zeit in ganz Frankreich. Er componirte Sonaten, Trio's nud dergl. m. für Clavier, die beifällig aufgenommen wurden. Ob er jetzt noch am Leben iſt, wiſſen wir nicht, bezweifeln es aber. Von den oben genannten Werken erinnern wir uns nie, eins geſehen zu haben.

Hülſe, in der Orgelbauerſprache oft daſſelbe was Hoſe oder Büchſe.

Hülshoff, Max Freiherr von, Droſte zu Münſter und zugleich Director des dortigen Singvereins, wurde geboren um 1766. Die Geſchichte ſeiner muſikaliſchen Bildung iſt uns unbekannt, aber die Werke, die von ihm vorliegen, characteriſiren ihn als einen der achtungswertheſten und gründlichſt gebildeten Muſikdilettanten ſeiner Zeit.

Humangedact, ſ. Gedaet.

Hummel, Johann Nepomuk, geb. den 14. November des Jahrs 1778. Als ſein Vater 1785 in Wirn angeſtellt wurde, hatte er bereits eine ſolch' bedeutende Fertigkeit auf drm Clavier erreicht, daß er die allgemeinſte Aufmerkſamkeit auf ſich zog, nnd ſelbſt Mozart ſich ſehr für ihn intereſſirte, ja ſogar, als er von vielen Sriten dazu aufgefordert ward, ſeine Abneigung gegen alles Unterrichtgeben überwand und den talentvollen Knaben in ſein Haus und ſeine Schule nahm. Zwei Jahre blieb H. unter Mozarts Leitung, nnd dieſes Verhältniß mußte für ſein ganzes Leben von den wichtigſten Folgen werden; denn, wollen wir auch annehmen, daß dieſer Unterricht, außer einer tüchtigen Grundlage im practiſchen Clavierſpiele, für den Knaben von 8 bis 10 Jahren, der Mozarts Größr noch durchaus nicht zu faſſen vermochte, auch noch nicht unmittelbar von gar hoher eigentlich künſtleriſcher Bedeutung war, ſo müſſen wir gleichwohl zugeben, daß eine Leitung von Männern, wie Mozart, immerhin in jungen Gemüthern Keime höherer Ahnung zurückläßt, und daß jener Unterricht jedenfalls Hummel ſpäterhin die beſte und glänzendſte Empfehlung wurde, ſeinen Meiſter immer mrhr und tiefer zu ſtudiren, als in der Folge deſſen Herrlichkeit und Größe immer klarer und ſtrahlender vor ihm aufging, was denn unleugbar auch geſchehen. Vom Jahre 1788 an ging ſein Vater mit ihm auf Reiſen, durch ganz Deutſchland, Dänemark, Schottland, England und Holland. Ueberall machte er großes Aufſehen und erntete den ausgezeichnetſten Beifall. Als Kind war er gegangen; zum kräftigen Jüngling herangereift, kehrte er 1795 nach Wirn zurück, bereichert an äußeren Eindrücken, wie auch an brgründetem Rufe und innerer Befähigung. In Wien fing er nun an, bei Albrechtsberger die Compoſition zu ſtudiren, in welcher ſtrengen Schule er ſich indeſſen nur eine Gewandtheit in allen contrapunctiſchen Formen erwarb; auf Entwickelung ſeines eigentlich ſchaffenden Talents, des in ihm ſchlummernden dichtenden Genius hatte mehr Salieri Einfluß, der dem ſtrebenden Jünglinge ſeinen höchſt belehrenden Umgang gewährte und ihm die Anmuth in jener Gewandthrit einhauchte, die zum früchterreichen Gelingen ſo äußerſt nothwendig erſcheint. Außerdem übte auch J. Haydn, der damals in der ganzen Blüthe ſeiner eminenten Kraft ſtand, in äſthetiſcher Hinſicht einen ſehr wohlthätigen Einfluß auf ihn, wovon ſich namentlich in Hummels früheren Werken die deutlichſten Spuren vorfinden, wie z. B. in der Sonate in Es (op. 13), die er auch Haydn dedicirte, und welche zugleich das erſte Werk war, das ihm als Componiſten einen weſentlichen Ruf verſchaffte. Dieſe friſchkräftige Sonate, ſo wie die Fantaſie op. 18, welche beide den erlangten Fortſchritt in freierer und kühnerer Behandlung des Pianoforte bezeugen, müſſen alſo als die Hauptwerke aus der früheren Wirkungsperiode Hummels angeſehen werden, neben welchen ſich nur noch eine Sonate in F, eine andere in C und ein gut gearbeitetes, aber in den Formen ſchon etwas veraltetrs Concert in C aus jener Zeit bemerklich machen. Die Trios nnd einſt beliebten Rondos aus jenen Tagen verſchwinden jetzt ganz. Von H.'s Anſtellung als Capellmeiſter beim Fürſten Eſterhazy war ſchon im Hauptwerk die Rede. Der Fürſt war ein ſehr eifriger Freund der Kirchenmuſik, und dies veranlaßte ihn zunächſt, eine Meſſe (in B) zu ſchreiben. Das gute Gelingen derſelben und namentlich Haydns ganzer Beifall munterten ihn auf, von jetzt an noch thätiger, und zwar in andern Fächern als blos für Clavier, als Componiſt ſich zu zeigen, und da zu eben dieſer Zrit ſein Fürſt die Leitung des Kaiſerl. Hoftheaters zu Wien übernahm, ſo ward ihm auch Gelegenheit, im dramatiſchen Style einige Werke zu produciren, die indeſſrn jetzt ſchon faſt ganz vergeſſen ſind, da in der That auch H.'s Compoſitionstalent ſolche Richtung am wenigſten genommen hatte. In die Zeit nach ſeinem Austritte aus des Fürſten Dienſten (1811), und wo er mehr als Lehrer des Clavierſpiels in Wien thätig war, fällt die Entſtehung der ſehr beliebten bella Capricciosa und des Rondo in A, welches gewiſſermaſſen einen Wendepunkt in Hummels Pianoforte-Compoſitionsweiſe bezeichnet und einen Uebergang zu ſeiner ſpäteren brillanten Setzart bildet, die nachmals lange die Hauptnorm aller Pianoforte-Muſik geblieben iſt. Uebergehen wir die im Hauptwerk erwähnten Berufungen als Capellmeiſter nach Stuttgart und Weimar, aber nicht den dort vergeſſenen bemrrkenswerthen Umſtand, daß H. erſt hier in Stuttgart wieder öffentlich als Clavierſpieler auftrat. Vielleicht war er durch das Studium der Compoſition, dem er, von ſeinen Rriſen zurückgekehrt, zu Wien ſich ſo eifrig ergeben hatte, bewogen worden, das Clavierſpiel etwas hintenan zu ſetzen, oder hielt er auch die damaligen politiſchen Verhältniſſe Europa's nicht für günſtig zum Concertgeben. Aber es hatte ſich durch dieſe lange Ruhe auch eine ſolche Aengſtlichkeit vor dem öffentlichen Concertſpiele ſeiner bemächtigt, daß ſogar jetzt noch vieles Zureden von Seiten ſeiner Freunde dazu gehörte, ſolches zu überwältigen. Er ſchrieb ſich dazu das allbekannte A-Moll-Concert, jedoch nur den erſten Satz, den er damals in Verbindung mit dem Rondo op. 56 zu ſpielen pflegte, und „rs ging", wie er ſich ſelbſt darüber ausdrückte. Indeſſen hatte ſich während der langen Ruhezeit auch ein Talent in ihm entwickelt, mit welchem er nachgehends und ſein ganzes Leben hindurch den Vorrang vor allen übrigen Claviervirtuoſen — man kann wohl ſagen: der Welt — unbedingt behauptet, und mit welchrm er nicht ſelten drn glänzrndſten Sieg über dieſelben öffentlich errang nnd überhaupt häufig die ſchönſten Triumphe feierte, nämlich das Talent drr Improviſation oder der freien Fantaſie. In den Dämmerungsſtunden ſaß er nnd ließ ſeine Fantaſie ausſtrömen, verarbritete theils eigene Gedanken in den mannigfaltigſten Characteren, theils beſtimmte Themen in freien oder gebundenen und fugirten Formen, ſuchte dieſelben in allerlei Geſtalten und Wendungrn darzuſtellen und durch intereſſantr, harmoniſche Combination zu verweben und bildete dieſe Kunſt zu einer Fertigkeit und Sicherheit aus, welche bis zur Stunde noch von keinem Virtuoſen wieder erreicht worden iſt. So, nach langem Schweigen, plötzlich wieder nnd zwar mit jenem wunderbaren Talente und einer bis dahin ungeahnten mechaniſchen Fertigkeit auftretend, wirkte er gleich einen Meteor, ſeinem Namen neuen Glanz grbend, den die alsbaldige Erſcheinung ſeines bekannten herrlichen Sextetts dann noch wo möglich vermehren, jedenfalls befeſtigen half. Sein Amt in Weimar trat er er unter den ehrenvollſten nnd vortheilhafteſten Bedingungen an, und dir freie, unabhängige Stellung, welche er ſich daſelbſt ſicherte, das große Intereſſe, welches die erhabene Fürſtin, der Großherzogin Maria Paulowna K. H., an ſeinen Productionen nahm, ſo wie die bald darauf folgende Reiſe nach Rußland gaben ſeinem Geiſte einen ſolchen ſichern Aufſchwung, daß er dieſe Zeit ſeines Lebens zu einer der bedeutendſten Epochen deſſelben macht. Von dieſer Zeit an erſchirnen in wenigen Jahren dirjenigen

Digitized by Google

ſeiner Werke, welche H.'s großen Ruf nicht allein auf's Herrlichſte bewährt haben und für ewige Zeiten feſtſtellen, ſondern in ihrem ſpeciellen Kreiſe auch der nächſten Zukunft Richtung und Form gewiſſermaßen vorſchrieben, wie z. B. die ſchöne Sonate in Eis (op. 81), das nunmehr vollendete Concert in A (op. 85), das Concert in H (op. 89), ein Quintett in Es (op. 87), die Trios in E und Es (op. 83 und 93), die vierhändige Sonate in As (op. 92), das Rondo in B (op. 99), die Sonate in D (op. 106) u. a. 1822 begleitete er die Großfürſtin (jetzt Großherzogin) auf ihrer Reiſe nach Rußland. Unmittelbar hier beim Kaiſerl. Hofe eingeführt und dadurch ein Mitglied der höchſten Zirkel geworden, hatte die Neuheit ſeiner Erſcheinung und insbeſondere ſeine wunderbar wirkende Fantaſie in jenen Zirkeln ſowohl als in ſeinen öffentlichen Concerten in Petersburg und Moskau, in denen er oft mehr als 2 bis 3000 Zuhörer zählte, einen Erfolg, wie ihn ſeine außerordentlichen Leiſtungen wohl verdienten, wie ihn aber auch nur ſehr günſtige Verhältniſſe herbeiführen konnten, und wie ſich daher ſeitdem kaum ein Virtuos deſſen zu erfreuen gehabt hat. Hummel war übrigens auch der Mann, der die Gelegenheit zu nützen verſtand, und er kehrte, nicht allein pecuniär um Vieles reicher geworden, ſondern auch lauter als je genannt und geprieſen, nach Deutſchland zurück. Von dieſem Zeitpuncte an, den wir wohl auch als den Gipfel ſeines Glücks betrachten können, machte er faſt alle Jahre meiſt größere Reiſen, wozu ihm ſein Viertel-, ſpäter halbjähriger Dienſturlaub genügende Muße gab, und ſein berühmter Name war der Herold, der ihm vorausging und ſtets die glänzendſte Aufnahme bereitete. 1825 war er in Paris, und die Petersburger Triumphe wiederholten ſich: er ward Ritter der Ehrenlegion. Für dieſe Reiſe ſchrieb er ein Concert in E (op. 100), das aber hinter ſeinen früheren zurückſteht und nur eine überarbeitete ältere Compoſition zu ſeyn ſcheint. 1826 war er in Holland und Belgien; 1827 in Wien, wo er auch ſein Concert in Es (op. 113) zum erſtenmal ſpielte, das neue große Schönheiten hatte. 1828 war er in Warſchau; 1829 ging er abermals nach Frankreich und von da 1830 nach England, wohin er mehrere neue Compoſitionen mitnahm: ein neues Sextett, die Fantaſie „Oberon's Zauberhorn", ein großes Rondo „Retour de Londres", Variationen und andere, die alle dieſelben Schönheiten der Formen und Abrundungen, aber doch bei Weitem nicht mehr den früheren Schwung der Fantaſie haben. Von ſeiner Direction der deutſchen Oper in London iſt im Hauptwerk geſprochen worden. Im Jahre 1828 ſtiftete er in Weimar die Hofcapellconcerte, in denen er ſtets ſeine neuſten Compoſitionen vorzutragen pflegte. Was über ſeine „Clavierſchule" im Hauptwerk bemerkt worden, dem müſſen wir hier beiſtimmen; aber in Betreff ſeiner Studien oder Etuden möchte doch zu bezweifeln ſeyn, ob ſie jetzt noch zu etwas Anderm dienen könnten, als zu einer bloſen Einführung in ſeine eigene Werke. Sie erſchienen leider erſt zu einer Zeit, wo das Clavierſpiel ſchon eine neue Richtung einzuſchlagen anfing. Von ſeinen im Hauptwerk genannten Opern ward „Mathilde" auch in Weimar und in einer ſpäteren Umarbeitung zu Berlin gegeben, gefiel aber nicht. Von Kirchenmuſikſtücken ſind noch bekannt ein Graduale und ein Offertorium (op. 88 und 89) und zwei weitere Meſſen (Es op. 80 und D op. 111), deren letztere auch ihrer würdevollen Großartigkeit wegen zu den ausgezeichnetſten Compoſitionen ihrer Gattung gezählt werden muß. Hummel hielt ſelbſt Viel auf dieſe Meſſe. Mehrere Jahre vor ſeinem Tode fing ſich ſchon eine Krankheit bei ihm zu entwickeln an. Merklich verlor er im Aeußern an Energie und Lebhaftigkeit und mußte bereits öfter ſeine Functionen als Capellmeiſter einſtellen. Er ſuchte Erholung durch einige Badereiſen, erholte ſich wirklich auch einige Male; doch waren es nur ſchöne Herbſttage, und im Sommer des Jahres 1837 rückte der Winter ſeines Lebens ganz heran, das er dann am 17ten October deſſelben Jahrs ganz beſchloß, zu früh für die Kunſt und unerſetzlich faſt für Alle, die ihm nahe ſtanden. Die Section ſeines Leichnams ergab als Krankheit eine Herzbeutelwaſſerſucht und daneben einen ſehr deſolaten Zuſtand ſeiner innern Körpertheile. Bei ſeiner ſtarkkräftigen Natur glaubte er ſelbſt, auch noch wenige Tage vor deſſen wirklichem Eintreffen, ſeinen Tod noch in weiter Ferne. Haslinger in Wien veranſtaltete am 27. November des Jahres ihm zu Ehren ein ſolennes Traueramt, bei welchem unter Seyfrieds, Hummels intimſten Freundes, Leitung ſeines Lehrers, des Meiſters Mozart, Requiem ausgeführt wurde. Die Wiener waren hiezu wohl um ſo mehr aufgefordert, als H. nicht blos als ein unmittelbarer Sproß der ſogenannten Wiener-Schule, ſondern auch als derjenige angeſehen werden muß, der das Beſte aus ihr ſtets in ſich bewahrte, nämlich Schönheit der Form, reiche harmoniſche Gedankenfülle und gebildete, einſchmeichelnde Melodien. Durchaus mehr Virtuos als Componiſt war er auch der Erſte, der dieſe Eigenthümlichkeiten alle auf das Pianoforte überzutragen und mit einem ſolchen Reichthum und ſo glänzenden Paſſagen, mit einer ſolchen Neuheit in den Verzierungen zu entfalten wußte, daß ein Jeder nicht anders denn nur ſtaunen konnte über die Kühnheit, mit welcher er ſein Inſtrument beherrſchte. Dabei kam bei ihm jedoch nichts Geſuchtes und Unnatürliches zum Vorſchein, und iſt dieſer Character, den er auch ſeinen Compoſitionen aufzuprägen verſtand, nie genug hervorzuheben und zu preiſen. Aber nicht blos außerordentlich im gewöhnlichen Sinne war die Fertigkeit und Sicherheit ſeines Spiels, ſondern ſo vollkommen durchgebildet und abgeſchloſſen zugleich, wie ſie nur ein vorzügliches Talent zu erlangen vermag. Bei aller Bravour blieb ihm ſtets eine ruhige Klarheit, und ſein Ton war rund, und ſeine Paſſage perlend. Leidenſchaftlich kann wohl keine ſeiner Compoſitionen genannt werden, aber innig und ſtets durchdacht. Am tiefſten ſcheint in jener Beziehung zu gehen das Sextett in D und die Sonate in Eis. Genial und leidenſchaftlich war dagegen H. in ſeinen freien Fantaſien, und dabei blieb der ſtreng rhythmiſche Fluß ſeiner Gedanken, die Sicherheit über alle Formen und die Ruhe der Ausführung ſtets gleich ſehr zu bewundern. In Concerten begann er dieſelben gewöhnlich mit einem brillanten Gedanken, den er contrapunctiſch ausführte, bis er die ſtrengen Formen ebnete nach einem Thema, das er in verſchiedener Weiſe darſtellte, ſelten eigentlich variirte, ihm dann ein zweites oder auch mehrere zugeſellte und dieſe dann vermiſchte, verband, plötzlich aus Paſſagen hervortreten oder durchklingen ließ, immer pikant und überraſchend. Zu Themen pflegte er dann bekannte Opernmelodien, am liebſten Mozartiſche und vor allen aus „Don Juan", zuweilen auch Volkslieder, zu wählen. Größer aber war er noch, wenn er im Kreiſe Eingeweihter, oder wo es galt, die Tiefe ſeiner Kunſt zu zeigen, phantaſirte. Dann überließ er ſich entweder dem Lauf ſeiner Gefühle oder hielt einen Gedanken feſt, der einer weitern Ausführung fähig war, und entfaltete hier einen Reichthum von Formen und harmoniſchen Combinationen, ja kam in ſolch einen Schwung, daß man oft bedauern mußte, wie viel der Gedanke auf dem langen dürren Wege aus dem Kopfe auf's Papier von ſeiner urſprünglichen Wärme verliert. Ehe er öffentlich phantaſirte, pflegte er gern in Bachs „temperirtem Claviere" eine Zeitlang zu ſpielen, welches er auch fleißig benutzte, ehe er ſeine Kunſtreiſe antrat. Als Componiſt war er fleißig, aber die Arbeit ging nur langſam von Statten. Seine Handſchrift dabei war äußerſt reinlich und ſchön. Er hinterließ mehrere ungedruckte Werke, die nach ſeinem Tode noch herausgegeben wurden, und worunter auch noch ein Concert, Quartette ꝛc. In ſeinen ſpäteren Jahren lieferte er auch viele gute Arrangements von Haydns, Mozarts und Beethovens Symphonien. An einer der letztern ſchrieb er noch wenige Tage vor ſeinem Tode. Als Dirigent war H. ſehr exact und feurig. Das Orcheſter wußte ſich unter ſeiner Leitung ſtets vollkommen ſicher. Als eine Eigenthümlichkeit läßt ſich anführen, daß er die Tempi in der Regel ſehr ſchnell nahm. In der Geſellſchaft zeichnete er ſich durch Jo-

vialität und eine gemüthliche Heiterkeit aus, und von der gewöhnlichen Virtuoſen-Diſſicilität, wenn ſie zu ſpielen gebeten werden, wußte er gar Nichts, ſo daß er ſelbſt auf dem ſchlechteſten Inſtrumente die Geſellſchaft oft erfreute. Als eine bedeutende Erſcheinung und namentlich als derjenige Künſtler, der mit gediegenen Kräften die erſte Bahn brach zu der ſchwindelnden Höhe, bis zu welcher jetzt die Kunſt des Clavierſpiels herangereift iſt, muß H. ſtets in der Geſchichte der Muſik genannt werden, und war ihm von Natur und Schickſal, Fügung und Glück auch Viel gegeben worden, ſo hat er doch auch Viel geleiſtet und jedenfalls ſeine Aufgabe gelöst, wie aus dem bisherigen von ſelbſt hervortritt.

Hummel, Joh. Bernhard, ein würdiger Muſikliebhaber und bedeutender Muſikalienverleger im letzten Viertel des 18. und im erſten des 19. Jahrhunderts in Berlin. Er war daſelbſt um's Jahr 1760 geboren und bildete ſich zu einem fertigen Clavierſpieler und beliebten Componiſten für ſein Inſtrument, als welcher er um 1790 in Warſchau lebte. Nach dem am 27. Februar 1798 erfolgten Tode ſeines Vaters, des Commerzienraths Johann Julius Hummel, der ſich beſonders durch die erſte Herausgabe mehrerer Haydn'ſcher Sinfonien verdient machte, übernahm er deſſen Muſikalienhandlung und Notenſtecherei in Berlin, konnte aber ſeitdem wegen überhäuften Geſchäften der Ausübung der Muſik weit weniger Zeit widmen als ihm lieb war. Von ſeinen Compoſitionen verdienen drei Sonaten für das Pianoforte; drei dergleichen mit obligater Violine; neun Parthien Variationen für das Clavier oder Pianoforte; zwölf Lieder mit Begleitung des Pianoforte und Modulationen durch alle Dur- und Moll-Tonarten für das Pianoforte, nach den Regeln des reinen Satzes zuſammengetragen, genannt zu werden, welche letzteren jedoch nur handſchriftlich vorhanden ſind.

Hummel, Friedrich, mit den beiden Vorigen durchaus nicht verwandt, wurde geboren am 18. September 1800 in Memmingen bei Augsburg, und wurde, nachdem er die Muſik zunftmäßig erlernt hatte, d. h. bei einem Stadtmuſikus, der Geſellen und Lehrlinge hielt, unter dem auch als Lehrer rühmlichſt bekannten Clarinettiſten Bärmann zu einem tüchtigen und geſchmackvollen Clarinettvirtuoſen gebildet. Sein Bruder — Tobias H., geboren zu Memmingen am 13. Juni 1805, ward von Romberg zum Fagottiſten gebildet. Seit 1835 iſt er als Fagottiſt in der Königl. Capelle in München angeſtellt.

Hümmelchen, ein veraltetes Orgelregiſter.

Humphrey, Pelham, geb. zu London 1647, ein engliſcher Contrapunktiſt des 17. Jahrhunderts. Er ſtarb am 14. Juli 1674.

Hunger, Chriſtoph Friedrich, Geigen-Inſtrumentenmacher zu Leipzig, ſtarb daſelbſt 1787 im 69. Jahre ſeines Lebens.

Hunger, Gottlieb Gottwart, geb. zu Dresden um 1736. lebte gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts mehrere Jahre zu Leipzig als Tonkünſtler, und galt damals für einen der fertigſten Clavierſpieler und Flötenbläſer. Er ſtarb als Accise-Inſpector zu Leipzig 1795. Im Jahre 1772 erſchienen von ihm „Weiſe's Kinderlieder." Außerdem hat er auch verſchiedene Gelegenheits-Cantaten und Clavierſachen componirt.

Hunn, Joſeph, K. Preußiſcher Hof- und Clavier-Inſtrumentenmacher zu Berlin 1795, aber ſelbſt in Berlin trifft man nur wenig Inſtrumente ſeiner Fabrik an.

Hunt, Arabella, geſtorben zu London im December 1705, war eine berühmte Lautenvirtuoſin und Sängerin.

Hunt, Carl, Violiniſt, geboren zu Dresden am 27. Juli 1766. Von ſeinem ausnehmend muſikaliſchen Talente zeugen vornehmlich eine große Anzahl Violinconcerte, worunter auch einige Doppelconcerte, dann eine Reihe ſchätzenswerther Quartette, mehrere Kirchenſinfonien, Paſtorales, mehr als 50 Entreacts, gegen 10 Concertſinfonien, die Operette „das Denkmal in Arkadien", eine große Menge deutſcher Lieder mit Clavierbegleitung und endlich eine nicht geringe Anzahl von Clavierſachen.

Hünten. Es leben jetzt drei Claviervirtuoſen und Componiſten Namens Hünten: Franz, Wilhelm u. Peter Ernſt, Brüder, von denen der Erſtere unſtreitig der ungleich bedeutendere iſt. — Der Vater dieſer drei Brüder, Daniel Hünten, machte ſich vielfach verdient, theils durch Compoſitionen, namentlich für die Kirche, als Orgelſonaten und Fughetten, Meſſen und viele herrliche Kirchenlieder, theils durch Unterricht, den er in ſolchem Maße armen angehenden Organiſten unentgeldlich ertheilte, daß in den Kirchen in und um Coblenz viele ſeiner Schüler recht ſegensreich wirken. Der unausbleibliche Lohn für ſolches Thun war die allgemeinſte Achtung, der ſich Hünten bald zu erfreuen hatte. Als ſpäterhin in Coblenz eine ſogenannte Normalſchule errichtet ward, erhielt er die Stelle eines Profeſſors der Harmonie und des Orgelſpiels an derſelben, in welcher er denn auch vor mehreren Jahren erſt ſtarb. — Unſer Franz Hünten nun, der zweitälteſte Sohn von jenem Daniel H., ward geboren zu Coblenz am 26. December 1793. Als Virtuos that ſich H. niemals eigentlich hervor, ſondern nur als Lehrer und Componiſt, und es iſt nicht zu bezweifeln, daß er bei dieſer Richtung ſein Talent auch vollkommen verſtanden hat. Als Componiſt iſt er fortwährend noch thätig. Der von ihm bekannten Clavierſachen, die im Hauptwerk ihre gehörige Würdigung erhalten haben, mögen wohl über 200 ſchon unter ſeinem Namen erſchienen ſeyn. Im geſellſchaftlichen Leben iſt Franz H. ein äußerſt freundlicher, gefälliger Mann, dabei bieder und ſelbſt von dem muſterhafteſten moraliſchen, ja religiöſen Character. Angehende Künſtler finden bei ihm ſtets die bereitwilligſte Aufnahme, Rath und Unterſtützung aller Art. — Was Wilhelm H. geſchrieben hat, verdient weniger Beachtung. Es iſt auch Alles für Clavier, verräth aber nicht ſo viel Geſchmack, nicht ſo viel Kenntniß des Inſtruments, auch nicht ſo viele harmoniſche Bildung und — ſtreng genommen — eigentlich muſikaliſches Talent, als was wir von dem vorigen Franz H. beſitzen. Es iſt daher bei einer Auswahl von Muſikalien bei dem Namen Hünten wohl auf den Vornamen zu achten. — Das wenigſte Verdienſt indeß von allen unter dem Namen Hünten erſchienenen Compoſitionen haben wohl die von P. E. Hünten. — Verwechſelungen zwiſchen den drei verſchiedenen Hünten ſind ſchon oft vorgekommen, und wir erinnern daher nochmals an ein genaues Achten auf die Vornamen, welche die Titel der Compoſition enthalten.

Hupfeld, Bernhard, geb. zu Caſſel am 24. Februar 1717, ſchrieb mehrere Violinſolo's und Trio's, auch Clavierſonaten, Flötenconcerte und ſechs Sinfonien. Vieles Andere, namentlich ſeine Vocal-Compoſitionen, blieb Manuſcript. Er war Univerſitäts-Muſiklehrer und Concertmeiſter in Marburg, wo er 1794 ſtarb.

Hurka, Friedrich Franz, einer der berühmteſten Tenoriſten des vorigen Jahrhunderts, auch als Liedercomponiſt, Geſangslehrer und Violoncelliſt in Anſehen, wurde geboren zu Merklin bei Prag am 23. Febr. 1762 und ſtarb in Berlin am 10. December 1805.

Hurlebuſch, 1) Heinrich Lorenz, ward 1666 am 8. Juli zu Hannover geboren, erhielt die Organiſtenſtelle 1694 an der Martins- und Egidienkirche und endlich auch an der Catharinenkirche zu Braunſchweig. Sein Todesjahr iſt nicht bekannt. Sein Orgelſpiel war weniger gediegen als brillant und fertig. Würdiger eines unvergänglichen Andenkens iſt ſein Sohn — 2) Conrad Friedrich H., der um 1696 zu Braunſchweig geboren wurde. In die Zeit von 1727 fällt die Compoſition ſeiner Oper „Flavio Cuniberto", vieler Cantaten und großer Gelegenheitsmuſiken, einer Maſſe von Oden, auch vieler Inſtrumentalſachen, namentlich für Orgel und Clavier, Ouverturen ꝛc. Um 1738 endlich ward er als Organiſt an der reformirten Kirche nach Amſterdam berufen, wo er gegen 1765 geſtorben ſeyn ſoll.

Digitized by Google

Hus-Desforges, vor 15 bis 20 Jahren noch einer der ausgezeichnetſten Violoncelliſten Frankreichs. Er gehört auch zu den fleißigſten und geſchmackvollſten der neueren Componiſten für ſein Inſtrument. Im Ganzen mögen wohl gegen 60 bis 70 nahmhafte Werke von ihm erſchienen ſeyn.

Hut, Deckel, Haube, Büchſe, Deckung, Kappe, Stülpe, Pilea. Die Benennungen Kappe u. Büchſe ſind in der Orgelbauerſprache mehrdeutig; ſ. a. ihrem Orte. Die übrigen Benennungen aber beziehen ſich nur allein auf den Körper, da eine metallene Pfeiſe, wenn ſie nur eine Octave tiefer, als ihre Länge es beſagt, anſprechen ſoll, an ihrer Mündung verſpundet wird. Eine ſolche Deckung iſt büchſenartig und beſteht aus einem metallenen Boden, um den ein, nach Verhältniß der Pfeiſe, für welche ſie beſtimmt iſt, kurzer oder langer abwärts laufender Rand feſtgelöthet wird.

Hutſchenruiter, Wilhelm, ein vortrefflicher Virtuos auf dem Waldhorne und auch guter Componiſt, lebt zu Rotterdam, wo er bei dem Theaterorcheſter angeſtellt iſt. Seine Compoſitionen beſtehen in einigen Ouverturen für Orcheſter und mehreren Solosachen für ſein Inſtrument, die alle ein eben ſo fruchtreiches Talent als eine gute Schule im Satz bekunden. In Holland wird H. ſehr geſchätzt, auch des groſſen Eiſers wegen, womit er ſich die Förderung ſeiner Kunſt bei jeder Gelegenheit angelegen ſeyn läßt.

Hüttenbrenner, Anſelm, geboren zu Grätz am 13. October 1794. Mehrere Zeitſchriften verdanken ihm gehaltvolle Beiträge, und ſeit 1834 unterzog er ſich der Redaction des in Grätz verlegten „muſikaliſchen Heller-magazins.“ Das Hauptwerk enthält ein ausführliches Verzeichniß ſeiner Compoſitionen, von denen viele mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurden.

Hütter, Johann Gottfried, geboren zu Braunau bei Löwenberg am 14. Februar 1742. 1767 ward er als Cantor und Organiſt nach Kunzendorf bei Löwenberg berufen, und hier ſtarb er gegen 1810. Von ſeinen Collegen ward H. auch als Componiſt geſchätzt.

Hüttner, Johann B., Profeſſor des Violoncells am Conſervatorium zu Prag und überhaupt ein ausgezeichneter Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, geboren den 1. Januar 1793 zu Grätz in Steiermark. Man konnte dieſem Künſtler mit Recht einen Platz unter den vorzüglichen Celliſten unſerer Zeit anweiſen, indem er mit einer bedeutenden Kunſtfertigkeit einen ſehr zarten, angenehmen Ton verband und ſich überhaupt durch einen ſeelenvollen Vortrag, beſonders im Adagio, auszeichnete. Eben ſo ausgezeichnet war er als Lehrer, indem er eine bedeutende Anzahl Schüler bildete, worunter mehrere eine hohe Stufe der Vollkommenheit erreicht und ſich ſowohl im In- als Auslande durch ihre Leiſtungen rühmlichſt bekannt gemacht haben. Leider ſtarb er ſchon gegen Ende des Jahres 1839, und ſein Nachfolger im Amte wurde ebenfalls einer ſeiner ehemaligen Schüler, Namens Bühnert. Noch zu erwähnen iſt, daß H. auch als Quartettſpieler beſonders glänzte und viele Verdienſte in dieſer Beziehung ſich erworben hat.

Huygens (lat. Hugenius), 1) Conſtantin, geboren im Haag 1596 und geſtorben als Geheimerath des Fürſten von Oranien am 28. März 1687, ſchrieb 1641 über die Frage: ob Inſtrumente in der Kirche zu dulden ſeyen? mit vielem Scharfſinne und tiefer Sachkenntniß, und gab ſpäter (1660) auch zu Amſterdam heraus: „Orgelgebrüyk in de Kerke der vereenigte Nederlande.“ Sein Sohn — 2) Chriſtian H., geboren im Haag am 14. April 1629, der mit des Vaters Talente auch deſſen groſe Liebe zur Muſik geerbt hatte, war berühmt als Mathematiker und Muſiker zugleich. Nach ſeinem Tode, der am 8. Juni 1695 erfolgte, fand man unter ſeinen hinterlaſſenen Papieren auch einen „Novus cyclus harmonicus“, der nachgehends in der Histoire des Ouvrages des Scavans Thl. 4 Nr. 2 (Leyden 1724) veröffentlicht ward.

Huzler, Johann Sigmund, geboren 1772 zu Nürnberg. Der Ruf ſeiner Virtuoſität als Horniſt verſchaffte ihm 1807 die ehrenvolle Aufnahme in die neu organiſirte Königlich weſtphäliſche Hofcapelle zu Caſſel; allein ſchon im Sommer des nächſten Jahres ereilte ihn der Tod und raubte der Kunſt einen würdigen Prieſter. H. hinterließ mehrere effectreiche Horneoncerte und Quatuors ꝛc.

Huzler, Johann Ludwig, der jüngere Bruder von dem obigen Joh. Sigm., wurde geboren zu Nürnberg 1780. Von dem Vater zwar auf ziemlich allen gangbaren Inſtrumenten unterrichtet, blieb zuerſt lange Zeit jedoch das Waldhorn ebenfalls ſein Hauptinſtrument, und erſt ſpäter vertauſchte er daſſelbe mit der Hoboe, auf welcher er es zu einer lobenswerthen Fertigkeit brachte.

Hyacinthia hieß das Feſt, welches die Griechen jährlich dem Apollo zu Ehren bei Amyclä in Lacedämonien an den drei längſten Tagen des Sommers mit Abſingung von eigens dazu beſtimmten Hymnen, die auf der Flöte begleitet wurden und anderen feſtlichen Spielen feierten.

Hyagnis, Vater des Marſyas, ſoll nach Plutarch de Mus. Nonn. Dionys X. 234 die Kunſt des Flötenſpiels erfunden haben. Andere ſchreiben ihm, und auch mit mehr Wahrſcheinlichkeit, nur die Erfindung der Doppelflöte zu und nennen ihn überhaupt nur einen Verbeſſerer der Flöte und des Flötenſpiels. Auch ſoll er der Leier des Merkurs die ſechste Saite zugefügt haben. Er lebte um 1500 vor Chriſtus.

Hydraulicum, "Υδραυλις, hydrauliſche Orgel, ſ. Waſſerorgel.

Hye, Madame de la, eine ausgezeichnete franzöſiſche Componiſtin, wie Virtuoſin und Lehrerin auf dem Pianoforte und der Orgel, ſtarb zu Paris im November 1838. Sie war noch eine Großnichte des unſterblichen J. J. Rouſſeau und hatte frühzeitig ſchon eine bedeutende Kunſtbildung in bezeichneter Richtung gewonnen. Ihre zahlreichen Tondichtungen, von denen leider nur wenige durch die Preſſe veröffentlicht worden ſind, beſtehen in Meſſen, Etuden, Variationen, Notturnen, Duo's u. ſ. w. für Clavier und auch für Orgel; ferner in einer kleinen Oper, einer Menge Romanzen, Arien, Lieder u. dergl. mehr. Auch hat ſie mehrere theoretiſche Werke im Manuſcript hinterlaſſen, als eine Pianoforteſchule, eine Abhandlung über Harmonie, Schriften über Contrapunkt ꝛc. Eine größere Oper, welche ſie zu componiren übernommen hatte, konnte ſie nicht mehr vollenden; und ein weiterer großer Operntext, der ſich unter ihrem Nachlaſſe vorfand, läßt vermuthen, daß ſie ſich dieſer Gattung von Muſik mit mehr Fleiß zuzuwenden beſchloſſen hatte und nur der unerbittliche Tod ſie an der Ausführung hinderte. Wir haben wenig oder gar nichts von ihren Compoſitionen geſehen, aber Pariſer Berichterſtatter verſichern, daß ſie nach Allem, was vorliege, zu einem ganz vorzüglichen Rufe, namentlich in der dramatiſchen Muſik, berechtigt geweſen wäre, und ſo wollen wir denn doppelt ihren frühen Hingang bedauern.

Hymaeos, daſſelbe was Epimylion.

Hymenaeon, daſſelbe was Epithalamion, weil der Vermählungsgott der ſpäteren Griechen Hymenäus hieß. Doch kann auch dieſer ſeinen Namen von dem Geſange bekommen haben.

Hymnus oder Hymne, ein aus dem Griechiſchen adoptirter Name, ſynonim mit Lobgeſang. — Die Hymni saliares waren Geſänge der alten Römer, welche die Salii, das waren die Prieſter des Mars, ſangen, wenn ſie am erſten Tage des Maimonats, als am Feſte jenes Gottes, mit den ihm geweihten heiligen Geräthſchaften tanzend durch die Stadt Rom zogen. Urſprünglich bedeutete Hymnus (ὕμνος) einen Lobgeſang, der zu Ehren der Götter oder Heroen bei feierlichen Opfern und Feſten mit Begleitung der Muſik, oft auch unter feierlichen Tänzen, geſungen wurde und nach den Gottheiten verſchiedene Namen und Charaktere erhielt.

Digitized by Google

Hyognis, ein oft vorkommender Druck- u. Schreibfehler für Hyagnis.

Hypate. Ueber den Begriff dieſes griechiſchen Wortes, wie auch über hypaton, und alle damit zuſammengeſtellten Wörter, wie z. B. hypate meson, hypaton diatonos u. a. ſ., den Art. Griechiſche Muſik.

Hypatoides war bei den Griechen generelle Bezeichnung aller tieferen Töne ihres Muſikſyſtems.

Hypaton, ſ. Hypate.

Hyper, eine griechiſche Präpoſition, die im Deutſchen ſo viel wie über oder oben, oberhalb bedeutet. S. Griechiſche Muſik.

Hypo, griechiſches Wort, ὑπο — unter.

Hypodiazeuxis bezeichnet bei den Griechen den Zwiſchenraum von einer Quinte, der zwiſchen zwei Tetrachorden ſich befindet, die durch ein drittes Tetrachord getrennt ſind.

Hypodoriſch, die Verſetzung der doriſchen Tonart in die untere Quarte oder obere Quinte.

Hypojaſtiſch iſt gleichbedeutend mit Hypojoniſch.

Hypojoniſch, ſ. den Art. Hypo.

Hypokritiſch, die Vorſtellung, Action und Declamation eines Schauſpielers; zur theatraliſchen Darſtellung gehörig. Daher iſt jede melodramatiſche oder duodramatiſche Muſik, auch ſogenannte pantomimiſche, wie zum Ballet, eine — allgemein bezeichnet — hypokritiſche Muſik.

Hypolydiſch, ſ. die Art. Lydiſch und Hypo.

Hypomixolydiſch. Da das Mixolydiſche ſeiner Tonlage und ſeinem Charakter nach plagaler Tendenz iſt, ſo würde die hypomixolydiſche Nebentonart den Zweck haben, das Mixolydiſche wenigſtens der Tonlage nach für authentiſche Melodien zuzurichten, — freilich im Widerſpruche mit dem Sinne dieſer Tonart. Dieſes Verfahren ſcheint abrr der Tiefſinnigkeit der Alten nicht angemeſſen; auch wüßten wir uns keines Geſanges zu erinnern, der wirklich für hypomixolydiſch zu erachten wäre.

Hypo synaphe, in der griechiſchen Muſik die Trennung zweier Tetrachorde, die durch das Dazwiſchenſetzen eines ſolchen dritten Tetrachords von einander abgeſondert werden, welches mit jedem der beiden getrennten Tetrachorde ein verbundenes Tetrachord ausmacht, ſo daß die gleichartigen Saiten (das ſind die erſte oder zweite Saite des Tetrachords) der getrennten Tetrachorde im Verhältniß einer kleinen Septime zu einander ſtehen.

Hypoproslambanomenos nannten die Griechen den unter dem tiefſten Tone ihres feſtſtehenden Tonſyſtems ihnen noch bekannten Ton, der unſerem tiefen G entſpricht. Wörtlich: der unter dem Tone Proslambanomenos noch liegende Ton.

Hyporchema, Tanzlied, ein zum Tanze (unter dem Tanzen — von ὑπο und ὀρχημα) geſungenes Lied. Es war dieß eine bei allen Völkern des Alterthums, beſonders unter den Griechen vielgebrauchte Kunſtform, deren Weſentliches der gleichzeitige Verein von Wort (Gedicht), Geſang (mit Inſtrumentenſpiel) und Tanz iſt. Ausführlicheres ſ. Hauptwerk.

Hyppomachus, ſ. Hippomachus.

J.

I, als Ton, ſ. Kirnberger.

Jachet, auch Jaquet und Jaches (man findet den Namen bald auf die eine, bald auf die andere Weiſe geſchrieben), ſ. Berchem.

Jackſon, William, geb. 1730 und geſt. als Organiſt zu Exeter (Hauptſtadt von Devonſhire in England) am 11. Juli 1803, gehört zu den beſſeren und auch beliebteſten engliſchen Componiſten und Violinſpielern des vorigen Jahrhunderts. Seine Blüthezeit fällt hauptſächlich in die fünfziger und ſechziger Jahre deſſelben. Um 1809 ward von London aus auch einer Miß Jackſon als Sängerin rühmlichſt erwähnt; doch hat man nachher auch nichts weitee von ihr gehörk, und wir ſind deßhalb ebenfalls nicht im Stande, zu entſcheiden, ob ſie vielleicht eine Tochter oder nahe Verwandte des William geweſen iſt.

Jacob, 1) Jacob I., von 1423—1437 König von Schottland, war der Geſchichte nach Virtuoſe auf acht Inſtrumenten, beſonders aber auf der Harfe, und zugleich einee der größten Componiſten ſeiner Zeit. Im Harfenſpiel ſoll ihn kein Meiſter des 15. Jahrhunderts übertroffen haben, und mehr als 100 Jahre nach ſeinem Tode noch bewunderte man in Italien ſeine Geſänge und Melodien, namentlich diejenigen, welche er in ſeiner Gefangenſchaft verfertigt hatte und die auch der Fürſt von Venoſa nachzuahmen ſuchte. — 2) Jacob (ohne Vornamen, nur mit dem Zuſatze Monſieur bekannt), war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Violiniſt und Mitglied der Academie dee Muſik zu Paris, auch als Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller nicht ohne Anſehen. — 3) Günther Jacob, ein Kirchencomponiſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts.

Jacobi, 1) Tobias, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Ludi moderator (Schullehrer) und Notar zu Seidenberg in der Oberlauſitz, war aus Hirſchberg in Schleſien gebürtig und ein zu ſeiner Zeit ſehr beliebter Componiſt. — 2) Michael J., einer der fleißigſten und beliebteſten Liedercomponiſten des 17. Jahrhunderts, wurde zu Anfange deſſelben in der Mark geboren und brachte die größte Zeit ſeines Lebens auf Reiſen durch Deutſchland, Italien und Frankreich zu, auf welchen er ſich ſowohl als Sänger wie als Violin-, Lauten- und Flötenſpieler einen bedeutenden Ruf erwarb. 1651 ward er als Cantor zu Lüneburg angeſtellt, und hier ſtarb er auch um 1670. — 3) Chriſtian Gotthilf J., geboren zu Magdeburg am 26. Januar 1696, erblindete ſchon in früher Jugend in Folge der Blattern, beſuchte dennoch aber das Gymnaſium zu Magdeburg, und bei ſeinem lebhaften Geiſte und ausgezeichnrten Gedächtniſſe auch mit dem glücklichſten Erfolge. 1720 ward er als Organiſt an der Peterskirche und 1726 an der Catharinenkirche zu Magdeburg angeſtellt, wo er gegen 1750 ſtarb. Als Orgel- und Claviervirtuos ſoll ee nach dem einſtimmigen Zeugniß aller Geſchichtſchreiber zu den erſten Meiſtern ſeiner Zeit grhört haben. — 4) Johann Chriſtian J., geboren zu Tilſe in Litthauen 1719. 1746 erhielt er mit dem Titel eines Kammermuſikus die erſte Hoboiſtenſtelle in der Capelle des Markgrafen Carl zu Berlin, wo er noch 1766 lebte. Spätere Nachrichten fehlen. — 5) Friedrich Wilhelm, Blechinſtrumentenmacher zu Dresden und als ſolcher noch vor 20 Jahren ſehr geſchätzt, wurde geboren zu Berlin bei Oſchatz 1754. — 6) Conrad J., geboren zu Mainz 1756, ſtarb am 11. Juli 1811. Gerber, der ihn 1785 hörte, nennt ihn einen der fertigſten und gefühlvollſten Violinſpieler und zugleich tüchtigſten Orcheſteranführer ſeiner Zeit. Compoſitionen ſind nicht von ihm gedruckt worden, obſchon er mehrere Concerte für ſein Inſtrument ſchrieb, die, wo er ſie öffentlich vortrug, den allgemeinſten Beifall fanden und auch durch Abſchriften ſich weitee verbreitet haben. — 7) Ein neuerer, wenn auch minder bedeutender Tonkünſtler, Namens Jacobi (Carl), Stadtmuſikus in Göttingen, iſt Fagottvirtuos und auch Componiſt für ſein Inſtrument. Es ſind kleinere und größere, mehe oder weniger werthvolle Werke (Variationen, Potpourri's, Concerte, Concertino's, Rondo's ꝛc.) von ihm gedruckt worden, die meiſtens dem Inſtrumente ſehr angemeſſen und nicht zu ſchwierige, aber effectreiche Concertſtücke ſind. — 8) Ueber Girolamo J. ſ. Giacobbi.

Jacomelli, ſ. Giacomelli.

Jacopo, Pratenſe, iſt kein Anderer als Josquin (ſ. dieſ.).

Jacquin, François, ein nicht gerade gegen Verdienſt wenig bekannter franzöſiſcher Hornvirtuos und Componiſt, ſchrieb namentlich eine lange Reihe Hornduette, die gute Uebungsſtücke für junge Horniſten ſind.

Jadin, 1) Louis, ſeit 1802 Lehrer des Geſangs

Digitized by Google

am Nationalinſtitute (Conſervatorium) zu Paris, ward geboren daſelbſt um 1760 und gehörte in ſeiner Blüthezeit zu den fertigſten Clavierſpielern und fleißigſten, auch beliebteſten Componiſten Frankreichs. Nicht ganz gleichen Werth haben die Werke von 2) Hyacinthe J., der Profeſſor des Fortepiano in der zweiten Claſſe des Nationalinſtituts zu Paris war, aber ſchon 1801 daſelbſt ſtarb. — 3) Georg J., unter deſſen Namen bei Pleyel in Paris einige Romanzenſammlungen mit Clavierbegleitung erſchienen.

Jagdhoboiſten, ſ. Hoboiſten.

Jagdhorn, auch Jägerhorn und Jubelhorn genannt, ſiehe Buglehorn und Horn.

Jagemann-Heigendorf, Madame Caroline, geboren zu Weimar 1780, war die Tochter des am 4. Februar 1804 geſtorbenen Bibliothekors und Grammatikers Jagemann. Außerordentlich ſchön und voller Talente widmete ſie ſich der Bühne, welche damals zu Weimar unter der Leitung Göthe's und Schillers ein ſolches Anſehen gewonnen hatte, daß ſelbſt Töchter der angeſehenſten Familien den Bühnenberuf für höchſt ehrenvoll hielten. Von der Herzogin Amalie ward ſie nach Mannheim geſchickt, wo damals unter Ifflands Mitwirkung eine ſceniſche Kunſtſchule blühte. Sie lebte hier im Hauſe des Schauſpielers und Sängers Beck, von deſſen Gattin ſie insbeſondere im dramatiſchen Geſange unterrichtet ward. Duech das Beiſpiel dieſer großen Künſterin bildete ſie ſich in Kurzem ſo weit, daß ſie gleich bei ihrem erſten Erſcheinen onf der Mannheimer Bühne 1795 das Publikum auf's Angenehmſte überraſchte, ſowohl als Schauſpielerin wie als Sängerin. Noch in den Jahren 1821 und 1822, wo ſie doch ein Alter ſchon erreicht hatte, in welchem andere Sängerinnen, wenn nicht von der Bühne abzutreten, ſo doch den höchſten Gipfel ihrer Kunſt längſt überlebt zu haben pflegen, war es bei ihren Vorſtellungen deutlich zu erkennen, daß ſie eine tief ausdrucksvolle Sängerin und Darſtellerin mit klangvoller, ungemein rührend anſprechender Stimme geweſen ſeyn mußte, und die älteſten Kunſtkenner und umſichtigſten Beobachter des Theaters erinnerten ſich kaum einer Erſcheinung, die ſo durchweg, den Verluſt der Jugend und der jugendlichen Kraft der Mittel obgerechnet, befriedigend angeſprochen hätte. Seit 1830 jedoch hielt ſie ſich, wenigſtens im Sommer, auch auf ihrem Gute auf, und verweilte, wie wir hörten, nur in den Wintermonaten theils in Berlin, theils in anderen größeren Städten. Später kaufte ſie ſich ein ſehr ſchönes Haus in Mannheim, wo ſie ſtets einen ſehr geſelligen, fein gebildeten Zirkel um ſich verſammelte, in welchem namentlich auch ihre Tochter, eine an Anmuth und Liebreiz gleich junge Dame, eine bedeutende Rolle ſpielte.

Jäger, Vater und Söhne. Erſterer, Johannes, ehemaliger Markgräflich Anſpach-Baireuth'ſcher Muſikdirector, wurde zu Schlitz (dem Grafen von Görz gehörig) am 31. Auguſt 1748 geboren, und war in der Zeit ſeines kräftigen Altees einer der größten Meiſter auf dem Violoncell. Sein älteſter Sohn Johann Zacharias Leopold wurde im Jahre 1777 zu Anſpach geboren, und erregte großes Aufſehen durch ſeine Fertigkeit auf dem Violoncell. Sein zweiter Sohn Ernſt, 1800 geboren, den er ebenfalls von frühester Jugend an im Violoncellſpiele unterrichtete, erhielt 1825 einen Ruf in die Königl. Bayeriſche Capelle zu München, wohin ihm dann auch 1826 der Vater folgte. — Auch ein anderer Berliner Tonkünſtler, Namens Corl J., iſt aus den erſten beiden Deeennien des jetzigen Jahrhunderts als Clavier-Virtuos und Componiſt für ſein Inſtrument oortheilhaft bekannt. Ueber die äußeren Lebensveehältniſſe deſſelben iſt uns jedoch nichts bekannt. — Die beiden übrigen, noch hie und da bekannten Componiſten Namens Jäger, Chriſtian und Friedrich, verdienen wohl nicht, hier weiter erwähnt zu werden.

Jäger, Franz, früher ein mehrfach ſehr belobter und beliebter deutſcher Tenorſänger, jetzt Singlehrer an dem Theater zu Stuttgart, iſt 1796 zu Wien geboren.

Jägerhorn, daſſelbe was Jagdhorn, ſ. Buglehorn und Horn.

Jägertrompete, ſ. Horn.

Jakobi, ſ. Jacobi.

Jambe, Philibert, war ein franzöſiſchen Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, geboren zu Ferre, der unter Anderem die Pſalmen des Clemenz Morot und Theodor de Beze für vier und fünf Stimmen in Muſik ſetzte.

Jambicon hieß bei den Griechen ein Theil desjenigen Liedes, womit die ſich hören laſſen mußten, welche in den ſogenannten Pythiſchen Spielen (ſ. Muſikaliſchen Wettſtreit) um den Preis ſtritten.

Jambiſch ſind Verſe oder überhaupt rhythmiſche Figuren, die dem Metrum des Jambus entſprechen, in ihm geformt ſind.

Jambus, in der Muſik ein Tonfuß, der aus dem rhythmiſchen Verhältniſſe einer kurzen und langen Note (◡ –) beſteht, das nun ſo oft wiederkehren kann als es mag. S. mehr unter Metrum und Rhythmus.

James, John, geſtorben zu London 1745, war zu ſeiner Zeit als Orgelſpieler und Componiſt ſehr berühmt.

Jan (lat. Janus), 1) Martin, um 1650 Cantor zu Sorau, dann Reetor zu Sagan, und endlich Prediger, zuerſt in Eckersdorf bei Sagan, und dann auf einem uns unbekannten Dorfe im Fürſtenthume Brieg, wo er zwiſchen 1665 und 1670 ſtarb. Er wird zu den beſſeren Componiſten ſeiner Zeit gerechnet, insbeſondere zu den älteſten Choralmelodien-Dichtern. — Ein anderer Jan, M. David, war ein niederländiſcher Contrapunktiſt des 17. Jahrhunderts.

Janatka, Johann, Lehrer des Waldhorns am Conſervatorium der Muſik in Prag, wie auch Mitglied des Orcheſters im k. ſtändiſchen Theater daſelbſt, ward im Jahre 1800 zu Trznboratitz in Böhmen geboren. Da er mit ſeinen umfaſſenden theoretiſchen und peactiſchen Kenntniſſen auch ein vortreffliches Lehrtalent verbindet, ſo iſt es eine ganz natürliche Folge, daß er ſeit dieſer Zeit ſchon mehrere ausgezeichnete Eleven gebildet hat.

Janequin, ſ. Jannequin.

Jani, Johann, geb. um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Göttingen, componirte viele Kirchenmuſiken, größere und kleinere Coneertorien, in denen beſonders ſeine Frau, eine frühere Theaterſängerin aus Hamburg, glänzte. Auch in der Poeſie nicht ungeübt, hatte er zu den meiſten derſelben den Text verfertigt. Er ſtarb in Aurich 1728.

Janicvicz, Felice, ein Polniſcher Violinvirtuos vorigen Jahrhunderts, lebte in den 70r Jahren deſſelben in Frankreich, namentlich längeee Zeit in Paris, wo von ſeinen Compoſitionen unter anderen auch 4 große Violinconeerte geſtochen wurden. Das Todesjahr deſſelben iſt eben ſo wenig wie Jahr und Oet ſeiner Geburt genau bekannt geworden.

Janitſch, Johann Gottlieb, geb. den 19. Juni 1708 zu Schweidnitz und geſtoeben in Berlin 1763. J. war ein tüchtiger Contrabaßſpieler, und näherte ſich in ſeinen Compoſitionen dem ernſten Style Grouns. Dieſe beſtehen in Cantaten, Trauermuſiken, Quartetten, Serenaden, Te Deum laudamus und mehreres Andere.

Janitſch, Anton, Capellmeiſter des Grafen von Burg-Steinfurt und berühmter Virtuos auf der Violine, wurde im Jahre 1753 in der Schweiz geboren, und ſtarb am 12. März 1812. Von ſeinen Compoſitionen iſt Nichts geſtochen worden.

Janitſcharen-Muſik, ſ. Türkiſche Muſik.

Jenitzek, eigentlich Janetzek, Johann, ehemaliger zweiter Muſikdirector am Theater zu Breslau, war zu Koſchentin in Oberſchleſien geboren. Er ſtarb am 8. April 1806. Compoſitionen ſind unſeres Wiſſens nicht von ihm erſchienen.

Jannaconi (von Einigen auch Janarconi geſchrieben), Giuſeppe, ein Tonſetzer aus der römiſchen Schule. Wer ſich noch näher von dieſem großen Meiſter unterrichten will, leſe in dem römiſchen Journale „Notizie

Digitized by Google

del Giorno“ Nro. 13 vom 28. März 1816 ſeinen ausführlichen Nekrolog.

Jannequin (auch Janequin, Jennequin, Janeequin und Jannequin, Jennequin geſchrieben), Clement, ein alter franzöſiſcher Contrapunktiſt, deſſen Blüthezeit wir als in das Ende des 15. Jahrhunderts fallend annehmen müſſen.

Janſa, Leopold, Violiniſt und Componiſt. Seine mit Recht geſchätzten Compoſitionen beſtehen zur Zeit in Violin-Quartetten, Terzetten, Duetten, Concerten, mehreren Soloſtücken, Gelegenheits-Cantaten, Divertimento für Pianoforte und Violoncell, 1 Quartett-Concert mit Orcheſter, Violin-Solo's mit Clavier-Begleitung, einigen Kirchenſtücken, darunter eine Vocal-Motette für Männerſtimmen, u. A.

Janſen, Johann Anton Friedrich, vornehmlich durch einen heftigen Streit mit einem Wiener Correſpondenten in der Leipz. allgem. muſikal. Zeitung (wir erinnern uns nicht, in welchem Jahrgange und in welcher Nummer) bekannt, ſtarb zu Mailand im April 1827. Von Geburt war er ein Deutſcher, doch ſoll ſein Vater von däniſchen Eltern abſtammen, was auch der Name Janſen glaubhaft macht. In Deutſchland ſind von J.'s Werken beſonders die 1814 bei Träg in Wien erſchienenen Violin-Variationen bekannt, die viele Vorzüge vor manchen anderen Werken ihrer Art haben, und neben der Gediegenheit der Bearbeitung des Thema's doch auch ſehr brillant in der techniſchen Ausführung ſind.

Janſen, Johann Heinrich Friedrich Ludwig, geboren den 31. Mai 1785 zu Salzhemmendorf, einem Dörfchen unweit Hildesheim, geſtorben am 28. Januar 1832 als Cantor in Rheden. Practiſche Arbeiten von ihm ſind uns nicht bekannt geworden; allein neben vielen kürzeren Abhandlungen und Aufſätzen, welche in verſchiedenen Zeitſchriften niedergelegt ſind, gibt ein beſonders rühmliches Zeugniß von der Vielſeitigkeit ſeiner muſikaliſchen Kenntniſſe und dem Ernſte ſeines muſikaliſchen Wirkens und Strebens ſein nach ſeinem Tode erſchienenes, von Dr. H. Gräfe herausgegebenes Werk: „die evangeliſche Kirchengeſangskunde“. Jena bei Hochhauſen 1838, welches mit Sachkunde, Fleiß und Umſicht geſchrieben iſt.

Janſon, l'ainé, Mr. Charles, Violoncelliſt, geb. 1744 (wo?), ſtarb 1803. Von ſeinen Compoſitionen ſind Violoncell- und Violinconcerte gedruckt worden; auch mehrere Streichquartette, Violoncell-Concerte mit großer Orcheſter-Begleitung. Ungleich mehr ähnliche Werke aber ſind Manuſcript geblieben. — Sein jüngerer Bruder, aber minder bedeutend als er, war Violiniſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris, die damals Théatre des arts hieß.

Janus, ſ. Jan.

Jardini, Madame de, Schweſter des berühmten Tänzers Veſtris, genoß beſonders in den 60r und 70r Jahren des vorigen Jahrhunderts als Sängerin einen bedeutenden Ruf.

Jarnowich oder Jarnowick, ſ. Giarnovichi.

Jaſtiſche oder joniſche Tonart, Name einer der griechiſchen Tonarten, ſpäter auf die Kirchentonarten übergegangen. Vergl. den Artikel Griechiſche Tonarten und Joniſch.

Jauch, geſchätzter Muſiklehrer, Virtuos auf dem Pianoforte und Componiſt für ſein Inſtrument, in Straßburg. Als Componiſt zeichnet er ſich beſonders durch eine überreiche Fülle von Ideen und fruchtbare Phantaſie aus.

Jeep (zuweilen auch Jepp geſchrieben), Johann, ein Contrapunktiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, war aus Dransfeld gebürtig.

Jelensperger, Daniel, von Geburt ein Deutſcher, wurde in der Tonkunſt hauptſächlich von Reicha unterrichtet, und machte namentlich im Theoretiſchen ſo gute Fortſchritte, daß er am Conſervatorium der Muſik zu Paris als adjungirter Profeſſor angeſtellt wurde, welches Amt er zur Zufriedenheit ſeiner Vorgeſetzten und zum Nutzen Vieler bis an ſeinen Tod verwaltete. Außer ſeinem Unterrichte machte er ſich noch dadurch nützlich, daß er den Franzoſen A. F. Häſer's Choralſchule überſetzte. Vergl. die allgemeine muſikal. Zeitung in Leipzig 1832 S. 405. Ferner wurde 1830 in Paris von ihm gedruckt: „l'harmonie au commancement du 19me siècle et méthode pour l'étudiér“, welches A. F. Häſer in Weimar in's Deutſche übertrug, unter dem Titil: „Die Harmonie des 19. Jahrhunderts, und die Art ſie zu erlernen“ (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1833, in 4°). Es dient, außer dem Nutzen für Schüler, dazu, den Stand der praktiſchen Harmonie der angegebenen Zeit zu erſehen. Vergl. die Leipziger allgemeine muſikaliſche Zeitung 1833 S. 593. Er ſtarb zu Mühlhauſen am Rhein den 30. März 1831, und hinterließ den Ruf eines in Erfüllung ſeiner Pflichten eifrigen und ſehr rechtſchaffenen Mannes.

Jelich, Vincenz, ein Contrapunktiſt des 17. Jahrhunderts, wurde geboren zu St. Veit am Flaum (daher auch Fluminensis S. Viti genannt) und war ſpäter Canonikus an der Marien-Stiftskirche zu Elſaß-Zabern, auch Capellan des Erzherzogs Leopold, und zugleich ein guter Inſtrumentaliſt. Sein Todesjahr iſt nicht bekannt, fällt wahrſcheinlich aber in die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Jeliotte, Pierre, von Bearn, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Sänger (Altiſt) und Acteur ſehr berühmt. Schon im Jahre 1755 trat J. von der Bühne ab, mit einer jährlichen Penſion von 1500 Livres; er lebte aber noch 1780. In der letzten Zeit ſeines Lebens beſchäftigte er ſich auch viel mit Componiren. Manch' ſchönen, ſehr gefälligen Chanſon hat er den Dilettanten geſchenkt, die ihn auch dankbar und mit Liebe ſangen.

Jenger, Johann Baptiſt, K. K. Hofkriegsraths-Beamter, iſt einer der vielen ausgezeichneten Dilettanten Wiens. Als Kanzleidirector der Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſtreichiſchen Kaiſerſtaates iſt ſein Einfluß auf dieſe Geſellſchaft und das damit verbundene Conſervatorium von großer Wichtigkeit! Selbſt ſolider Pianiſt (im ſtrengen Sinne des Wortes), ausgezeichneter Accompagniſt, darum auch in allen Cirkeln, ſelbſt bei Hofe, als ſolcher thätig und anerkannt, wird er durch ſeine große Bereitwilligkeit, mit der er alles die Kunſt Fördernde unterſtützt, dieſer und den Wien beſuchenden fremden Künſtlern von unberechenbarem Nutzen. J. wurde geboren am 23. März 1797 zu Kirchhofen, bei Freiburg im Breisgau. Dilettant kann man ihn nur nennen, weil er zwar ganz in der Kunſt, nicht aber von ihr lebt; denn was ſein muſikaliſches Wiſſen und Wirken betrifft, dürfen ihn Muſiker vom Fach mit Nutzen als Vorbild wählen! Möge er noch lange wie bisher zum Frommen der edlen Muſica, ihrer Jünger und Freunde wirken. Als gerechte Anerkennungen wurde er zum Ehrenmitgliede vieler philharmoniſchen Geſellſchaften erſten Ranges ernannt und ſeine Bruſt ſchmücken hohe Orden. Heil der Kunſt, ſo lange es derartige Männer gibt, von denen ſelbſt die Männer vom Fach den Ernſt derſelben erkennen lernen können!

Jenkins, John, geb. zu Maidſtone in der Grafſchaft Kent 1592, galt um die Mitte des 18. Jahrhunderts, und auch ſpäter noch, in ganz England für einen der größten Virtuoſen auf der Viola da Gamba und genialſten Inſtrumentalcomponiſten. — Ein jüngerer Jenkins, deſſen Vorname aber nicht bekannt geworden iſt, galt in den ſiebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts für einen der größten Virtuoſen auf der Trompete. Derſelbe lebte zu London.

Jennequin, ſ. Jannequin.

Jennewitz, ſ. Janiewitz.

Jenſen, J. Peters, Flötiſt in der Königl. Hofcapelle zu Copenhagen, ein tüchtiger Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, ſchrieb für daſſelbe auch Mehreres, was beachtet zu werden verdient.

Jepp, ſ. Jeep.

Digitized by Google

Jeremiade, jedwedes Klagelied.

Jeronimo, Fr. Franzisco de S., ein portugieſiſcher Hieronymit, geb. zu Evora 1692, componirte viele 8- bis 16ſtimmige, d. h. 2- bis 4chörige Reſponſorien, 8ſtimmige Meſſen, Te Deum laudamus, Hymnen, Pſalmen, Veſpern, Motetten u. ſ. w.

Jeſſer, Waldhorniſt des vorigen Jahrhunderts, war ein Böhme von Geburt, befand ſich aber 1784 auf dem Cap der guten Hoffnung und ſcheint auch nie wieder nach Europa zurückgekehrt zu ſeyn. Er ſoll eine bewundernswerthe Fertigkeit auf ſeinem Inſtrumente beſeſſen haben.

Jeſus, 1) Antonio de, aus Liſſabon gebürtig, war Mönch, und von 1636 an bis an ſeinen Tod, der am 15. April 1682 erfolgte, Profeſſor der Muſik an der Univerſität zu Coimbra. Seine Compoſitionen werden noch jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Liſſabon aufbewahrt. — 2) Bernardino di Jeſus, auch Sena genannt, geboren zu Liſſabon 1599, war ein vorzüglicher Sänger und Componiſt. Er ſtarb zu Liſſabon am 10. April 1669. — 3) D. Carlos de Jeſus Maria, muſikaliſcher Schriftſteller, geb. zu Liſſabon 1713, ſtarb als Mönch zu S. Cruz in Coimbra 1747 und hinterließ unter Anderem eine Geſangsſchule, auf welcher er ſich Luiz da Maya Croecer nennt, was ſein Name per Anagramma ſeyn ſoll. — 4) Fr. Gabriel de Jeſu, Orgel- und Harfenſpieler, auch guter Contrapunktiſt, war aus Leyria gebürtig und ward 1676 zu Alcobaca Ordensgeiſtlicher.

Jeu à bouche nennen die Franzoſen alle Labialſtimmen.

Jeu de buffle, wörtlich: das Spiel mit Büffelleder. Es iſt dieß der von Balbaſtre erfundene ſogenannte Pianozug an den alten Claveeins und Pantalons, deren Tangenten urſprünglich von Holz oder Metall ohne Verlederung waren. An den neueren Piano's wird dieß durch Tuchſtreifen bewirkt.

Jeune, Claude oder Claudin le. Er wurde zu Valenciennes um 1550 geboren und kam frühzeitig als Kammercomponiſt in die Dienſte des Königs Heinrich III. In ſeiner Blüthezeit hieß er nur der Phönix unter den Componiſten.

Jewit, Rondal oder Randolph, engliſcher Tonkünſtler und Schüler von Orlando Gibbons. Hawkins rühmt ihn als Componiſten, führt aber kein Werk von ihm an, auf welches er ſein Urtheil gründete.

Ignatius, ſ. Antiphonie.

Ildephons, gewöhnlich mit dem Zuſatze „der Heilige", geboren zu Toledo 607, war ein Neffe des Erzbiſchofs Eugen III., ward ſpäter Abt und folgte endlich ſeinem Oheim als Erzbiſchof von Toledo, als welcher er 669 ſtarb. Er dichtete und componirte ſchon verſchiedene Meſſen zu Ehren der heil. Jungfrau Maria, des heil. Cosmas und Damian.

Il tempo crescendo, wörtlich: das Zeitmaß (Tempo) zunehmend. Es kommt dieſe Art der Bezeichnung einer beſchleunigteren Bewegung ſelten vor; gewöhnlicher ſteht dafür accelerando oder stringendo. Das Gegentheil iſt natürlich il tempo decrescendo — das Zeitmaß abnehmend, die Bewegung hemmend, nicht ſo ſchnell. Man ſehe übrigens die einzelnen Wörter tempo und crescendo.

Imbroglio (ital.) — Verwirrung, Verwicklung. Man nennt diejenigen Sätze eines Tonſtücks bisweilen wohl ein Imbroglio, in denen eine rhythmiſch contraſtirende Bewegung, ohne übrigens veränderte Tactart, ſich einmiſcht.

Imitatio (lat.) und Imitazione (ital.) — die Imitation, die Nachahmung. Man vergleiche über alles hierher Gehörige dieſen Artikel.

Immerwährender Canon (Canon infinitus oder perpetuus), ſ. Kanon.

Immutabilis, ſ. Accentus ecclesiastici.

Imperfectio (auch mit deutſcher Endung: Imperfection) nannten die alten Muſiklehrer den Abzug des dritten Theils von dem Werthe einer ganzen Note oder auch nur eines Theiles derſelben. Wörtlich heißt imperfectio — die Unvollkommenheit, Unvollſtändigkeit.

Imponente (von dem ital. imponere, eigentlich imporre — befehlen, auftragen) — befehlend, gebieteriſch, iſt eine Vortragsbezeichnung, die ſelten Ligaturen oder dergleichen zuläßt, ſondern eine ſtarke Accentuation und möglichſt kräftiges Abſtoßen der Töne und Accorde erfordert. Deßhalb kann man hauptſächlich auch nur ſehr vollſtimmige Sätze damit überſchreiben, und die ſich in einer tieferen Tonlage bewegen, da dieſe, die Tiefe, an ſich ſchon etwas Gebieteriſches hat.

Improviſator, ſ. den folgenden Artikel.

Improviſiren, heißt eigentlich: aus dem Stegreif dichten. Dann wird das Wort auch wohl für Phantaſiren, das eigentliche ſogenannte freie Phantaſiren (ſ. Fantaſie) gebraucht, und endlich für Extemporiren (ſ. Stegreif und Verzierungskunſt im Geſange), dieſes jedoch ſeltener.

Improviſirmaſchine wird zuweilen auch die Extemporirmaſchine genannt. S. Melograph.

Incantare (lat.) und enchanter (franz.) — einſingen. S. Stimmbildung.

Indigitamenta. Man iſt über die Bedeutung dieſes Wortes in der Muſik der alten Römer nicht einig. Einige behaupten, dieſelben hätten damit diejenigen Lieder bezeichnet, die angefüllt geweſen ſeyen von Namen ihrer Gottheiten; Andere, es ſeyen diejenigen Lieder damit gemeint worden, welche den ſogenannten Halbgöttern zu Ehren geſungen wurden.

Indien — Indiſche Muſik. Obgleich, als Europa noch im tiefſten Schlummer lag, Hindoſtan, d. i. Indien, die Wiege des Orients, wenigſtens wenn wir von dem Noahiſchen Zeitalter an rechnen, doch ſchon im Beſitze einer uralten Literatur mit einem Reichthume von Blüthen und Früchten der Kunſt und Wiſſenſchaften prangte, und obgleich durch die Werke Burney's Forkels, Hawkins, Laborde's u. A. die Muſikgeſchichte nach allen möglichen Seiten hin trefflich bearbeitet worden iſt, ſo fehlte es uns immer doch noch, bis auf William Jones (ſ. dieſ.), an wenigſtens einigermaßen genauen und ausführlichen Nachrichten über die Beſchaffenheit und den Zuſtand der indiſchen Muſik. Erſt durch Jones Forſchungen aus den beſten Quellen, die er in ſeinem unten betitelten Werke alle nahmhaft macht, ward dieſelbe auch zu unſerer Kenntniß gebracht, und ſeitdem ferner der ſprachkundige Dalberg ebenfalls dieſem Gegenſtande ſeine Aufmerkſamkeit zuwandte und nach ſorgfältiger Forſchung in London ſelbſt jene Abhandlung „über die Muſik der Indier" mit Anmerkungen und Zuſätzen in einer deutſchen Ueberſetzung (Erfurt 1802) herausgab, ſind wir in den Stand geſetzt, uns wirklich ein ziemlich treues Bild von der Beſchaffenheit und Entwickelung auch dieſes höchſt charakteriſtiſchen und ſelbſtſtändigen Theils der orientaliſchen Muſik zu entwerfen. Folgen wir daher hier in unſerem Aufſatze jenen Werken von Jones und Dalberg in einem kurzen Auszuge. — In den Schriften der Hindus, ſagt Jones, iſt Alles belebt und perſonificirt, jede ſchöne Kunſt iſt vom Himmel herabgeſtiegen, alles göttliche und menſchliche Wiſſen quillt aus den Veda's hervor, unter denen Samaveda beſonders beſtimmt war, geſungen zu werden, daher auch der Leſer und Sänger dieſes Buchs Udgadri oder Samaga heißt. Von dieſen Veda's iſt der Upa Veda der Ganharbas oder Tonkünſtler in Indras Himmel ausgegangen, ſo daß dieſe göttliche Kunſt dem indiſchen Geſchlechte von Brama ſelbſt, oder vermittelſt ſeiner wirkenden Kräfte durch Sereswati, der Göttin der Sprache und Wohlredenheit, mitgetheilt worden. Ihr mythiſcher Sohn Nared, der zugleich Geſetzgeber und Steenkundiger war, erfand die Vina, das älteſte muſikaliſche Inſtrument der Hindus, ſonſt auch Coch' hapi und Testudo genannt. Man ſieht, daß bei den Indiern dieſelbe Idee einer überirdiſchen Abkunft der Muſik herrſcht wie ehedem bei den Griechen, Aegyptern und andern Völkern. Sie verehren auch Nared als den Gott der Muſik. Als erſten Tonkünſtler

Digitized by Google

nennen ſie den weißen Bherat, der auch der Erfinder der Natacs oder Dramen mit Geſang und Tänzen und eines nach ſeinem Namen benannten muſikaliſchen Syſtems geweſen ſeyn ſoll. Die alten Hindus hatten nämlich vier muſikaliſche Grundſyſteme (Matas). Das erſte, ſagen ſie, ſey von Iswara oder Oſiris; das zweite von obigem Bherat; das dritte von Hannumat oder Pavan (dem indiſchen Pan); und das vierte von Callinath, der ein indiſcher Weltweiſer und tüchtiger theoretiſcher und praktiſcher Muſiker war, erfunden worden. Indeſſen hatte auch bei ihnen, wie bei den Griechen (Dorien, Jonien, Phrygien ꝛc.), faſt jedes Königreich, ja faſt jede Provinz ihren eigenen Melodienſtyl, der nach Namen, Zahl und Zuſammenſetzung der Tonarten von jedem andern merklich abweicht (wie bei den Griechen das Doriſche von dem Joniſchen ꝛc.). Die heiligen Bücher der Indier, namentlich das Buch Soma, enthalten jene alten muſikaliſchen Syſteme; ſie ſind aber noch nicht überſetzt worden, obgleich die gelehrten Hindus verſichern, ſie ſeyen noch im Beſitz der alten Kunſttheorie und nur die Praxis ſey verloren gegangen, ſo wie ſie überhaupt nicht genug des Lobes ſagen können über ihre alten merkwürdigen Melodien, die Ragis oder Ragynées heißen. Sie wollen 36 ſolcher Ragis oder Ragnis, d. i. Grund- oder urſprüngliche Töne, beſitzen. 5 davon leiten ſie von Mahadeo, aus deſſen 5 Köpfen nämlich, her, 1 von deſſen Gattin Parbuttée und die 30 anderen von Brama ſelbſt, und die Wunderkraft der Zaubertöne eines Orpheus, wie wir ſie bei den Griechen erzählt finden, ſteht ihrer Idee von den Wirkungen jener Geſänge noch weit nach. So behaupten ſie, daß in alten Zeiten dieſe Geſänge fähig geweſen ſeyen, den rauheſten Winter in Frühling, Regen in Sonnenſchein ꝛc. zu verwandeln. Doch übergehen wir alle dieſe und ſolche Zaubermährchen, die wir bei allen zum Aberglauben geneigten heidniſchen Völkern finden und wenden uns zur Sache. — Aus jener Theorie nun kann man als Hauptphänomen des Urſprungs der verſchiedenen indiſchen Tonarten anſehen: 1) die Verſchiedenheit der Moden oder Weiſen, wodurch ſieben harmoniſche Töne ihre Bewegung und Fortſchreitung verändern, indem ein jeder dieſer Töne ein Leitton wird, und als ſolcher den übrigen ſechs Tönen eine andere Relation geben kann; 2) die Eintheilung der Octaven in zwei halbe Intervalle zwiſchen dem dritten und vierten und dem ſiebenten und achten Tone. Die ſieben Töne (Swaras) dieſer Octave heißen: Shadrja (ausgeſprochen Sharja), Rishabba, Gandhara, Madhyama, Panchama, Dhaivata, Nishada, oder perſiſch: Kaunedge, Rekhub, Gnnd haur, mud dhnm, Punchum, Dhawoth, Neckhaudh. Der erſte davon hat auch den emphatiſchen Namen Swara-Ton, ſeines wichtigen Dienſtes als Haupttonica wegen. Von dieſen Namen werden bei der üblichen Tonbenennung jedoch nur die Anfangsſylben beibehalten, und ſo bildet ſich folgende Tonleiter (Swaragrama oder Septaca): Sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, oder ſa, ra, ga, ma, pa, sha, na. Da ein jeder indiſche Mitlauter ſeiner Natur nach den kurzen Buchſtaben a einſchließt, ſo ſind fünf jener erſten Tonnamen durch einzelne Mitlaute bezeichnet und haben nur die zwei übrigen verſchiedene kurze Sylben erhalten. Soll beim Geſange eine Note in ihrem Zeitwerthe verdoppelt werden, ſo wird ſtatt der kurzen Sylbe eine lange geſetzt; doch gibt es dafür auch noch andere Zeichen. Octavenleitern, die Verbindung und der ſchnellere Vortrag der Noten, Melismen ꝛc. werden durch ſchmale Kreiſe, Ellipſen, kleine Ketten, Curven, enge oder ſich verlängernde Horizontal- und Perpendikularlinien in verſchiedenen Lagen ſehr beſtimmt ausgedrückt; auch durch die Wörter: istand — langſam, en — ſchnell, gusht — eine Achtelnote, jumbaun — Triller, kashedz — gezogen oder geſchleift, thurrah — Doppeltriller, teep und kopaulee — um eine Octave höher, welche alle unter oder über die Noten geſetzt werden. Der Beſchluß einer Periode wird durch eine Lotosblume angedeutet, Tempo und Rhythmus aber durch die Proſodie des Verſes und durch die jedesmalige verhältnißmäßige Länge der Sylben (denen die einzelnen oder mehr verbundenen Töne entſprechen). Zeitwerthszeichen an den Tonzeichen ſelbſt alſo und Tactſtriche beſitzen die Indier nicht. Dagegen ſcheinen ſie wieder ſowohl das chromatiſche als auch das enharmoniſche Tongeſchlecht zu kennen, denn ſie nehmen einſtimmig 22 Steutis oder Drittels- und Viertelstöne in einer Octave an. Doch legen ſie ihnen keine genaue mathematiſche Größe bei wie wir, ſondern ſehen ſie in der Praxis alle als gleiche Töne an und vertheilen ſie wie folgt: sa, ma und pa haben 4, ri und da 3, und ga und ni 2 Töne, eigentlich Intervalle, von denen ein jeder ſeinen eigenen Namen hat, wie in unſerem modernen Syſteme ebenfalls die chromatiſchen ꝛc. Töne: cis — des — dis — es ꝛc. Auch ſtehen die halben Töne völlig wie in unſerer diatoniſchen Leiter, der überhaupt die indiſche Leiter völlig entſpricht, wie Jones mit Hülfe eines in Indien anweſenden deutſchen Violiniſten bewieſen hat, sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni = c, d, e, f, g, a, h. Nur das Intervall vom fünften auf den ſechsten Ton, das bei uns ein kleiner ganzer Ton iſt, ſcheint ihm dort ein großer ganzer Ton zu ſeyn. Jeden Struti oder halben Ton ſehen die Indier als eine kleine Nymphe an, die wieder ihren beſonderen Namen hat. Der alte indiſche Dichter Cohala, der ein Werk über Muſik ſchrieb, hat daher auch in ſeinem Syſteme nur dieſe Nymphennamen. Die 21 Murchanas der Indier, welche öſters mit jenen 22 Steutis verwechſelt werden, ſind nichts Anderes als 7 verſchiedene Arten und Modificationen der Octave, mit 3 multiplicirt. Ihre Tonarten heißen Ragas. Eine jede derſelben iſt beſtimmt zur Erregung einer gewiſſen Gemüthsbewegung, denn Raga heißt eigentlich Affect, Gemüthsbewegung. Zur Zeit Criſhna's wollen ſie nicht weniger als 16000 ſolcher Tonarten beſeſſen, und eine jede Nymphe zu Mathura ſoll eine derſelben zu ihrem Geſang gewählt haben, um das Herz ihres Schäfergottes zu feſſeln. Allein Soma, der keine Mythologie in ſein Syſtem miſcht, rechnet nur 960 durch Hülfe der Temperatur *mögliche* und nur 23 in der Praxis *brauchbare* Tonarten. Alſo wieder ziemlich gleich mit unſerem Syſteme. In der Theorie beſitzen wir wenigſtens 48 Tonarten, in der Praxis aber kaum 24. Auch theilen die Indier ihre Tonarten ein: in *urſprüngliche* und *abgeleitete*. In dem von Pavana abgeleiteten Syſteme werden die urſprünglichen nach der Zahl der indiſchen Jahreszeiten beſtimmt. Dieſer haben die Hindus 6, und jede beſteht aus 2 Monaten. Die erſte muſikaliſche Jahreszeit, Sarad genannt, umfaßt die Monate Aswin und Cartic, die in unſeren Herbſt fallen; die nächſtfolgenden ſind: Hemanta und Sihira (Winter), Veſanta (Frühjahr), Pushpaſamaya (Blumenzeit), Criſhna (Hitze) und Verſha (Regenzeit). Indem nun die indiſchen Tonkünſtler die Tonleitern den Jahreszeiten anpaſſen, verbinden ſie nothwendig auch gewiſſe Moden und Melodien mit analogen Ideen. Deßhalb ſetzte auch Pavan, oder wer der Erfinder dieſes Syſtems iſt, die Zahl der urſprünglichen oder Ur-Tonarten von 7 auf 6. Und auch ſelbſt das genügte ihm noch nicht: er nahm noch die 5 Haupteintheilungen des Tages zu Hülfe, nämlich Morgen, Mittag, Abend und die beiden Zwiſchenzeiten Vormittag und Nachmittag. Soma aber, der noch 2 Intervalle zufügte, die er von der Nacht entlehnte, nahm 8 muſikaliſche Veränderungen in Rückſicht auf *Zeit* an, und Pavans Syſtem behielt auch dieſe Anzahl für die zweite Ordnung der abgeleiteten Tonarten bei. In Indien, ſagt Jones wörtlich, iſt jeder Zweig der Wiſſenſchaften durch dichteriſche Fabeln verſchönert; die erfinderiſche Kunſt der Griechen hat keine reizenderen Allegorien hervorgebracht als die liebliche Familie der 6 Ragas, die nach der Ordnung der Jahreszeiten alſo auf einander folgen: Bhairava, Malava, Sriraga, Hindola oder Vasanta, Dipaca und Megha. Jede derſelben iſt ein Genius oder Halbgott mit 5 Ragini's oder Nymphen im Bilde vermählt, und Vater von 8 kleinen Genien, die Putras oder Söhne heißen. Peterſons Meinung in ſeinen Notizen über das Gamma oder

die Tonleiter der Hindus, daß dieſe nur 36 Melodien hätten, nämlich 6 Ragas und 30 Ragini's, iſt alſo nicht unrichtig, und die Indier würden den für einen ſehr unwiſſenden Menſchen halten, der einen Raga in einer Jahreszeit ſänge, welcher für eine andere eigens gemacht iſt. Jene mythiſchen Vorſtellungen davon ſind außer den Beſchreibungen und Schilderungen in verſchiedenen Versarten und Melodien in den indiſchen Muſikſyſtemen auch mit bewundernswerther Mannigfaltigkeit dargeſtellt in den Ragamala's, d. ſ. Abbildungen auf die mythiſchen und allegoriſchen Deutungen des indiſchen Muſikſyſtems, von welchen auch Dalberg in ſeinem oben genannten Werke nach Richard Johnſons beſter Sammlung Abzeichnungen mitgetheilt hat. Weiter in's Detail darüber zu gehen, fehlt uns hier der Raum; wir haben das Werk zum öftern angeführt, wo der Wißbegierige ſich näher von Allem unterrichten kann, insbeſondere von den vielen provinciellen Tongeſchlechten, die dort alle in unſere Noten ausgeſetzt mitgetheilt ſind. Auch hat die indiſche Muſik ſo viel Aehnliches mit der chineſiſchen, daß das unter dieſem Artikel darüber noch weiter Geſagte faſt ausſchließlich auch hier gilt. — Wenn nun Dalberg aus alle dem Bisherigen folgende Reſultate zieht: 1) daß das Muſikſyſtem der H. wie jedes andere nicht auf einmal, ſondern durch allmählige Zuſätze und Verbeſſerungen entſtanden ſey, und daß, da die Indier, wie alle Völker im Anfange ihrer Cultur, aus Mangel hellerer Einſicht, alle erworbenen Kenntniſſe dem Einfluſſe überirdiſcher Weſen zuſchrieben, ſo natürlich auch die Muſik bis ſelbſt auf die Erfindung der Inſtrumente; ferner 2) daß der Grund von der Verwandtſchaft und Verbindung der Muſik mit der Sternenkunde vornehmlich nur in den analogen Verhältniſſen letzterer zu ſuchen ſey; 3) daß, da die Hindus wie die Aegypter ein in verſchiedene Stämme oder Kaſten getheiltes Volk und ihre Regierungsform eine prieſterliche Theokratie geweſen ſey, dieſes nothwendig auch auf die Nationalſitten, Cultur und Aufklärung dieſelben Folgen wie bei den Aegyptern gehabt haben müſſe, nämlich a) daß die Muſik, wie alle Künſte und Wiſſenſchaften, auch hier im Alleinbeſitz der Prieſter blieb, und b) eben deßhalb ſtets in engſter Verbindung mit der Religion geſtanden habe, was c) aber auch Urſache geweſen ſey, daß jede Veränderung in ihr für eine ſtrafbare Entweihung des gottesdienſtlichen Ritus gehalten worden. Und wenn er endlich 4) daher der Anſicht iſt, daß die indiſchen Kaſten, wie die ägyptiſchen, in ihrem erſten Urſprunge einzelne Völkerſtämme geweſen ſeyen, deren jeder ſeine eigene Verfaſſung, ſeine eigenen Sitten, Sagen ꝛc., alſo auch ſein eigenes Muſikſyſtem gehabt habe, das ſich dann durch Tradition fortpflanzte, — ſo iſt dieß Alles ganz wahr; nur begreifen können wir nicht, wie er auf der andern Seite dabei ſich eine der unſrigen gleiche Vollkommenheit der ganzen indiſchen Muſik überreden möchte, und in Augenblicken, wo er unmittelbar vorher das Urtheil eines erfahrenen engliſchen Tonkünſtlers, Namens Bird, der ſich längere Zeit in Calcutta aufgehalten hat, anführt, und nach welchem die indiſche Muſik allein auf den melodiſchen Theil beſchränkt ſeyn, aller Harmonie entbehren ſoll. „Die große Unvollkommenheit der indiſchen Muſik — heißt's in ſeinem Buche pag. XII. — iſt ihr gänzlicher Mangel begleitender Stimmen. Eine Terz oder Quinte als Begleitung iſt dem Sammler in ſeinem neunzehnjährigen Aufenthalte in Calcutta nie vorgekommen, auch haben die indiſchen Tonſetzer und Virtuoſen für Harmonie nicht den mindeſten Sinn." Auch ſagt Jones ſelbſt pag. 38: Hätte das indiſche Reich in den letzten 2000 Jahren ſich in ſeiner völligen Kraft erhalten, ſo würde ohne Zweifel Andacht und Religion der Muſik einen ewigen Beſtand gegeben haben; allein ſeit Alexanders Zeiten waren der Revolutionen ſo viele in dieſem Lande, daß, obſchon die ſanſcritiſchen Bücher und die Theorie ihrer muſikaliſchen Werke aufbewahrt haben, gleichwohl die Praktik derſelben in Gaur und Magaha oder den Provinzen von Bengalen und Behar ganz verloren iſt. In ganz Indien, das jetzt übrigens auch faſt völlig aufgehört hat, ein ſelbſtſtändiger Staat zu ſeyn, iſt derzeit von der eigentlich ächt indiſchen Muſik ziemlich alle Spur verloren. Wäre dieſelbe aber jemals ſo vollkommen geweſen, gewiß wäre ſie aufbewahrt und von den einwandernden Völkern angenommen, ſtatt von dieſen verdrängt worden. In den engliſchen Beſitzungen iſt die Muſik jetzt faſt rein europäiſch. In Calcutta beſtand 1824 das Theaterorcheſter aus mehreren Violinen, Contrabaß, zwei Clarinetten, zwei Violoncells, zwei Fagotts, zwei Flöten, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauke. Auch ſind ſchon viele europäiſche Virtuoſen und Sänger dorthin gereiſt, wie D. Wilſon, Bianchi, Lacy, Cooke, Kally, der Baſſethorniſt Kuhlau (ein Bruder des bekannten Componiſten), der Clarinettiſt Quervot, der Violiniſt Scheidelberger und Williams. Und will Dalberg den Beweis für ſeine Behauptung der Vortrefflichkeit des indiſchen Muſikſyſtems aus der Aehnlichkeit dieſes mit dem griechiſchen führen, ſo iſt damit eher das Gegentheil oder eigentlich gar nichts bewieſen. Man ſehe den Art. über griechiſche Muſik. Er ſagt ja auch wiederum ſelbſt pag. 51: Nach unſerem Syſteme beurtheilt ſind die indiſchen Scalen freilich mangelhaft, wenn Jones Ausſage gemäß nur die großen halben Noten als feſte unveränderliche Töne, die andern aber als bloße Zuſätze und Veränderungen anzuſehen ſind, die durch die Temperatur oder die Kunſt des Spiels hervorgebracht werden. Sie gleichen jener chineſiſchen und altſchottiſchen Tonleiter, die mit der alten harmoniſchen Scala der Griechen übereinkommt, welche Plutarch erwähnt, und die ſämmtlich mit Auslaſſung zweier Töne in der Octave ein bloßes Pentachord d e f a b bilden. Dieſe einfachen Scalen ſind als die erſten Verſuche eines geſangliebenden Volkes anzuſehen, deſſen Klanglehre noch nicht zu einem vollſtändigen Syſtem gebildet, deſſen Inſtrumente zu unvollkommen ſind, um mehr als die erſten Naturlaute damit hervorzubringen." Als erſte Verſuche in der Kunſt aber ſcheint Alles, was wir noch von der ächt indiſchen Muſik kennen: Tonſtücke und Inſtrumente. Was wir von den praktiſchen Muſikgattungen der Indier kennen, ſind Rekhtahs, Teranas, Tuppahs und Raagnies. Die erſten ſind die beliebteſten Melodien wegen ihres leicht fließenden Styls und ihrer Regelmäßigkeit. Die zweiten werden von den Rohillahs geſungen und zwar blos von Männern, und ſind den erſten in Styl und Vortrag am ähnlichſten. Die letzten aber, die einer Art Phantaſie gleichen, ſind an ſich ſo regellos und ſinnlos, daß man ſie kaum in unſer Ton- und Zeitmaß bringen kann. Nur Eingeborne von Hindoſtan vermögen ſie vorzutragen. Doch müſſen die Indier im Allgemeinen ziemlich alle Muſikgattungen, wenn auch noch im rohen Naturzuſtande, beſeſſen und gekannt haben, da in allen ihren theoretiſchen muſikaliſchen Werken von Geſang, Inſtrumentalmuſik und Mimik (gāna, vadya, nritya) die Rede iſt, und wirklich auch mögen viele ihrer Volksgeſänge, gerade um jener elegiſch klagenden Symplicität willen, wie die ſchottiſchen und irländiſchen Melodien, einen unbeſchreiblich zarten und anmuthsvollen Ton, andere einen wilden phantaſtiſchen und originellen Gang beſitzen. Allein von dem, was wir eigentlich unter Tonkunſt verſtehen, wiſſen ſie, was auch Dalberg dagegen ſagen mag, wahrlich ſo viel als Nichts. Keines ihrer muſikaliſchen Werke, deren Jones viele aufzählt, erwähnt z. B. des Contrapunkts und der Harmonie, wie auch W. Queſeley in ſeinen orientaliſchen Sammlungen hinlänglich bewieſen hat. — Unter den Inſtrumenten der J. iſt beſonders die Vina merkwürdig; dann bedienen ſie ſich vorzüglich noch der Serinda, Baâſereé (ſanſcritiſcher Name der alten Flöte Criſhna's), Toomeree, und im Kriege beſonders der Dole (eine Art länglichter ſchmaler Trommel, die dem Tambour um die Schulter hängt), das Tamtam, Talan, mehrerer Gattungen Flöten, eben ſo verſchiedener Trompeten: Bonri, Toutaré und Combou genannt, der Pauke Naguar. Der Geſang der Bajaderen oder Tänzerinnen wird mit verſchiedenen Arten

Digitized by Google

größerer und kleinerer Flöten begleitet, die Rogaſſaran, Carno, Oton, Bilan, Cojel, Tourti, Matolan, Tal hießen. Nach den Pagoden und Feſten, bei welchen ſie gebraucht werden, ſind auch die Inſtrumente verſchieden. So bedient man ſich in gewiſſen Tempeln der Trommel Oudoukai, in andern der Trommel Pombe. Bei Todtenfeiern und Verkündigungen ward die dumpfe Trompete Tare angeſtimmt. Eine Art Bogeninſtrument oder Violine, Ravanaſtron, ward blos von den herumziehenden Einſiedlern Pandarons gebraucht. Die Maharattiſchen und Bengaliſchen Bramen hingegen bedienen ſich vorzüglich der Vina. Außer dieſen iſt noch die Magoudi oder gemeine Guitarre üblich, die aber nur von den ſogenannten Schlangenbeſchwörern gebraucht wird, um die zahm gemachten Thiere noch eigends dazu beſtimmten Melodien tanzen zu machen. (Alle hier nicht näher bezeichneten Inſtrumente ſind unter ihren beſonderen Artikeln beſchrieben). Man ſieht auch hieraus, daß es den Indiern, wie überhaupt allen orientaliſchen Völkern, im Grunde allerdings weder an guten und kräftig wirkenden Tonwerkzeugen, noch an zweckmäßiger Auswahl und Benutzung derſelben mangelt. Poeſie und Geſang ſind ſo innig mit ihrem häuslichen Leben, ihrer Staatsverfaſſung und ihrer Religion verwebt, daß ſie zu ihren unentbehrlichſten Künſten gehören. Und um ſo weniger läßt ſich in der That begreifen, wie ſie auf einer ſo niederen Stufe der Kunſtbildung ſtehen bleiben konnten. Sie haben viel Gefühl für das Zart-Schöne in der Muſik, und nicht blos die Hindus allein, ſondern auch die Mongolen, ſo viel mehr lärmend und unharmoniſch auch ihre Kriegsgeſänge ſeyn mögen. Die Guitarre iſt ſelbſt unter den Sicks, einer ſehr kriegeriſchen Nation, beliebt, und noch in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts entdeckte ein reiſender Engländer zwiſchen Agra und Oujein an den Ufern des Fluſſes Soonria das Grabmahl des berühmten mongoliſchen Tonkünſtlers Tanſien, zu welchem die Eingebornen wandern und die Blätter von dem großen Baume, der es überſchattet, kauen, in der Meinung, dadurch eine ſtarke Stimme zu bekommen. In der That eine ſeltſame, aber dennoch in ihrer Art auch merkwürdige Apotheoſe. Ueberhaupt iſt es rührend zu leſen, wie alle Muſik und Poeſie liebenden Völker des Orients, die Indier, Perſer, Araber ꝛc., das Andenken ihrer großen Künſtler ehren, ihnen Denkmale errichten, zu ihren Grabſtätten wallen, ihre Geſänge abſingen und ſo ihren Geiſt gleichſam lebend unter ſich erhalten. Vergl. auch den allgemeinen Art. Orientaliſche Muſik.

Infantas, Ferdinand de las, ein ſpaniſcher Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, lebte in der zweiten Hälfte deſſelben als Prieſter zu Corduba.

Infibulation, ſ. Caſtrat. Beſonders bei den Römern war dieſe Art der Caſtration üblich.

Inflatilia, bei den alten Theoriſten die allgemeine generelle Bezeichnung der Blasinſtrumente.

Infrabaß, ſ. Contra.

Inganno (ital.) — Betrug, Irrthum; cadenza d'inganno — der Trugſchluß. S. Cadenz u. Trugſchluß.

Ingegneri, Marco Antonio, ein Zeitgenoſſe Paleſtrina's, war Maeſtro an der Cathedrale zu Cremona und wurde zu ſeiner Zeit unter die berühmten Kirchencomponiſten gerechnet.

Innocentemente (ital.) — unſchuldig; daher in der Muſik: ungekünſtelt, mit einem ungekünſtelten, ungeſuchten Vortrage.

Inſanguine, Giacomo, geboren zu Monopoli um 1740 und geſtorben in einem der erſten Jahre des jetzigen Jahrhunderts, lebte von ungefähr 1765 bis 1775 in Mailand, wo mehrere Opern von ihm, deren Namen aber nicht einmal in Deutſchland genau bekannt geworden ſind, mit Beifall zur Aufführung kamen.

Inſtrumentation iſt die Kunſt der Ausarbeitung eines dem Hauptſächlichſten und Weſentlichſten nach ſchon erfundenen Muſikſtücks für alle dazu nöthigen Inſtrumente. Sie iſt alſo Ergänzung, Erſtärkung, Umkleidung einer dem Weſen nach ſchon lebenden Tondichtung, gleichſam das Coloriren und Ausmalen des in Umriſſen ſchon fertig gezeichneten Bildes. Die Zeichnung ſelbſt muß alſo vor dem Geſchäft des Colorirens und der Ausfüllung bis in's Feinſte bereits berichtigt worden ſeyn. Die eigenthümliche innere Weſenheit, der Geiſt der jedesmaligen Tondichtung muß es beſtimmen, mit welchen Inſtrumenten das Tonſtück verſchönt, oder als volle, friſche Geſtalt vor die Sinne gebracht werden ſoll. Nicht minder muß es aus dem Weſen, dem innern Gehalte und Character eines im Innern des Componiſten volllebenden Tonſtücks hervorgehen, ob die Bearbeitung für die Inſtrumente entweder eine nur ganz einfach, wenn auch noch ſo volltönend begleitende, nur harmoniſch füllende und verſtärkende, oder eine künſtlicher verwebte ſeyn ſoll, d. h. eine ſolche, wo mehr oder weniger die gebräuchlichen Orcheſterinſtrumente, oder auch nur eine gewiſſe Anzahl derſelben unentbehrlich weſentlichen Antheil nehmen. Zu beiderlei Inſtrumentationsweiſen, ſowohl der einfach füllenden, untergeordnet dienenden, als der künſtlicher verflochtenen, gleichſam freieren, republikaniſchen, gehört natürlich volle Kenntniß der Staatsgeſetze der Kunſt überhaupt und jedes einzelnen Inſtruments insbeſondere. Ohne Gewandtheit und ſichern Tact in Handhabung des Harmoniſchen und Rhythmiſchen kann die Inſtrumentation nur eine bunte, betäubende Maſſe hinſtellen, welche die beabſichtigte Wirkung kaum vor einer unwiſſenden Menge, durchaus nicht vor Gebildeten hervorbringen kann, die Ordnung und Zuſammenhang als erſte Erforderniſſe anſehen müſſen. Dieſe Fertigkeiten werden alſo nothwendig vorausgeſetzt; je tiefer und umfaſſender ſie da ſind, deſto beſſer für die Ausbildung und Ausſchmückung des Kunſtwerks. Nicht weniger muß die Kenntniß der Weſenheit und Eigenthümlichkeit der verſchiedenen muſikaliſchen Inſtrumente vorausgeſetzt werden, wenn das Werk des Inſtrumentirens glücklich von Statten gehen ſoll. Die eigene Tonfarbe eines jeden Inſtruments, die Beſchaffenheit eines jeden, was es am beſten hervorbringen und ausdrücken kann und was nicht, muß Jeder genau kennen, der in ſolchen Bearbeitungen glücklich ſeyn will. Dieſe wichtigen Kenntniſſe erwirbt man ſich zum Theil durch praktiſche Erfahrung, zum Theil aus eigends zu dieſem Behufe verfaßten Unterrichtsbüchern, die man leſen und ſtudiren mag. Solche Schriften, in denen man ſich Raths erholen kann, ſind außer Albrechtsbergers und einigen älteren z. B.: „Die Inſtrumentirung für das Orcheſter“ von A. Sundelin (Berlin bei Wagenführ, 1828, in 4°), ferner: „Syſtematiſcher Unterricht in den vorzüglichſten Orcheſterinſtrumenten“ von Dr. Joſeph Fröhlich (Würzburg 1829 in 4°), Gaßners Partiturkenntniß (Carlsruhe bei Groos), Berlioz Inſtrumentation, Kaſtner ꝛc. ꝛc. Jeder Auszug dieſes weitausgreifenden Gegenſtandes würde nur ein todtes Gerippe vor Augen ſtellen, unerfreulich für den Anblick und kaum erſprießlich für die Sache. Ja dieſe Lehrbücher ſelbſt, ſo nützlich ſie auch für jeden Anfänger ſind und ſo ausgeführt ſie ihren Gegenſtand behandeln, werden zu einer genauen Kenntniß der Sache kaum hinreichen; immer noch wird eigene Betrachtung der Wirkung jedes einzelnen Inſtruments und ihrer mannigfachen Verbindung im Orcheſter erforderlich ſeyn, um damit in's Reine zu kommen. Wir halten es daher für ziemlich unnütz, wenn wir hier darüber mehr als allgemeine Andeutungen hinſtellen wollten.

Inſtrumentirung, die Kunſt der Inſtrumentation (ſ. d.).

Intendant. Das Wort iſt eigentlich franzöſiſch und heißt Verwalter, Aufſeher; man ſpricht es aber auch deutſch Intendant aus. Ein Intendant der Muſik iſt der Oberaufſeher über eine muſikaliſche Anſtalt, auch Aufführung, insbeſondere aber über einen in ſich abgeſchloſſenen Verein von Muſikern, wie Capellen, Chöre ꝛc. In Frankreich heißt ſehr oft auch jeder erſte Vorſteher, Director einer Capelle, Muſikdirector ꝛc. — Intendant de Musique.

Digitized by Google

Interlude (engl.), auch Farce (franz.) — Zwiſchenſpiel, Nachſpiel; vornehmlich aber das, was die Italiener Intermezze (ſ. d.) nennen, und dieſes iſt daher auch der eigentlich techniſche Kunſtausdruck für ſolche Zwiſchenſpiele geworden.

Interludium (lat.), ſ. Zwiſchenſpiel.

Intermezzo (ital.) — Zwiſchenſpiel; aber nicht zu verwechſeln mit Entreact, welcher, von muſikaliſcher Seite betrachtet, ein Zwiſchenact, Zwiſchenſpiel von bloßer Inſtrumentalmuſik iſt (ſ. Entreact), während die Italiener, denen das Intermezzo eigenthümlich zugehört, damit ein kleines komiſches Singſpiel bezeichnen, das zwiſchen den Acten einer Oper, auch eines Schauſpiels, aufgeführt wird.

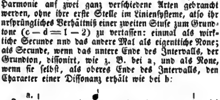
Interogativus, ſ. Accentus ecclesiastici.

Intervall — Zwiſchenraum, Entfernung. Jeder, auch der kleinſte Fortſchritt bildet einen kleinen Zwiſchenraum, der den Gegenſtand, welchen wir verlaſſen, von jenem, zu dem wir uns wenden, trennt. Beide Objecte aber, und nicht das eine allein, bezeichnen das Intervall und ſein Verhältniß, denn es kann die Entfernung des einen nicht beſtimmt werden, ohne des andern zu gedenken, und in der Berechnung zu berühren. Es iſt daher ganz falſch, wenn man in der Muſik unter Intervall ſchon den einzelnen Ton für ſich verſteht: Intervall iſt der Raum, welcher zwiſchen zwei oder mehreren Tönen ſtatt findet, das Verhältniß dieſer Töne zu einander in Rückſicht auf ihre Höhe und Tiefe, d. i. der verſchiedenen Geſchwindigkeit, mit welcher die Schwingungen ihrer tönenden Körper (Luft, Saite, Feder ꝛc.) geſchehen, es iſt das eigentliche Tonverhältniß, und im engeren Sinne das Verhältniß zweier durch Höhe oder Tiefe verſchiedener Töne als entgegengeſetzt dem Einklange, dem Verhältniſſe zweier von gleicher Höhe oder Tiefe. Bei Berechnung eines ſolchen Tonverhältniſſes, oder — mit andern Worten — bei Abzählung der Intervalle unſerer Tonleiter beginnt man ſtets mit dem tieferen Tone, und benamt dann die einzelnen Intervalle der Reihenfolge nach mit dem der in gleicher Reihe folgenden Zahl entſprechenden lateiniſchen Namen: Prime (von primus tonus — der erſte Ton, von welchem die Berechnung ausgeht, und der der willkürlichen Annahme überlaſſen bleibt), Secunde (von secundus tonus), Terz (von tertius tonus), Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave, None, Decime, Undecime ꝛc. In Folge der Einrichtung unſerer Tonſchrift kann man aber nur diejenigen Töne als Intervalle abzählen oder berechnen, welche in dem Linienſyſteme verſchiedene Stellen einnehmen, denn wollte man alle in der Muſik gebräuchlichen oder gar möglich gebräuchlichen Intervalle abzählen, ſo würde unverhinderlich zwiſchen dem Namen eines Intervalles und dem Raume, den es auf dem Linienſyſteme einnimmt, nicht ſelten ein offenbarer Widerſpruch entſtehen. Durch Anwendung der verſchiedenen Verſetzungszeichen nämlich ſind 35 Töne innerhalb einer Octave in unſerer Tonſchrift möglich und in Betracht der muſikaliſchen Orthographie (ſ. d.) oft ſogar nothwendig; allein alle laſſen ſich auf die 8 Stamm- oder Haupttöne jener Octave zurückführen; und ſo ſind denn im Grunde auch nur 8 beſtimmte Intervallnamen dafür nothwendig und wirklich vorhanden. Wollte man z. B. das Verhältniß der beiden Töne c — f oder g — c, weil ſie mit Inbegriff der chromatiſchen Töne eine Folge von 6, und in der Theorie mit Inbegriff der enharmoniſchen ſogar eine Folge von 8 verſchiedenen Tönen enthalten (c cis d dis e f, g gis a ais h c und c cis des d dis es e f, g gis as a ais b h c) eine Sexte oder Octave nennen, ſo wäre dieſes der Natur unſerer Tonſchrift und Sprache und unſers Linienſyſtems völlig zuwider, da dieſe urſprünglich nur für diatoniſche Tonfolgen eingerichtet ſind, und demnach c — f und g — c immer nur 4 verſchiedene, eigens benannte Tonſtufen, Intervalle ausmachen (c d e f und g a h c), die dazwiſchen liegenden Töne mögen nun diatoniſch oder chromatiſch oder wohl gar enharmoniſch aufgezählt oder in der Tonſchrift wirklich auch in einer Verſetzung (Erhöhung oder Erniedrigung) gebraucht werden. Dieſe hat auf den Namen des Intervalls in keinerlei Weiſe und nirgends einen ändernden Einfluß: b — c iſt eine Secunde und h — cis auch, d — f iſt eine Terz und d — fis auch, d — g und d — ges und d — gis eine Quarte. Um indeſſen auch in der Tonſprache eine ſolche Verſchiedenheit der Intervalle zu bezeichnen, wie ſie hier in der Tonſchrift ſchon dem Auge, und noch mehr in der Muſik ſelbſt dem Ohre ſich darſtellt, bedient man ſich der Beiwörter rein, groß, klein, übermäßig und vermindert. Man ſpricht von reinen Quarten und Quinten ꝛc., großen und kleinen Terzen ꝛc., übermäßigen Sexten, verminderten Septimen ꝛc. Mit dem Prädicate rein werden alle die Intervalle bezeichnet, die nur eine einzige conſonirende Gattung enthalten, und die ſogleich die Eigenſchaft der Conſonanz (ſ. d.) verlieren, wenn auch nur ein Ton des Intervalls um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird. Von ſolcher Beſchaffenheit ſind die Octave, die Quinte und die Quarte. Nur dieſe drei Intervalle alſo können rein genannt werden, und bei keinem andern Intervalle läßt ſich das Wort gebrauchen: es gibt (in der techniſchen Kunſtſprache nämlich, in Beziehung auf die Stimmung können alle Intervalle rein heißen) keine reinen Terzen, Secunden, Sexten oder Septimen. Dieſe ſind groß oder klein, welche Prädicate nämlich (in der techniſchen Kunſt- oder Tonſprache) 1) nur allen denjenigen Conſonanzen beigelegt werden, die auch im Falle einer Erhöhung oder Erniedrigung um einen kleinen halben Ton ihre Eigenſchaft als Conſonanz noch nicht verlieren, und dann 2) den Secunden und Septimen insbeſondere. Zu jenen Conſonanzen gehören die Terzen und Sexten. Groß heißen die erſteren, wenn ihre Gränzen 3 halbe Töne umſchließen, wie z B. die große Terz c — e die Töne cis d dis; klein, wenn ihre Gränzen nur 2 halbe Töne umſchließen, wie c — es die Töne cis u. d. Die Sexten heißen groß, wenn ſie 8 halbe Töne in ſich enthalten c — a enthält cis d dis e f fis g gis); und klein, wenn ſie nur 7 halbe Töne in ſich enthalten (c — as enthält cis d dis e f fis g). In beiden Fällen aber ſind die Terzen und Sexten noch wirkliche Conſonanzen. Eine Secunde iſt groß, wenn ſie einen wirklichen ganzen Ton ausmacht, wie c — d; klein aber, wenn ſie nur einen großen halben Ton ausmacht, wie h — c; die Septime heißt groß, wenn ihr Intervall 10 halbe Töne umfaßt, wie c — h, und klein, wenn ihr Intervall nur 9 halbe Töne umfaßt, wie c — b. Uebermäßig und vermindert ſind wieder Prädicate, die nur ſolchen Intervallen beigelegt werden können, die ſchon eine oder die andere der vorigen Eigenſchaften beſitzen, und zwar erſteres allen reinen und großen Intervallen, wenn dieſelben noch um einen kleinen halben Ton vergrößert werden, was geſchieht entweder durch Erhöhung (♯) des obern, oder durch Erniedrigung (♭) des unteren, das Intervall begränzenden Tones, und letzteres Prädicat (vermindert) allen reinen und kleinen Intervallen, wenn dieſelben noch um einen kleinen halben Ton verkleinert werden, was geſchieht entweder durch Erniedrigung (♭) des oberen, oder durch Erhöhung (♯) des unteren, das Intervall begränzenden Tones. So wird z. B. die reine Quinte c — g eine übermäßige, wenn man das g vermittelſt eines Kreuzes in gis erhöht oder c vermittelſt eines b in ces erniedrigt (c — gis oder ces — g), und die große Secunde c — d eine übermäßige, wenn man d in dis erhöht ꝛc. Die reine Quinte c — g wird eine verminderte, wenn man g in ges oder c in cis verwandelt (g — ges oder cis — g), und die kleine Septime c — b wird eine verminderte, wenn man c in cis oder b in bb (heses) verwandelt cis — b oder c — bb). Gewiß reichen für Jeden dieſe wenigen Beiſpiele zur nähern Verſtändigung des Geſagten hin. — Kommen wir nun zu dem, was man unter einfachen, doppelten, dreifachen ꝛc. Intervallen verſteht. Nehmen wir

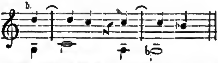
Digitized by Google

unſer Tonſyſtem zu 4 Octaven an, ſo beſitzen wir, ſtreng genommen, nach dem Bisherigen eigentlich auch 28 verſchiedene Arten von Intervallen, denn jene 4 Octaven enthalten eben ſo viele verſchiedene Stufen in dem Linienſyſteme. Allein theils hat die Gewohnheit, theils aber auch eine größere Deutlichkeit und Leichtigkeit im Ausdrucke und in der Berechnung es üblich gemacht, daß — wie oben ſchon angedeutet — wir die Intervalle nur bis zur Octave, höchſtens bis zur Terzdecime abzählen und mit eigenen Namen belegen. Letztere Erweiterung darin haben einige Accordbildungen, von denen an ihrem Orte die Rede iſt, nöthig gemacht. Alle Intervalle, welche über die 13. Stufe, von einem angenommenen Grundtone an gerechnet, hinausgehen, werden wieder in das erſte Verhältniß zu dem Grundtone geſetzt, d. h. mit demſelben Namen belegt, als wären ſie in jenem erſten Zwiſchenraume von 13 Stufen enthalten, weil ſie dem Namen und ihrer praktiſchen und theoretiſchen, äußeren und inneren Bedeutung nach im Grunde dieſelben Töne ſind, nur in einer verminderten Größe ausgeübt. Das Intervall C—G heißt eine Quinte, und C bis eingeſtrichenes g ebenfalls. Kommt nun der Fall vor, daß auch in der Tonſprache, dem techniſchen Ausdrucke, ein ſolches größeres Intervall oder überhaupt näher bezeichnet werden muß, ob ein benanntes Intervall in der Octave ſeines Grundtones oder einer andern enthalten iſt, ſo geſchieht dieß durch den Beiſatz von einfach, doppelt, dreifach ꝛc. Ein einfaches Intervall iſt demnach ein innerhalb einer Octave, ein zweifaches oder doppeltes ein innerhalb zwei Octaven, ein dreifaches ein innerhalb drei Octaven ꝛc. liegendes oder enthaltenes Intervall: c—g iſt eine einfache, c—eingeſtr. g eine doppelte, c—zweigeſtr. g eine dreifache Quinte ꝛc. In einer andern Beziehung und Bedeutung wird auch wohl die Secunde für ſich ein doppeltes Intervall genannt. Dieſelbe kann nämlich in der Harmonie auf zwei ganz verſchiedene Arten gebraucht werden, ohne ihre erſte Stelle im Linienſyſteme, alſo ihr urſprüngliches Verhältniß einer zweiten Stufe zum Grundtone (c — d = 1 — 2) zu verlaſſen: einmal als wirkliche Secunde und das andere Mal als eigentliche None; als Secunde, wenn das untere Ende des Intervalls, der Grundton, diſſonirt, wie z. B. bei a, und als None, wenn ſie ſelbſt, als oberes Ende des Intervalls, den Character einer Diſſonanz erhält wie bei b:

a.



b.



Aehnlich verhält es ſich mit der Quarte, die, da ſie auch als diſſonirende Undecime gebraucht, und in dieſem Fall zum Unterſchied von der conſonirenden Quarte auch ſo genannt wird, bei einigen Theoriſten ebenfalls ein doppeltes Intervall heißt. — Eine fernere Eintheilung der Intervalle iſt in Stamm- und abſtammende (abgeleitete) Intervalle. Die erſteren, die auch die natürlichen heißen, ſind zunächſt die Intervalle, wie ſie von einem angenommenen Grundtone an der Reihe nach aufwärts folgen, z. B. c d e f g a h c, in der Zifferſchrift bezeichnet durch 1 2 3 4 5 6 7 8 = Prime, Secunde, Terz ꝛc. Durch Umkehrung dieſer Intervalle entſtehen dann die letzteren, die abſtammenden oder abgeleiteten. Ein Intervall umkehren heißt in dieſem Falle nichts Anderes, als das tiefere Ende deſſelben um eine Octave höher oder das höhere Ende um eine Octave tiefer ſetzen, wie z. B. bei der Quinte c—g, wenn man das c in eingeſtr. c verwandelt (g — eingeſtr. c) oder das g um eine Octave tiefer in G (c — G). Auf beide Weiſe aber wird aus der urſprünglichen Quinte eine Quarte. Man ſieht: es iſt dieß gerade das entgegengeſetzte Verfahren von der früheren Vergrößerung der Intervalle, wodurch die doppelten, dreifachen ꝛc. entſtehen. Beide Stufen eines Intervalls werden dadurch in ein ganz anderes Verhältniß hinſichtlich der äußeren Klangerſcheinung zu einander geſetzt, ohne jedoch das frühere harmoniſche Verhältniß deſſelben im Grunde aufzulöſen. Zählen wir nun, um dieſe Art der Verwandlung der Intervalle näher kennen zu lernen, die Töne einer Octave auf und ſetzen ſie ſogleich in entgegengeſetzter Ordnung darunter:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1.

Die Prime wird zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte und umgekehrt die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Secunde und die Octave zur Prime. Einige nennen insbeſondere auch nur die Prime, Terz, Quinte und Septime die Stamm-Intervalle, und die Secunde, Quarte, Sexte und Septime die abſtammenden, weil dieſe aus jenen hervorgehen. Im Grunde iſt das daſſelbe, und eine eigenſinnige Spitzfindigkeit in der Eintheilung führt hier nur zu Spielereien. Von Wichtigkeit ſind bei dieſer Umkehrung nur noch die, übrigens ganz natürlichen Erſcheinungen, daß alle, oben näher bezeichneten, reinen Intervalle wieder zu reinen, die großen aber zu kleinen und die kleinen zu großen, und die übermäßigen zu verminderten und umgekehrt die verminderten wieder zu übermäßigen werden: die reine Quinte nämlich wird — um ein Beiſpiel anzuführen — zur reinen Quarte (c—g zu g—c), die große Terz aber zur kleinen Sexte (c — e zu e — c), die kleine Septime zur großen Secunde (c — b zu b — c), die verminderte Quinte zur übermäßigen Quarte (c — ges zu ges — c), und die übermäßige Secunde aber zur verminderten Septime (c — dis zu dis — c). Es liegt hierin das erſte, das Grund-Prinzip des doppelten Contrapunkts, weshalb denn auch unter dieſem Artikel, wie überhaupt in den zum Contrapunkt gehörigen Artikeln das Weitere darüber nachgeleſen werden mag. — Ueber das äußere, mathematiſche Verhältniß aller Intervalle nun, ſeine Berechnung und Beſtimmung, die das Weſen der Canonik (ſ. d.) ausmachen, haben wir uns hier nicht weiter zu verbreiten, da dieß Gegenſtand der Artikel Addition, Akuſtik, Verhältniß und der dahin gehörigen iſt, die denn auch das möglichſt Ausführliche darüber enthalten. Vergleiche man in ſolcher Beziehung auch die einzelnen Artikel der namhaften Intervalle, als Prime, Secunde, Terz ꝛc., auch Ton, die ſich zugleich über ihre beſondere Eintheilung auslaſſen. — Und ſo fügen wir endlich nur in äſthetiſcher Beziehung noch Einiges bei. Die — wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen — Naturgeſchichte des Tones, auf welche näher einzugehen jedoch nicht hier der Ort iſt, erzählt von den wunderbarſten Wirkungen der geſammten Klangwelt auf beſonders höher organiſirte Weſen. Solche Bedeutſamkeit haftet indeſſen nicht an dem einzelnen Tone für ſich, wenn auch deſſen Schwingungen ſchon alles Daſeyn mächtig zu erſchüttern vermögen; ſondern in der Verbindung erſt erhalten die Töne ihren beſtimmteren Character, der dann zuvörderſt näher nachzuweiſen iſt in den einfachſten Combinationen der verſchiedenen Intervalle (ein Intervall bildet ſich, wie oben geſagt, nur durch Vergleichung wenigſtens zweier Töne). Zunächſt zerfallen die Intervalle — um ſie nun von dieſer Seite näher zu betrachten — für den ſinnlichen Eindruck in conſonirende und diſſonirende Klänge. Jede Conſonanz erheiſcht nothwendig eine gewiſſe Entfernung der Töne von einander; je mehr dieſelbe bis zum gänzlichen Gegenüberſtehen zunimmt, deſto größer iſt die harmoniſche Befriedigung. So iſt die Terz minder conſonirend als die Quinte, und dieſe wiederum minder als die Octave,

welche als die vollkommenſte Conſonanz, als identiſche Einheit erſcheint. Die Prime hat noch einmal ſo viel Maſſe als die Octave, dieſe dagegen die doppelt ſchnellere Schwingung, und ſo ſind Beide eigentlich einander gleich, indem die eine, gegen die andere betrachtet, den Mangel der Fülle erſetzt durch Beweguag. Daraus geht nun das verſchiedene Verhältniß der Diſſonanzen von ſelbſt hervor: je weniger zwei Töne in einer gleichſam ſymmetriſchen Form einander gegenüber ſtehen, deſto mehr diſſoniren ſie (man ſehe Conſonanz und Diſſonanz). Alle Conſonanzen haben etwas Beruhigendes in ſich, beſchwichtigen der Leidenſchaftea brauſende Stürme, bringen der Seele des Hörers Frieden; die Diſſonanzen dagegen zeigen ſtets etwas unſtät Hinwegſtrebendes, malen alle pſychiſchen Erregungen. Conſonanzen ſind Liebe gleichſam, Diſſonanzen ſiad Haß; die beiden Pole aller inneren Bewegung treten alſo uns hier entgegen als allgemeiner den Intervallen inwohnender characteriſtiſcher Ausdruck. Dieſer muß aber auch einen, jene Pole gewiſſermaßen verbindenden rhythmiſchen Character haben, und dea finden wir im Beſondern. Die Prime iſt eigentlich Nichts als der nothwendige Anfang, aus dem alles melodiſche oder harmoniſche Verhältniß erſt hervortreten muß; für ſich erſcheint ſie als das Bild der gänzlichen Abgeſchloſſenheit in ſich; himmliſcher Frieden wohnt in ihr; alle Differenzen des Lebens, welche im nachahmenden Spiele der Töne die übrigen Intervalle darſtellen, ſind aufgelöst in dieſer urſprünglichen Einheit. Wie aber im Keime ſtets alle daraus kommenden Entwickelungen eathalten ſeyn müſſen, ſo auch bricht noch innerhalb der engen Umgränzung dieſes Intervalls bereits die Diſſonanz grell hervor: in der übermäßigen Prime nämlich, wo wir nur den Schrei eines wilden Zerfallenſeyns in Leidenſchaft vernehmen. So in Mozart's „Don Juau“, wo die ganzen zwei Tacte des Allegro der Ouverture die übermäßige Prime mächtig bedeutſam ertönt. Sonderbar genug hat man gerade hier dieſes Intervall wohl ſchon für eine kleine Secunde oder eine muſikaliſche „Licenz“ (!) erklären wollen, und begriff nicht den tiefen Sinn, mit welchem Mozart hier ia dieſem einzigen Intervalle ſchon faſt den ganzen Character Don Juan's darlegt. Die Secunde im diſſonirenden Zuſammenklange iſt ein vielbedeutendes Intervall. In ihm liegt ein Ausdruck des höchſten Mißbehagens, des ſpottenden Hohnes und eiaer niedern, unſtät hiawegſtrebeadea Sehnſucht, die ſich unwillkührlich des Hörers bemächtigt. Freudig vernimmt derſelbe ſtets ihre Auflöſung in der Terz oder zuweilen auch Prime. In melodiſcher Fortſchreitung dagegen iſt die Secunde die einfachſte, naturgemäßeſte Bewegung, weshalb ſie denn auch in der rohen Muſik aller fremden Völker dergeſtalt vorherrſcht, daß man hier beinahe gar kein anderes Intervall vernimmt. In dieſer ihrer einfachea und ſicheren Bewegung hat ſie ſtets den Character friedlicher Ruhe. Ihre Trauer wie ihre Luſt iſt jederzeit ſanft gemäßigt; mit ſüßem Schmeicheln legt ſie die in ihren Tonfolgen deutlich ausgedrückten Gefühle dem Hörer an's Herz. Die hohe characteriſtiſche Bedeutſamkeit der Terzen bedarf kaum einer beſonderen Erwähaung. Schon durch eine anſcheinend unbedeutende Verrückung ihrer Gränze beſtimmen ſie ja ſchon den Character eiaer ganzen Tonart, ob Dur oder Moll! Die Urſache hievon liegt gewiß in einer größeren oder geringeren Befriedigung der Quinte, welche zu der kleinen Terz z. B. immer ein milderes Verhältniß hat, und dieſe Milde theilt ſich dann der ganzen Tonart mit, ſo daß ſie nicht mit Unrecht die weiche heißt. Die kleine Terz liegt nämlich noch zu ſecundenartig, der Secunde noch zu nahe, und iſt folglich noch aagleich weniger conſonirend als die große, klagt daher aber auch ſtets in mehr oder miader heftiger Bewegung, und niemals herrſcht da, wo ſie vortönt, eine wirklich vollkommene Ruhe uad Beruhigung, welche die große Terz hingegen ſtets ſchafft, da ſie der nicht mehr beengten Prime als nächſtes conſonirendes Intervall gegenüberſteht, und in ihrer größeren Freiheit bereits eine ſolche Beſtimmtheit für ſich erlangt, daß eine Folge großer Terzen ſehr hart klingt und den Character des Widerſpruchs annimmt. Die Quarte, dieſes in mehrfacher Hinſicht ſo fremdartige Intervall, bildet zwiſcheu den ſieben Töneu der Leiter die Mitte, und ſchwankt in ſolcher Stellung gewiſſermaßen hin und her zwiſchen Con- und Diſſonanz; doch neigt ſie ſich eigentlich mehr zur letzten, und hat als ſolche, zunächſt überſchreitend die ſo characteriſtiſche Terz, den Ausdruck des entſchiedenen Hinaustretens in die Stürme der Leidenſchaft, deren Erregtheit ſie beſonders als Tritonus oder übermäßige Quarte in ſolchem Grade darſtellt, daß die höchſte Sehnſucht eiatritt nach einer Auflöſung in die beruhigende Conſonanz. Die Quinte iſt, wie vorhin ſchon angemerkt, nächſt der Octave die vollkommeaſte Conſonanz, und das iſt denn auch der Grund von ihrer einerſeits ſo großen Characterloſigkeit. Erſt muß die vermittelnde Terz dazwiſchen tretea, ehe man weiß, in welchem Verhältniſſe ſie zu der Prime ſteht, und ehe wir noch zu dem deutlichen Bewußtſeyn einer Wirkuug ihres Klanges gelangeu. Andererſeits aber iſt dieſes entſchiedeue, beſtimmt abgränzende Gegenübertreten ihrem Grundtone von beſonderer Wichtigkeit. Sie wird zur eigentlich herrſchenden Dominante dadurch, und begründet als ſolche, bis zum Quintenzirkel der Stimmung hinab, ziemlich den größten Theil der weſentlichſten muſikaliſchen Geſetze. Die Sexte iſt als umgekehrte (kleine) Terz dieſem bedeutſamen Intervall auch in vieler Hinſicht nah verwaadt. Auch ſie iſt eine unvollkommene Conſonanz, die, weniger in einander klingead mit der Prime als die Octave und Quinte, eben deßhalb von angenehmſter Wirkung iſt für das Ohr. Der ſchon ziemlich weite Schritt ihres Umfangs deutet zwar beſtändig auf ein erregteres inneres Leben hin; da ſie aber noch Conſonanz iſt, ſo erſcheint hier ſtets nur ein Ausdruck ſchöner Leidenſchaftlichkeit, in dem der Friede der Seele nicht eigentlich getrübt, ja im Gegentheil gewiſſermaßen vorbereitet wird. Nur entfernter ſpricht das Bedürfniß nach einer gleichſam mehr von Außen herſtammeuden Beruhigung ſich aus (vergl. d. Art. Sequenz, und wir erinnern beiläufig an den Sextengang in der Arie „Ach! die Gattin iſt's ꝛc.“ in Romberg's „Glocke“). Die Septime, und namentlich die kleine, hat den lebhafteſten Ausdruck des Schmerzes. Eine hohe, innere Zerfallenheit tritt hier hervor, die nach einer beruhigendea Auflöſung ſich ſehnt, wie etwa eine Seele, deren Harmonie zum irdiſchen Seyn auf eine harte Weiſe geſtört iſt. Daher ward dieſelbe denn auch dem früheren Myſticismus ein paſſendes Symbol des nicht zur Einheit mit dem Göttlichen hindurch gedrungenen Lebens, und Oswald ſagt in ſolcher Anſicht von dieſem Intervall in ſeiner „Analogie der geiſtigen und leiblichen Geburt“ pag. 14: „der Menſch, der noch in ſeinem natürlichen Zuſtande ohae nähere Verbinduag mit ſeinem Heilande ſich befindet, ſteht gegen ihn, der der Grund alles Lebeas und Seyns iſt, in dem Verhältniſſe wie die Septime zu ihrem Grundtone, in welchem zwar eine Harmonie iſt, die aber ohae Auflöſung, Uebergang und Vereinigung mit dem Grundtone keinen Beſtand und keine Befriedigung für den Geiſt gewährt.“ Alle ſolche ſinnbildlichen Darſtelluagen beruhen zum Theil auf einer tief im Hintergrunde liegenden Wahrheit, und deßhalb glaubten wir dena auch wenigſtens ein Beiſpiel von ſolcher einſt ſo vielfachen Deutung der Intervalle hier anführen zu dürfen. In der Octave, als dem Abbilde der Prime, findet ſich natürlich auch daſſelbe Weſen und derſelbe Charakter wieder, wegeu des verdoppelten Schwingungsmaßes jedoch auch geſteigert zu einer höheren Potenz. Sie iſt die beſtärkende Wiederkehr des Anfangs, dadurch aber auch die natürliche Gränze aller vor ihr eingetretenen Bewegungen, die zu ihr oder zu dem Anfangstone hindeuteten. Mit dieſer Octave beginnt nun aber auch eine ueue Folge derſelben Tonverhältniſſe und Bewegungen, nur in erhöhterem Zuſtaade, und daher zeigt denu die None den allgemeinen Character der Secunde; ganz beſonders aber gelangt in ihr,

Digitized by Google

und im möglichſt geſteigerten Grade, die ſtürmiſche Sehnſucht zum Ausdrucke, welcher, wenn die Septime in dem wunderbaren Sept-Nonenaccorde ſich noch hinzugeſellt, mit zauberiſcher Allmacht das gleiche Gefühl erweckt in der Seele des empfänglichen Hörers. Ziemlich gleich wie mit der None verhält es ſich mit der Decime als doppelter Terz (ſ. oben). Indeſſen iſt ſie mehr noch als dieſe erhaben über alle Leidenſchaftlichkeit, denn mit ihr beginnt das Reich der ſogenannten weiten Harmonie, die gegen die engen Tonlagen innerhalb einer Octave betrachtet, ſtets der wundervolle Ausdruck iſt der Erhebung und Heiligung. Und ſo behauptet denn auch der Aufſchwung in die Decime unter den verſchiedenartigſten Nuancirungen dieſen Charakter. Die Undecime iſt doppelte Quarte; ſie miſcht dem Charakter dieſer aber auch noch den Ausdruck eines gänzlich in ſich zerfallenen und übermäßig erregten Weſens bei. Die verminderten oder übermäßigen Intervalle bleiben mehr oder weniger ihrem Stamme verwandt. Marx ſagt a. a. O. von ihnen: „alle kleinen Intervalle haben den Charakter der großen, aus denen ſie entſtanden ſind, aber in einem unvollkommenen Zuſtande der Schwäche. So zeigt die kleine Secunde zwar eine ruhige, aber unkräftig matte Bewegung; die kleine Terz hat zwar eine Beſtimmtheit, aber ohne eine mehr hervortretende Kraft, und die verminderte Septime wird zur weichen, hoffnungsloſen Sehnſucht. Alle übermäßigen Intervalle zeigen den Charakter der großen in dem Zuſtande der höchſten Ueberſpannung; die Secunde wird hier zur ſchmerzlich empfundenen Bewegung, und die übermäßige Quinte verlangt ſo unſtät nach weiterer Fortſchreitung, daß alles feſtere Verhältniß zum Grundtone dadurch gleichſam verloren geht.“ Die Mehrdeutigkeit der Intervalle nach der herkömmlichen muſikaliſchen Orthographie kommt natürlich hier niemals in Betracht. Drieberg ſagt auch in dieſer Beziehung in ſeiner „praktiſchen Muſik der Griechen“ pag. 91: „die Muſik iſt nur einzig da für den Sinn des Gehörs, und was daher gleich klingt, das iſt nothwendig auch an ſich völlig gleich.“ Wer vielleicht hier mehr praktiſche Belege für vorſtehende Charakteriſtiken vermißt, der entſchuldige dieſen Mangel mit der Enge des Raumes in einem encyclopädiſchen Buche. Und eine Betrachtung der Wirkungen der Intervalle in größeren Combinationen der conſonirenden und mehr noch der diſſonirenden Accorde gehört nicht hieher, ſondern unter die einzelnen Artikel dieſer Accorde. Indeß wollen wir den Verlangenden ſchon hier noch auf einige Werke aufmerkſam machen, in denen auch darüber mit mehr oder weniger Ausführlichkeit und mit Umſicht gehandelt wird: Quantz, Anweiſung zur Flöte, pag. 227 ff.; Böcklin, Fragmente zur höheren Muſik, pag. 54 ff.; J. J. Wagner, Ideen über Muſik (Leipz. allgem. muſik. Ztg. 1823, Nr. 27, 28 und 44).

Intonation, im Allgemeinen das Angeben der Töne durch Stimmen oder Inſtrumente und die Fähigkeit dazu. Doch wird das Wort in der Muſik beſonders in Beziehung auf den Geſang, die menſchliche Stimme gebraucht, und in ſolcher Rückſicht vergleiche man darüber die Artikel Detonation und Stimme. Ferner wird das Wort Intonation, oder hier eigentlich intoniren, d. h. einen Ton angeben, auch in Beziehung auf die Zuſammenſtimmung eines Inſtruments oder eines Tones mit einem andern, alſo ſtatt des richtigeren accordiren gebraucht. Und endlich verſteht man unter Intonation auch den in einigen Gegenden gebräuchlichen Altargeſang (Antiphonar) des Predigers, der von einem Chore oder der geſammten Gemeinde beantwortet wird. S. Antiphonie. In der Orgelbauerſprache heißt intoniren: 1) Orgelpfeifen zur kunſt- und regelrechten Anſprache zu bringen; 2) den Pfeifen einer Stimme gleich ſtarken Ton geben.

Intoniren, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Intonireiſen, Intonations-, Intonirblech, iſt ein Inſtrument von ſtarkem Eiſenblech oder von geſchmiedetem Eiſen, 8—10″ lang, ½″ breit, an einem Ende dünn und ſchmal, faſt ſpitz auslaufend, am andern Ende flach, gerade abgeſchnitten und faſt wie ein Meißel geſtaltet, beſtimmt zum Intoniren der Orgelpfeifen.

Intrade, ital. Entrada, daſſelbe was Introduction (ſ. d.). Auch das lärmende, an keine Ordnung und keinen Zuſammenhang gebundene ſchmetternde Blaſen eines Trompeterchors, welches am Ende gewöhnlich mit dem länger ausgehaltenen Accorde auf der Dominante ſchließt, und nicht unwahrſcheinlich zu den gewöhnlichen Intraden (Einleitungen) Veranlaſſung gegeben hat, pflegte man ehedem, ja zuweilen auch noch jetzt, eine Intrade zu nennen.

Introduction, lat. Introductio, ital. Introduzione, Einleitung, heißt im Allgemeinen eine Art von Vorſpiel, wodurch das nachfolgende Tonſtück ſo zu ſagen recht eingänglich gemacht und des Zuhörers Empfänglichkeit dafür in beſter Form geſtimmt werden ſoll. Ehedem hatten nur größere Tonſtücke, Sinfonien, Oratorien u. ſ. w., ſolche Einleitungen. Heutzutage aber dürfen ſie nirgends fehlen, weder bei Variationen, noch bei Rondo's, Potpourri's, Phantaſien, Polonaiſen ꝛc. Im engeren Sinne wird mit dem Namen Introduction das erſte Muſikſtück bezeichnet, womit eine Oper beginnt, und welches unmittelbar auf die Ouverture folgt. Vormals pflegte man mitunter die Ouverture und Introduction zu verbinden, ohne erſtere förmlich abzuſchließen, wie z. B. Gluck in der „Iphigenie auf Tauris“; Mozart im „Idomeneo“, in der „Entführung“, im „Don Giovanni“ ꝛc. Weil nun aber die Ouverture (ſ. d.), als Grundriß des ganzen harmoniſchen Baues, auch einen bleibenden Totaleindruck hinterlaſſen ſoll, ſo iſt man mit Recht von jener Mode abgekommen, und behandelt nunmehr beide Sätze, alſo auch die Introduction, gleich ſelbſtſtändigen, von einander unabhängigen Tonſtücken.

Introitus (lat.), wörtlich: Eingang, Einleitung, alſo in der Muſik daſſelbe was Introduction; doch bediente man ſich ehedem in der katholiſchen Kirche dieſes Wortes insbeſondere zur Bezeichnung derjenigen Bibelſtelle, welche jedesmal beim Beginne des Gottesdienſtes geſungen wurde. Von einem Introitus, der anfänglich aus einem ganzen Pſalme, ſpäter aber nur aus einem einzelnen Verſe beſtand, haben auch die Sonntage in der Faſten ihre Namen bekommen, z. B. Invocavit, weil an dieſem Sonntage die Worte „Invocavit me, et ego exaudiam eum etc.“ den Introitus ausmachten.

Intus canere (lat.) — innerlich, inwendig ſingen, ſpielen, d. i. das mit geſchloſſenem Munde, ſummen, brummen; dann — einwärts, zu ſich gewandt ſingen, ſpielen, d. h. das Inſtrument ſo halten, oder beim Singen ſo ſtehen, ſich ſo halten, daß man ſelbſt ſein Spiel oder ſeinen Geſang beſſer als die Zuhörer hört. Es iſt das, wenn es nicht ausdrücklich vorgeſchrieben iſt, ein großer Fehler des Vortrags (ſ. d.). Man hört übrigens den lateiniſchen Ausdruck nur ſelten gebrauchen.

Inventionshorn, ſ. Horn.

Inventionstrompete, ſ. Horn und Trompete.

Inversio (lat.), Inverſion, in der Styliſtik und Rhetorik diejenige Verſetzung eines Wortes aus ſeiner ihm als Redetheil gebührenden gewöhnlichen Stelle an einen Ort, wo ſein Begriff mehr herausgehoben und die Aufmerkſamkeit mehr auf denſelben gerichtet wird. Darin liegt nun auch ſchon Alles, was wir über dieſe Art der Inverſion in der Muſik zu ſagen haben. Man verſteht darunter zunächſt die Verſetzung der Textesworte eines Singſtücks, wenn dieſelben, nachdem ſie bereits in der vom Dichter vorgeſchriebenen Ordnung vorgetragen worden ſind, ein oder noch mehrere Male wiederholt werden; z. B. die Worte: „Chriſten, lobt ihn, ſingt ihm Dank!“ in der Wiederholung „ſingt ihm, lobt ihn, ſingt ihm Dank“, oder: „Dank ſingt ihm, lobt ihn, ſingt ihm Dank!“ Und es muß nun bei einer ſolchen Inverſion der Worte in der Wiederholung genau darauf geſehen werden, daß diejenigen Wörter darunter, welche einen beſonderen Accent haben, auch beſonders hervorgehoben und nicht matter behandelt werden, als es ſchon in der

erſten vom Dichter vorgeſchriebenen Ordnung geſchieht, ſonſt iſt die Inverſion jedesmal falſch. Auch darf der Sinn des Ganzen nicht darunter leiden, und um dieſes zu verhüten, iſt es allgemeine Regel, daß zuerſt die Worte nach der gehörigen Ordnung geſungen werden müſſen, ehe ſie verſetzt werden. In der eigentlichen **Tonlehre**, oder in Beziehung auf den eigentlich **muſikaliſchen Satz**, verſteht man unter Inversio oder Inverſion auch das, was man gewöhnlich die **Umkehrung** nennt, ſ. daher dieſen Artikel, auch **Doppelter Contrapunkt**. Man ſpricht von einer Inversio stricta, d. i. eine genaue, ſtrenge Umkehrung. Auch das Wort **Evolution** (Evolutio) iſt in dieſem Sinne gebräuchlich.

Invetriatur, iſt eine vom Orgelbauer Caſparini erfundene Maſſe, womit er die hölzernen Pfeifen der Görlitzer Orgel in- und auswendig beſtrich, und ihnen dadurch nicht nur eine auf ihren Ton günſtig wirkende Glaſur gab, ſondern ſie auch gegen den Wurmſtich ſicherte. Es iſt zu bedauern, daß die Miſchung derſelben ein Geheimniß blieb, das mit dem Erfinder ausſtarb.

Invitatorium, in der römiſch-katholiſchen Kirche die **Antiphonie**, mit welcher auf den Pſalm „Venite exultemus“ geantwortet wird.

Joanelli, **Petrus**, mit dem Zunamen Bergamensis de Gandino, ein Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts. — Ueber **Ruggiero Joanelli** vergl. **Giovanelli**.

Joanini, nicht **Giovanni**, wie Gerber in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon ſchreibt, und auch nicht um 1770, ſondern um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, ungefähr bis 1760, Capellmeiſter an der Peterskirche zu Rom, war zugleich einer der vorzüglichſten Violoncelliſten ſeiner Zeit, weshalb man ihn denn auch gewöhnlich nur in Italien Joanini do Violoncello nannte. Er hat Manches componirt, ſowohl für Violoncell als andere Inſtrumente, auch Kirchenmuſiken; in Deutſchland ſind nur einige Clavierpiecen von ihm bekannt.

Joannes, ſ. **Johann**.

Joao IV., König von Portugal, als Herzog von Braganza geboren 1604, iſt der einzige gekrönte Schriftſteller, den die muſikaliſche Literatur aufzuweiſen hat. Bis in ſein 36. Jahr lebte er aus Neigung als Privatmann ausſchließlich den Künſten und Wiſſenſchaften. Als jedoch die Portugieſen das 60 Jahre lang getragene Joch der ſpaniſchen Herrſchaft von ſich warfen, ward er als rechtmäßiger Erbe der portugieſiſchen Krone von ihnen zum König erwählt, und auf Zureden ſeiner Gattin beſtieg er denn auch am 1. September 1640 den Thron. Mit welch' großer Liebe aber er ſeinen bisherigen Studien anhing, beweist, daß er auch jetzt, und ungeachtet des Kriegs, welchen er nun mit den Spaniern zu führen hatte, denſelben nicht untreu wurde und ſogar jetzt erſt mehrere Abhandlungen über muſikaliſche Gegenſtände ſchrieb, auch componirte und in ſeinen Inſtrumentalübungen faſt fleißiger war als in den nöthigſten Regierungsgeſchäften. Er ſtarb am 6. November 1656.

Jodeln und **Jodler**, ſ. **Tyrol** und **Tyrolienne**.

Johann, aus Damaskus in Syrien gebürtig, daher auch lateiniſch gewöhnlich nur Joannes Damascenus genannt, war dort anfänglich geheimer Rath des Saraceniſchen Fürſten. Durch die Untreue eines ſeiner Schüler aber, der ſeine Handſchrift auf's Täuſchendſte nachzumachen verſtand, ward er der Verrätherei beſchuldigt und ihm die rechte Hand abgehauen, worauf er ſich dann um 725 n. Chr. nach Jeruſalem in ein Kloſter begab. Hier beſchäftigte er ſich unter Leitung des Biſchofs Cosmas hauptſächlich mit der Muſik. Er ſoll bequemere Notenzeichen erfunden, auch viele Kirchenmelodien componirt haben und deßhalb von ſeinen Zeitgenoſſen gewöhnlich nur Μελωδὸς oder Cantor genannt worden ſeyn. Er ſtarb in jenem Kloſter um's Jahr 1760. Die Bibliothek zu Wien beſitzt eine Sammlung ſeiner Geſänge.

Johann von Mantua, daher lateiniſch Joannes Mantuanus genannt, ein merkwürdiger muſikaliſcher Schriftſteller des 14. Jahrhunderts, geb. zu Namur.

Johann IV., König von Portugal, ſ. **Joao**.

Johann Ernſt, Prinz von Sachſen-Weimar, geb. am 26. December 1696 und geſtorben auf einer Reiſe zu Frankfurt am Main am 1. Auguſt 1715, war ein fertiger Violin- und Clavierſpieler. Unter dem Lexicographen Walther ſtudirte er die Compoſition, und nach deſſen Ausſage ſoll er gegen 20 nahmhafte Werke für Violine und Clavier componirt haben, von welchen aber nur 6 Clavierconcerte gedruckt worden ſind.

Johann Georg II., Churfürſt von Sachſen, geb. im Juli 1665 und geſtorben am 20. November 1698 an den Blattern, nachdem er 1686 ſeinem Vater in der Regierung gefolgt war, ſtudirte ſchon von ſeinem 14. Jahre an mit vielem Fleiße die Muſik und componirte auch Vieles, namentlich Kirchenmuſiken.

Johann de Muris, auch Joannes de Muris, ſ. **Muris**.

Johann Cotto. Unter dieſem Namen (Joannes Cotto) hat Gerbert einen der wichtigſten Tractate de Musica im zweiten Bande ſeiner muſikaliſchen Schriftſteller abdrucken laſſen, und zwar nach einem Manuſcripte aus dem 12. Jahrhundert. Gerbert meint, es ſey dieſer Johann kein Anderer als der Scholaſtiker im Kloſter St. Matthiä zu Trier, der nach dem Zeugniſſe des Trithemius einem gewiſſen Lambertus 1047 im Amte gefolgt ſey.

Johann von Fulda, Mönch, lebte gegen Ende des 9. Jahrhunderts und war als Dichter und Tonkünſtler ein Schüler von Rhabanus Maurus. Nach Gerbert's Verſicherung ſoll er der Erſte geweſen ſeyn, der in Deutſchland Kirchengeſänge (varia modulatione) in Muſik ſetzte.

Johann, eigentlich Joannes Scotus, ein engliſcher Mönch des 9. Jahrhunderts, war Lehrer an einer Muſikſchule zu Oxford. Der Geſchichte zufolge lebten damals aber zwei Gelehrte dieſes Namens in England, und welcher von Beiden nun dieſer Muſiklehrer war, läßt ſich nicht entſcheiden.

Johnſon, 1) **Eduard**, ein engliſcher Componiſt, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts zu London. — 2) **Heinrich Philipp J.**, zuletzt Königl. Schwediſcher Capellmeiſter und Organiſt an St. Clara zu Stockholm, war ein Engländer von Geburt, kam aber in ſeinen jüngern Jahren ſchon auf einer Reiſe durch Holland und Deutſchland nach Schweden, wo er zuerſt 1753 als Hofmuſikus, dann 1755 als Organiſt und endlich 1763 als Capellmeiſter angeſtellt wurde. 1774 und 1775 war er wahrſcheinlich noch am Leben, da in eben dieſen Jahren zwei neue Opern von ihm: „Egle“ und „Neptun und Amphitrite“ dort zur Aufführung kamen. Indeß ſcheint ſein Todesjahr in die nächſte Zeit darauf zu fallen; Gewiſſes iſt darüber nicht bekannt. Seinen Ruf begründete er hauptſächlich als Organiſt. — 3) **Bartholomäus J.**, engliſcher Componiſt und Violoncell-Virtuos, feierte am 3. October 1810 zu Scarlobourgh ſeinen hundertjährigen Geburtstag Lord Mulgrave und über 70 andere angeſehene Perſonen wohnten der Feier in der Freimaurer-Loge bei. Während der Abends veranſtalteten muſikaliſchen Academie ſpielte der Jubelgreis noch das Violoncell zu einer Menuett, welche er vor 60 Jahren componirt hatte.

Joly, ein Pariſer Tonkünſtler des vorigen Jahrhunderts, wahrſcheinlich Violinvirtuos, componirte viele Duette für die Violine, auch für Guitarre und Flöte, Solo's für Guitarre (Sonaten und Variationen), für welches Inſtrument er auch zwei Schulen ſchrieb. Ferner gab er heraus: Duette (Variationen und Polonaiſen) für Harfe und Guitarre und für Harfe und Horn, und endlich eine nicht unbedeutende Anzahl Contretänze, die zu ſeiner Zeit, d. h. in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, viele Liebhaber fanden.

Jomelli, **Nicolo**, geb. 1714 zu Averſa (Burney gibt Avellino an), wo er ſeinen erſten Muſikunterricht im Clavierſpiel und Geſang vom Canonicus Muzillo erhielt. 1730 ging er nach Neapel, wo er im Conſerva-

Digitized by Google

torio della Pietà de Turchini unter Prota und Mancini, nicht unter Durante, ſtudirte; in der Folge gewann er ſehr Viel durch den Umgang mit dem berühmten Leon, der des jungen Mannes Talent in ſeinen erſten Compoſitions-Verſuchen erkannte und ihn lieb hatte. Von Einigen wird auch Leo als ſein Lehrer angegeben, jedoch ohne hinlänglichen Grund. Der Marcheſe del Vaſto-Avalos ernannte ihn zu ſeinem Capellmeiſter, als welcher er ſich bald mit einer Oper verſuchte: „l'Errore amoroso“, welche 1727 namentlich durch Leo's Billigung großen Beifall erhielt. Seine zweite Oper „Odoardo“, die er 1738 für Florenz ſchrieb, machte noch größeres Aufſehen, ſo daß er bereits 1740 nach Rom berufen wurde. Hier brachte er zuerſt ſein neues Werk „Ricimero, Re di Goti“, auf das Theater, und 1741, „Astianatte“, welche Oper die Römer ſo entflammte, daß ſie den Maestro auf ſeinem Sitze im Orcheſter auf die Bühne trugen unter einem Jubel, der nicht enden wollte. Seit dieſer Zeit hatte ihn ſein Glück bis zum erſten Lieblingscomponiſten Italiens erhoben. Noch in demſelben Jahre erhielt er einen Ruf nach Bologna, wo er die Oper „Ezio“ ſchrieb. Das war alſo die Urſache, warum er nach Bologna reiste. Dagegen hat Piccini Folgendes verbreitet: J. habe ſich dorthin begeben, um ſich vom Pater Martini im Contrapunkte und im Style der römiſchen Capelle unterrichten zu laſſen, damit er das Examen in Rom beſtehen könne, was vorhergehen mußte, ehe er päpſtlicher Capellmeiſter werden konnte. Nach kurzem Unterricht ſey J. wieder zurückgekommen und habe ſich der Prüfung unter der Bedingung unterworfen, daß ſich ſeine Examinatoren nach der Prüfung von ihm examiniren laſſen müßten. Des andern Tages habe er die Capellmeiſterſtelle zu St. Peter ohne Examen erhalten. So häufig dieß auch als geſchichtliche Thatſache erzählt worden iſt, ſo iſt es durchaus nichts weiter als ein hübſches Anekdötchen. Der Maltheſerritter Santarelli, damaliger Sänger an der päpſtlichen Capelle, welcher ſie auch viele Jahre dirigirte, bezeugt die Unwahrheit der Erzählung ausdrücklich und fügt hinzu: Allerdings würde man den Jomelli gern an der Spitze der päpſtlichen Capelle geſehen haben, ohne ihm vorher eine Prüfung anzutragen, wenn er ſich nur in ſolcher Jugend hätte binden laſſen wollen. Daß aber Jomelli, welcher ſich der Oper wegen in Bologna aufhielt, dort wirklich die Hülfe des gelehrten Pater Martini zu ſeiner Vervollkommnung benutzte, iſt zuverläſſig und gereicht ihm zur Ehre. Uebrigens kehrte der hochgeprieſene Componiſt bald nach Rom zurück, wo er nach Piccini's Angabe noch 7 bis 8 Opern in Muſik ſetzte, unter denen ſich vorzüglich „Astinax“, „Iphigenia“ und „Cajo Mario“ auszeichnen. In der letztgenannten hebt Piccini vor Allem die bewunderte Arie heraus: „Sposo i vado a morir.“ Nach Anderer Berichten ſoll er in Rom 14 Opern geſchrieben haben, ohne diejenigen, die er während der Zeit für andere Städte ſchrieb. Beide Nachrichten laſſen ſich vereinigen, ſobald man bemerkt: Piccini redet nur von großen Opern, während Andere auch geringfügigere Werke des beliebten Mannes erwähnen. Damals fand man ſeine Melodien ſo geiſtreich, edel und einſchmeichelnd, daß man ihn nicht blos den Reizenden nannte, ſondern ihn überhaupt zum größten muſikaliſchen Genie ſeiner Zeit erhob. Unter ſeinen zu Rom geſchriebenen Opern ſind noch namhaft zu machen: „Andromache“, „Merope“, „Semiramide“, „Sofonisbe“, „Tito Manlio“ und „Armida.“ Damals lebte ein kaum 22jähriger Portugieſe, Terradellas, in Rom, voller Anlagen und Bildung in der Tonkunſt, welcher mit der Leidenſchaft der Jugend einen Ernſt des Ausdrucks verband, daß er um der Anmuth der Melodie oder um eines Sängers willen nie die Wahrheit einer Situation opferte. Damit verband er eine Tiefe harmoniſcher Kenntniß, die Jomelli entweder nicht beſaß oder doch als Italiener lange nicht ſo hoch hielt. Dieſer Feuerkopf war Jomelli's Nebenbuhler geworden. Bald genug hatten ſich lebhafte Parteien gebildet; der Portugieſe hatte die Kenner und ernſteren Liebhaber, Jomelli dagegen die Sänger und das große Publikum für ſich. Terradellas zeichnete ſich aber nicht blos in Kirchenwerken ſo ſehr aus, daß man ihn weit höheren italieniſchen Kirchencomponiſten, als Jomelli war, an die Seite ſtellte, ſondern auch in ſeinen Recitativen und in der Begleitung derſelben, ſo daß die Wahrheit und Rundung derſelben den größten Eingang fand. Dieß war aber der Punkt, auf den ſich Jomelli mit Recht etwas zu Gute thun durfte, worin er als einzig bewundert worden war. Das Letzte vorzüglich erregte in J. verlegenen Neid, den ſeine Partei gewöhnlich noch weiter trieb als er ſelbſt. Und dieſe beiden Gegner ſtanden ſich 1747 in der Carnevalszeit mit neuen Werken öffentlich gegenüber. Der Portugieſe gefiel ungemein, und Jomelli wurde 14 Tage darauf (nach der Erzählung der Meiſten) in ſeiner „Armida“ ausgepfiffen. Zum gänzlichen Mißfallen dieſer Oper hatten freilich mancherlei Nebendinge, auch politiſcher Art, beigetragen, ohne welche die Aufregung der Maſſe gegen den vor Kurzem vergötterten Componiſten kaum ſo weit hätte geſteigert werden können. Die Freunde Terradellas' konnten ihr Entzücken nicht mäßigen, und ließen ſogar eine Denkmünze ſchlagen, auf deren einer Seite T., im Triumphwagen ſitzend, von J. fortgezogen wurde, auf der andern las man aus einem Recitative J.'s die Worte: „io sono capace.“ Das war zu Viel. Am nächſten Morgen fand man Terradellas' Leiche mit vielen Dolchſtichen in der Tiber. Man hat aber keinen gültigen Grund, J. ſelbſt als Anſtifter dieſer That zu beſchuldigen. Nach ſolchen Ereigniſſen mußte es freilich dem J. ſehr willkommen ſeyn, einen höchſt ehrenvollen und einträglichen Ruf von dem kunſtſinnigen Herzog Carl von Würtemberg zum Ober-Capellmeiſter nach Stuttgart zu erhalten, den er ſogleich annahm (1748). Er erhielt einen Jahrgehalt von 10,000 Gulden und fand ein Orcheſter, das er ſich nicht beſſer wünſchen konnte. Unter anderen ausgezeichnet tüchtigen Muſikern ſtanden Lolli und Nardini unter ihm; dazu waren Oper und Ballet ſo glänzend, daß dieſes Stuttgarter Theater gegen 20 Jahre lang unter die prächtigſten gezählt werden mußte, die damals überhaupt vorhanden waren, was in der That nicht wenig ſagen will. Hier ſah J. einen Wirkungskreis vor ſich, der ſeine Ehre als Director und als Componiſt nur vergrößern mußte. Die Anerkennung ſeines kunſtverſtändigen und für die Kunſt keinen Aufwand ſcheuenden Herrn mußte ihn dabei nicht wenig begeiſtern. Der Ruhm des Tondichters wuchs von Jahr zu Jahr. In jener Zeit ſtieg das Anſehen der Jomelli'ſchen Opern beſonders in London, deſſen Geſchmack faſt immer von dem des Auslandes abhing und ſich vor Allem im Italieniſchen gefiel. Die „Andromache“ machte in England 1754 vorzügliches Glück. Noch in den neueſten Zeiten wird J. von engliſchen Geſchichtſchreibern überaus erhoben. In Würtemberg ſchrieb er folgende Opern: „Olympiade“, „la Clemenza di Tito“, Nitetti“, „Penelope“, „Enea nel Lazio“, „Catone in Utica“, „Il Re pastore“, „Alessandro nell Indie“, „Ezio“, „Didone abbandonata“, „Demofoonte“, Ciro riconosciuto“, „Vologeso“, „Artaserse“, „Fetonte“ und mehrere kleinere; es werden 23 angegeben. Im Jahre 1768 wurde das große Orcheſter in Stuttgart aufgelöst und die Mitglieder auf halben Sold geſetzt. Jomelli begab ſich wieder nach Italien, wo er in Neapel mehrere Opern auf das Theater brachte, die er daſelbſt auf ſeinem Landſitze in Averſa theils neu geſchrieben, theils nur umgearbeitet hatte. Die erſte, welche nach ſeinem Aufenthalte in Deutſchland auf dem Theater San Carlo aufgeführt wurde, war „Armida“, wahrſcheinlich nur umgearbeitet. Sie gefiel lebhaft, wie ſein „Demofoonte“, der auch nur umgearbeitet ſeyn konnte. Dennoch hatte man ſchon in dieſer Aufführung bemerkt, daß ſeine Arbeit mehr die Kenner als die Menge befriedigte. Schon ſeine dritte in Neapel wieder aufgeführte Oper „Iphigenie in Aulide“ hatte, meiſt der wenig eingeübten Sänger wegen, das Unglück, ſo ſehr zu mißfallen, daß ſie bald von der Scene genommen werden mußte und auch ſpäter nur

Digitized by Google

von Kennern am Clavier theilweis zu Gehör gebracht wurde. Dieſer Unfall bekümmerte ihn ſo, daß die anhaltende Aufreizung ihm einen Schlagfluß brachte, von dem er ſich jedoch wieder erholte. Als ſeine letzte Oper für Rom wird „Achille in Sciro“ genannt (1772). Außerdem hat er noch verſchiedene Kirchenmuſik, bis auf 40 Werke, worunter einige Oratorien, geſchrieben. Oeſters wird ſein Benedictus Dominus Deus Israel genannt, das er nach Piccini's Erzählung für die päpſtliche Capelle in Rom ſchrieb bei Gelegenheit des gefabelten Examens. Sein berühmteſtes Kirchenſtück, das an vielen Orten aufgeführt wurde, war das Requiem in Es. J. hatte es nur mit Begleitung der Streichinſtrumente geſchrieben, ſpäter ſind vom Capellmeiſter Müller Blasinſtrumente hinzugefügt worden. Aber auch in dieſer Umgeſtaltung iſt es lange nicht wieder zu Gehör gebracht worden. Sein Schwanengeſang war das Miserere für zwei Soprane und das Quartett der Streichinſtrumente. Es iſt öſters gedruckt und als ſehr einfach von Vielen gelobt worden. Im Ganzen haben jedoch alle ſeine Kirchen-Compoſitionen weniger Werth als ſeine Opern, deren beſte in ihrer Weiſe wohl muſterhaft bleiben werden. Mozart urtheilte über ihn, wie folgt: „Der Mann hat ſein Fach, worin er glänzt, ſo daß wir es wohl bleiben laſſen müſſen, ihn bei dem, der es verſteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er ſich nicht aus dieſem herausmachen und z. B. Kirchenſachen im alten Style ſchreiben ſollen.“ Das iſt ſchlagender für Jomelli's Ruhm, als wenn die Franzoſen im Separatfrieden mit Würtemberg es zu einer ſtillen Bedingung machten, daß der Republik eine genaue Abſchrift aller Jomelli'ſchen Opern ausgeliefert werden müſſe. 1783 ſollten auf Herzoglichen Befehl alle in Stuttgart geſchriebenen Opern Jomelli's auf Vorausbezahlung gedruckt werden. Das Unternehmen iſt aber nicht zu Stande gekommen. Als im Jahre 1802 das kleine Theater in Stuttgart abbrannte, gingen die allermeiſten daſelbſt geſchriebenen Opern dieſes Mannes bis auf einige (unter denen Fetonte), die zufällig außerhalb des Theaters lagen, in den Flammen auf. J.'s Bild iſt öfters erſchienen; unter Anderem in Lavaters „Phyſiognomik“ und im 7. Jahrgange der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung. Burney fand viel Aehnlichkeit des Geſichts mit Händel, nur daß J. viel gefälliger und höflicher ſey. J. ſtarb am 28. Auguſt 1774. Aus Liebe und Achtung veranſtalteten die Orcheſter in Neapel auf ihre Koſten eine große Todtenfeier, wozu Salatini die Muſik ſetzte. Der Kaufmann Joſeph Anton Bridi in Roveredo hat ihm in Geſellſchaft Glucks, Mozarts, Händels, Sachini's und Joſeph Haydns 1823 ein Ehrendenkmal geſetzt.

Jonas, Carl, wahrſcheinlich zu Berlin geboren um 1770. Noch während ſeines Aufenthalts in Berlin componirte er mehrere Clavier- und Singſachen, die Theilnahme fanden und that ſich zum öftern auch als trefflicher Clavierſpieler hervor. Auf der Univerſität zu Halle ſetzte er ſeine muſikaliſchen Uebungen und Studien fort, und an Türk fand er den freundſchaftlichſten Rathgeber und theilweiſe auch Lehrer. Alle, die ihn kannten und ſein muſikaliſches Talent zu ſchätzen wußten, verſprachen ſich für die Zukunft Großes von ihm; gleichwohl iſt ſeit dem Jahre 1793 nichts mehr von ihm in der muſikaliſchen Welt bekannt geworden, außer eine Sammlung von Geſängen und Liedern, die bei Glöckner in Tilſit erſchienen.

Joneck, 1) Michael, Clavier-Inſtrumentenmacher zu Würzburg, geboren daſelbſt am 14. Mai 1748. — 2) Joſeph J., der auch bei Walther in Wien längere Zeit in Condition geſtanden hatte. Jetzt hört man freilich nur noch wenig mehr von der Fabrik Joneck in Würzburg ſprechen, einer ſo großen Ausdehnung auch dieſelbe vor 20—25 Jahren ſich erfreute.

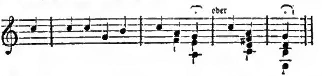
Jones, 1) Sir William, dem wir neben mehreren anderen auch für den Muſiker intereſſanten Schriften das vielleicht wichtigſte Werk über die Muſik der Indier verdanken, war einer der größten Orientaliſten. Er wurde geboren 1746 auf dem Gute ſeines Vaters in Wales und ſtarb im April 1794. Seine ſämmtlichen Werke ſind in ſechs Quartbänden zu London erſchienen. — 2) Edward J., ein engliſcher muſikaliſcher Schriftſteller aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts und wahrſcheinlich ein Bruder des Vorhergehenden, wurde zu Meirionyd'd in Wales geboren. — 3) Robert J., zuweilen auch Jons geſchrieben, war ein zu Anfange des 17. Jahrhunderts berühmter Lauteniſt zu London, und auch allen Nachrichten zufolge fleißiger und talentvoller Componiſt für ſein Inſtrument.

Jongleur. Man darf die Namen Jongleur und Troubadour nicht verwechſeln, wie freilich ſchon oft geſchehen. Ueber das Gewerbe dieſer Claſſe von Spielleuten, der Jongleurs, ſeit dem Aufkommen der Troubadours fehlt es nicht an Nachrichten. Ihr Hauptgeſchäft beſtand in der Ausübung der Tonkunſt, an die man indeſſen damals, im Mittelalter, natürlich weit geringere Forderungen machte, als zu unſerer Zeit. Die Zahl der Inſtrumente, deren ſie ſich bedienten, war bedeutend. Als das wichtigſte galt die Viole, die unſerer Geige ſehr nahe kam und auch wie dieſe mit einem Fiedelbogen geſpielt wurde; auch Harfe und Zither waren bei ihnen ſehr beliebt. Eine Anſchauung von der Geſtalt dieſer Inſtrumente, ſo wie überhaupt von dem Aufzuge eines Jongleur geben die Abbildungen in der „Cäcilia“ Bd. VII. pag. 50. Was man jetzt Jongleurs nennt, Meiſter in allen Uebungen der Gewandtheit und der Aequilibriſtik, bezeichnete man damals mit dem Worte batelenrs, batalores. Mit der Entſtehung dieſer Bedeutung des Worts (ſchon mit dem Ende des 13. Jahrhunderts) hört aber auch alles muſikaliſche Intereſſe der Jongleurs auf. Man vergl. in dieſer Hinſicht den Aufſatz von Böttiger in der Abendzeitung 1820 Nr. 117 ff. und 1823 Nr. 229 ff. Hier, wo nur Muſikaliſches zu beſprechen iſt, kann nicht weiter die Rede davon ſeyn.

Joniſch, joniſche Tonart, einer der alten Kirchentöne, und zwar Dur mit großer Septime: c, d, e, f, g, a, h, c. Die joniſche Tonart iſt alſo die einzige unter den alten Tonarten, die mit einer unſerer Tongattungen, und zwar mit Dur, der melodiſchen Grundlage nach ganz übereinſtimmt. Demungeachtet war ihr Charakter bei den Alten eigenthümlicher beſtimmt als bei uns; denn unſere ſämmtlichen Dur-Tonarten haben dieſelbe Tonleiter und moduliren nach gleichen harmoniſchen Grundſätzen; die Alten aber hatten außer dem Joniſch-Dur auch noch ihre mixolydiſche und, wenn ſie wollten, ihre lydiſche Tonart, beide ebenfalls Dur, aber in Tonleiter und Modulation weſentlich verſchieden. Auch abgeſehen von dieſen andern Durtönen gaben ſie aber der joniſchen Tonart eine Wendung, die ſie von unſerem Dur charakteriſtiſch unterſchied. Nach richtigen Grundſätzen geht nämlich, wie bekannt, unſere Modulation in Dur zunächſt nach der Dominante; unſer C-Dur z. B. wird der Regel nach zuerſt nach G-Dur ausweichen, oder auch nur nach G-Dur, wenn nur eine einzige Ausweichung ſtatthaben ſoll; eine andere Art zu moduliren muß als Ausnahme von der Regel angeſehen werden, würde ſogar früheren Componiſten als eine nicht unbedenkliche Freiheit erſchienen ſeyn. Aber eben jene nächſte und inſofern allerdings gemeinſte Modulation in die Dominante finden wir in den Chorälen aus der Blüthezeit der alten Tonarten gefliſſentlich theils ganz umgangen (wie z. B. in den Chorälen: Allein Gott in der Höh' ſey Ehr — Herr Chriſt der ein'ge Gottesſohn — Herr Gott dich loben alle wir) theils (wie in den Chorälen: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr — Vom Himmel hoch da komm' ich her — Nun bitten wir den heiligen Geiſt — Nun lob' mein Seel' den Herrn — Schmücke dich o liebe Seele — O Herr Gott dein göttlich Wort — Wach' auf mein Herz und ſinge — und vielen andern) durch Schlußfälle im Haupttone oder Ausweichungen in den Parallel-Moll- oder Unter-Dominantenton verſpätet. Hierzu kommt endlich noch, daß die joniſche Tonart, wenn

Digitized by Google

ſie in voller, urſprünglicher Kraft und Bedeutung, authentiſch (nicht in plagaliſcher Anwendung als Hypojoniſch) auftrat, meiſtens in dem hellen, klaren C aufgeſtellt wurde. So war ſie denn nun in ihrem hellen, heitern, dem natürlichen Tonquell zunächſt entſchöpften und doch von dem zu Alltäglichen ſonderlich frei gehaltenen Weſen der eigentliche und gebührende Sitz heitern, freudigen, ſtarkmüthigen Geſanges; und eben daher ſchreiben ſich die zu Anfang joniſcher Choräle ſo ungemein häufigen Schlüſſr im Haupttone, welche dem Ganzen Sicherheit und erhöhte Feſtigkeit zu geben dienen. Selbſt an manchen Stellen, die beiderlei Modulationen, die toniſche und die in die Dominante, zulaſſen — z. B. im erſten Strophenſchluſſe des Luther'ſchen Geſangs: Ein' feſte Burg —



möchte die toniſche (hier mittelſt der Unterdominante) den Vorzug größerer Würde und Feierlichkeit haben, obwohl beſondere Umſtände in größeren Werken, oder die beſondere Stimmung uns auch zu der Dominantenmodulation leiten können, die unſerer heutigen Gewöhnung näher liegt. So findet ſich auch der Choral: „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr", deſſen erſte Strophe allerdings den Dominantenſchluß zuläßt, in ſeiner alten charaktervollen Geſtalt *) nicht auf die Dominante des Haupttones, ſondern auf die der Paralleltonart (nach heutiger Art zu reden) hingewendet.

Joſeph, Georg (Hoffmann in ſeinem Werke „die Tonkünſtler Schleſiens" nennt ihn Joſephi), war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Muſikus in der Hofcapelle des Biſchofs von Breslau. Er gab heraus: „Heilige Seelenluſt, oder geiſtliche Hirtenlieder ꝛc." Hoffmann erhebt J. weit über ſeine Zeit und räumt ihm unter den geiſtlichen Liedercomponiſten einen ehrenvollen Platz ein. Mehrere von den Liedern leben auch noch heutzutage in dem Munde des Volks, beſonders in der Oberlauſitz.

Josquin des Près oder Desprèz, auch Giosquino del Pralo und Jodocus Pralenſis oder a Pralo genannt, zuweilen auch Joſſien, gehört unter die merkwürdigſten Männer ſeiner Zeit, und dennoch iſt trotz ſeiner Berühmtheit ſeine Herkunft bisher ſo ungewiß geweſen, als es ſein Geburts- und Todesjahr iſt. Was man Alles über dieſen großen Contrapunktiſten meinte, kann aus Gerber's neuem Lexikon der Tonkünſtler zur Genüge erſehen werden, wo man auch die noch vorhandenen Geſänge des Meiſters ſehr fleißig angeführt findet.

Joubert, Mr., in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organiſt an der Cathedralkirche zu Nantes. 1776 ward im Concert ſpirituel zu Paris das Oratorium „la Ruine de Jerusalem ou le Triomphe du Christianisme" von ihm aufgeführt, und 1778 in Nantes die Operette „la Force de l'habitude." Mehr iſt nicht von ihm oder über ihn bekannt.

Journet, Franziska, geb. zu Lyon um 1680 und dort auch zur Sängerin gebildet, glänzte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts als erſte Sängerin an dem großen Theater zu Paris und ſtarb daſelbſt 1722.

Jovanelli, ſ. Giovanelli.

Jozzi, Giuſeppe, geboren zu Rom, war Caſtral, und wie Burney verſichert, ein guter Muſiker, aber nur mittelmäßiger Sänger, wenigſtens was die Stimme an ſich betrifft. Sehr vieles Aufſehen machte er in London durch ſein fertiges Clavierſpiel. Sein Todesjahr, das wahrſcheinlich in die ſiebzigee Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt, iſt nicht genau bekannt.

Irgang (auch Irrgang geſchrieben), David, geboren am 4. December 1707 zu Rottenburg a. d. Oder. Beſonders ſein fertiges Clavier- und Orgelſpiel und der gründliche Unterricht, den er darin ertheilte, waren es, die ihm ſeinen Lebensunterhalt ſichertrn. 1742 ward er Schullehrer und 1743 endlich Cantor und Organiſt in Kaiſerswaldow, wo er am 22. April 1776 ſtarb. In ſeiner Blüthezeit galt er für den fertigſten Clavierſpieler und gewandteſten Organiſten in dem ganzen Bunzlauer Kreiſe.

Irland — irländiſche (iriſche) Muſik. Bis gegen Ende des 10. Jahrhunderts war Irland, ſelbſt unter einem Namen (Scotia oder Scottia), mit Schottland vereint; erſt König Malcolm II. trennte beide Länder und gab letzterem den Namen Scotia allein, und bald darauf, im 12. Jahrhunderte, ward Irland eine engliſche Beſitzung untrr König Heinrich II. Das iſt die Urſache, daß unter Anderm die Irländer auch niemals eine eigene Muſik beſaßen. Wie die altſchottiſche iſt auch ihre Muſik keine andere als die der Gaelen, und wenn auch D. Macculloch behauptet, die Irländer hätten eine eigene Muſik gehabt, und kein gebildeter Schotte werde ihnen die Melodien ſtreitig machen wollen, die für die Harfe beſonders geeignet wären, ſo ſetzt er doch auch wohlweislich hinzu, daß ſie mit den Bewohnern des gaeliſchen Landſtrichs zuſammen eine eigenthümliche Muſik gehabt hätten. S. daher über die alte iriſche Muſik d. Art. Keltiſche Muſik. D. T. Campell beweist nach ſeiner im Ganzen höchſt unſichern Art zwar, daß die altſchottiſche Muſik, und theilweiſe auch noch die neuſchottiſche, eine Nachahmung der irländiſchen ſey; allein geben wir das auch zu, ſo wird damit noch keineswegs unſere Anſicht widerlegt, daß die altiriſche Muſik keine andere als die keltiſche war, aus welcher auch die ſchottiſche entſtanden iſt, und die Aehnlichkeit, welche noch jetzt zwiſchen manchen ſchottiſchen und irländiſchen Melodien herrſcht, kann hier auf keiner Seite als Beweisgrund angeführt werden. Bis zur Zeit der engliſchen Oberherrſchaft alſo war die iriſche Muſik keine andere als die keltiſche; vom Beginn jener Zeit an aber ward auf der andern Seite wieder der Einfluß der engliſchen Cultur auf die Irländer ſowohl in den Künſten als Wiſſenſchaften zu merklich und vorherrſchend, als daß ſie hätten in der Muſik auch nur irgend eine Selbſtſtändigkeit behaupten können. Es ergiebt ſich dieß ſchon aus dem ſehr mangelhaften Zuſtande der damaligen Muſik in Irland. Giraldus, mit Beinamen Cambrenſis, ſagt, indem er von der Muſik der Irländer im 12. Jahrhundert ſpricht, daß ſie ſanft und rein, doch nur auf vier, höchſtens fünf Noten beſchränkt geweſen ſey, und daß ſie immer mit einer gut in das Gehör fallenden Note angefangen und geendet habe. Und von Inſtrumenten hatten die Irländer damals nur die Trommel und Harfe. Auf dieſer beſaßen ſie noch die meiſte Geſchicklichkeit. Dreiſt dürfen wir daher alle ſpätere iriſche Muſik mit der engliſchen gemeinſchaftlich als ein Ganzes betrachten, jedoch immer mit beſonderem Augenmerk auf dieſe, die ſtets jene hinter ſich ließ, wie es auch bei dem

*) Vergl. Cantional ꝛc. von J. H. Schein, Leipzig 1627 (zweite Auflage 1645) oder auch das evangeliſche Choral- und Orgelbuch von A. B. Marx in beiden oben genannten Chorälen. Seth Calviſius, einer der Hauptgewährsmänner über alte Tonarten, wendet ſogar den erſten Schluß des erſtern Chorals (Ein' feſte Burg) auf den Moll-Dreiklang der Mediante. Vergl. Kirchengeſänge ꝛc. durch Sethum Calviſium 1597 und die verdienſtliche Sammlung von Chorälen von C. F. Becker und G. Billroth 1831.

Digitized by Google

Religions-Gegenſatze der beiden Völker wohl nicht anders ſeyn konnte. Haben die Irländer noch etwas eigenthümlich Muſilaliſches, ſo iſt es ihre Volksmuſik, die, in der Regel den natürlichſten Ausdruck von Schmerz und Melancholie an ſich trägt, und deren Melodien uns häufig an jenes Sylbenmaß erinnern, welches man an Porgoleſe tadelte. Einer harmoniſchen Durchbildung ſind die Irländer bis auf den heutigen Tag unfähig geblieben. Ihre Harmoniker ſind Engländer. Melodien von eingebornen iriſchen Tonkünſtlern ſind kaum geeignet, von einem Baß begleitet zu werden. Man verſuche es, einen ſolchen dazu zu ſetzen, und man wird ſich bald von der Wahrheit des Geſagten überzeugen. Der alte keltiſche Charalter klebt ihnen ſelbſt noch jetzt an. Von ihrem ſechsten zum ſiebenten Tone iſt das Intervall eines halben, von dem ſiebenten zum achten aber das eines ganzen Tones. Der Engländer geht ſo weit in ſeinem Spott über die Armſeligkeit der wirklich iriſchen Muſik, daß, wenn er in einer ſeiner Nationalopern ein luſtiges Kammermädchen oder eine alte weibliche Thörin auftreten läßt, ihr gewöhnlich ein irish song zu ſingen gibt, das immer das größte Gelächter in den Häuſern erregt. Ja zum Sprichwort iſt dieſer iriſche Geſang dort geworden, und hier kann daher auch dieſe kurze Notiz über den Zuſtand der wirklich iriſchen Muſik vollkommen genügen, wenn wir ſie mit der wiederholten Bemerkung ſchließen, daß alle wirklich muſikaliſche Kunſt in Irland, jetziger Zeit, rein engliſches Eigenthum, engliſchen Charalters iſt.

Irregulärer Durchgang, ſiehe Durchgang und Wechſelnoten.

Irresoluto (ital.) — unentſchloſſen, ſchwankend; verlangt einen ſtockenden, unſichern Vortrag.

Irrgang, ſ. Irgang.

Is. Wenn ein Kreuz vor einer Note ſteht, ſo wird der dadurch bezeichnete unabhängige Ton um einen kleinen halben Ton erhöht. Dieſe erhöhten Töne, die Viele auch nur ſchlechtweg halbe Töne nennen, erhalten ihren Namen von den unabhängigen (ganzen). Man fügt nämlich dem Buchſtaben der Hauptnote oder dem Namen des unabhängigen Tones noch die Sylbe is bei. Sonach iſt die Sylbe is in der Muſik Bezeichnungsname für alle erhöhten abhängigen, ſogenannten halben Töne. Der Gegenſatz von is, alſo der Bezeichnungsname für alle vertieſten abhängigen Töne, iſt es.

Iſaak, Heinrich, vulgo Iſaak von Prag, einer der älteſten und tüchtigſten Contrapunktiſten Deutſchlands, deſſen Geburtsjahr und Geburtsort bis jetzt nicht mit Gewißheit angegeben werden kann, wie denn überhaupt aus ſeiner Lebensgeſchichte nur das Hauptſächlichſte im Allgemeinen bekannt iſt.

Isham, John, ein engliſcher Tonkünſtler des vorigen Jahrhunderts, der aber ungeachtet ſeiner vielen guten muſikaliſchen Kenntniſſe und ſeines herrlichen Talents ſowohl den Engländern ſelbſt als im Auslande lange Zeit unbekannt blieb. Er ſtarb als Organiſt an der Margarethenkirche zu Weſtmünſter im Juni 1726. Er ſchrieb eine Menge ſchätzbarer Kirchenmuſiken, von denen aber wenige gedruckt ſind.

Iſidorus, Hispanenſis, ſtarb als Biſchof von Sevilla 636. Seiner ausgebreiteten Kenntniſſe wegen ſtand er gewiſſermaßen an der Spitze der ganzen ſpaniſchen Geiſtlichkeit, und auch die Muſik, namentlich aber die Kirchenmuſik, hat ihm viel zu verdanken.

Iſinardi, Paolo, berühmt als Dichter und Componiſt, wurde geboren zu Ferrara, und blühte daſelbſt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Abt der caſſinenſiſchen Congregation, Herzoglicher Hofmuſikus und Domcapellmeiſter. Er ſtarb in einem Alter von 60 Jahren.

Iſouard, Nicolo, geboren auf der Inſel Malta 1777, und daher ſein Beiname Nic. de Malte, Sohn eines Kämmerers des Großmeiſters, den der Commandeur des Maltheſerordens, Conſtant de Campion, mit ſich nach Paris nahm, damit er dort nach dem Willen ſeines gebildeten Vaters zum Seedienſt erzogen würde. Der Anſtellung an der Marine nahe, trieb ihn die Revolution 1790 nach Malta zurück, wo ihn der Vater zum Kaufmann beſtimmte. Einige Zeit brachte er auch wirklich als Handlungsdiener in Palermo zu, ſetzte jedoch die jung begonnene Muſik eifrig fort, die er darauf in Neapel, wo er hernach im Hauſe eines angeſehenen Geldwechslers arbeitete, unter Guglielmi's Leitung noch vollends ausbildete. Jetzt war es ihm nicht mehr möglich, der Neigung zur Tonkunſt zu widerſtehen; er entſchloß ſich wider den Willen der Aeltern ſich ihr ganz hinzugeben, ging nach Florenz und ſetzte da ſeine erſte Oper: „L'Avviso aimaritali." Der Beifall beſtärkte ihn in ſeinem Vorhaben. Um ſeiner Aeltern willen nannte er ſich nur Nicolo, unter welchem Namen er lange bekannt blieb, bis er ſpäter in Paris ſeinen Familiennamen hinzuſetzte. Nachdem er noch in Livorno die ernſte Oper „Artaſerſe" componirt hatte, berief ihn der Großmeiſter als Organiſten und Ordens-Capellmeiſter nach Malta, welche Stellen er bis zur Aufhebung des Ordens durch die Franzoſen verwaltete. Seine Muße wendete er dann auf Compoſitionen mehrerer aus dem Franzöſiſchen in's Italieniſche überſetzte Operetten. Bei Räumung der Inſel von den Franzoſen nahm ihn der General Vaubois als Secretär mit nach Paris, wo er ſich meiſt nach Monſigny und Golbry weiter bildete, darauf bedacht, den franzöſiſchen und italieniſchen Geſchmack zu vereinigen. Seine erſte Einführung in Paris mit der Oper „Fanchette" war nicht ſehr glücklich, weil das Stück früher von Audinot componirt worden war, was ihm der Patriotismus der Franzoſen übel genommen hatte. Deſto beſſer wurden 1803 ſeine Operetten: „les Confidences" und 1804 „Michel Ange" aufgenommen und geſtochen. Die letzte wurde 1805 auch in Berlin beifällig auf die Bühne gebracht. Es folgten: „le Médecin turc" und „Impromptu de Campagne", beide geſtochen; desgleichen: „le Billet de Lotterie", „Cimarosa", „le Dejeuner de Garçons", „l'intrigue aux fenêtres", „un jour à Paris", „Léance ou le fils adoptif", „Lulli et Quinault", „le Magicien sans Magie", „le Prince de Catane", „la Ruse inutile", „les Rendez-vaus bourgeoises", „l'Une paur l'Autre", „Jeannot et Colin." Das größte Aufſehen machten aber folgende zwei Opern: „Andrillan" (Aſchenbrödel), welche 1810 in Paris mehr als hundertmal hinter einander gegeben wurde und darauf in aller Herren Länder die Runde machte. Noch mehr gefiel „Jocande", welche auch zuverläſſig unter ſeine gefälligſten Werke gerechnet werden muß, eine Oper, die weniger Willkührliches und Zerſtückeltes als manche ſeiner früheren, und noch mehr Originelles und im leichten Style Gediegenes hat. Nicht nur in Frankreich, ſondern auch in Deutſchland hat ſie ſich lange als Lieblingsoper erhalten. Daß bei ſolchem Beifalle in Paris es auch mit ſeinem Einkommen vortrefflich ſtand, wiſſen die Leſer ohne unſer Wort. War er aber auch noch ſo ſehr der Liebling des Publikums, ſo konnte dieß doch nicht hindern, daß nicht mitunter Stimmen ſich erhoben, die gerade um des zu großen Beifalls willen vielleicht in manchem Tadel zu weit gingen, was der lebhafte Mann nicht ohne Aufregung ertragen konnte. So wurde ſogar noch 1817 berichtet, Nicolo ſey nichts weiter, als ein mechaniſcher Naturaliſt, der zwar nicht ſelten gute Einfälle habe, ſie aber aus Mangel an tieferer Kenntniß nicht beherrſchen könne, überhaupt kein Künſtlerbewußtſeyn habe; nur im franzöſiſchen Sinne ſey er klaſſiſch zu nennen ꝛc. Die Menge, fuhr man geſchickt genug fort, ſey überſättigt, wolle etwas Auffallendes, was er zu geben verſtehe; er werde aber ſo gut wie Boyeldieu nur ſo lange das Wohlgefallen der Menge für ſich haben, als er friſch und neu ſeyn würde; dann werde man Etwas, was nicht aus der Natur hervorgegangen ſey, gänzlich vergeſſen. Dennoch waren es die beiden Männer in Paris, Nicolo und Boyeldieu, die zu jener Zeit galten und öfter mit einander verglichen wurden. Im Ganzen geſtand man ihm mehr Phantaſie und Originalität als Boyeldieu zu, dem man dagegen mehr

Digitized by Google

Gedachtes und Correctes zuſprach, weshalb denn N. nicht ſelten roher, unförmlicher, unklarer und maſſenhafter geſcholten wurde. Seine letzte Oper war „Aladin, ou la Lampe merveilleuse", Text von Etienne, mit welchem Dichter er lange verbunden gearbeitet hatte. Dieſer Oper wurde von Kennern bei feſtgehaltener Originalität eine beſſere Bearbeitung und überhaupt mehr Correctheit zugeſchrieben. Er konnte ſie jedoch nicht zur Aufführung bringen, weil es um ihretwillen zwiſchen dem Theater der großen Oper und zwiſchen Feydeau, für welches er ſeine meiſten Opern geſchrieben hatte, zu einem langwierigen Streite gekommen war. Er erlebte auch die Aufführung nicht, vielmehr wurde dieſer Streit unter Anderem ein Grund zu ſeinem frühen Tode, den ihm ſeine heftige Erregbarkeit zugezogen hatte. Zu dem Vorfalle mit Aladin waren nämlich noch die Kränkungen gekommen, daß ihm Boyeldien in der Academie (an Mehul's Stelle) vorgezogen worden war, und daß Etienne ſich von ihm getrennt und einige neue Operntexte dem Lebrun gegeben hatte. So liebenswürdig und theilnehmend der Mann (Nic.) in allen andern Lebensverhältniſſen war, ſo heftig und neidvoll war er als Künſtler. Die angegebenen Vorfälle quälten ihn daher ſo ſehr, daß er ſich ein Bruſtübel zuzog, woran er, ohne lange krank geweſen zu ſeyn, am 23. März 1818 ſtarb. Seine Frau und Kinder genoſſen noch zehn Jahre hindurch den Ertrag ſeiner Opern-Aufführungen, die jährlich gegen 5000 Thaler eingetragen haben ſollen.

Israeliten, ſ. Hebräer.

Iſthmiſche Spiele, ſiehe Muſikaliſche Wettſtreite.

Italien — italieniſche Muſik. Die alte unter den Römern herrſchende, von den Griechen, wie vieles Andere, hauptſächlich entlehnte Muſik iſt auf römiſche Muſik zu verweiſen. Deren Anfang und Fortſchritt ſ. Hauptwerk. — Es iſt ein ſehr großer, wider alle Geſchichte anlaufender Irrthum, wenn man Italien für die Wiege der neuen harmoniſchen Tonkunſt halten wollte. In der That findet ſich unter allen Italienern vor Paleſtrina kein Einziger, als Coſtanzo Feſta, der genannt zu werden verdiente als harmoniſcher Componiſt; auch ſind wirklich nur von Feſta unter allen Italienern Compoſitionen unter denen der Ausländer, an die man ſich hielt, zum Druck befördert worden, und zwar zum erſten Male 1514. Darum wird auch Feſta von Baini der Vorläufer Paleſtrina's genannt. Seine tüchtigſten Vorläufer waren aber Ausländer, welche nicht allein die italieniſche Tonkunſt in Rom, ſondern auch namentlich in Florenz und Venedig höchſt bedeutend förderten, ja ſie eigentlich dort in's Leben riefen. In der Mitte des 16. Jahrhunderts hatten ſich zwar in Italien mehrere Lehrmeiſter gebildet, allein die fremden wurden noch immer, und meiſt mit Recht, vorgezogen. Die tüchtigſten Männer jener Zeit in Italien waren Schüler der Ausländer. So war z. B. Giuſeppe Zarlino, der größte Theoretiker ſeines Zeitalters, ein Zögling des weit berühmten Hadrian Willaert. Mit Paleſtrina fängt erſt die Höhe der muſikaliſchen Kunſt in Italien, die es vom Auslande erhielt, recht eigentlich an. Nehmen wir die Jahre ſeiner Bildung, wie billig, weg, ſo haben wir ſeine Glanzepoche mit Kieſewetter von 1560 an zu ſetzen (ſiehe Paleſtrina). Niemand von Verſtand und Gefühl wird dieſem Heros der Tonkunſt Erhabenheit und dauernden Werth abſprechen; er muß ſtehen und wird bleiben. Wer aber Alles ohne Unterſchied von ihm für gleich groß, ja für ganz einzig in ſeiner Art hält, gehört unter die leeren Enthuſiaſten, die nur den Namen anbeten und mit ihm Abgötterei treiben. Auch iſt es Uebertreibung, wenn Manche die Höhe dieſes wahrhaft großen Mannes ganz ohne Gleichen erblicken. Mit Paleſtrina ſtand damals der Zeit und dem Ruhme nach gleich Orlandus de Laſſus; und daß man unſern Jacob Gallus nicht längſt und allgemein neben Paleſtrina geſtellt hat, iſt eine Schande für den Deutſchen, der leider nur zu ſehr auf fremde Worte horcht und ſeine eigenen Landesſöhne, die er nennen und dem Auslande bekannt machen ſollte, mit all' ihrer Größe undankbar und dem Vaterlande treulos vergißt. — Von jetzt an hebt ſich Italien, weil man ſtolz darauf war, Künſtler zu beſitzen; von jetzt an bildeten ſich Unterrichtsſchulen in Italien auch von Einheimiſchen, Paleſtrina ſelbſt trat als Lehrer zu der Muſikſchule Nanini's in Rom. Ausgezeichnet ſind zu nennen: Felice Anerio, Nanini da Vallerano, Greg. Allegri ꝛc. Die päpſtliche Capelle ſorgte vor Allem für die Erhaltung der würdevoll geiſtlichen Muſik; Venedig hielt faſt gleichen Schritt, ging aber doch auch durch wagſame und tüchtige Köpfe, unter denen mancher Ausländer, zur weltlichen Muſik über, was keineswegs als Nachtheil geſagt ſeyn ſoll; vielmehr war es ein Glück für Italien, das ſeines ſüdlichen Feuers wegen die weltliche Muſik kaum entbehren konnte. Zum Emporbringen dieſer weltlichen Muſik traf Vieles glücklich zuſammen. Die Liebe zu den Wiſſenſchaften war in Italien eingezogen und groß geworden; man hielt ſie hoch an den Höfen, es war ein allgemeiner Wetteifer der Bildung entſtanden, die Reichen ſuchten und fanden ihre Ehre im Begünſtigen und Beſchützen der Künſte und Wiſſenſchaften; es gehörte zum Glanz, der ſtets es liebt, ſich auch äußerlich vor der Welt gefeiert zu ſehen. Eine Stadt ahmte der andern nach, und ſo wurde auch die Muſik nicht nur in Florenz, Neapel und Genua, ſondern in jeder bedeutenden Stadt Italiens gepflegt. Es bildeten ſich allerlei Geſellſchaften für Kunſt und Wiſſenſchaft der verſchiedenſten Art. Ein ſolcher Verein von Gelehrten und Künſtlern verſammelte ſich auch gegen Ende des 16. Jahrhunderts im Hauſe des Grafen von Vernio, Giov. Bardi zu Florenz. Man war auf den Gedanken gekommen, die alte, für herrlich gehaltene, griechiſche Muſik wieder aufzufinden und herzuſtellen, und verſuchte zu dem Ende Melodien für eine Stimme mit Begleitung eines Inſtruments zu erfinden, was bis jetzt nicht als Kunſt angeſehen worden war ſeit der Einführung der mehrſtimmigen Muſik. Vinc. Galilei (ſ. d.) that es zuerſt mit Glück. Daraus ging ſeit 1600 die neue italieniſche Oper hervor (ſ. Oper), worüber wir hier nicht weiter als im Allgemeinſten berichten wollen, um nicht zweimal daſſelbe zu ſagen. Man glaubte nämlich ſehr richtig, der Styl der Griechen, den ſie zu ihren dramatiſchen Werken in ihrer Muſik anwendeten, müſſe ein von dem jetzt gebräuchlich neuen völlig abweichender geweſen ſeyn und die Mitte zwiſchen eigentlichem Geſange und der Declamation gehalten haben. Dieſem vermeintlich griechiſchen Muſikſtyle ſuchte nun die Geſellſchaft auf die Spur zu kommen auch in dramatiſchen Verſuchen, die nichts weniger als in Vergeſſenheit gekommen waren. Mancherlei dramatiſche Vorſtellungen waren früher in Italien und Deutſchland gegeben worden, allein mit geſprochenen Dialogen und dazwiſchen mit einigen Chören nach Art der Madrigale (ſ. d.) und der Motetten, die hinter der Scene geſungen wurden. Vorbilder waren alſo da; auch hatte Orazio Vecchi in Modena 1597 in ſeinem „Anfiparnasso" allerlei bunte Scenen zuſammengeſtellt, die auf dem Theater geſprochen wurden, zwiſchen welchen der Chor Mehrſtimmiges ſang. War das auch keine eigentlich komiſche Oper in unſerm Sinne, ſo war es doch immerhin ein Anfang, der zum Beſſern führen mußte, ſobald man nur das Arioſe hinzufügte. Etwas Aehnliches hatten auch die ſogenannten Myſterien, oft mit Volkslaune, gethan. Selbſt die Oratorien, welche gleichfalls etwas früher in's Leben getreten und ordentlich aufgeführt worden waren, mußten als Vorbilder dienen, da ſie nicht zu ſelten auf Theatern aufgeführt wurden. Ferner war Emilio del Cavaliere ſchon 1590 auf Schäfergedichte verfallen, die er mit Muſik in Rom mit großem Beifalle zu Gehör brachte, z. B. „il Satiro", „la disperazione di Sileno." Etwas Anderes als ein ſolches nach der griechiſchen Fabel bearbeitetes Schäfergedicht, was der mit der florentiniſchen Geſellſchaft verbundene Dichter Rinuccini erſt 1597 ſchrieb, und was gewöhnlich die

Digitized by Google

erſte neuitalieniſche Oper genannt wird, war es auch nicht. Man kann es alſo, von dieſer Seite betrachtet, unmöglich mit Grund eine neue Erfindung nennen. Der Verſuch hieß „Dafne“ und wurde von Peri in Muſik geſetzt. 1600 ſchrieb derſelbe Dichter zu einer großen Feſtfeier die „Euridice“, welche Peri und Caccini componirten, erſt gemeinſchaftlich, dann Jeder vollſtändig für ſich. Dieſe beiden Muſiken, ſo wie das Oratorium Emilio del Cavaliere's „l'anima e corpo“, ſind zu gleicher Zeit gedruckt worden. In der Muſik findet ſich aber auch keine neue, am wenigſten eine dramatiſche Erfindung; die Chöre ſind nicht anders als die gewöhnlichen nach Art der Madrigalen, die Recitation mit einem begleitenden Baſſe iſt ſteif und ohne Leben. Arien kommen aber noch gar nicht vor. Vom Griechiſchen ſelbſt, was man dort wiederherzuſtellen ſuchte, war nicht das Geringſte darin, als eben die ſchon angezeigte Art eines ausdrucksloſen und plumpen Recitativs, von dem man im Kirchlichen etwas Aehnliches überall beibehalten haben mußte. Solo war aber immer geſungen worden, wenn nicht in der neu contrapunktiſchen Kunſt, doch im Volke, namentlich bei Proceſſionen, wo ein Vorſänger gewöhnlich zuerſt eine ſchlichte Melodie vortrug; auch hatte man immer die Volksgeſänge mit Inſtrumenten, d. h. mit irgend einem, ſo gut es gehen wollte, begleitet. Eine eigentlich neue Erfindung kann man demnach das Geleiſtete nicht nennen, außer in einem Lande, wo man Alles, was in der gegebenen Art nicht als feſtſtehend und kunſtgewöhnlich angeſehen werden kann, in der Regel mit dieſem Namen belegt. Ausgezeichnet war das Gegebene auch nicht, und wurde es auch nicht durch die nächſten Verſuche der Art; ſelbſt Monteverde vermochte es nicht, das Neu-Dramatiſche in der Muſik auf einen bedeutend höhern Standpunkt zu erheben. Es ging nur langſam vorwärts. Nur in der ganz veränderten Richtung der Gemüther, in der Neigung, die Tonkunſt nicht allein mehr als eine bloß contrapunktiſche Arbeit, und vorzüglich für ernſt kirchliche Zwecke, zu betrachten, ſondern ſie auch und weit vorzüglicher für weltliche, ſinnlichere Vergnügung zu gebrauchen, liegt der wirkſam friſche Kern, aus dem künftighin der große Baum erwuchs, unter deſſen Schatten die Welt ſich immer mehr erfreute. Der Geſang für eine Singſtimme mit Begleitung eines Inſtruments wurde von jetzt an doch nicht mehr von den Tonkünſtlern als ein völlig verächtliches und dem Volke zu überlaſſendes Ding angeſehen. Caccini hatte 1601 dafür componirt und ſeinem Verſuche den Titel gegeben „nuove musiche.“ Jedermann wird aber wohl zugeſtehen müſſen, daß die Tonkünſtler in dieſen Verſuchen nur zur alten, längſt gebräuchlichen Weiſe zurückgekehrt waren, um die Menſchen auch in leichteren Weiſen, als die künſtlich mehrſtimmigen waren, mit Muſik zu vergnügen. Man war alſo lebensluſtiger geworden, verlangte mehr Schmuck in der Tonkunſt und mehr Leichtigkeit oder mehr Glanz für den ausübenden Muſiker, als dieß Alles der bisher hauptſächlich für die Kirche gehandhabte Contrapunkt leiſten konnte. Dieſe vergrößerte Ehr- und Gefälligkeitsluſt zeigte ſich auch gerade damals ſchon in den Kirchen, für welche Ludovico Viadana die Kirchenconcerte erfand (aber nicht den Generalbaß, wie noch immer fälſchlich behauptet wird), oder vielmehr einführte, etwa 1597; es waren Geſangſtücke für eine, zwei, drei und vier Stimmen mit Begleitung der Orgel, zuweilen mit einem Zinken (Cornetto) oder einem andern Inſtrumente, ſo daß man ſie nach des Componiſten eigener Angabe in der Vorrede mit einer, zwei, auch drei und vier Stimmen zur Orgel ſingen konnte, möglichſt ſo lieblich geſetzt als Arien. Das that er, weil oft nicht fünf oder acht Sänger, die zu gewöhnlichen Motetten ꝛc. nothwendig waren, vorhanden und mehrſtimmige Werke öfter mit weggelaſſenen Stimmen, alſo ſchlecht und zerriſſen, geſungen wurden. Dieſer Accommodation und Verlieblichung des Geſanges wegen, damit auch der einzelne Sänger Ehre einlegen könne, nennt ſich der Componiſt dennoch auf dem Titel ſeiner sacrorum concertuum ſchon „hujus novae artis musices inventorem primum.“ Man ſieht daraus nicht blos deutlich, was es mit dieſen ſogenannten Erfindungen für eine Bewandtniß hatte, und wie eine die andere gar ſehr ermäßigt und zu bloßen Anwendungen auf einen beſtimmten Gegenſtand herabſetzt, ſondern auch das allgemeine Streben Italiens nach eingänglicherer, freundlicher in die Sinne fallender Muſik, als die künſtliche Kirchenmuſik war. Ein Glück war es für den Gang der italieniſchen Tonkunſt, daß es noch eine nicht geringe Parthei gab, die an der Ausbildung oder doch Feſthaltung der künſtlicheren Form hing und dieſe in die weltliche Richtung hineinſpielen ließ; denn nur ſo konnte die vorherrſchende Richtung ſichern Grund behaupten, ohne in ſich ſelbſt zu früh zu zerflattern. Deutlich wird es aber auch, daß ſchon vor 1600 das Inſtrumentenſpiel in Italien in größere Aufnahme gekommen war. Beſonders hatte es bereits tüchtige Organiſten aufzuweiſen, da im 15. Jahrhunderte der Mechanismus der Orgel außerordentlich verbeſſert worden war. Die Organiſten wurden daher auch ſchon lange zu den wiſſenſchaftlich gebildeten Muſikern gerechnet (die übrigen Inſtrumentaliſten nicht); ſie verſtanden den Geſang nach beziffertem und unbeziffertem Baſſe zu begleiten, wodurch die Harmonie immer mehr vervollkommt wurde. Nicht minder geſchah dieß durch die Wagniſſe Monteverde's, die er in ſeiner weltlichen, in der Theatermuſik, nicht in ſeinen Motetten und Madrigalen, die immer noch blühten, ſich erlaubte. Der kurz vor Paleſtrina anhebende, und nicht lange nach ihm ſehr eingeſchränkte, nur in Wenigen noch fortlebende Ernſt der Kirchenmuſik hatte ſeinen Höhepunkt erreicht; ſichtbar tritt er zurück, wie die alten Tonarten ſich gänzlich verloren; nur in der weltlichen Muſik machte man bedeutende Fortſchritte, am auffallendſten und meiſten im Gebiete der Oper, weil das Glänzende derſelben mit der Neigung der Zeit und des Volks, beſonders aber der vielen kleinen Fürſten Italiens zuſammentraf. Zu dieſer natürlichen Vorliebe zum Anmuthigen und lieblicher Eingehenden hatten auch ſchon frühere und ſehr ſchätzenswerthe, tüchtige Meiſter durch ihre Werke beigetragen. Wir machen in dieſer Hinſicht nur auf die beiden gediegenen Gabrieli aufmerkſam, die im Ernſte nicht minder groß als im Friſchen und Lieblichen waren: Männer, welche an der Gränze des Alten und Neuen in Beidem ſich würdig und ſegensreich zu bewegen verſtanden und Beidem Vortheile brachten, indem ſie Beides zu verbinden und dadurch zu heben wußten. Mit Recht ſetzt daher Herr v. Winterfeld dieſe beiden in Venedig wirkenden Tonkünſtler an die Spitze einer neu ſich geſtaltenden Zeit im Fache der Tonkunſt und ſchreibt ihnen großen Einfluß zu. Ein Glück war es für die neue Richtung der Italiener, daß das vom Verſtande Ausgehende der chriſtlich harmoniſchen Muſik, der Grund der Verknüpfung der Accorde und die canoniſchen Stimmführungen vom Auslande ſo feſtgeſtellt, in ſich wie abgeſchloſſen daſtanden; ein noch größeres Glück, daß alle dieſe Dinge noch immer in Italien geehrt wurden und ihre ſtrenge Parthei für ſich hatten, weil dieß den Uebermuth in den neuen Beſtrebungen bedeutend einſchränken mußte, daß man nicht plötzlich zu weit ging, nicht ſtatt nöthiger Verbeſſerung wild zerſtörende Revolution als etwas Rechtmäßiges anpries. Alle Neuerungen, die ſich nicht auf rhythmiſche und melodiſche, ſondern auf Mehrſtimmigkeits- oder Harmonien-Verhältniſſe bezogen, mußten ſich zum Segen des neu ſich Erhebenden erſt durchſchlagen, und fanden nicht eher Anerkennung, als bis ſie gehörig geprüft worden waren. Selbſt Monteverde, der ſich doch als Meiſter im ſtrengen Style erprobt hatte, mußte ſich wegen ſeiner Neuerungen in Harmonienwürfen, die er ſich in weltlicher Muſik erlaubte, große Vorwürfe gefallen laſſen, die auch ſo ſiegreich blieben, daß er darin gerade die allerwenigſten Anhänger fand. Hatte auch die Harmonielehre noch gar Mancherlei zu unterſuchen und ſicherer zu ſtellen, ſo wäre es

Digitized by Google

doch ein Unheil ſelbſt für italieniſche Muſik geweſen, wenn der ſonſt ſo tüchtige Mann mit ſeinen zu raſch nnd zu grundlos, oft blos aus Laune hingeworfenen, Uebertreibungen plötzlich durchgegriffen hätte. Man hatte hinlänglich mit Feſtſtellung neuer, für das bürgerliche Leben, für weltliche Situationen und Leidenſchaften paſſender Formen und mit dem neuen Gebrauche der Inſtrumente zu thun. Dieß war nicht allein für die Oper, die in den bedeutendſten Städten Italiens am lebhafteſten Antheil fand, namentlich und am ſtärkſten in Venedig, ſchlechthin nothwendig, ſondern auch für die muſikaliſchen Unterhaltungen in den Häuſern, in der immer mehr um ſich greifenden Kammermuſik, die nun nicht mehr allein im Madrigale beſtehen ſollte. Man verſuchte allerlei Kammer-Cantaten in einer dem Dramatiſchen verwandten Foem. Hierin zeichnete ſich vorzüglich nnd zuerſt Giacomo Cariſſimi aus, der mit harmoniſcher Gründlichkeit jener Zeit große Gewandtheit im melodiſch Sangbaren des Arioſen und des Recitativs vereinigte und für einen Verbeſſerer derſelben gehalten werden muß. Durch ihn gewannen auch die Inſtrumente, die er zu lebhaften Zwiſchenſätzen anwandte, wodurch mehr Abwechſelung und überhaupt größerer Reiz in die Muſik kam. Sein Schüler Marcantonio Ceſti und der ihm gleichgeſtellte Franeeſeo Cavalli gewannen ſich im 17. Jahrhunderte durch Aufnahme dieſer Verbeſſerungen in ihre Opern großen Beifall. War auch dieſer Styl für Theater und Kammer im Ganzen noch einfach genug, ſo hatte doch ſchon das Beſtreben nach immer größerem Schmuck ſo um ſich gegriffen, daß im Geſange bereits manche Coloratur eingeführt worden war, wohin ſich der Geſchmack auch ſogar im Kirchlichen zu neigen anfing. Man hatte ſchon alle Urſache, dieſem concertirenden Style den Styl alla Capella oder alla Palestrina entgegenzuſetzen. Beide fanden ihre Verehrer, und die römiſche Schule blieb doch immer mehr dem alten Ernſte zugethan, während die Liebhaber des Neuen ſelbſt in Kirchen Violinen zuzulaſſen anfingen. Auf die Verbeſſerung der Inſtrumente mußte dieſe Richtung freilich großen Einfluß haben, was die Violinen aus Cremona ſtattlich beweiſen. Dagegen war und blieb der alte Styl immer noch in großen Ehren, und der Hauptcomponiſt jener Zeit in demſelben war Orazio Benevoli, der noch jetzt alle Hochachtung und Verehrung verdient. Ging nun auch der neuere, dem Weltlichen dienende Muſikſtyl vom alten contrapunktiſchen und kirchlichen immer weiter auseinander, ſo half dennoch die begründet ſtehende Verehrung des letzten dem neuen fühlbar und ſichtlich auf, weil die Componiſten der weltlichen Richtung in dem Altehrwürdigen den feſten Grund der Tonkunſt anerkannten, und ſich ſo eine Baſis für ihre wechſelnden Schöpfungen erhielten, die ſie nicht in's Grenzenloſe ſtreifen ließ. Die Achtung des Altgeſetzlichen hatte die neue Formen für neue Verhältniſſe Suchenden nicht verlaſſen. In Bewahrung dieſes Sinnes hatte Cariſſimi ſich einen ſehr weit verbreiteten Ruhm erworben und der Kunſt ſelbſt die Vortheile gebracht, die ſeinen Ruhm erhalten. Einen noch höheren Aufſchwung der neuen Kunſt brachte einer der letzten Schüler des genannten Mannes, Aleſſandro Scarlatti, ein Liebling ſeines alten Meiſters, der es auch in jeder Hinſicht zu ſeyn verdiente. Er begnügte ſich nicht mit ſeinem Talente oder vielmehr Genie, ſondern hielt es für nöthig, die gründlichſten Studien auch in alten Formen zu machen, um mit Sicherheit und Glück neue erfinden oder erweitern zu können. Darin war er nun eben ſo unerſchöpflich als geſchmackvoll, wie er kunſtgeübt in Allem war, was nur durch Fleiß und Bildung errungen wird. Verſtändig genug, um Kirche nnd Theater nicht in einander zu mengen; edel genug, dem Heiligen aus Eigennutz und falſcher Ruhmſucht nichts Ungehöriges beizumiſchen; weltklug genug, um zu wiſſen, was förderlich wirkt und dem Verfaſſer ſo wie den Hörern zugleich nützt, — ſo ausgerüſtet griff er überall thatkräftig durch, ſchuf hier Neues, hielt dort das Alte und bereitete eine noch blühendere Zeit durch Beiſpiel und Lehre ſegensreich vor. Er war der Hauptheld der durch ihn hoch gehobenen Neapolitaniſchen Schule, aus welcher ſo Treffliche hervorgingen. In Venedig glänzte Ant. Lotti, der Patricier Marcello, und in Bologna errichtete Paolo Colonna die berühmte Muſikſchule, wie dann der Caſtrat Piſtocchi. Um der Oper willen, nicht allein ad honorem Dei, wurde auch wacker caſtrirt. Kunſtgeſang wurde nun immer nothwendiger und geſuchter. Schulen faſt aller Art entſtanden dafür. Neapel hatte ſich lange darin gleichfalls hervorgethan. Scarlatti's Schüler brachten nicht blos die Neapolitaniſche Schule, ſondern die ganze italieniſche Opernmuſik, die weltliche überhaupt, auf die höchſte Stufe der Ausbildung, indem ſie die höheren Ausbildungen der Sänger und Inſtrumentaliſten benutzten und im melodiſchen Theile der Kunſt noch zweckdienlichere Formen erfanden. Das Rhythmiſche, das durch Gregor I. mit Fleiß zurückgeſtellt worden war, hatte ſich ſeit 1600 immer friſchern Antheil an der Kunſt wieder gewonnen, hatte das Gefällige der weltlichen Muſik beſonders hervorgebracht und war jetzt ein Gegenſtand der feinſten Beachtung der tüchtigſten Meiſter geworden, worin ſich vor Vielen Al. Scarlatti nnd nun noch mehr ſeine Schüler auszeichneten, alſo die Neapolitaniſche Schule. Die Hauptmänner waren Leonardo Leo und Frane. Durante, der Letzte vorzüglich, der ſeinen Lehrer Aleſſandro Scarlatti noch bei ſeinem Leben ohne ſeine Schuld verdunkelte. Von Durante, eigentlich von Scarlatti an hatte ſich Neapel und ſein Conſervatorium am blühendſten gezeigt; eine Menge der herrlichſten Meiſter, im Fache der Oper vorzüglich, gingen aus dieſer Schule hervor. Die ſchöne Periode italieniſcher Tonkunſt verbreitete ſich von Neapel aus, jedoch vorbereitet vorzüglich in Venedig, ſeit etwa 1700 über Italien und ging natürlich bald auf andere Länder über. Dagegen war die große Periode, die mit Paleſtrina begann, im Ganzen ſo gut wie geſchloſſen. Zwar war man zum Glück in Italien noch lange nicht ſo weit gekommen, daß man die alte fromme Muſik der eben genannten großen Periode gering geſchätzt hätte, vielmehr achtete man ſie und ihren Contrapunkt, der auch fortwährend hauptſächlich von den Organiſten Italiens gepflegt und geſchickt gehandhabt wurde; Durante ſelbſt, der Einflußgewaltige ſeiner Zeit, hatte ein rühmliches Zeugniß für dieſe alte Kunſt dadurch abgelegt, daß er ſich ſelbſt die Mühe gegeben hatte, ſie in Rom ordentlich zu ſtudiren; auch bezeigte er ihr überall, auch unter ſeinen vielen Schülern, die ihr gebührende Achtung; allein dieſe alte großartige Kirchenmuſik war nicht mehr Zweck für ſich, ſondern ſie diente nur noch als gutes Bildungsmittel für einen ganz andern Zweck. Theater, Kammer, Concert, Kunſtgeſang, Inſtrumente nnd ihre höhere Ausbildung waren Hauptgegenſtände der Beachtung geworden, ſo wie Melodie und glänzende Ausſchmückung derſelben ſowohl von den Sängern ſelbſt als durch die verfeinerte Zuthat kunſtreicher behandelter Inſtrumente. Die Kunſt der Muſik war nun nicht mehr Dienerin der Kirche, höchſtens noch wurde in Rom möglichſt darauf gehalten, ſondern ſie diente der Welt und der Verſchönerung des bürgerlichen Lebens ſo, daß die Kirche die äußerlich aufgeſchmückte, ſinnlich reizvollere in ſich aufnehmen mußte, wenn ſie fernerhin noch gefallen wollte. Durante ſelbſt blieb ſeinen neuen Richtungen und Erhebungen des Schönen und Wohlgefälligen auch in ſeinen Kirchenmuſiken treu. Dennoch würde es eine unverzeihliche Ungerechtigkeit ſeyn, wenn man behaupten wollte, er habe dieß durch ſeinen ungemeinen Einfluß herbeigeführt. Dieß war nach und nach geſchehen und hatte im Grunde ſchon ſeit der letzten Zeit Paleſtrina's, ſeit der Einführung der Kirchenconcerte, ſeit dem Anfange der Bildung der Oper angefangen, nach dem Sinne der Italiener immer weiter um ſich gegriffen, und war durch die Erfindungen Scarlatti's, ſo ſehr ſich dieſer auch in ſeiner letzten Lebenszeit zum eifrig Kirchlichen wieder hinneigte, auf eine ſolche Stufe geführt

worden. Dieſe bildete Durante noch höher durch ſeine Lage als Vorſteher und Lehrer am Conſervatorium zu Neapel, wo die weltliche Richtung die vorherrſchende war, und durch ſein Genie dahin gewendet. An einem ſchönen, weltklug gebildeten, am Hofe hochgeehrten und von ſeinen Schülern wegen hinreißender Beredſamkeit und anſprechender Haltung faſt vergötterten Manne, dem die Liebe und Verehrung des Volks höchſtes Streben war, wird man dieſe Richtung ganz natürlich und ſelbſt untadelhaft finden, da er ſelbſt nichts gegen das Erhabene einer frühern Kunſt that, als daß er ſich ihr nicht hingab, entweder weil er ihr nicht gewachſen ſchien oder weil es mit ſeiner Lebensanſicht nicht übereinſtimmte. War doch ſein Hauptaugenmerk durchaus nichts Geringes, vielmehr ein höchſt Anſtändiges, Kunſtwürdiges, das ächt Schöne im Gegenſatze zu dem Erhabenen, und daß er dieſes Kunſtſchöne in der edelſten Form zugleich möglichſt volksmäßig, allgemein faßlich und eingänglich machte. Wie ſehr die Stimmung der Zeit auf ſeiner Seite ſtand, ſieht man zum Theil ſchon aus der unverdienten Zurückſetzung, die Al. Scarlatti am Ende ſeines Lebens erfahren mußte, zum Theil und noch weit mehr aus der ungeheuern Anzahl von tüchtigen, ja von ſehr vielen höchſt berühmt gewordenen Schülern, die von ihm, überhaupt vom Neapolitaniſchen Conſervatorium ausgingen, ſich hauptſächlich im Fache der Oper auszeichnend, weßhalb man das Ausgeführtere unter dem Artikel Oper nachzuleſen hat. Bisher waren im Orcheſter nur Bogeninſtrumente gebräuchlich geweſen, jetzt wurden auch Blasinſtrumente hinzugefügt. War auch die Anwendung derſelben, nach unſern Zeiten beurtheilt, noch äußerſt gering; verſtand man theils noch nicht hinlänglich, ſie zu gebrauchen, oder durfte man den Bläſern der noch niedern Stufe der Ausbildung wegen noch nicht einigermaßen Bedeutendes zumuthen, ſo war doch ſichtbar die Inſtrumentation gerade im Weſentlichſten von Durante über die ſchon von Scarlatti erhobene bereichert und ſicher geſtellt worden. Das Weſentliche derſelben beſteht aber keineswegs in maſſenhafter Häufung der Inſtrumente, ſondern im Eingreifen derſelben in das Ganze, ſo daß die Inſtrumentation nicht blos Füllung und Verſtärkung iſt, vielmehr ein nothwendiger Theil der Rundung eines Werkes, welcher den Geſang nicht blos unterſtützt, ſondern reizender, mannigfaltiger, charakteriſtiſcher und bedeutſamer macht. Das aber hat Durante und ſeine Nachfolger ausgebildet. Die Folge davon war, daß die Inſtrumentaliſten an Uebung und Fertigkeit auch in Italien nicht wenig gewannen; es bildeten ſich Virtuoſen aller Art, wenn auch nur einzelne. Namentlich machten die Streich-Inſtrumente in Italien große Fortſchritte. Sacchini gab den Liebhabern eine gute Art Quartettmuſik; Tartini erhob das Violinſpiel ungemein und führte namentlich eine tüchtige Bogenführung ein, was ſeine Schüler Nardini und Pugnani weiter verbreiteten. Vor Allem glänzte die Oper. Jede Stadt hatte ihre Theater. Man brauchte eine Menge Sänger, eine Menge Componiſten in Italien ſelbſt. Frankreich und England, Deutſchland ꝛc. wollten wenigſtens in den Hauptſtädten das Vergnügen italieniſcher Oper gleichfalls genießen. Sänger, Virtuoſen und Componiſten wurden in's Ausland verſchrieben. Muſik brachte ihnen die größten Vortheile an Geld und Ehre. Muſikſchulen aller Art nahmen in Italien zu; eine Anſtalt ſuchte die andere, ein Sänger den andern möglichſt zu überbieten, wie natürlich. Italiens lebensfroher, vielfach gebildeter Sinn hatte ſich im unterhaltend Schönen liebenswürdig herangebildet; das allgemein Anſprechende, geſellſchaftlich Gefällige hatte um ſo friſchern Antheil genommen, je mehr die Kunſt, zu der nun Jeder ein Recht hatte, nährte, mit der Luſt den äußeren Vortheil verband. Wenn wir auch davon abſehen wollten, daß Mancher ſich zur Kunſt berufen fühlte, der ſich nur um anderer Dinge willen dazu gedrängt hatte oder mit dem Strome faſt unwillkührlich fortgeriſſen worden war, ſo mußte doch die allgemeine Sucht nach dem Beifall der Menge bald genug zu Uebertreibungen führen, weil alles äußerlich Sinnliche, glänzend Flüchtige, reizend Leidenſchaftliche nichts mehr als das Altern fürchten muß. Man ſucht und liebt Neues, weil es als ſolches reizt. Immer neuer Schmuck aber führt auf Ueberladung und macht von Seiten der Genießenden begehrlich, auf immer Wechſelndes begierig. Der Schein gewinnt den Sieg über das Wahre, das ſchnell Verflatternde über das Nachhaltige, Bleibende. Die goldene Zeit der ſchönen Periode Italiens konnte dem Allgemeinſchickſale aller menſchlichen Dinge nicht lange widerſtehen. Mit der Einführung der Bravour-Arie hatte die Neapolitaniſche Schule einen Schritt gethan, welcher über kurz oder lang die Herrſchaft der Sänger über die Componiſten herbeiführen mußte. Das iſt erfolgt und hat noch vollends jenen Ernſt der Kunſt weggenommen, der ihr zur tiefen Grundlage bleiben muß, wenn ſie nicht in ihren Darſtellungen das Kind des Augenblicks werden ſoll, was ſie immer mehr geworden iſt. Italien, in der Muſik kaum etwas Anderes als eine angenehme Erholung ſehend, kaum etwas Höheres von ihr wünſchend, dazu geprieſen und belohnt von den Reichen des Auslandes, im Stolz auf wahre und eingebildete Vorzüge berauſcht, auch noch hin und her von einzeln Meiſterſtücken gehoben, entrückte ſich im 18. Jahrhunderte immer weiter von jener Selbſterkenntniß, ohne welche auch das Gute nicht beſtehen kann. Zwar wurden zuweilen Stimmen laut, die das Vaterland der Bewohner des großen Erdkirſels auf die Gefahr aufmerkſam machen wollten. So urtheilte Riccoboni über ihre Muſik ſchon 1740: „Seit 20 Jahren hat das große Anſehen der italieniſchen Muſik im Auslande gewaltig abgenommen, weil der Geſchmack in Italien ſich geändert hat. Die Muſik iſt in der That heutiges Tages nur närriſch, das ſchöne Einfache hat dem Gezwungenen Platz gemacht, und Diejenigen, welche Ausdruck und Wahres, was ſie in der früheren fanden, ſuchen, finden in der heutigen nichts als Seltſamkeiten und Schwierigkeiten. Sie bewundern wohl die erſtaunliche Fähigkeit der Sänger, aber ſie werden nicht davon gerührt, und ſie behaupten mit Recht, daß dieſes die zu allen Zeiten von der Natur gemachte Ordnung umkehren heißt, wenn man eine Singſtimme dasjenige auszuführen zwingt, was eine Geige oder ein anderes Inſtrument kaum vermag. Das iſt die Urſache, warum die italieniſche Muſik heutiges Tages von dem Wahren und dem Redenden ſo weit entfernt iſt, und warum ihr ein gänzlicher Verfall bevorſteht, wenn ſie fortfährt, die Wege zu verlaſſen, die ſie zu ihrer vorigen Vollkommenheit gebracht haben." Etwa 10 Jahre ſpäter warf man ihr Buhlerei vor; es ſey, ſagte man, ihre alleinige Abſicht, ſich Anbeter zu verſchaffen, es koſte, was es wolle (Marpurg's kritiſche Beiträge). Dieſe Stimmen konnten jedoch wenig fruchten, weil ſie von der Maſſe ihrer eigenen Lobredner, die eine Pflicht für das Vaterland darin ſehen mochten, übertäubt wurden. Auch war ihnen doch noch ein Ernſt übrig geblieben: der Ernſt, womit man fortfuhr, die Kunſt des Geſanges, d. h. des Bravour-Geſanges, zu bilden. So ſehr auch der Zweck dieſer Bildung kein anderer als ein äußerlicher, ſowohl zur Erhaltung des Ruhmes als der reichen Einkünfte, war, ſo entging ihm doch der glückliche Erfolg nicht; ſo ſehr hat die Natur den Fleiß mit dem Glück verbunden, beſonders wenn er ſeine Beharrlichkeit dem Vergnügen Anderer widmet. Bei dem Allen fehlte es doch auch noch nicht an tüchtigen, ja in beſonderen Fällen an originell erfindſamen Componiſten, immer aber weit ausgezeichneter im Opernfache als in andern Fächern. So leiſtete Jomelli oft Vortreffliches, aber er hatte auch unter den Deutſchen ſich gerade in dem vervollkommnet, was Italien abging, im Gehaltenen, Ernſten; Pergoleſe, Duni, Feo, Sacchini, Piccini, Anfoſſi, Guglielmi, Cimaroſa, Paeſiello, Zingarelli ꝛc. Allein dieſe und ähnliche Männer waren nicht im Stand, den Strom aufzuhalten. Die Schauluſt griff um ſich. Wie wäre dieß anders möglich geweſen? War doch die Oper

Digitized by Google

gleich von ihrem Beginne an darauf gebaut, eng damit verbunden! Hatte man ſich doch gefallen laſſen, Helden in Caſtraten-Coloraturen zu bewundern! Die Kunſt des Geſanges war durch immer geſteigerte Virtuoſität in's Ueberſpannte gerathen; Paſſagen und gewagte Sprünge galten mehr als wahrhaftes, friſch lebendiges Gefühl; die menſchliche Stimme hatte ſich zu einem muſikaliſchen Inſtrumente nicht erhoben, ſondern erniedrigt; von Maniee ſchritt man zu Manier; die Poeſie des Geſanges trat immer mehr zurück und das Spiel der Töne wurde immer geiſtleerer, geſchraubter, weichlicher, blos die Sinne kitzelnder; von innerer Wahrheit, vom Gemüthlichen der Kunſt wurde immer weniger die Rede. Unter dieſen Umſtänden konnte Gluck's Reform der Oper auf Italien gerade den allerwenigſten Einfluß haben. Fand Gluck ſchon in Deutſchland und Frankreich zwar Bewunderer und Freunde, aber keine eigentlichen Nachfolger, wie hätte er ſie in Italien finden ſollen? Piccini mußte den Italienern lieber ſeyn, und es war ſo. Aber immer noch hielt die tüchtige Geſangsſchule des Bernacchi zu Bologna, die mit Eifer und Ausdauer ſo viele vortreffliche Sänger gebildet hatte, vor; ihr Einfluß reichte weit, und Niemand iſt im Stande, der techniſchen Kraft derſelben ſeinen Beifall zu verſagen. Im Grunde waren es die Sänger, welche die italieniſche Muſik, wenigſtens im Auslande, noch in Anerkennung und Beifall erhielten. Es gab bereits italieniſche Componiſten, die ſich weit mehr nach dem Auslande bildeten, z. B. Salieri, Righini und endlich Cherubini, welcher Letzte dafür von ſeinem Vaterlande als ein Abtrünniger betrachtet werden mußte, der auf italieniſchen Beifall keinen Anſpruch machen konnte. Die reiche gewaltige Inſtrumentirung Cherubini's führt uns zur Erinnerung an die ungemeine Ausbildung des Inſtrumentalen, die in Deutſchland Rieſenſchritte gethan hatte. War auch Italien nicht ganz darin zurück geblieben, hatte es auch ſeinen Boccherini und deſſen noch immer ſchätzbare Quartette und Quintette aufzuweiſen, ſo waren die Italiener doch nicht einmal in ihrer eigenen, oft ſehr übertriebenen Meinung im Stande, ſich hierin mit den Deutſchen und ihren Heroen zu vergleichen. Dieſe große Erſcheinung, dieſe außerordentliche Veränderung im Gebiete der ganzen Tonkunſt konnte auch auf Italien nicht ohne Einfluß bleiben. Die Inſtrumentalmuſik wendet ſich zuvörderſt an den Sinn des Gehörs, durch welches ſie die Phantaſie aufregt, die ungebundener als irgendwo in ihren Tönen ſchwelgen und in ſie hineindichten kann, was ſie will. Dieſes den Sinn ſo ſtark in Anſpruch Nehmende, das Ungebundene der Einbildungskraft, das Gedanken und Nichtgedanken zuläßt, das ſich auch mit einem bewußtloſen und träumenden Zuſtande der Hörer begnügt, das alſo Jedem gerade das erlaubt, was ihm ſeiner Individualität nach das Liebſte iſt, konnte das Genuß liebende Italien nicht ungerührt laſſen. Die Menge mußte dieſe Erhebung der Inſtrumentalmuſik ihres Sinnenreizes und ihrer Freiheit wegen, die ſie den Hörern zuläßt, für ſich gewinnen, und die Gebildeten wurden durch das ächt Meiſterliche und Geniale gewonnen und entzückt, was Haydn und Mozart, darauf Beethoven in ſie hineingelegt hatten. Es war daher ganz in der Ordnung, daß Ferd. Paer Mozart'ſche Inſtrumentirungsweiſe in ſeine italieniſchen Opern übertrug; deßgleichen Simon Mayer, dem Italien überhaupt Viel zu verdanken hat, und noch weit mehr verdanken würde, wenn es wollte und könnte. Beide thaten es jedoch immer noch mit billiger und achtungswerther Rückſicht auf das Vorherrſchende des italieniſchen Virtuoſengeſanges, worin ſich das Land noch immer auszeichnete, obgleich auch dieſe Ehre ihm nicht mehr allein zugehörig geblieben war; auch das Ausland hatte Paſſagen machen gelernt und die Italiener ſahen ſich genöthigt, es anzuerkennen. Da trat Roſſini auf, ein Mann von genialer Geburt, lebensluſtig, das Leben, wie es war, verſtehend, faſſend und umſichtiger, als Mancher meint. Die Fortſchritte der Deutſchen waren ihm nicht fremd geblieben; er kannte die deutſchen Heroen, auch die Gewalt der Inſtrumentalmuſik, und wußte ſie für ſeine Zwecke tüchtig zu gebrauchen. Den Sinnenreiz möglichſt auf das Aeußerſte zu ſchärfen, die ſüßeſten, lebhaft ins Ohr fallenden, mit den ausgeſuchteſten Prunkpaſſagen verſehenen Melodien zu ſchaffen, alle Kunſtmittel der Sänger, ihnen recht, zuſammenzufaſſen, ſchneller, bewundernswerther zu machen, das ſinnlich Leidenſchaftliche nach aller Kraft aufzureizen, dazu alle Effecte der Inſtrumentalmuſik zu verwenden, Becken und Trommeln in mächtig betäubende Bewegung zu ſetzen, und das Alles zuſammen, vom innern Weſen der Wahrheit nur ſo Viel mitnehmend, als ſich eben im Augenblicke darbot und ſo weit das Innere dem Rauſche des Sinnlichen nicht Abbruch zu thun befürchten ließ, war ſeine zeitgemäße Aufgabe, die er mit eben ſo lebhaftem Genie als unerhörtem, aber keineswegs unbegreiflichem Glücke zum Jubel der Welt löſte. Aber nach zwanzigjährigem Rauſche — was iſt erfolgt? Mit ungeheurer Verſchwendung hat man geſchwelgt; die Gaſtgebote haben behagt; wer neue gibt, kann nichts reizloſeres bringen, wenn man ihn als guten Wirth nennen ſoll. Es hat aber Alles ſeine Gränzen; Roſſini hat das geerbte Gut der Väter und noch dazu Genommenes aus der Fremde in ſeinen Gaſtmählern verthan; die Neueren ſollen noch mehr Luxus zeigen, aber die Allgemeinkaſſe iſt erſchöpft und an eigenem Vermögen fehlt es größtentheils. Man gibt, was nur Menſchen möglich iſt; man borgt und nimmt, wo man nur kann und — macht neue Ohrenſchmäuſe. Bellini war unter Roſſini's Nachtretern noch der glücklichſte; er iſt todt. Das übrige Heer, das die Banda exercirt, kennt man; es ſind eben Nachtreter. Iſt man aber in Italien auch in der Oper verarmt, wo wäre man dann noch reich? Die Kirchenmuſik iſt längſt dort zu Grunde gegangen. Nur einzelne Inſtrumentalvirtuoſen hat man noch, unter denen Paganini hervorragte. Im Geſange muß Italien auch ſchon längſt Ausländer als erſte Meiſter anerkennen; man thut es, und es gereicht dem Lande zur Ehre. Dennoch iſt Italien immer noch das Land des Geſanges im Virtuoſenmäßigen. Iſt dieſe Bildung jetzt etwas mechaniſcher geworden, mehr eine Nachahmung der Größe vergangener Zeit, ſo iſt das bedenklich, und würde es noch mehr, wenn man nicht in dem letzten muſikaliſchen Punkte, der ihnen noch Ernſt iſt, den Ernſt bewahren wollte. Denn wo aller Ernſt in der Kunſt, oder irgendwo, aufhört, da geht auch endlich ſelbſt das Aeußere zu Grunde.

Italieniſch, ſ. den vorhergehenden Art. und Styl.

Italieniſche Quinte, ſ. Rohrflöte.

Italieniſche Tabulatur, ſ. Tabulatur.

Ithomäen waren Feſte der Meſſenier, die alljährlich dem Jupiter zu Ehren gefeiert wurden, und bei denen muſikaliſche Wettſtreite einen Haupttheil der Feier ausmachten.

Ithymbos, ein Singetanz der alten Griechen, der dem Bacchus zu Ehren aufgeführt wurde.

Jubal, nach 1. Buch Moſis 4. 21 der erſte Muſiker und zwar Erfinder der Muſik. S. indeſſen den Artikel Hebräiſche Muſik. Er war ein Sohn Lamech's, alſo aus dem Stamme Kain, und lebte in dem vornoah'ſchen Zeitalter um 500 n. E. d. W.

Jubal oder Jubal-Octave. Von dieſer Orgelſtimme ſagt Vorberg und einige Andere, daß ſie eine Octavſtimme geweſen ſey, wogegen Adlung bemerkt, daß ſie von der Octavmenſur abgewichen ſeyn müſſe, weil ſie in der Görlitzer Orgel von Metall zu 4′ mit einer Octave zuſammen auf einer Pedallade ſtehe. S. Principal und Octave.

Jubelhorn, ſ. Buglehorn und Klappenhorn.

Judice, Cäſar de, geboren zu Palermo am 28. Januar 1607, ſtarb am 13. September 1680, componirte mehrere zwei- bis vierſtimmige concertirende Madrigalen, auch Motetten, und 1666 ein Requiem zur Leichenfeier des Königs Philipp IV. Dieſes ſoll das beſte ſeiner Werke geweſen ſeyn.

Jula, eine Quint-Orgelſtimme von $5\frac{1}{3}$′.

Digitized by Google

Juliani und Julinno, ſ. Giuliani.

Julien, Heinrich de St., ſ. Saint-Julien.

Julos, eine Hymne der alten Griechen, die von den Schnittern der Ceres zu Ehren geſungen wurde. Im Griechiſchen heißt das Wort eigentlich Garbe.

Jungbauer, Ferdinand Cöleſtin, geboren zu Grätersdorf im Bairiſchen Walde am 6. Juli 1747. Er componirte viele deutſche Lieder mit Pianoforte-Begleitung, auch Kirchenlieder und Choräle ꝛc.

Junge, Chriſtoph, ein Orgelbauer des 17. Jahrhunderts.

Jungfern-Regal, ſ. Regal.

Jungfrauen-Stimme, ſ. Alamoth.

Junker, Carl Ludwig, geb. zu Oehringen (wann?), ſchrieb die Biographien von 20 Componiſten, die 1716 zu Bern erſchienen. 1777 ward er Lehrer der Philoſophie und ſchönen Wiſſenſchaften an dem Philantropin zu Heidesheim in der Grafſchaft Leiningen, wo er das bekannte und in mehrfacher, namentlich äſthetiſcher Beziehung intereſſante Werk „die Tonkunſt“, und die „Betrachtungen über Malerei, Ton- und Bildhauerkunſt“ 1778 verfaßte. Das erſte ſelbſtſtändige muſikaliſche Werk, das er nach dieſer Zeit herausgab, war: „Einige der vornehmſten Pflichten eines Capellmeiſters oder Muſikdirectors“. Ihm folgte 1786 „Ueber den Werth der Tonkunſt“. Deſto mehr größere und kleinere Aufſätze aber lieferte er in der Zwiſchenzeit theils in Meuſel's Miscellaneen artiſtiſchen Inhalts und deſſen Muſeum für Künſtler; theils in die muſikaliſche Realzeitung von 1789; und theils in den muſikaliſchen Correſpondenten der philharmoniſchen Geſellſchaft. Auch componirte er Einiges für Clavier, das er ſelbſt ſehr fertig ſpielte. Er ſtarb als Pfarrer in Rupertshofen bei Kirchberg, am 30. Mai 1798. Er gilt allgemein auch für den Verfaſſer der muſikaliſchen Almanache, welche in den Jahren 1782, 1783 und 1784 mit der Unterſchrift „Alethinopel“, „Kosmopolis“ und „Freiburg“ herauskamen. Eine ausführliche Geſchichte ſeiner muſikaliſchen Bildung hat er ſelbſt in dem Würtembergiſchen Repertorium der Literatur von 1783 (Stück 3) mitgetheilt.

Jupin, Carl Franz, in Frankreich zu den vorzüglichſten Violinſpielern gerechnet, lebte 1836 zu Paris und ſtarb daſelbſt ſchon im Sommer 1839. Er iſt zu Chambery in Savoyen am 21. November 1805 geboren.

Jürgenſen, Johann Chriſtoph, ein mehrſeitig, auch in der Tonkunſt gründlich gebildeter und denkender Clavier-Inſtrumentenmacher und Clavierſpieler, wurde gegen 1754 zu Schleswig geboren, ſtarb zu Schleswig um das Jahr 1815.

Juſt, Johann Auguſt, geboren um 1750, ſtarb im Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Von ſeinen Compoſitionen ſind viele Sonaten, Trio's, Duo's, Divertiſſement's und Concerte für Clavier erſchienen, welche zum Theil ihres angenehmen Satzes wegen ſogar das Glück hatten, in Frankreich und Deutſchland nachgedruckt zu werden.

Juſtinian I., auch der Große genannt, geboren 483 von unbekannten Eltern, Neffe und Nachfolger (527) Juſtin's I., Kaiſer des oſtrömiſchen Reichs, nahm Theil an dem Glücke ſeines Oheims, der vom gemeinen thraziſchen Bauer zum Kaiſer aufgeſtiegen war, und ward ſpäter berühmt als Geſetzgeber (Corpus juris), als Beſieger der Oſtgothen und Vandalen, als Ordner der aufrühreriſchen Partheien des Circus, als Erbauer der Sophienkirche in Konſtantinopel, als Wiederherſteller der Kunſtſpiele, auch durch ſeine Vermählung mit der ſchönen Schauſpielerin und Sängerin Theodora, und endlich ſelbſt als Tonkünſtler und Kunſtbeförderer. Seine ausführliche Geſchichte gehört, ſtreng genommen, nicht hieher. Er ſtarb am 14. November 565.

Juſtinian, Leonhard, ein Venetianiſcher Nobile, lebte um 1428 und war damals berühmt ſowohl als Sprachkenner wie als Muſiker und Componiſt insbeſondere.

Juſtinus à Despons, Carmeliter-Mönch und Organiſt zu Würzburg von 1711 bis 1723, gab heraus: „Chirologia Organico-Musika oder muſikaliſche Handbeſchreibung, d. i. die Reguln und Exempeln des Manuals oder der Orgelkunſt ꝛc.“, und „Muſikaliſche Arbeit und Kurtzweil, d. i. kurze und gute Regeln der Componir- und Schlage-Kunſt ꝛc.“

K.

NB. Alle Artikel, welche man hier unter K. vermiſſen ſollte, ſind unter C. aufzuſuchen, da, um des Raumes willen, nur in den nöthigſten Fällen beſondere Hinweiſungen ſtattfinden durften.

Kaa, Franz Ignaz, war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter am Dome zu Cöln. Führte 1780 eine Sinfonie ſeiner Compoſition auf, die vielen Beifall erhielt, worauf er denn auch mehrere Sinfonien, Quartette, Trio's und Duo's im Haag in den Druck gab.

Kabaro, der Name einer kleinen in Aegypten und Abeſſynien gebräuchlichen Trommel. In einigen Gegenden des Morgenlandes heißt dieſelbe auch Katamo, worunter irriger Weiſe von Manchen ein von jener Trommel Kabaro verſchiedenes Inſtrument verſtanden wird.

Kabath, Joh., geb. in Oppeln 1775, ſtarb als Schulrath in Breslau am 12. Dec 1828. Er war ein großer Freund und Verehrer der Muſik, dabei auch ein fertiger Clavierſpieler und guter Sänger. Er gab auch zwei hieher gehörige Abhandlungen heraus: „Ueber den Geſangsunterricht auf gelehrten Schulen“ (Glatz 1819) und „Annotationes ad aliquot Quintiliani locas ad docendi artem spectantes“ (Breslau 1824).

Käferle, Carl Heinrich, blinder Inſtrumentenmacher zu Ludwigsburg in Würtemberg, geboren zu Waiblingen im Mai 1768; ein merkwürdiges Genie. Nach ſeinem Tode, der am 28. Februar 1834 erfolgte, übernahm ſein Sohn, Fiedrich K., ſeine Fabrik.

Käferſtein, heißt Keferſtein, ſ. daher dieſ.

Kaffka (eigentlich Kawka), 1) Joſeph, Violinvirtuos, geboren in Böhmen um 1730, kam ſchon um 1743 in die Fürſtl. Thurn- und Taris'ſche Hofcapelle zu Regensburg, wo er auch gegen 1796 ſtarb. Ausgezeichneter als er war ſein älteſter Sohn — 2) Wilhelm, der als Concertmeiſter in jener Kapelle zu Regensburg 1806 ſtarb. Derſelbe gehörte zu den fertigſten Violinſpielern und geſchmackvollſten Concertiſten ſeiner Zeit. Er componirte auch Vieles für ſein Inſtrument, und mehrere Meſſen. Der zweite Sohn von Joſeph — 3) Johann Chriſtian (widmete ſich vorzugsweiſe dem dramatiſchen Geſange), war 1759 geboren. Dann war er zuvor einige Zeit als Violiniſt Mitglied der Fürſtlichen Capelle zu Regensburg, und betrat erſt 1778 zum erſten Male als Schauſpieler und Sänger das Theater, nämlich zu Breslau bei der Wäſer'ſchen Schauſpieler-Geſellſchaft. Hier in Breslau componirte er außer einigen großen Sinfonien, Meſſen, Veſpern und einem großen Requiem auch kleine Oratorien und Opern, 1803 verließ er die Kunſt gänzlich und etablirte ſich als Buchhändler in Riga. Nach der Zeit iſt nichts Muſikaliſches mehr von ihm bekannt geworden, als daß er in Riga im Dilettanten- und Privat-Concerte zuweilen noch als Violinſpieler, als welcher er in ſeiner Blüthezeit einen hohen Rang behauptete, und mit vielem Beifall mitwirkte.

Kahl, Gotthard Wilhelm, Organiſt an der Kreuzkirche zu Hirſchberg, war daſelbſt 1762 geboren. Er ſtarb 1824, den Ruf eines fleißigen und tüchtigen Organiſten hinterlaſſend. — Ein anderer, als gründlicher Muſiker nicht minder merkenswerther, Kahl war bis 1828, wo er ſtarb, Cantor an der Marien-Magdalenenkirche zu Breslau. Sein Nachfolger und Sohn — Theodor Kahl, bildete ſich wiſſenſchaftlich auf dem Marin-Magdalenen-Gymnaſium in Breslau. Sein Orgelſpiel ſoll indeſſen nicht die hohe künſtleriſche Vollendung, in welcher das ſeines Vaters glänzte, erreichen.

Kähler, Moritz Friedrich Auguſt, Muſikdirektor am Pädagogium und Schullehrer-Seminarium in Zül-

Digitized by Google

kichan und gründlicher Componiſt, wurde am 20. Juli 1781 in Sommerfeld, einem Städtchen in Schleſien, geboren. Den erſten, aber dabei ſehr mangelhaften Unterricht im Clavierſpiele erhielt er von dem Organiſten Platler, bezog darauf das Gymnaſium in Sorau, wo er von dem wackern Organiſten Erſelius im Orgelſpiele unterrichtet wurde, und begab ſich aus Unkunde eines zweckmäßigeren Weges 1798 zu dem geſchickten Stadtmuſikus Thiele daſelbſt in die Lehre. Hier übte er vorzüglich die Violine und verſuchte ſich auch bereits in Compoſitionen. Den erſten Grund zu ſeiner ſpätern Ausbildung in der Muſik legte er bei dem als Virtuos auf dem Violoncell und Componiſt bekannten Schönebeck in Lübben, wohin er ſich 1802 begeben hatte. Im Herbſt deſſelben Jahres reiste er zu einem Verwandten nach Copenhagen und nahm daſelbſt Unterricht auf der Violine bei dem Concertmeiſter Schall, in der Compoſition beim Capellmeiſter Kunzen. Im Jahre 1804 kehrte er in ſeine Heimath zurück und wurde bei dem Grafen von Dohna in **Mallmütz** bei Sprottau, der eine kleine Kapelle unterhielt, als Muſikdirector angeſtellt. Hier lebte er fünf Jahre in glücklichen Verhältniſſen, und ging darauf 1809 nach Breslau, wo er drei Jahre privatiſirte. In der Hoffnung, ſeinen durch Krankheit angegriffenen Körper durch das Landleben zu ſtärken, nahm er 1812 die ihm angetragene Stelle eines Schullehrers und Organiſten in Peterswaldau bei Reichenbach an, und genoß die Freude, ſeine Erwartungen mit dem beſten Erfolge gekrönt zu ſehen. Mit dem wackern Organiſten Mattern in Freiburg wurde er bald bekannt und vertraut. Auf einer Fußreiſe zu ihm verrenkte ſich indeß Kähler ein Bein und legte dadurch den Grund zu einem bösartigen Uebel am linken Knie, das ihn ſpäter, ſeit 1823, gänzlich am Gebrauche dieſes Fußes hinderte. Im Herbſte 1815 wurde er als Muſikdirector an das Pädagogium und Seminarium in Züllichau berufen. Leider wurde dieſer äußerſt thätige und ſeine Kunſt eifrigſt zum Guten fördernde Mann ſeinem Wirkungskreiſe viel zu früh entrückt, indem er in Züllichau bereits im Jahre 1834, kaum 53 Jahre alt, ſtarb.

Kahlert, August, Doctor und Profeſſor phil. an der Univerſität zu Breslau, ward geboren daſelbſt am 5. März 1807. Der Wunſch, Künſtler zu werden, ward durch den Ernſt der gelehrten Studien gehemmt, und ging endlich in die Beſchäftigung mit der äſthetiſchen Seite der Muſik über, welche durch ſeine jetzige academiſche Stellung um ſo mehr ſeines Amtes wird. Mehrere Literatur-hiſtoriſche Schriften, welche er bereits herausgegeben hat, übergehen wir. Für die Muſiker ſind mehrere ſeiner zerſtreuten Novellen, insbeſondere aber die „Blätter aus der Brieftaſche eines Muſikers“ (Breslau 1832), von hohem Intereſſe. An den beiden Leipziger muſikaliſchen Zeitungen und an der „Cäcilia“ nahm er ebenfalls den thätigſten Antheil. Es ſind mehrere treffliche ſowohl äſthetiſche, als hiſtoriſche und critiſche Aufſätze von ihm darin enthalten. Auch hat er bereits einige muſikaliſche Compoſitionen für Pianoforte drucken laſſen.

Kail, Joſeph, geboren 1795 zu Gottesgab in Böhmen, erhielt ſeinen erſten muſikaliſchen Unterricht auf verſchiedenen Inſtrumenten, beſonders aber im Orgelſpielen von ſeinem Vater, dem dortigen Cantor und Schullehrer, Jacob Kail. Im Jahr 1813 trat er als Zögling des Waldhorns in das Conſervatorium der Muſik zu Prag und wurde nach ſeinem Austritt aus dieſem Inſtitut im Jahr 1819 als erſter Horniſt beim Theater in Peſth und 1822 am k. k. Hofoperntheater in Wien in derſelben Eigenſchaft angeſtellt, wo er bis zum Jahr 1825 verblieb. Während ſeines dreijährigen Aufenthaltes daſelbſt beſchäftigte er ſich mit der Verbeſſerung der chromatiſchen Trompete, indem er die Klappen beſeitigte und dafür eine Vorrichtung mit Hebeln erfand, wodurch die Stimmung des Inſtrumentes reiner, und die Behandlung deſſelben überhaupt erleichtert worden iſt. Im Jahr 1826 kam er nach Prag zurück, wo er im k. ſtändiſchen Theater die Stelle als erſter Horniſt und hierauf die Lehrerſtelle für die Trompete und Poſaune am Conſervatorium der Muſik erhielt und abermals eine neue Verbeſſerung an genannten Inſtrumenten zu Stande brachte, welche jetzt allgemein in Anwendung gekommen und zu einer ſolchen Vollkommenheit gelangt iſt, daß ſie jede andere neue Erfindung in jeder Hinſicht entbehrlich macht. Es muß noch erwähnt werden, daß er in dieſem ſeinem neuen Wirkungskreiſe auch auf die Verbeſſerung der Poſaune bedacht war, indem er ſtatt der bisher üblichen Zugpoſaune eine von einer ganz andern Structur erfand, wodurch die Erlernung derſelben viel leichter und in weit kürzerer Zeit bewirkt wird.

Kainz, Marianne, vor fünfzehn Jahren eine unſerer bedeutendſten dramatiſchen Sängerinnen, ward um 1800 geboren und in Wien von den beſten daſigen Meiſtern gebildet. 1826 und 1827 ſang ſie auf den Theatern zu Hannover, Caſſel, Stuttgart ꝛc. Damit beſchloß ſie aber auch die glänzendſte Epoche ihrer künſtleriſchen Laufbahn. Uns wenigſtens iſt ſeit dem Jahre 1828 nichts mehr von ihr bekannt geworden, was das Gegentheil vertheidigen ließe.

Kaiſer oder Kayſer, P. L., ein Componiſt und für ſeine Zeit fertiger Claviervirtuos aus dem Ende des vorigen und Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war 1756 zu Frankfurt am Main geboren und lebte zu Winterthur in der Schweiz. Er ſchrieb beſonders viele Lieder und Geſänge, dann mehreres für Clavier, beſonders Sonaten, mit und ohne Begleitung anderer Inſtrumente. Ein eigenes muſikaliſches Syſtem, welches er entworfen haben ſoll, iſt nie öffentlich bekannt geworden. — Ein anderer Kaiſer, Pater Iſtrid K., war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Mönch in einem ſchwäbiſchen Kloſter, und ward damals zu den beſſeren und fleißigen Kirchencomponiſten gezählt.

Kaiſerly Krikuhr, ein Armeniſcher Sänger der neueren Zeit, wahrſcheinlich zu Conſtantinopel, denn dort erſchien 1794 ſein erſtes Werk über armeniſche Kirchenmuſik, „Nuwukarann“ betitelt; und auch das ebendaſelbſt, aber ohne Namen, 1803 erſchienene und gleichen Gegenſtand behandelnde Werke „Aerharann“ wird ihm zugeſchrieben.

Kalbitz, Carl, geboren in Großneuhauſen in Thüringen, wurde 1824 als Cantor nach Buttſtädt und 1827 zum Lehrer an der Bürgerſchule nach Jena berufen, in welche er alsbald den Geſangsunterricht als Lehrgegenſtand einzuführen bemüht war. 1828 ſtiftete er den daſigen bürgerlichen Sängerverein. Im Jahre 1829 unternahm er die Herausgabe des Archivs für Kirchenmuſik in deſſen bisher erſchienenen Heften manche werthvolle Beiträge enthalten ſind. Auch gab der übrigens auch als Muſiklehrer ſehr thätige Mann eine practiſche Singſchule und mehrere Hefte kleiner Uebungsſtücke für's Clavier heraus. Sein Bruder — Carl K., geb. 1802, wurde 1826 Cantor in Dornburg an der Saale. 1832 führten ihn zufällige Verbindungen, in Jena angeknüpft, nach Odeſſa, wo er Vorſteher der dortigen Kaiſerl. Muſikanſtalt ſeyn ſoll.

Kalcher, Johann Nepomuk, ſeit 1798 Hoforganiſt zu München, ward geboren zu Freiſing 1766 und ſtarb 1826. Für Clavier hat er im Ganzen Wenig geſchrieben: einige Concerte und Sonaten; dagegen aber mehr Lieder, und Meſſen und Sinfonien, die zum öftern in ſeiner Kirche mit vielem Beifalle aufgeführt wurden. Sein Orgelſpiel ſoll in ſeiner Blüthezeit ausgezeichnet geweſen ſeyn.

Kalkbrenner, Chriſtian, der Vater des folgenden weltberühmten Claviervirtuoſen, wurde geb. zu Caſſel am 22. September 1755. Sein Vater, Michael, war Stadtmuſikus daſelbſt. Er ſchrieb in Berlin, zuerſt eine „Theorie der Tonkunſt“, wovon aber nur der erſte Theil erſchien, und dann auch einen „kurzen Abriß der Geſchichte der Muſik“, der, franzöſiſch und deutſch, aber erſt 1792 erſchien, und urſprünglich eine Abtheilung des 2. Theils jenes erſten Werkes ausmachen ſollte. Auch componirte er viele und verſchiedene Clavierſachen, mit und ohne

Digitized by Google

Begleitung, die Opern „Democrit“ und „Lanassa“ ꝛc. 1799 ging er nach Paris, woſelbſt er als Chordirector und Singlehrer bei der großen Oper angeſtellt ward. Er ſtarb auch dort am 10. Auguſt 1806.

Kalkbrenner, Friedrich. Nicht leicht würde ſich ein Name auffinden laſſen, der ſo an die rapiden Entwickelungen und Fortſchritte jeder Art der Leiſtungen erinnerte, welche unſere Zeit charakteriſiren, als der dieſes berühmten Pianoforteſpielers. Denn, hätten wir vor mehreren Jahren den gegenwärtigen Aufſatz geſchrieben, ſo würden wir ihn vielleicht folgendermaßen begonnen haben: Kalkbrenner iſt derjenige unſerer Virtuoſen, welcher an der Spitze der, bis auf einen kaum noch zu erhöhenden Grad ausgebildeten, Mechanik des Pianoforteſpiels ſteht, und damit zugleich den feinſten, geiſtreichſten und eleganteſten Vortrag verbindet. In dieſem kurzen Zeitraume aber hat das Clavierſpiel wiederum eine ſo völlig andere Richtung, einen ſo durchaus neuen Aufſchwung genommen, daß wir jetzt dieſen berühmten Virtuoſen gewiſſermaßen ſchon als einer vergangenen Zeit angehörig betrachten müſſen, der, wenn wir das Clavierſpiel nach ſeinen Heroen, von Clementi ab, in Perioden theilen wollten, als der Namengeber der vorletzten Periode erſcheinen würde. Wir hätten ſodann eine Clementi'ſche, eine Duſſeck-Cramer-Wölfl'ſche, eine Field-Berger'ſche, eine Hummelſche, eine Kalkbrenner-Moſcheles'ſche und jetzt eine Chopin-Liſt'ſche; ja vielleicht indem wir ſchreiben iſt durch die außerordentlichen Erfolge eines Thalberg und des faſt noch gar nicht bekannten Clavierſpielers Henſelt, der Alles übertrifft, was wir bisher gehört, wiederum eine neue Aera bezeichnet, die jetzt erſt zu keimen beginnt. Indem wir ſomit von vorne herein die Stellung bezeichnet haben, welche wir unſerem Virtuoſen anweiſen können, und uns ſomit nicht verſchloſſenen Auges gegen das, was vor und nach ihm bedeutend iſt, zeigen, hoffen wir das Zutrauen unſerer Leſer für die Unpartheilichkeit unſerer Anſicht über dieſen Meiſter gewonnen zu haben. Obwohl ein Deutſcher von Namen und Geburt (aus Caſſel, geboren 1784), hat Kalkbrenner doch ſeine Ausbildung faſt durchweg in Paris erhalten. Als Componiſt iſt Kalkbrenner nur für ſein Inſtrument bedeutend geworden. Er hat gegen 150 Werke dafür geſchrieben; die vorzüglichſten derſelben ſind folgende: Zuerſt vier große Clavier-Concerte, nämlich op. 61, D-Moll; ſodann op. 85, E-Moll; op. 107, C-Dur; endlich op. 127, A-Dur. Unter dieſen iſt das berühmteſte das Concert in D-Moll, welches, wie kein einziges ſonſt in neuerer Zeit nach dem A-Moll-Concerte von Hummel, ein Lieblingsſtück der Virtuoſen und des Concert-Publikums geworden iſt. Das wichtigſte ſeiner Werke iſt ſeine Clavierſchule, nebſt den dazu gehörigen Etuden. Auf dies Werk hat er den größten Fleiß verwendet und ihm die Erfahrungen ſeines ganzen Lebens zum Grunde gelegt. Es geht beſonders darauf hinaus, den Weg der Uebung allgemein zu machen, welchen Kalkbrenner ſelbſt gegangen iſt.

Kallenbach, C. E. G., zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Organiſt an der heil. Geiſt-Kirche zu Magdeburg, machte ſich ſchon in den letzten achtziger Jahren als fleißiger und gefälliger Lieder-Componiſt bekannt. Seine „Zwerchfell-Erſchütterungen und Lieder der Freude“, wie „frohe Lieder zur Unterhaltung“, waren einſt Lieblingsſtücke unſerer lebensfrohen Dilettanten. Alle ſeine Lieder und Clavierſtücke zu erwähnen halten wir nicht der Mühe lohnend und für Raum verſchwendend.

Kallinicos, ſ. Callinicos, wo ſtatt deſſen aber irrig Callnicos gedruckt worden iſt.

Kalliope, ſ. Calliope.

Kalliwoda, Johann Wenzel (nicht Wilhelm), F. F. Hofkapellmeiſter in Donaueſchingen, wurde am 21. März 1800 zu Prag geboren, hat mehrere Kunſtreiſen, namentlich nach Leipzig, unternommen und ſich überall, wohin er kam, Freunde erworben, die er eben ſo ſehr ſeinem freundlichen und anſpruchlos geraden Weſen als ſeinem äußerſt gemüthlichen Violinſpiele verdankt. Sein Orcheſter hat er immer mehr gehoben und ſich als Componiſt ſehr thätig erwieſen. Am höchſten ſteht er aber offenbar im Höchſten der Inſtrumentalmuſik, in der Sinfonie, deren erſte zu Leipzig 1826 mit außerordentlichem Beifalle aufgenommen wurde. Mit Recht wird an ihr eigenthümlicher Gang nach Mozarts Vorbilde, ſichere und fließend contrapunktiſche Schreibart, reell Vollſtimmiges und meiſterliche Haltung geprieſen. Man vergl. Leipzig. allg. muſikal. Zeitung 1827 S. 177. Von Leipzig aus verbreitete ſich der Ruhm ſeines Namens ſchnell; faſt überall gab man dieſe und ſeine nachfolgenden Sinfonie zur größten Freude des Publikums. Sein Sohn Wilhelm, Schüler Mendelsſohn-Bartholdi's, iſt vorzüglicher Pianiſt und verſpricht als Componiſt bedeutend zu werden. Er iſt jetzt (1847) erſt 20 Jahre alt.

Kallmus, ſ. Calmus.

Kalwitz, ſ. Calviſius.

Kamaleddinus, Abulphadhl Giaphar Ben Thalah Aladphavi, ein arabiſcher muſikaliſcher Schriftſteller.

Kambra, K., lebte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu London. Seine Compoſitionen beſtehen meiſt in Clavierſachen: Rondo's, Variationen, Potpourri's, Sonaten ꝛc.

Kaminski, ein Polniſcher Componiſt und von ſeinen Landsleuten einſt ſehr geſchätzt, blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Kamm, Rechen, heißen alle Einſchnitte oder Fächer, worin ein zur Orgel gehörender Theil in ſeiner Bewegung gerade erhalten werden ſoll.

Kammel, Anton, Violiniſt, blühete in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und war aus der Grafſchaft Waldſtein in Böhmen gebürtig, ſtarb gegen 1788 in London. Seine Compoſitionen beſtehen in Violinduo's, Violintrio's, Violinquartetten, Violinconcerten, Sinfonien und Claviertrio's, mehreren Meſſen und einigen Inſtrumentalſtücken, die ſich alle beſonders durch einen angenehmen Geſang auszeichnen.

Kammer, daſſelbe was Cancelle (ſ. d.).

Kammerconcert, ſ. Concert.

Kammergedact, ſ. Gedact.

Kammerkoppel, war in älteren Zeiten ein Manubrium, durch deſſen Anzug die Taſtatur einer Orgel ſo verändert wurde, daß ſie im Cammerton (d. h. um einen Ton tiefer) ſpielte.

Kammerloher, ſ. Cammerloher.

Kammermuſik iſt gewiſſermaßen ein Vereinigungs- oder Vermittelungspunkt zwiſchen der Kirchen- und Theatermuſik. Der Name Kammermuſik kommt daher, weil vordem nur große Herren an ihren Höfen ſich ſo privatim mit Muſik unterhalten zu laſſen pflegten, und nur den ihnen zunächſt Stehenden den Zutritt dazu geſtatteten. Man rechnet zur Kammermuſik vornehmlich nur Sinfonien, Concert-Ouverturen, Inſtrumental-Concerte, Concert-Arien, Sonaten, Duo's, Trio's, Quartette ꝛc. für Geſang und Inſtrumente, Variationen, Notturno's, Serenaden, Harmonien (Harmoniemuſiken) ꝛc. (als Kammermuſik im engeren Sinne).

Kammerſtimme, ſ. Gedact.

Kammerſtyl, ſ. Kammermuſik und Styl.

Kammerton. Vergl. den Art. Chorton. Vor etwa 80 Jahren noch war Kammerton, d. h. eigentlich die Stimmung der zur Kammermuſik nöthigen Inſtrumente (jetzt aber die allgemein, als Norm, übliche Inſtrumentenſtimmung), die mit den damaligen Blasinſtrumenten gleich hoch ſtehende Stimmung, welche nur einen Ton tiefer war als der Chorton. Aus mancherlei Gründen, und vornehmlich um dem Tone der Streichinſtrumente mehr Kräftigkeit zu geben, iſt er aber, wie aus dem angezogenen Artikel zu erſehen, immer mehr hinaufgeſchraubt worden; doch auch wieder hinſichtlich ſeiner Höhe an verſchiedenen Orten verſchieden. Eine allgemeine Normalſtimmung, wie ſie unter Anderen Scheibler mit Recht ſchon oft vorgeſchlagen hat, haben wir noch nicht. Er nimmt die Kammertonſtimmung zu 400 Schwingungen

Digitized by Google

auf eingeſtr. a an; nach Gottfried Fiſcher's Berechnung iſt die Stimmung des Berliner Theaters von 437, der groſsen Oper zu Paris von 431, des Theaters Feydeau daſelbſt von 428, und des ital. Theaters von 424 Schwingungen auf a in einer Secunde. Der Kammerton oder Capellenton, wie ihn einige auch nennen, des Brrliner Theaters iſt alſo unter dieſen 4 der höchſte, abrr eben ſeiner enormen Höhe wegen bei Weitem nicht der allgemeinſte. Man ſehe über das Weitere noch d. Art. Stimmung.

Kämpfer, berühmter Contrabaſsſpieler, war in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts Fürſtl. Bathiani'ſcher Kammermuſikus und aus Breslau gebürtig.

Kanal, Windrohr (Schtauchrohr iſt die veraltete Benennung), Windröhre, iſt die ſich in jeder Orgel befindliche Röhre, welche von den Bälgen den Orgelwind empfängt und ihn zu den Windkäſten der Orgel führt.

Kanalventil, ſ. Contraventil.

Kandler, Franz Sales, K. K. Feldkriegsconcipiſt in Wien, geb. den 23. Auguſt 1792 zu Kloſter-Neuburg in Unteröſterreich, ſtarb 1826 als eines der erſten Opfer der kaum erſt ausgebrochenen Cholera, und zwar am 26. September 1831 im drei Meilen fernen Curorte Baden, wohin er nach einer ſchweren, glücklich überſtandenen Krankheit, zur körperlich-geiſtigen Erholung, zur gänzlichen Geneſung und zum Wiedergewinnen der verlorenen Kräfte ſich begeben hatte. Er war Ehrenmitglied mehrerer philharmoniſchen Geſellſchaften, beſaſs überhaupt eine wiſſenſchaftlich vielſeitige Bildung, gründliche theoretiſch-practiſche Muſikkenntniſſe, eine gewandte Schreibart, einen durch eifriges Studium geläuterten Ueberblick, und würde ganz beſtimmt in der Folgezeit unter den muſikaliſchen Schriftſtellern und Kritikern eine nicht unbedeutende Rangſtufe eingenommen und zu behaupten gewuſst haben. Folgende ſeiner Werke ſind im Druck erſchienen: „Abhandlung über Haſſe (Adolfo il Sassone) und über ſeine Werke“ (2 Auflagen, italieniſch in Venedig 1820); „Ueber den Muſikzuſtand in Rom; desgl. in Neapel“ (Beiträge zu verſchiedenen Zeitſchriften in Wien, Leipzig, Paris ꝛc.); Zerſtreute Aufſätze, äſthetiſch-biographiſchen Inhalts, für die Leipziger und Wiener allgem. muſikal. Zeitung in den Jahrgängen 1818 bis 1831; „Ueber das Leben und die Werke Paleſtrina's“, nach Baini bearbeitet, als Nachlaſs herausgegeben, mit einer Vorrede und Anmerkungen begleitet von R. G. Kieſewetter (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1834).

Kanne, Friedrich Auguſt, geb. den 8. März 1778 zu Delitſch in Sachſen, ſtudirte Theologie und Medicin, widmete ſich aber bald ausſchlieſsend den ſchönen Wiſſenſchaften und vorzugsweiſe der Tonkunſt; ging im erſten Decennium des laufenden Jahrhunderts nach Wien, wo er abwechſelnd dichtete und componirte; vortheilhafte Muſikmeiſterſtellen annahm und aus unverträglicher Laune wieder verlieſs; Critiken ſchrieb, die letzten Jahrgänge der Wiener muſikal. Zeitung redigirte; trotz ſeines Vielwiſſens aber oftmals mit Mangel und Dürftigkeit kämpfte; zuletzt für wenige Groſchen Leichen- und Hochzeits-Carmina anfertigte, und endlich, als Folge ungeregelter Lebensweiſe, den 6. December 1832, jeden ärztlichen Beiſtand verſchmähend, indem er noch zuvor die Schenkſtube beſuchte, am Gedärmbrand ſtarb. Seine poetiſchen Erzeugniſſe gehören nicht hieher; auſser vielen Liedern, Cantaten, Balladen, Sonaten, eine Meſſe und Sinfonie ꝛc. ſetzte er für die Bühne folgende Opern, Singſpiele und Dramen: „die Elfenkönigin“; „Orpheus“; „Miranda“; „die Belagerten“; „deutſcher Sinn“; „Sappho“; „die eiſerne Jungfrau“; „Lindana“; „Malvina“; „Schloſs Theben“; „der Untergang des Feenreichs“; „die Zauberſchminke“; zu mehreren derſelben verfaſste er auch zugleich das Gedicht, und Einzelnes iſt durch den Druck bekannt geworden.

Kannengieſser, J. J., in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts K. Preuſsiſcher Kammermuſikus zu Berlin. Er ſoll ein tüchtiger, wenigſtens für ſeine Zeit ſehr fertiger Clavier- und Violinſpieler geweſen ſeyn, und auch manches Beachtenswerthe für ſeine Inſtrumente geſetzt haben, wovon wir aber Wenig mehr beſitzen.

Kanon. I. Der Kanon iſt eine Gattung der polyphonen Muſik, in der eine zweite oder mehrere Stimmen den Geſang der erſten Stimme Schritt für Schritt nachahmen, während die erſte ſelbſt noch im Vortrage deſſelben begriffen iſt, ſo daſs allmählig alle Stimmen gleichzeitig mit dieſem Geſange beſchäftigt ſind, jede aber mit einem andern Theile deſſelben. Stellen wir uns vor, daſs die erſte Stimme einen Geſang vortrage, deſſen Inhalt wir mit ABCD bezeichnen. Nachdem die erſte Stimme den erſten Theil ihres Geſanges, A, beendigt hat und zu B übergegangen iſt, beginnt die zweite Stimme mit A. Wenn die erſte auf C und die zweite Stimme auf B übergegangen iſt, tritt eine mit A ein. So würde nun ein Kanon von vier Stimmen über dieſen Inhalt folgende Geſtalt haben:

1. A. B. C. D — A. B. C. D.
2. ...... A. B. C. D — A. B. C. D.
3. .... A. B. C. D — A. B. C. D.
4. .... A. B. C. D — A. B. C. D.

Jede Stimme hat hier denſelben Inhalt, nämlich den Satz ABCD zweimal nach einander vorzutragen. Da aber eine Stimme der andern in je ſpätern Momenten ſich anſchlieſst, ſo treffen ſtets verſchiedene Theile des gemeinſchaftlichen Satzes auf einander: erſt BA, dann CBA, zuletzt DCBA. Hier haben wir das Bild eines Kanons vor uns und begreifen ſogleich Sinn und Zweck der ganzen Kunſtform. Es iſt kein anderer, als: einen einzigen Gedanken von einer voranſchreitenden Perſönlichkeit (der erſten Stimme) allen andern vorſtellen zu laſſen, und dieſe anderen nach einander ſo dafür zu gewinnen, daſs ſie ſich eine nach der andern laut dazu bekennen, eine nach der andern ſich der Offenbarung der erſten Stimme genau und vollſtändig anſchlieſst; die gröſste Einmüthigkeit bei vollkommener Sonderung der theilnehmenden Perſonen, die wohl im Ganzen übereinſtimmen, in jedem einzelnen Momente aber jede ein Anderes auszuſprechen haben, und doch auch dies wieder in harmoniſcher Uebereinſtimmung mit dem, was in demſelben Momente die anderen Stimmen vorbringen. — II. Betrachten wir unſer Schema genauer, ſo finden wir an ihm Gelegenheit, uns die näheren Verhältniſſe des kanoniſchen Satzes deutlicher zu machen. Wir ſehen 1) daſs jede Stimme, nachdem ſie den ganzen Satz mit D beſchloſſen hat, unmittelbar wieder von vorn mit A beginnt, ſo daſs der achte Moment gleichen Inhalt mit dem vierten hat, nämlich DCBA. Es iſt klar, daſs wir unter dieſen Umſtänden zum dritten Male und beliebig oft den Anfang hätten wiederholen können. Ein ſolcher Kanon heiſst daher auch ein unendlicher. Daſſelbe wäre der Fall, wenn nach dem erſten D nicht unmittelbar, ſondern erſt nach einer kleinen Pauſe wieder von A begonnen würde, man kann ſich denken, daſs die Pauſe gleichſam ein Theil von D wäre, und ſie würde auch als ſolcher durch alle Stimmen laufen. Nun aber kann ein Kanon auch ſo eingerichtet ſeyn, daſs nach Vollendung des Geſanges (bei D) der Wiederanfang (bei A) nicht möglich, folglich der Schluſs nothwendig iſt. In dieſem Falle heiſst er ein endlicher Kanon. 2) Der Kanon ſey ein endlicher oder unendlicher, ſo muſs in der Regel uns daran liegen, ihn, wie jedes Kunſtwerk, beſtimmt und befriedigend abzuſchlieſsen, alſo im Verein aller Stimmen; nicht aber ihn (wie im Schema) ſich wieder vereinzeln, von vier auf drei, dann auf zwei Stimmen und zuletzt auf eine einzige herunterkommen zu laſſen. Es bleibt alſo nichts übrig, als irgendwo, wenn die vier Stimmen vereint ſind, willkührlich abzubrechen, oder, wenn man in dieſer Weiſe keinen genügenden Schluſs findet, einen freien Schluſs anzuhängen. 3) Nehmen wir das Schema nur bis zum Wieder-Anfang von A, bis zu dem trennenden Gedankenſtriche, als geltend an, ſo ſehen wir, daſs die einzelnen Theile des Geſanges ihre Stellung zu einander nicht ändern. B ſteht immer über A, C immer über BA, D immer über CBA,

Digitized by Google

Nehmen wir aber das ganze Schema als geltend, ſo ändert ſich dies; jeder Theil des Geſanges erſcheint bald über, bald unter den drei andern, z. B. A im vierten Momente unter, und im fünften über BCD. Es iſt alſo jeder Theil des Geſanges, jeder unſerer vier Sätze zu jedem andern bald eine obere, bald eine untere Stimme geworden, und dies iſt nur ausführbar nach den Geſetzen drs doppeiten, drei- und mehrfachen Kontrapunkts (vergl. die Art. Kontrapunkt und Doppelter Kontrapunkt). Erſt dieſe Weiſe der Abfaſſung läßt das Weſen des Kanons ſich vollenden; denn wenn man, um den Umkehrungen zu entgehen, früher abbricht, ſo tritt eine Stimme nach der anderen vom Kanon ab, ehe die anderen ihren Grſang vollführt haben. Gleichwohl behauptet ſich auch die andere Wriſe des Kanons als eine beſtimmt kennbare und ſinnvolle Kunſtform. Kanons nun, deren Stimmen umkehrungsfähig (alſo nach den Geſetzen des doppelten oder mehrfachen Kontrapunkts entworfen) ſind, nennt man eigentliche oder ſtrenge Kanons, die andeeen uneigentliche, oder freie, oder auch Scheinkanons. Freie Kanons werdeu auch wohl ſolche genannt, die nicht jeden Schritt ber anführenden Stimme genau beantworten, ſondern gelegentlich ſtatt einer Terz eine Seeunde oder Quarte u. ſ. w. nehmen. Die meiſten Kanons, die man in Opern einzubringen beliebt, ſind freie. 4) nur willkührlich haben wir im Schema die gewöhnliche Zahl von vier Stimmen angenommen. Es iſt klar, daß möglicher Weiſe ſchon zwei Stimmen zu einem Kanon genügrn, aber auch mehr als vier Stimmen dazu genommen werden können. In dieſer Hinſicht theilt man die Kanons in zwei-, drei-, vier- und mehrſtimmige. Eben ſo willkührlich haben wir anſcheinend die Oberſtimme vorangeben laſſen; der Kanon kann, wie die Durchführung in der Fuge (vergl. d. Artikel), mit jeder beliebigen Stimme anheben, und die übrigen Stimmen in beliebiger Ordnung folgen laſſen. — III. Wenden wir uns nun zum eigentlichen K. hin, ſo fragt ſich, nach welcher Art des Kontrapunkts er entworfen werden ſoll. Daß man nach jeder Art, nach dem Contrapunkt der Nonr, Dezime u. ſ. w. eben ſo wohl, als nach dem der Octave Sätze in kanoniſcher Form abfaſſen kann, iſt aus dem Art. Doppelter Kontrapunkt klar. Aber, abgeſehen von den Schwierigkeiten der meiſten jener Kontrapunkte, kommt es ja bei dem Kanon zunächſt auf das Verhältniß der übrigen Stimmen gegen die erſte an, darauf, daß ſie derſelben Schritt für Schritt nachfolgen, und wie ſie dies thun, ob früher oder ſpäter, über oder unter derſeiben, genau oder frei; und beſonders, ob auf denſelben Stufen oder nicht. Alle dieſe Verhältniſſe bedürfen nun, um ſich darzuſtellen, jener zwangvollen Kontrapunkte nicht, die ohnehin in der Umkehrung den Satz fremder, unkenntlicher erſcheinen laſſen, mithin das Weſen des Kanons, genaue Nachfolge, eher verbergen als fördern. Man bedient ſich daher in der Regel des Kontrapunkts der Octave zur Abfaſſung der Kanons. Nun aber können die Folgeſtimmen den Anfang der erſten auf jeder beliebigen Stufe beginuen, auf der Prime, Octave, Secunde u. ſ. f. Hiernach ergeben ſich folgende Arten des Kanons: 1) Kanon der Peime; 2) Kanon der Octave; 3) Kanon drr obern oder untern Seeunde; 4) Kanon der obern oder untern Terz; 5) Kanon der obern oder untern Quarte; 6) Kanon der obern oder untern Quinte; 7) Kanon der obern oder untern Serte; 8) Kanon der obern oder untern Septime; endiich, wenn die Folgeſtimmen in verſchiedenen Intervallen auftreten, erhalten wir 9) den gemiſchtrn Kanon. Daß die Seeunde und die obere Septime, die obere Terz und untere Serte ꝛc. dieſelben Tonſtufen ſind, brmerkt man ſogleich; es ſind daher nur obige neun Arten des eigentlichen Kanons möglich. — IV. Die Ausarbeitung aller dieſer Arten des Kanons wird auf folgende Art unternommen. Man ſetzt in der erſten Stimme einen kleinen Satz, oder auch nur ein Motiv feſt, überträgt es auf die erwählten Stufen in die zweite Stimme, und führt nun die erſte gegen das in der zweiten Stimme notirke erſte Motiv fort. Soll eine dritte, viertr Stimme zutreten, ſo wird am grhörigen Orte das erſtr, dann das zweite Motiv in dieſe ferneren Stimmen übertragen, der Geſang der erſten dagegen fortgeführt und ſo der ganze Kanon von Motiv oder Satz zu Satz zu Ende geführt, nämlich bis auf rinen Punkt, wo man ohne beſtimmteren Schluß abbricht, oder auf den Anfang zurückgekommen iſt, oder einen freien Schluß anhängen will. Bei dem Kanon in drr Octave wird auch wohl ein ganzer Satz als erſter Abſchnitt angenommen, und zu demſelben eine zwrite, dritte Stimme u. ſ. w. erfunden; dann aber werden dieſe drei oder mehr Sätze ſo geordnrt, wie ſie ſich auch zwei- odee dreiſtimmig ꝛc. brauchbar erweiſen und zu einem zuſammenhängrnden Geſang an rinander hängen laſſen. Dieſer Geſang wird nun vom erſten Satze an von allen Stimmen kanoniſch durchgeführt. Das Nähere über beide Arten der Abfaſſung gehört der Compoſitionslehre an. Wer in der Stimmführung überhaupt gewandt iſt, für den hat die Ausarbeitung von K.'s aller dieſer Arten wenig Schwierigkeit. Die Niederſchreibung geſchieht übrigens entweder partiturmäßig, — dann heißt der Kanon ein offuer (apertus); oder in einer einzigen Stimme, mit beigefügter Anweiſung (die vorzugsweiſe canon, Regel, Richtſchnur genannt wird) wieviel Stimmen, zu welcher Zeit und in welchen Intervallen ſie eintreten ſollen; dann heißt der Kanon ein verſchloſſener (clausus). Wird endlich dieſe Anweiſung, der Aufſchluß über den eigentlichen Gebrauch der aufgezeichneten Stimme, unterlaſſen, ſo hrißt der Kanon Räthſelkanon (canon aenigmaticus). Mit dergleichen, die oft ſehr ſchwierig, auch auf vielfache Art zu löſrn ſind, haben denn die Muſiker ſehr oft (beſonders im vorigen Jahrhunderte) ihre Zeit vertändelt, und ein Spiel der Eitelkeit, ja wohl gar eine wahrhaft unverſtändige Probe muſikaliſcher Bildung daraus gemacht. — V. Im Bisherigen haben wir das Weſen des Kanons in der genauen Wiederholung des Geſangs der erſten Stimme durch die übrigen Stimmen geſehen. Nur der freie Kanon konnte ſich kleine Abweichungeu geſtatten. Eine zweite Reihe von Abweichungen wird nöthig bei den oben aufgezählten Arten 3 bis 9. Alle Kanons nämlich ahmen den Geſang der erſten Stimme in deren Tonart nach, um nicht aus einem Tone in den andern zu gerathen; aber daraus folgt, daß ſie (mit Ausnahme der Kanons im Einklange und in der Octave) oft ein kleines Intervall mit einem großen, und umgekehrt ein großes mit einem kleinen, alſo nur ſtufentreu, nicht tongetren antworteu werden, wie es eben die Tonteiter von der Stufe ihres Anfangs aus ergiebt. Das Nähere gehört in die Compoſitionslehrr. Will man nun die, durch dieſe Aenderung bezweckte Einheit der Tonart aufgeben, den Satz ſchon in der erſten, oder durch den Eintritt der zweiten Stimme in einen andern Ton führen und hierin genau fortfahren, ſo entſteht eine beſondere Art drs Kanons, der Zirkelkanon (canon per tonos), der, wenn man nicht willkürtich abbricht, aus einer Tonart in die andere bis zur erſten zurück führt. Im Allgemeinen muß übrigens die Form des Quintenzirkels als eine modulatoriſch ungünſtige angeſrhen werden, iſt auch meiſtens als bloße Spielerei gehandhabt worden. Einmal aber wenigſtens (im Christe eleison in Seb. Bach's wunderlieblicher A-Dur-Meſſe) erſcheint ſie in tiefſinnigſter Schöne und Bedeutung, — verſteht ſich, mit Maaß angewendet, nicht durch alle Töne gejagt. — VI. Gewichtigere Abweichungen von der pünktlichen Nachahmung haben noch mancherlei Arten des Kanons begründet. Wir nennen vor allen den Kanon in der Vergrößerung, in dem die zweite Stimme der erſten in doppelt laugen Noten folgt; den Kanon in der Verkleinerung, in der die Nachahmung in doppelt kleinen Noten erfolgt; den Kanon in der Verkehrung, in der die Nachahmung in entgegrngeſetzter Richtung aller Intervalle geſchieht. Andere veraltete oder auf Künſtelei beruhende Arten mag man in Marpurg's Fugenlrhre u. A. nachſehen. Auch die obigen Arten entſprechrn dem Weſen des Kanons minder als

Digitized by Google

die gerade Beantwortung, und ſind mehr als meiſt wohlfeile Künſte anzuſehen. — VII. Alle Arten des Kanons nun können, entwedee eein, oder begleitet mit anderen (nicht kanoniſchen) Stimmen ausgeübt werden. Eine beſondere Weiſe der letzteren beruht auf der Benutzung einer Choealmelodie, die von einer zweiten Stimme kanoniſch beantwortet und von anderen frei begleitet wird, wie manche Vorſpiele von Seb. Bach und im evangel. Choral- und Orgelbuche zeigen. Im Art. Kontrapunkt werden übrigens einige geſchichtliche Notizen über den Kanon gegeben. Mehe findet ſich in Forkel's Geſchichte, namentlich in den Mittheilungen übee die Niederländiſche Muſik.

Kánorphica, ſ. Tänorphica.

Kanzelle, ſ. Caneelle.

Kapeller, oder Capellee (man findet ihn bald mit K bald mit C geſchrieben), J. N., im Ganzen wenig bedeutender Flötiſt und Guitarren-Spieler, auch Componiſt für ſeine Inſtrumente.

Kapellknaben werden an manchen Orten diejenigen Knaben genannt, die bei den Kiechenmuſiken in den Chören mitſingen, beſonders in Hofkirchen, wo die Kirchenmuſiken durch wirkliche Kapellen ausgeführt werden. Gewöhnlich erhatten dieſetben beſonderen Unterricht in dee Muſik, hauptſächlich im Geſange, und zuweilen auch ihre Dienſtleiſtungen bezahtt, oder haben ſie doch gewiſſe Freiheiten und Gerechtſame, wie vielleicht freien Schulbeſuch oder dergl., duech wetche ſie ſich reichlich belohnt fühlen.

Kapp, F. Carl, Organiſt an dee lutheriſchen Hauptkirche zu Preußiſch-Minden, geboeen zu Schwanenſee (odee Schwanſee) in Thüringen. In den letzten neunziger Jaheen galt ee für einen dee fertigeren Clavier- und Orgelſpielee; auch componirte er damals ſchon Meheeres für ſeine Inſtrumente, was Beifall fand.

Kappe, wird in der Orgelbauſprache 1) füe Hut gebraucht; 2) für die an den ſich öffnenden Enden dee Balgplatten befindliche Beledeeung, welche die Ecken der Hintee- und Saitenfalten bedeckt.

Kapsberger, Johann Hieronymus, blühete, aus einee alten deutſchen adeligen Familie ſtammend, zu Rom in der Zeit von ohngefähe 1600 bis 1630 als Componiſt und Vielſchreiber in allen Stylen, beſonders aber als Vietuos auf der Theorbe. Wer ſich noch füe die Werke K.'s inteeeſſirt, findet ein langes Verzeichniß davon in Leo Allatius Apibus Urbanis, das denn auch Gerber, in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexicon abſcheieb.

Karaklausithyron (griech. von καρα, κλαυσιάω — weineelich thun — und θυρα — die Thüee) bedeutete bei den alten Griechen ein zäetliches, ſehnſüchtiges Lied, welches Liebhaber Abends voe den Fenſtern oder Thüren der Geliebten ſangen, alſo was jetzt bei uns ein Ständchen.

Karanſchek, geſtorben 1789, war von ungefähe 1750 bis 1760 mit dem Titel eines Kammer-Violoncelliſten Mitglied dee Füeſtl. Taris'ſchen Hofeapelle und einee dee voezüglicheren Meiſtee auf ſeinem Inſtrumente, füe das er auch mehrere Concerte und deegl. ſchrieb.

Karelin, Sila Dementiewitſch, war gegen Ende des vorigen Jahehundeets Directoe der Jagdmuſik des Kammeeherrn Wadkowskoi in Peteesbueg, die nach dem einſtimmigen Zeugniſſe allee Kenner damals für die vorzüglichſte in ganz Rußland galt.

Kargel, Sietus, Lauteniſt und Componiſt des 16. Jahrhundeets, lebte um die Mitte deſſelben zu Mainz, wo auch meheeee Weeke von ihm erſchienen.

Karger, Friedeich Wilhelm Aloys, Oeganiſt an dee katholiſchen Pfareкirche zu Neiſſe, wurde 1796 zu Schreckendorf bei Landeck in der Geafſchaft Glatz geboren Als Componiſt hat er ſich zwae bis jetzt mit weniger Glück gezeigt; doch als ein Mann von vielem Talente, dem nur hatte wirklichee geündlicher Unterricht zu Theil werden müſſen, um auch auf dieſer Seite zu glänzen. Er ſchrieb viele Meſſen, Miſeeere's, Litaneien, Ouverturen, ein Violinconcert mit Oechefteebegleitung, auch Arien ꝛc., von denen allen abee noch Nichts gedruckt woeden iſt.

Karl. Alle in dieſes Werk gehörigen Karl, ſ. unter Carl.

Karneen, waren Feſte der Spaetaner, die gegen die 25. Olympiade eingeführt und jederzeit 9 Tage nach einander gefeiert wurden. Muſikaliſche Wettſteeite machten einen Haupttheil deeſelben aus, und Terpandee aus Lesbos wae der Erſte, der einen Preis gewann.

Karow, Carl, Obeelehree am Schullehree-Seminar zu Bunzlau, wurde am 15. Novembee 1790 zu Alt-Stettin geboeen. In neuerer Zeit erhielten wir von ihm folgende ſehe werthvolle Weeke: „Leitfaden zum practiſch-methodiſchen Unterrichte im Geſange, voenehmlich in Volksſchulen“; „Zwölf deutſche Lieder füe vier Singſtimmen“ ꝛc.; „Dreißig vierſtimmige Lieder“ ꝛc. Aus früheeee Zeit ſind von ihm noch beſonders zu erwähnen meheere Sammlungen vierſtimmigee Geſänge für Männeechor, und eine Sammlung von gut ausgewählten Orgelſtücken dee berühmteſten Meiſter. Ueberhaupt gehöet K. zu den tüchtigſten Muſiklehreen auf den peeußiſchen Seminarien, und in ſeinee Stellung am Bunzlauer Seminae hat er ſich ſchon viele Verdienſte erwoeben um die Bildung des Volksgeſangrs in Schleſien.

Karr, Heinrich, ein in Paris lebender deutſcher Clavierſpielee und zugleich beliebter und ſehe fruchtbarer Componiſt füe ſein Inſtrument. Uebeigens muß er ſchon ſehr bei Jahren ſeyn, da er ſchon in den achtzigee Jahren durch 2 Claviecconcerte als Componiſt bekannt wae.

Karſten, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahehunderts erſtee Tenoeiſt bei der großen Oper zu Stockholm, war auch ein Schwede von Gebuet, und ſtand beſonders in den neunzigee Jaheen in geoßem Anſehen.

Kaſſner, Joſeph, Rectoe der Schule zu St. Mathias zu Breslau, wurde am 16. März 1787 in Pezichod im Kreiſe Neuſtadt geboren. Von ſeinen mehrfachen Compoſitionen ſind bis jetzt nur 14 vieeſtimmige Pange lingua (Beeslau 1820) erſchienen.

Kaſtagnette, ſ. Caſtagnette.

Kaſtendorfer, ſ. Caſtendorſer.

Kaſtenklappe, ſ. Hauptventil.

Kaſtner, Johann Geoeg, ein zwar noch junger, aber äußerſt talentvoller und vielgebildeter Künſtler und Muſikliterat, in Deutſchland freilich wenig bekannt, wurde den 9. März 1810 in Straßburg (Elſaß) geboeen. Wir übergehen die im Hauptweeke enthaltene ausführliche Biogeaphie dieſes Künſtlees, welchee ſich ſeit 1835 in Paris aufhält, ſo wie eine Aufzählung ſeiner vielfachen größeren und kleineren Compoſitionen (daruntee ſelbſt einige Opern), welche — wie vielveebreitet ſie auch in Frankreich ſein ſollen — in Deutſchland wenig bekannt ſind, und füheen hier ſeine Hauptweeke an, die bei ihrem Eeſcheinen die ehrenvollſte Aufnahme fanden, ſelbſt im Conſervatoire eingeführt ſind, ihm auch Auszeichnungen aller Aet erwarben, zuletzt den Ehrenlegions-Orden. „Traité général d'instrumentation, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur les voix“; „Traité de l'instrumentation musicale, considéeée sous les eapports poétiques et philosophiques de ſ'aet“; „grammaire musicale“; „Théorie abrégée du Contrepoint et de la fugue“; in Frankeeich ſchreibt ee ſeit Jahren in die Gazette musicale, die Revue étrangére, das Bulletin musical, den Menestrel und in mehrere andere. Die Schilderung der weiteeen Thätigkeit K.'s bleibt einee anderen Feder übeelaſſen.

Kaſtrat, ſ. Caſteat.

Katakeleusinos (griech. von κατακελεύω — befehlen, aufmuntern), ein Theil des Liedes, womit ſich die Sänger in den Pythiſchen Spielen höeen laſſen mußten, die um den Preis ſtritten, und zwae der erſte, womit gleichſam zum Wettkampfe aufgefordert (aufgemunteet) wurde.

Katzer, Ignatz, wurde geboren am 30. September 1785 zu Geoß-Auerſchin in Böhmen. Er lebte in Ungarn bei dem k. k. Kammerherrn Stephan v. Boſſangi, Eebherrn zu Geoß-Boſchan und Ugeoß ꝛc. beinahe 40

Digitized by Google

Jahre, und leitete bis zum Tode ſeines hochverehrten Gönners (den 4. April 1832) eine aus zwölf Individuen beſtehende Capelle, die in präeiſer Ausführung, beſonders von Kirchenmuſik, nichts zu wünſchen übrig ließ, indem jeder Muſiker mehrere Inſtrumente meiſterhaft ſpielte und alle vorzügliche Sänger waren. Mit Wehmuth erinnert ſich der Muſikfreund des Genuſſes und der frohen Stunden, die er in dem gaſtlichen Hauſe zu Boſchan genoß, wo auch die liebenswürdige Tochter Eleonore, Schülerin von H. und Halm im Clavier, Ciccimarra im Geſang, eine der größten Clavierſpielerinnen und Sängerinnen, wie wenige ihres Gleichen war. Seit dem Tode ſeines unvergeßlichen Mäeenas lebt K. unabhängig gewöhnlich in Boſchan und auf Reiſen, wo er ſich öfters als geſchmackvoller Clavier- und Phyſharmonikaſpieler hören läßt. Seine Compoſitionen ſind in den zwanziger Jahren meiſtens für Clavier bei Artaria-Leidesdorf und Thadä Weigel in Wien erſchienen. Die meiſten ſind aber Mannſkript, es ſind über 20 Meſſen, Litaneien, Symphonien, Quartett- und Harmonieſtücke ꝛc., unter welchen ſeine groſse D-Meſſe mit Violinſolo vorzüglich zu nennen iſt. Auch hat K. alle neuen und älteren Opern für ſeine Capelle arrangirt, und ſchöne Lieder liegen in ſeinem Pult, unverzeihlich, daß er ſie nicht ſammt andern vorzüglichen Manuſcripten veröffentlicht; ſeine Arbeiten zeichnen ſich durch ſchöne Erfindungsgabe, reine Harmonie, melodiſchen Fluß und wirkſame Inſtrumentation aus. Dieſer mit der größten Beſcheidenheit gezierte Künſtler lebt in den angenehmſten Verhältniſſen, geliebt und geſchätzt von Allen, die ihn kennen.

Kauer, Ferdinand, geboren zu Klein-Thaya in Mähren 1751, und geſtorben in Wien 1831, eines Schullehrers Sohn, verſah ſchon im Knaben-Alter den Organiſtendienſt bei den Jeſuiten zu Znaym; ſpäter auch zu Tyrnau, wo er zugleich die medieiniſchen Hörſäle beſuchte. In der Folge wandte er ſich nach Wien, lebte vom Clavierunterricht, ſtudirte bei Heidenreich den Contrapunkt, ſtand abwechſelnd als Muſikdirector, Compoſitor und Kapellmeiſter bei dem Leopoldſtädter-, Grätzer- und Joſephsſtädter-Theater, und aß zuletzt, nachdem alle phyſiſche Kraft entſchwunden war, an erſtgenannter Bühne als Bratſchiſt das Gnadenbrod. Die Anzahl ſeiner Werke durfte wohl kaum zu ermitteln ſeyn; er ſchrieb gegen 200 Opern und Singſpiele, darunter das einſt ſo weitverbreitete „Donauweibchen“ (Saalnixe), womit die Directionen Tauſende erübrigten; etwa 30 Kammerſtücke, Sinfonien, Trio's, Quartette, Concerte u. dergl. für alle Inſtrumente; über 20 Meſſen, Requiem's, und faſt eben ſo viele kleinere Kirchen-Compoſitionen; eine Menge von Gelegenheits-Cantaten, Oratorien, charakteriſtiſchen Tongemälden, Tanzpartien ꝛc., Geſang-Solfeggien, Generalbaß-Schulen und Lehrbücher für Streich- und Blasinſtrumente, nebſt ſo manchem kaum dem Namen nach Bekanntgewordenen. Aber mehr als die Laſt von 80 mühevoll der Natur abgerungenen Jahren drückten Noth, Kummer und Elend den bei ſeinem Fleiße ſchuldlos Verarmten darnieder. Noch im Jahre vor ſeiner Erlöſung, in der Schreckensnacht des 1. März 1830, traf auch ihn das Unglück der furchtbaren Ueberſchwemmung; er bewohnte ein dumpfes Kämmerlein im Erdgeſchoße, und mußte ſeine ganze Habe, ſeinen größten Reichthum, den geſammten Muſikalien-Vorath von den eindringenden Waſſerfluthen dergeſtalt vernichten ſehen, daß nicht einmal das in Nichts aufgelöſete Papier vom Lumpenſammler gebraucht werden konnte. So war denn der Bedauernswerthe zum Bettelſtabe herabgekommen, und friſtete ſeine letzten Lebenstage einzig und allein durch milde Gaben edelmüthiger Menſchenfreunde, deren Wohlthätigkeitsſinn ſegnend er die Seele aushauchte.

Kaufmann, Georg Friedrich, Kapellmeiſter zu Merſeburg, war geboren am 14. Februar 1679. Er ſchrieb über alte und neue Wiſſenſchaft der edlen Muſik, Fugen im doppelten Contrapunkte, Kirchen und Clavierſtücke ꝛc. Er ſtarb im März 1735.

Kaufmann, Carl, am 3. Januar 1766 in Berlin geboren. Ein vorzüglicher Organiſt, trug er die Werke der größten Orgelcomponiſten mit Präciſion und bewundernswerther Reinheit vor. Von ſeinen Compoſitionen für die galante Muſik beſitzen wir: Variationen für das Clavier auf Martin's „Occhietto furbetto“, aus deſſen Oper „l'arbore di Diana“. Zu früh für ſeine Kunſt ſtarb er am 13. September 1808.

Kaufmann, Johann, einſt ſchätzenswerther Violoncelliſt, wenn auch weniger Virtuos auf ſeinem Inſtrumente als tüchtiger Ripieniſt, der aber in gewiſſer Beziehung keine geringere Achtung als jener verdient, wurde geb. zu Stuttgart um 1760 und auch in der ehemaligen hohen Carls-Schule daſelbſt erzogen. Er ſtarb im Auguſt 1834. Seine Gattin — Madame Kaufmann, die als Sängerin und Schauſpielerin am Hoftheater zu Stuttgart glänzte, war eine Tochter des berühmten Dichters und Aeſthetikers Daniel Schubart und ward geboren 1769. Sie ſtarb ſchon im Sommer 1802 zu Stuttgart.

Kaufmann, Johann Gottfried und Friedrich, Vater und Sohn, Akuſtiker, Mechaniker und Tonkünſtler. Der Vater war 1752 zu Siegmar bei Chemnitz in Sachſen von armen Eltern geboren. Er war in Sachſen der Erſte, der 1789 eine Flöten- und Harfenuhr zu Stande brachte, die wegen ihrer Vortrefflichkeit von dem damaligen Churfürſten zum Geſchenk für ſeine Gemahlin beſtimmt wurde. Dieſe Aufmunterung ſpornte ſeinen Fleiß immer mehr an, und ſo brachte er es durch raſtloſen Eifer und durch den Grundſatz, nie zwei Werke ganz gleich zu bauen, dahin, daß ſchon 1800 ſeine Arbeiten in Italien, Oeſterreich und Rußland als Meiſterwerke geſucht wurden. Um dieſe Zeit fing auch ſein Sohn — Friedrich K., den er von Jugend auf hatte in Muſik unterrichten laſſen, an, ihn bei ſeinen Arbeiten zu unterſtützen. 1804 ſah er zum erſten Male ein von Mälzl in Wien gefertigtes Trompetenwerk. Sogleich verſuchte er ein ähnliches, und was er leiſtete, beweiſt ſein Belloneon, aus dem nachgehends das berühmte Automat „der Trompeter“ hervorging. 1807 und 1808 erfand er eine Vorrichtung, wodurch an ſeinen Spieluhren die Harfe in ein wahres Pianoforte umgewandelt ward. Auch gelang es K., die gewöhnlichen Orgelpfeifen dahin zu vervollkommnen, daß ſie, ohne die Stimmung zu verändern, durch Vermehrung und Verminderung des Windes das Creſc. und Decreſc. hervorbringen, was man bis dahin für unmöglich gehalten hatte. Von Vater und Sohn gemeinſchaftlich wurden dieſe Ideen nachher berichtigt und bei dem Chordaulodion zuerſt ausgeführt. S. auch den Art. Creſcendozug. Beide Künſtler erfanden darauf auch das Harmonichord, über deſſen außerordentliche Eigenſchaften nur eine Stimme iſt. Sobald das Inſtrument fertig war, machten Beide damit eine größere Reiſe durch Deutſchland, auf welcher der Sohn ſich zugleich als Virtuos darauf zeigte. Nach ihrer Rückkunft verfertigten ſie ein zweites Exemplar davon, das noch beſſer ausfiel, namentlich ſtärker und voller im Tone und in der Höhe weniger ſpitz war. Der Sohn für ſich aber faßte jetzt Mälzl's Ideen wieder auf und verfertigte ſeinen berühmten „Trompeter“ allein. Als nun der junge Kaufmann auch dieſes Inſtrument endlich fertig hatte, machten beide geniale Künſtler 1816 eine zweite Reiſe mit ihren Werken nach London und Paris. Ueberall erwarben ſie ſich eben ſo viel Bewunderung durch ihre Talente als Hochachtung durch ihren perſönlichen Charakter. 1818 waren ſie in Frankfurt, und hier ſtarb der Vater. Der geniale Sohn ging darauf wieder nach Dresden zurück in ſeine nur der Kunſt geweihete Werkſtatt, und ſetzte mit rühmlichſtem Eifer fort, was der Vater noch begonnen; pflegte ſorgſam, was dieſer gepflanzt. Seine meiſte Aufmerkſamkeit war jedoch immer noch auf das Harmonichord gerichtet, und noch 1835 ſoll er mehrere weſentliche Verbeſſerungen damit vorgenommen haben, die aufs Neue die Welt mit Bewunderung erfüllen. Auch einige Reiſen hat er ſeitdem wieder gemacht, auf denen er natürlich immer die Aufmunterung und An-

Digitized by Google

erkennung fand, die ſein edles, wahrhaft uneigennütziges Streben mit Recht und auf alle Weiſe verdient.

Kauſch, Johann Joſeph, der Verfaſſer des für jeden denkenden Muſiker ſo wichtigen Werks: „Pſycho-logiſche Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbeſondere der Muſik auf die Seele, nebſt einem Anhange über den unmittelbaren Zweck der ſchönen Künſte“ (Breslau 1782), wurde 1751 zu Löwenberg geboren, und ſtarb am 10. März 1825. Oben erwähnte Schrift zeugt von vieler Erfahrung und einem tiefen Scharfblicke in das innerſte Weſen der muſikaliſchen Kunſt. Eine Natur-Geſchichte des muſikaliſchen Klanges iſt gewiſſermaßen darin aufgeſtellt, wie wir ſie nirgends vollſtändiger und mit reicherer Erfahrung ausgeſtattet finden, und es wäre zu wünſchen, daß das Buch von mehr Muſikern und mit mehr Aufmerkſamkeit und Bedacht geleſen werden möchte, als es wirklich zu geſchehen ſcheint.

Kawka, ſ. Kaffka.

Kayſer, 1) Andreas, nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Pulsnitz in der Oberlauſitz, war geboren in dem benachbarten Orte Ohorn. — 2) Johann Chriſtian, ein jüngerer Vetter des Vorhergehenden, geboren zu Ohorn 1750. Von ſeiner außerordentlichen Geſchicklichkeit zeugen viele größere und kleinere neue Werke.

Kayſer, P. L., ſ. Kaiſer; und über Reinhard Kayſer vergl. Keiſer, wie er richtiger geſchrieben wird.

Keeble, John, ſeit 1750 Organiſt an der Georgiuskirche zu London, ward damals als einer der fertigſten Clavierſpieler in England geſchätzt. Er ſchrieb: „The Theory of Harmonica: or an illustration of the grecian Harmonica“ (zwei Theile). Sein Todesjahr ſcheint in die neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zu fallen; das jetzige Jahrhundert erlebte er wenigſtens beſtimmt nicht mehr.

Keferſtein, Dr. Guſtav Adolph (pſeudonym: K. Stein), Garniſonsprediger und Diaconus zu Jena, wurde am 13. December 1799 in Cröllwitz bei Halle geboren. Der unmittelbaren Theilnahme an muſikaliſchen Uebungen entzogen, widmete er die Mußeſtunden, welche nicht durch theologiſche Arbeiten, deren mehrfache ſchriftſtelleriſche Produkte wir hier übergehen, ausgefüllt wurden und werden, der muſikaliſchen Kritik und Aeſthetik. Die zahlreichen lobenswerthen Früchte ſeiner diesfallſigen Beſtrebungen liegen in verſchiedenen Zeitſchriften zum Theil unter der Zeichnung K. Stein vor. Beſonderes Intereſſe erregte ſein „Verſuch über das Komiſche in der Muſik“ (Cäcilia H. 60). Der durch dieſe Abhandlung veranlaßte Streit ſcheint durch eine zweite über denſelben Gegenſtand (allg. muſikal. Zeitung Januarheft 1835) in ſo weit entſchieden worden zu ſeyn, als ſich ſpäterhin keine weitere Stimme darüber vernehmen ließ. Seine Mährchen-Novelle „König Mys von Fidebus“ (Cäcilia Heft 61—64) fand als „ſinnige Allegorie“ Beifall. Als Critiker ſcheint es ſich K. zum Ziel geſetzt zu haben, allen leeren Formenkram rückſichtslos zu befehden und auf Fortbildung der Muſik nach der eigentlich idealen Seite hin zu dringen. Seine eigenen Compoſitionen erklärte er ſelbſt ſtets ſtandhaft für von zu geringem Belange, um der Herausgabe würdig zu ſeyn, und doch möchten wir dieſe, gerade um ihres Werthes willen, wünſchen, denn, hörten wir ſelbſt auch noch keine davon, ſo läßt ſich doch — und wenn es auch nur ein ſeltener Fall iſt, daß der Kenner der Kunſt zugleich den Künſtler in ſich vereint — ſo läßt ſich doch von einem Manne, der von ſolch' reinem, tiefem Gefühle für die Kunſt beſeelt iſt, wie unſer K. es nach ſeinen äſthetiſchen Arbeiten ſein muß, ſolche ernſte, Alles umfaſſende und bis in ſeine feinſten Züge erkennende Blicke in das eigentliche Weſen der Kunſt gethan hat, und der endlich doch auch, bei jener vollkommenen theoretiſchen Durchbildung, ſelbſt praktiſch ſo weit herangebildet iſt, ohnmöglich etwas Anderes als Gutes erwarten.

Kegel, kegelförmig, ſ. Conus.

Kegel, Emanuel, zuletzt Capelldirector des Grafen Reuß und Organiſt an der Hauptkirche zu Gera, geb. 1655, ſtarb plötzlich zu Breslau, wohin er gereiſt war, am 23. Juni 1724. Von ſeinen Compoſitionen iſt Nichts gedruckt. Sein Sohn — Ludwig Heinrich, geb. zu Gera am 25. October 1705, ſchrieb auch Mehreres, was aber ebenfalls meiſt Manuſcript geblieben iſt, und ſtarb endlich gegen 1770.

Kegel, Carl Chriſtian, geboren 1770 in Frankleben bei Merſeburg, ſeit 1807 Schullehrer zu Gangloſſümmern unweit Erfurt, ein tüchtiger Orgelſpieler und geſchmackvoller Componiſt für dies Inſtrument.

Kegelpfeife, ſ. Conus.

Kegelſtimmen, ſind Orgelſtimmen, deren Pfeifen coniſch geformt ſind.

Kehl, Johann Balthaſar, geboren zu Coburg, war Cantor zu Baireuth. Bis zu ſeiner Erblindung 1780, auf welche er auch bald ſtarb, componirte er fleißig: Clavier-Sonaten, variirte Choräle (4 Sammlungen davon ſind erſchienen), die beiden Oratorien „die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem“, und „die Pilgrimme auf Golgatha“, und mehreres Andere, worunter auch kleinere Vocalſachen; und als praktiſcher Orgelſpieler wird er von ſeinen Zeitgenoſſen nicht minder gerühmt.

Kehlkopf, ſ. Stimme (Theorie der).

Kehlton, ſ. Gaumenton.

Kehrab, oder Kehraus, mehr Scherzname für einen aus mehreren einzelnen tanzartigen Sätzen beſtehenden Tanz, der zum Schluſſe einer Tanz-Geſellſchaft, eines Balles oder dergl., geſpielt wird, alſo gewiſſermaßen den Ausgang deſſelben bildet.

Keil, Demoiſelle Joſephine, eine geſchickte Muſikliebhaberin der neueren Zeit in Wien. Ihr Spiel, ſowohl auf dem Pianoforte wie auf der Physharmonika, zeichnet ſich durch Fertigkeit und Präciſion wie durch Geſchmack und Zartheit des Vortrags aus. Beſonders in den Jahren von 1820 bis 1824 ließ ſie ſich wiederholt mit vielem Beifalle in öffentlichen Concerten in ihrer Vaterſtadt hören, wogegen die Nachrichten aus ſpäteren Jahren über ſie fehlen.

Keilholz, Chriſtiane Eliſabeth, Sängerin, (ſpäter vermählte Haßloch) zu Pirna 1764 geboren. Von 1809 an aber iſt in Deutſchland Wenig oder Nichts mehr von ihr bekannt geworden.

Keinſpeck, Michael, ein Tonkünſtler des 15. Jahrhunderts, aus Nürnberg, ſchrieb „Lilium musice plane“, welches Werkchen zu den älteſten gedruckten muſikaliſchen Büchern gehört. Früher war man ſehr uneinig darüber, da man ihn bald Kiensbeck, bald Reinsbeck und noch anders geſchrieben findet.

Keiſer, Reinhard, geboren um 1673 an unbekanntem Orte zwiſchen Leipzig und Weißenfels, wohin ſich ſeine Eltern auf kurze Zeit begeben hatten. Der Vater war ein guter Kirchencomponiſt, lebte ohne Anſtellung in mancherlei Gegenden vom Unterricht, z. B. in Hamburg und Lübeck, und brachte auch dem talentvollen Sohne die erſten Anfänge der Muſik bei, die er auf der Thomasſchule zu Leipzig ausbildete. In Hamburg blieb er immer beliebter Opern-Componiſt, unerſchöpflich in melodiſchen Erfindungen, 40 Jahre lang, und ſchrieb etwa 116 vollſtändige Opern, ohne diejenigen, an welchen er mitarbeitete, und ohne ſeine übrigen Compoſitionen. Mattheſon und Scheibe, die nur ſelten loben, rühmen ihn als den erſten Opern-Componiſten der Welt, wie er lange der galanteſte Lehrer derſelben war, deſſen Genie auch noch von Reichard geprieſen wird. Dazu nennt ihn Mattheſon den erſten Componiſten, der auf grammatiſche und oratoriſche Accente und Redeeinſchnitte genaue Rückſicht nahm. 1716 gründete er gemeinſchaftlich mit Mattheſon neue Concerte, ging 1722 nach Copenhagen, erlangte den Titel eines K. Capellmeiſters und ſetzte dort mehrere Inſtrumentalwerke, beſonders für die Hoboe, angenehm, doch nicht ſo ausgezeichnet als ſeine Geſangsſätze. Zurückgekehrt wurde er 1728 Cantor an der Cathedrale und Canonicus, welches Amt nur geringe Einkünfte hatte. Hier ließ er mehrere ſeiner Kirchenwerke

Digitized by Google

hören, ſeine Gemahlin, eine geb. Oldenburg aus Hamburg, ſang, das erſte Frauenzimmer, das von einem Hamburger Kirchenchore ſich hören ließ. Früher war ſie eine vortreffliche Theater- und Concertſängerin geweſen, die beſonders ihres Gatten Geſänge rührend vorzutragen verſtand. Sie ſtarb einige Jahre vor ihm (1735); ſeit der Zeit zog ſich K. zurück und verlebte ſeine letzten Jahre ſtill bei ſeiner Tochter, Hofſängerin der Königl. Capelle zu Copenhagen, die ihn kindlich liebevoll pflegte bis an ſeinen Tod am 12. September 1739, und endlich dort auch 1768 ſtarb. Manche neuere deutſche Schriftſteller haben ſich an dieſem Ehrenmanne verſündigt: es gebührt ihm große Achtung und unſer Dank.

Kelle, ſ. Röhre.

Keller, Fortunat, ſ. Chelleri.

Keller, Heinrich Michael, berühmter Orgelſpieler des 17. Jahrhunderts, ward geboren zu Nordhauſen in Thüringen am 10. Februar 1638, erhielt 1662 die Stelle eines Organiſten zu Frankenhauſen, wo er am 20. Mai 1710 ſtarb. Von ſeinen Compoſitionen waren beſonders die variirten Choräle geſchätzt, die denn auch die einzigen ſind, welche man noch jetzt hie und da von ihm antrifft. — Ein anderer Michael Keller jener Zeit war Rector zu Meiſſen, und auch geboren daſelbſt 1630. Er hinterließ ein mit vieler Mühe ausgearbeitetes Werk: „Monochordum sive Tractatus de ratione harmoniæ musicæ etc.“, worin das mathematiſche Verhältniß der Töne zu einander berechnet und durch Zahlen beſtimmt angegeben iſt.

Keller, Godfrey, Clavierſpieler und Componiſt zu London um 1700. Außer mehreren Clavierſachen, ſchrieb er eine vollſtändige Generalbaßſchule, die aber erſt nach ſeinem Tode 1731 in den Druck gegeben wurde.

Keller, Carl, Fürſtl. Fürſtenbergiſcher Kammermuſikus in Donaueſchingen, wurde geboren zu Deſſau am 16. October 1784. Sein Vater, Johann Gotthilf K., war dort Kammermuſikus und Hoforganiſt und ein tüchtiger Contrapunktiſt. Seine herrlichen, melodiöſen und characteriſtiſch ausdrucksvollen Lieder und Geſänge wurden in nicht geringer Zahl überall als Einlagen in Vaudevilles gebraucht, und viele davon gingen ſogar in den Volksmund über. Wer hätte nicht ſchon ſingen gehört oder vielleicht ſelbſt mitgeſungen die liebliche, wahrlich ſehnſuchtsvolle Polonaiſe „Kennſt du der Liebe Sehnen“? — Wer erinnert ſich nicht noch des hohen Enthuſiasmus, den beſonders in jenen Jahren junger deutſcher Freiheit das geniale Lied von der Feldflaſche „Helft, Leutchen, mir vom Wagen doch“ überall, namentlich im nördlichen Deutſchland, erregte, wo es das Lieblingslied aller Stände geworden war? — Sie ſind von K. und die beſten Proben ſeiner Kunſt in der Liedercompoſition. Mit nicht weniger Theilnahme wurden aber auch ſeine Flötenſachen, von Künſtlern wie von Dilettanten, aufgenommen. Namentlich haben ſich ſeine Flötenconcerte weit verbreitet und ſind zum Oeftern nachgedruckt worden. Er ſelbſt war ausgezeichneter Virtuoſe. Sein Hauptgeſchäft iſt die Leitung des Theaters, auf dem er denn auch ſelbſt noch, und in der That mit gutem Erfolge, beſonders in komiſchen Rollen, zuweilen Comödie mitſpielt. Seine Frau, Wilhelmine K., welche als Fürſtl. Kammerſängerin am Theater zu Donaueſchingen engagirt iſt, und ſchon früher als Sängerin der ſogenannten italieniſchen Schule, beſonders auf einer Reiſe nach Holland, wo ſie in Amſterdam in der Geſellſchaft Felix Meritis, im Haag, in Utrecht ꝛc. mehrere Male auftrat, große Triumphe feierte, iſt eine geb. Meierhofer aus Carlsruhe, jetzt (1847) 37 Jahre alt, und ward von Berger, Löble und der Seſſi gebildet, welche letztere Meiſterin beſonders viel Einfluß auf ſie ausübte und ſie ſtets als eine ihrer talentvollſten Schülerinnen ſchätzte.

Keller, Max, Königl. bayriſcher erſter Capellorganiſt zu Altötting, als Kirchencompoſiteur in ganz Deutſchland rühmlichſt bekannt, iſt zu Troſtberg geboren. Wohl kein Mann hat ſich mehr um die Kirchenmuſik auf dem Lande durch ganz Deutſchland ſo verdient gemacht als Max Keller, wohl Keiner hat mehr und faßlicher für das Landvolk und deſſen Erbauung mit immer neuen, gleich innig frommen, als gefälligen Melodien geſchrieben. Er hat durch ſeine deutſchen Meſſen, Vespern, Litaneien, Traueränter, ſo wie andere Geſänge des katholiſchen Ritus, die Bahn gebrochen, daß die Landkirchen, wo früher kein Ton zu vernehmen war, nun von reinen, ungekünſtelten Harmonien wiederhallen, und die ſchlichten Herzen der Landbewohner zu ihrem Schöpfer emporgehoben werden. Verbreiteter wie Keller's deutſche Kirchencompoſitionen ſind keine. Referent fand ſie in ganz Bayern, den öſterreichiſchen deutſchen Staaten, ſo wie in den katholiſchen Landkirchen Würtembergs, Badens und ſelbſt in Schleſien, Weſtphalen und am Rheinſtrom. Allgemein verbreitet und größtentheils im Druck erſchienen ſind: 23 deutſche Meſſen mit obligater Orgelbegleitung und Inſtrumentalbegleitung ad libitum, ebenſo 6 Traueränter, 3 Vespern mit Hymnen und Antiphonien, 18 Litaneien, 48 Advent- und Mariengeſänge, 12 Segenlieder, 10 Predigtlieder, 12 Weihnachtslieder, 12 Schulprüfungslieder, 1 Oelbergscantate, 6 Erndtedankſagungslieder, 6 Paſſionslieder, 6 Antiphonien. — Es lebt dieſer ſo ſeltene Mann im glücklichen Familienkreiſe, allen Menſchen freundlich, helfend, rathend und ſelbſt den minder begabten der nachſichtigſte Richter, vielleicht ſeine eigene Größe nicht ahnend, von Hohen und Niederen in weiter Umgegend hochgeachtet und geliebt als Menſch und Künſtler, und hat, was Millionen ſich nicht rühmen können — keinen, keinen Feind!

Kellner, David, der Verfaſſer des in der Zeit von 1732 bis 1796 achtmal aufgelegten Werkes: „Treulicher Unterricht im Generalbaſſe“, war Hauptmann in Hamburgiſchen Dienſten und zugleich ein geſchickter Lautenvirtuos. Auch hat er für ſein Inſtrument viele kleinere Sachen komponirt.

Kellner, Johann Peter, zuletzt Cantor und Organiſt zu Gräfenrode in Thüringen, ward auch geboren daſelbſt am 24. September 1705. Er componirte Viel. Geſtochen ſind davon mehrere Fugen und Präludien, der Choral „Herzlich thut mich verlangen“ für zwei Claviere und Pedal, und mehrere ſogenannte Suiten unter dem Titel: „Manipulus musices.“ Paſſionen und Kirchenmuſiken ſind nebſt vielen kleineren Clavier- und Orgelſachen Manuſcript geblieben. Sein Sohn und Schüler war der einſt ſo ſehr berühmte Orgelſpieler und Componiſt — Johann Chriſtoph K. Derſelbe wurde am 15. Auguſt 1736 zu Gräfenrode geboren und ſtarb 1803 in Caſſel, wo er als Organiſt an der katholiſchen Hofcapelle angeſtellt war. Er ſchrieb unendlich viele Clavierſonaten, Trio's und Concerte; dann eine Menge Orgelſachen, namentlich viele Fugen, Präludien, variirte Choräle ꝛc.; auch mehrere Paſſionen, Kirchencantaten, die Operette „die Schadenfreude“, und endlich 1788 ein theoretiſches Werk: „Theoretiſch-praktiſche Anleitung zur Erlernung des Generalbaſſes für Anfänger.“

Kelly, 1) Earl of, nur Dilettant, aber, wie Gerber verſichert, ſo allſeitig gründlich und tief künſtleriſch muſikaliſch gebildet, wie nur irgend einer der erſten engliſchen Muſikprofeſſoren ſeiner Zeit. Er war aus London gebürtig und ſtarb auch dort gegen 1789. Vor ſeiner Reiſe nach Deutſchland, welche er um 1770 unternahm, ſoll er kaum gewußt haben, wie man die Violine hält, und in Mannheim erſt, wo er ſich längere Zeit aufhielt, bildete er ſich unter des ältern Stamitz Leitung ſowohl im Violinſpiele als in der Compoſition ſo wunderbar ſchnell aus, daß er nach ſeiner Zurückkunft in London für den größten Violinvirtuoſen Englands gehalten wurde. Er componirte nun auch mehrere Sinfonien, Ouverturen für Orcheſter, Violintrio's und die Opern „Feudal times“, welche auch den Titel „Bauquet Gallery“ führt, und „Beard of Blue“ (das bekannte Ammenmährchen „Blaubart“). — 2) Michael Kelly, geb. zu Dublin 1764. Derſelbe gehört in der That zu den ſeltenſten dramatiſchen Geſangkünſtlern. Er iſt der einzige Schüler des hochberühmten Aprile, nachdem er vorher auch ſchon von

Digitized by Google

dem berühmten Fenaroli unterrichtet worden war. Nach Aprile's Unterricht fing er auch an, ſich mit der Compoſition zu beſchäftigen, und mit Glück: nicht weniger als 62 engliſche Opern verdanken ihm ihr Daſeyn, außer welchen er denn aber auch noch viele andere einzelne ſowohl Inſtrumental- als Vocalſachen componirte, die Beifall erhielten.

Kelten — keltiſche Muſik. Kelten waren außer den Griechen das Hauptvolk der ganzen weſtlichen Erde; die nächſten waren ihnen die Thrazier. Nach Cäſar (I, 1) nannten die Hauptvölker dieſes großen Stammes ſich ſelbſt Kelten; er fügt bei, in römiſcher Sprache werden ſie Galli genannt. Es hatte ſich aber unter der weit verbreiteten Maſſe, mit welcher ſich auch andere Völker miſchten, bald eine härtere und weichere Mundart gebildet; ihr Kaël, wie ſie ſich nannten, wurde anderwärts in Gail verwandelt und zuſammengezogen in Gal, woraus die Römer Gallier machten, und aus Kel die Griechen Keltoi oder Keltai. Der Name Gallier wurde immer herrſchender, je mehr die Römer und ihre Sprache um ſich griffen. Daher kommt es, daß in ſpäteren Zeiten die Kelten als eine Abtheilung der Gallier angeſehen wurden, und daß Einige, unter dieſen vorzüglich Schöpflin, annahmen, es habe ſich der Name Kelten erſt in Gallien (Frankreich) gebildet, weshalb auch alle von dort Ausgewanderte ihn empfangen hätten. Deren gab es aber ſo Viele, da ſie ſich theils außerordentlich vermehrten, theils nur mit Viehzucht und Krieg, nicht mit Ackerbau etwas zu thun haben wollten, daß man ihre Umzügler nach allen Richtungen hin bemerkt. Ueber die Pyrenäen war eine ſolche Anzahl gegangen, daß zu den Zeiten des Ephorus nach Strabo's Bericht Spanien mit zu Gallien gerechnet wurde. Wir finden dort Keltiberier und Galizier; das Vorgebirge finis terrae wurde promontorium celticum genannt ꝛc. In vielfachen Zügen beſetzten ſie Irland, Britannien, Schottland und die umliegenden weſtlichen Inſeln. In den engſten Verhältniſſen ſtanden die Schotten mit den Iren, was Oſſians Geſänge beweiſen. Schottland hieß damals Kaledon (Don oder Dun — Hügel), d. i. das Bergland der Kalen oder Galen. Zwiſchen der kaledoniſchen, altbritiſchen und altgalliſchen Sprache fanden nur Dialektverſchiedenheiten ſtatt; erſt in der Folge entfernten ſie ſich von einander. Galen oder Gallen iſt gleich mit Wallen; Gallier ſind alſo Wanderer, wie unſere deutſchen Vandalen Wandler. Galen und Walen ſind ſich alſo gleich. Wir finden ſie in Spanien, Frankreich, Großbritannien, den benachbarten Inſeln, in einem Theile der Schweiz, in Oberitalien, in verſchiedenen Gegenden Deutſchlands, in Polen, an der Oſtſee, bis nach Rußland, in Kleinaſien, z. B. die Gallogräcier oder Galater ꝛc. Mit den Kymren ſtanden ſie offenbar in engen Verbindungen, daß demnach ihr Einfluß (von 600 vor Chriſto) auf ganz Europa höchſt bedeutend war. Wer Ausgeführteres über die Züge und Eigenthümlichkeiten dieſer Maſſen begehrt, leſe Fink's Buch. „Erſte Wanderung der älteſten Tonkunſt ꝛc.", Eſſen bei Bädecker. — Daß auf den Wanderungen der Kelten und anderer Völker aus Aſien allerlei Künſte nach Europa gebracht wurden, wird durch jede Unterſuchung immer klarer. Sogar die alt-hetruriſchen Vaſen ſind nach Dorows „Hetrurien und der Orient" der Geſtalt und den Inſchriften nach nicht griechiſcher, ſondern aſiatiſcher und ägyptiſcher Art. Tief aus Aſien, von Medien her, was ſeine Kunſt den Hindoſtanern zu danken hatte, brachten die Kelten auch ihre muſikaliſche Kunſt, die ſie alle überaus liebten, mit nach Europa. Hier, in dieſem ganzen Erdtheile, fanden dieſe galiſchen Maſſen nichts ſchon Gebildetes außer den Griechen; ihre erſten Einwanderungen der aſiatiſchen Haufen ſtießen auf Verwandtes; ihres Gleichen in vielfacher Hinſicht, von unſtät wilder Lebensluſt getrieben, noch weniger mit verſchönernden Künſten bekannt als die Ankömmlinge aus den Ländern des Aufgangs. Daß die alten Germanen, mit denen die Kelten zuſammenſtießen, ein kernhaftes, aber noch jugendlich rohes Volk waren, durch keine Kunſt, wohl aber durch Kraft und Treue ausgezeichnet, iſt ſo gewiß, als daß ſich beide Völker nicht immer feindlich behandelten, vielmehr manche Verbindungen zu Stande brachten, wie in Oſt- und Weſtphalen ꝛc. Es gab daher Männer, welche mit Cluver ſogar behaupteten, in jenen Anfangszeiten der erſten Züge ſey die Sprache der Kelten und der Germanen eine und dieſelbe geweſen. Wie dem aber auch ſey, ſo war doch damals unter den Germanen noch von keiner Kunſt die Rede, die einen andern als einen tief aſiatiſchen Urſprung gehabt hätte. So trafen denn in dieſer Hinſicht entweder Kelten und Germanen der hauptſächlichſten Geſittung nach mit einander zuſammen, oder, wo dieß nicht ſtatt fand, mußten doch die Ureinwohner europäiſcher Jugendlichkeit die überwiegende Erfahrung jener Wanderungshorden anerkennen. In der That, wo uns nur noch eine Spur alterthümlicher Anfangkunſt europäiſcher Völker übrig geblieben iſt, da trägt ſie auch deutlich die weſentlichen Merkmale aſiatiſchen Urſprungs an ſich. Von dieſer Wahrheit machen ſelbſt die erſten Bildungszeiten der Griechen keine Ausnahme, was ſich troß dem eigenthümlich ſelbſtſtändigen Gange ihrer aus ſich ſelbſt ſich empor arbeitenden Bildung nachweiſen läßt. Was die Wanderungen der Pelasger und die ſeemächtigen Phönizier nach Europa brachten, war in Künſten der Erheiterung des Lebens, ganz vorzüglich in der Muſik, daſſelbe, was die Kelten in Aſien gleichfalls empfangen hatten. Alle Volksüberreſte, die noch durch Abſonderung oder Vernachläſſigung ihrem früheſten Zuſtande nahe geblieben ſind, liefern unumſtößliche Zeugniſſe, daß die früheſte Kunſt der Muſik keine andere als die von China und Hindoſtan ausgewanderte ſeyn kann, worüber das angeführte Buch nachgeleſen werden mag. Wo ſich keine Spuren davon vorfinden, da ſind überhaupt alle Nachrichten von alterthümlicher Kunſt untergegangen, was namentlich von den alten, immer bildungsfähigen Germanen behauptet werden muß. Dem Naturgange zufolge ſind es überall die Bergbewohner und andere ähnliche Reſte, die uns, ſtetig wie ihre Berge, ein Bild der Alterthümlichkeit bewahrten. Bewundernswerth iſt es, daß ſo viele treue Nachklänge des erſten Zuſtandes der Tonkunſt, als ſolcher, in den verſchiedenſten Gegenden unableugbar vorhanden und dennoch für den Gang der Geſchichte der Muſik ſo wenig oder gar nicht beachtend zuſammengefaßt und zum Nachdenken verwendet worden ſind. Wunderlich fremdartige Melodien hört noch immer der Wanderer durch die verſteckteſten Bergthäler der Schweiz, wo noch welſche, d. i. galliſche Sprache oder uraltſächſiſche erklingt. Die ſeltſamen Verbindungen dieſer Volksweiſen ſind ſo ſchottiſcher Natur, daß die Vergleichung beider ſich ſogleich aufdringt. Alle abgeſonderten Völkerreſte Spaniens, die in Bewahrung urſprünglicher Sitte ihre Ehre ſuchen, namentlich alle Baskenſtämme, ſingen noch bis heute Melodien, die ihre Uebereinſtimmung mit dem Weſentlichſten der älteſten hindoſtaniſchen und chineſiſchen Liederweiſen unwiderſprechlich an ſich tragen. Noch jetzt wird der Wanderer, nach ſo vielen Unterdrückungen und Vernichtungen der alten Lebenseinrichtungen, in dem britiſchen Wales von Geſangswendungen überraſcht, die ihre alterthümliche, den angeführten ganz gleiche Abſtammung gar nicht verläugnen können. Finden ſich doch auch noch Spuren der alten Sprachen, Galic und Kymrey, welche von Galliern und Kymren geſprochen wurden. Daß ſich die auffallendſten Abbilder der älteſten Tonkunſt des Orients auf den Hebriden und in Schottlands Gebirgsgegenden noch immer zeigen, davon iſt ausführlich in genanntem Buche zu leſen. Wenn wir nun noch bemerken, daß ſogar die Bewohner des platten Landes von dem eigentlichen Preußen, Samogetien, Kurland und zum Theil von Litthauen eine nicht unbedeutende Anzahl Lieder hatten, von denen es, wie auch ſchon Podczaszynski meldet, höchſt beachtenswerth iſt, daß im Texte, namentlich in der heruliſchen Mundart, ſich das Wort Cian nicht ſelten zeigt und daß vor Allem die Me-

Digitized by Google

lodie dieſer beiden den ſchottiſchen Nationalgeſängen ganz ähnlich iſt, ſo muß es klar und feſt ſtehen, wie weit ſich in den Anfangszeiten der Tonkunſt die aus Aſien nach Europa übergeſiedelte Muſikweiſe verbreitete, und daß ſie, da ſie ſich allein an ſo vielen Orten und ſo lange hielt, während jeder andere Anklang verhallt iſt, die einzige war, die den Namen einer Kunſt der Töne verdiente. Nicht als ob wir glaubten, es wäre vor der Einwanderung der Kelten nach Europa unter den Germanen und andern Völkern kein Ton erklungen; auch nicht, daß wir nicht begriffen, es hätten ſich nicht unter allen, auch ſelbſt den roheſten Wilden, durch Nachahmung und Gewohnheit eine gewiſſe Tonweiſe gebildet, die jedem Volke eigenthümlich war — ſolche Tonverſchiedenheiten waren gewiß ſeit den älteſten Zeiten; allein es war mehr Ausbruch noch ungeregelter Natur, die nur durch Nachahmung, nicht durch erklärende Lehre, noch weniger nach irgend einem feſtgeſtellten Syſteme haltbar Menſchliches in ſich trug. Wo ſich Etwas aus den Zeilen der älteſten Tonkunſt erhalten hat, da iſt es auch nach dem Syſteme eingerichtet, deſſen Urſprung wir in China und Hindoſtan nachgewieſen und deſſen Fortgang wir geſchildert haben. Darin liegt nun die Wichtigkeit dieſes erſten, bis jetzt nicht nach Verdienſt beachteten Muſikſyſtems; es iſt der Urgrund aller Tonkunſt, als wiſſenſchaftliche Kunſtbildung betrachtet. Daß auf dieſes Urſyſtem weiter gebaut werden konnte und mußte, das hat die Geſchichte der aſiatiſchen Völker, der Aegypter und Griechen bewieſen; die europäiſchen Maſſen waren zu jenen Zeiten noch zu ſehr in ihrem freien Nomaden- und Kriegsthum begriffen und feſtgehalten, als daß ſie jenes Empfangene weiter zu bilden Anlaß gehabt haben könnten. Was dieſe nach Europa wandernden Völker von dieſem einfachen Tonſyſtem aufnahmen, war das praktiſch Feſtgeſtellte, was in die Ohren fiel, ſich leicht auffaſſen und feſthalten ließ. Alles, was zur Spekulation darüber gehörte, lag ihrem thatmächtigen Leben nicht nahe genug. Gerade das Auffallendſte jenes Urſyſtems werden ſie uns daher am treueſten aufbehalten haben, ſobald ſie nur dem Urbeſtande ihres Lebens im Allgemeinen treu zu bleiben vermochten oder es für gut halten konnten. Das konnten aber offenbar diejenigen am wenigſten, die mit reger Freiheitsluſt die ſorgloſeſte Thatkraft verbanden, keine Berge als ſchützende Pfeiler und Mauern zur Erhaltung ihres Volksthums ſuchten, ſich allein auf ihre Tapferkeit verlaſſend mit offenem Sinn für Alles, was das Leben im immer friſchen Wechſel brachte. Unter dieſen ſtehen die Germanen oben an; dieſe thatkräftige Friſche mußte ihren Sinn bildſam geſtalten für jede anſprechende Veränderung in Allem, was zur Ergötzung des Lebens, alſo auch zur Tonkunſt gehört. Auch hatten ſie keinen ſo abgeſchloſſenen Gelehrten- und Sängerſtand als die Gallier; mit den ſogenannten Barden der alten Deutſchen ſteht es lange nicht ſo ſicher, als Viele glauben. Der Stand der Druiden und Barden iſt in ariſtokratiſcher Abgränzug im eigentlichen Sinne ein Eigenthum keltiſcher oder galliſcher Völker. Selbſt unter den letztern Völkern ſteht er nicht überall in gleicher Auszeichnung und hierarchiſch abgeſchloſſener Hoheit, am wenigſten in Rückſicht auf die Barden, denn die prieſterlichen Druiden wußten ſich am Ende neben den Rittern überall geltend zu machen. In dem höchſten Anſehen ſtanden (Cäſar VI, 13) die britiſchen Druiden, ſo daß man die Weisheit bei ihnen lernte, wenn man tiefer in die Geheimniſſe ihrer Lehre eindringen wollte. Auch die dortigen Barden waren berühmt; die berühmteſten Barden der galliſchen Völker waren jedoch die hochſchottiſchen und auf den Hebriden, wo man auch noch am längſten und beharrlichſten den alten Tonweiſen der Urväter treu geblieben iſt. Da alſo nicht alle galiſchen Völkerſtämme in der hochgeehrten Kaſte der Druiden und Barden auf gleicher Stufe der Bildung ſtanden, ſo ſprechen wir von den ſchottiſchen beſonders und geben hier, von den Kelten im Allgemeinen handelnd, was allen ohne Ausnahme, ſo weit ſich noch Andeutungen erhalten haben, eigenthümlich war. Alle keltiſchen Geſänge wurden vollkommen uniſoniſch geſungen, wie alle Geſänge der alten Welt überhaupt. Es war ſchon ein Fortſchritt, als man in der Octave der höheren Stimme zu den tieferen ſang, was frühzeitig natürlich ſich einſtellte. Wir rechnen dieſe Octaven-Melodieverſtärkung auch zu dem Uniſoniſchen, wenn wir von der Inſtrumentalbegleitung daſſelbe behaupten. Zwiſchenſchläge der Inſtrumente, Nachſpiele u. dergl. waren in den früheſten Zeiten Sitte, was ſich aus alterthümlichen Geſängen ſelbſt ſchließen läßt; auch dieſe ohne harmoniſche Beitöne. Nur ein einziger Fall fand ſtatt, der dieſe Weiſen ein wenig änderte. Man hielt, beſonders ſeitdem der Dudelſack eingeführt worden war, einen beſtimmten Ton aus, über welchen ſich die Melodie baute, wie es in der griechiſch katholiſchen Kirche mit dem Iſon zu geſchehen pflegt (ſ. *Kirchenmuſik*). Die keltiſche Tonleiter war keine andere als die chineſiſche, hindoſtaniſche und überhaupt morgenländiſche aller alten Völker, von denen wir noch etwas wiſſen, nämlich c d e g a c d e g ꝛc. In den Uebergängen aus einer ſolchen Tonleiter in die andere waren die einzelnen Völker ſich nicht in Allem gleich, noch weniger in den verſchiedenen Aenderungen dieſer Tonleiter, wodurch die Gebildetſten eine Art Moll hervorzubringen wußten durch Erniedrigung des dritten und ihres fünften Tones, alſo unſerer Sexte. Dieſe zweite, erſt in ſpätere Zeiten zu verſetzende, auch in Hinſicht der Höhe und Tiefe der verſetzten Töne der alten Leiter nicht überall gleichförmige Scala würde ungefähr den Tönen nahe kommen: c d es g as c. Es mag aber höchſt wahrſcheinlich dieſe Verſchiedenheit einer und derſelben Tonleiter-Bildung in willkührlichen Anſchmiegungen der Sänger an den jedesmaligen Inhalt des Geſanges beſtanden haben, wodurch der Barde die ergreifendſten Modificationen anbringen konnte. Etwas Allgemeines, was ſich über die Veränderung ihres dritten und ihres fünften Tones zuverläſſig angeben ließe, was dem Geſammtvolke der Kelten eigenthümlich geweſen wäre, läßt ſich durchaus nicht finden. Am Ausgeſprochenſten ſind die Andeutungen ſolcher Erniedrigungen der beiden Leitertöne bei den Bergſchotten (ſ. *ſchottiſche Muſik*). So lange dieſen Völkern noch ein Anklang an ihre alte Mutterſprache blieb, ſo lange hielt auch das Volk an dieſer alterthümlichen Tonleiter; ja an manchen Orten hat ſie ſich noch länger als ihre Sprache erhalten. Noch jetzt ſind ihnen Wendungen eigen, die es offenbar machen, daß die Liebe zu derſelben Urtonleiter noch nicht überall verklungen iſt. Im Schlußtone ihrer Melodien herrſchte überall die größte Freiheit. Es war ganz und gar nicht nothwendig, eine Melodie mit dem Grundtone oder der Octave (unſers Syſtems) zu ſchließen. Man ſchloß auf allen Tönen ihrer Leiter, wie es ihnen gerade ſchön oder zweckmäßig ſchien; ſelbſt die Secunde war davon nicht ausgenommen. Eine Regel dafür hatten ſie durchaus nicht, wohl aber ſetzte ſich hier und dort, unter dieſem und jenem keltiſchen Volke, eine hervorſtechende Neigung für einen bevorzugten Ton feſt (ſ. *ſchottiſche Muſik*). So völlig ihre Tonleiter mit der älteſten aſiatiſchen übereinſtimmt, ſo völlig ſtimmen die rhythmiſchen Verhältniſſe mit den alt hindoſtaniſchen und chineſiſchen. Unſern Tact kannten die Kelten ſo wenig als ihre Vorbilder ihn kannten. Alle ſpielten und ſangen nicht ſtreng tactiſch, ſondern rhythmiſch, nach den Wortaccenten, frei in der Bewegung, öfter wie recitativiſch, ſo daß ſich die meiſten und gerade die eigenthümlichſten ihrer Geſänge in unſern Tact gar nicht zwingen laſſen. Dieſe alterthümliche Eigenheit, die noch jetzt in alten Bardengeſängen auf den Hebriden heimiſch iſt, war eine allgemein herrſchende der ganzen erſten Periode der Tonkunſt und erhielt ſich bei den Kelten bis zum Verſinken ihres Volksthümlichen. Es gehört dieſes ungebunden Rhythmiſche, dieſes freie Bewegen, los von allem Tactzwange, recht eigentlich zum Leben der ganzen ſich in und mit der Kunſt erhebenden Jugendwelt im Allgemeinſten ohne Ausnahme. Alle Kelten fühlten ſich

Digitized by Google

nur wohl in rhythmiſch wechſelnden Maſſen, denen ſie alle ſo große Wunderwirkungen zuſchrieben, als es Chineſen, Hindoſtaner und Griechen nur jemals gethan haben. In den Beſchreibungen rhythmiſcher Ausführungen der Sänger ergibl ſich, daß ſie, die Kelten, weit mehr das friſch Lebendige der Hindoſtaner, als das Gehaltenere der Chineſen angenommen haben, was ſich theils beſſer mit ihrer Natur verträgt, theils auch daher zu erklären iſt, daß ſie die Kunſt der Muſik zunächſt von Medern, den Nachbarn der Hindoſtaner, erternt hatten. Auch die keltiſchen Muſikinſtrumente, Trommeln, Pfeiſen, eine Art Bogeninſtrument, woraus unſere Viola hervorging, und die berühmte Harfe der Barden, ſind offenbar aſiatiſchen Urſprungs. Wir werden untee ſchottiſcher Muſik davon das Wiſſenswertheſte vorbringen. Daß dieſe drei Hauptſtücke altkeltiſcher Muſik mit dem Altaſiatiſchen vollkommen und in Allem übereinſtimmten, iſt ſo offenbar, daß ſich nichts Haltbares dagegen einwenden läßt. Eben ſo gewiß iſt es, daß alle keltiſchen Stämme, ſo lange ſie ſich in ihren volksthümlichen Eigenheiten erhielten, dieſe alten, auf ſo eigenthümlichem Grundſyſteme ihnen lieb gewordenen Weiſen als ein heiliges Erbgul ihrer Väter bewahrten und es mit keinem andern vertauſchen wollten. Ob aber dieſe keltiſchen Schwärme das ganze Syſtem der Chineſen und Indier in Medien ſich bis auf die eigenthümlich aſiatiſchen Speculationen und Vergleichungen zu eigen machten, läßl ſich zwar geſchichtlich weder bejahen noch verneinen; wir ſind aber geneigt, anzunehmen, daß dieſe noch wild, aber doch bildungsfähig herumſchwärmenden Jugendvölker alle nicht zum Praktiſchen gehörigen Speculationen und Veetiefungen weggelaſſen und dafür ſich mil den angegebenen Hauptpunkten begnügt haben werden. Gerade dahee kam es aber, daß die Kelten dem älteſten Muſikſyſteme in ſeiner erſten Einfachheit auch länger getreu blieben als ihre Lehrer, die Hindoſtaner, die von den chineſiſchen Erörterungen auf manches Neue geführt wurden, was in der zweiten Periode der Tonkunſt eine zweite Wanderung nach Weſten zu anderen Völkern antrat. Es iſt ſogar höchſt wahrſcheinlich, daß die Kelten, wenigſtens die allermeiſten, an dieſem einfachen Ueſyſteme der Tonkunſt gar nicht weiter, nicht übee das Empfangene hinaus ſyſtematiſirten. Es fehlte ihnen die Schreibekunſt zu lange, und eine Schreibekunſt der Töne erhielten ſie nie. Sie mußten ſich alſo an das Einfachſte halten und hielten ſich mit Wohlgefallen, ja mit der Ueberzeugung daran, es ſey ihnen das Schönſte ſchon in ihrer wunderſam wirkenden Tonleiter gegeben. Es iſt ſogar nur leeee, völlig unerwieſene und nicht zu beweiſende Annahme, wenn man von allen keltiſchen Stämmen behaupten wollte, ſie hätten ſämmtlich die zwölf halben Töne unſerer Octave gekannt, weil ſie die Chineſen jener alten Zeiten in ihren zwölf Lu kannten. Verſchiedene kleinere Zwiſchentöne ihrer ſprunghaften Leiter kannten einige Stämme allerdings, aber nur einige, nicht alle; ja es ſcheint nach den Ueberbleibſeln, als ob manche Stämme in Spanien und vor Allem an der Oſtſee nur allein mit den Tönen ihrer Leiter ſich begnügt hätten bis zur Zeit, wo durch Einflüſſe von Außen das alt Charakteriſtiſche zu weichen anfing. Die kaledoniſchen oder ſchottiſchen Barden waren auch hierin die geſchickteſten. Höchſtens könnte noch im allgemein Keltiſchen die eingeſchobene Quarte unſeres Tonſyſtems angenommen werden, die bei Modulationen in eine andere Scala ein leitereigener Ton wurde und darum bei ihrem Erſcheinen jederzeit ein Beweis iſt, daß nur ein Rhythmus in eine andere Tonleiter modulirt.

Kelway, Joſeph, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organiſt an der Martinskirche zu London, wae ein genialer Künſtler, und Händel verehrte ihn ſo ſehr, daß er regelmäßig in die Kirche zu gehen pflegte, wenn er wußte, daß K. ſpielte.

Kelz, Matthäus, Componiſt des 17. Jahrhunderts, aus Bautzen gebürtig, ſtudirte in Italien, ward 1626 Cantor in Slaegard und ſpäter in Sorau, wo er ſtarb. Ee hal mehrere theoeetiſche und praktiſche Werke herausgegeben, eine Sammlung Intraden, Ballette, Allemanden ꝛc., Uebungsſtücke für die Violine und Viola da Gamba ꝛc., die aber ſehr ſelten geworden ſind. — Ein neuerer Tonkünſtler Namens Kelz (Johann Feiedr.) iſt am 11. April 1786 zu Berlin geboren. Außer vielen Tonſätzen für Pianoforte, Violoncell und andere Inſtrumente, welche er ſchrieb und veröffentlichle, verſuchte ee ſich manchmal auch, und nicht ohne Glück, im gebundenen Style, wodurch dann gegen 20 Fugen für vier Streichinſtrumente entſtanden, welche von Trautwein und Liſchke in Berlin auch einmal in einee eigenen Sammlung herausgegeben wurden.

Keman, der Name einee türkiſchen Violine.

Kemble, Miß Adelheid, eine Tochter des berühmlen engliſchen Schauſpielers und Directors des Coventgardentheaters zu London, Charles Kemble, wurde 1814 daſelbſt geboren und von ihrem Vater mil Hülfe einiger andeeer Muſiklehreer zu einer ausgezeichneten dramatiſchen wie Concertſängerin gebildet. Wo die Künſtlerin, die jedenfalls zu den bedeutendſten Eeſcheinungen in dee Geſangskunſt gezählt und für Englands erſte Sängerin der Jetztzeit unbedingt erklärt werden muß, in dieſem Augenblicke lebt, ob ſie noch gegenwärtig in Italien ſich aufhält, oder ob ſie in ihr Vaterland bereits zurückgekehrt iſt, können wir nicht mit Beſtimmtheit angeben; doch ſcheint uns faſt das Erſtere der Fall zu ſeyn.

Kemmlein, Georg Michael, geboren 1785 in Dingsleden zwiſchen Coburg und Meiningen. Von ſeinen zahlreichen, zum Theil ſchätzbaren Kirchencompoſitionen: Cantaten, Hymnen ꝛc., ſind nur wenige (in Kalditz's Archiv) im Drucke erſchienen.

Kempelen, Wolfgang von, berühmler Mechaniker, zuletzt K. K. wirklicher Hofrath, geboren zu Peeßburg 1729 und geſtorben zu Wien 1804, hauptſächlich nue als Erfinder der vielbeſprochenen größeren Schachmaſchine bekannt, aber auch dem Muſiker insbeſondere nicht allein durch ſeine Erfindung der Sprachmaſchine, ſondern ſelbſt als Schriftſteller werth und unvergeßlich. Er hat ein Buch hinterlaſſen, „Mechanismus dee menſchlichen Sprache“ ꝛc. (mit 27 Kupfertafeln, Wien 1791), das über die Bildung der Sprachlaute die tiefſten Forſchungen und ſcharfſinnigſten Bemerkungen enthält, welche es jedem, ſeine Kunſt gründlich ſtudirenden Geſanglehrer faſt unenlbehrlich machen.

Kenet oder Kent, ſ. Meleket.

Kennedy, Miß, in der zweilen Hälfle des vorigen Jahrhunderts erſte Sängerin am königlichen Theater zu London, ſtarb noch ſehr jung doet 1781. Beſonders in tragiſchen Rollen ſoll ſie ausgezeichnet geweſen ſeyn, und ihr ſchöner, kraftvoller Geſang erregte die Bewunderung Aller, die ſie hörten. Bei ihren Landsleulen war ſie ſo beliebt, daß ihr Bildniß mehrere Male in Kupfer geſtochen wurde und ſich weit verbreitete.

Kennis, Guill. Gommae, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderls Muſikdirector an der Peterskirche zu Löwen, galt, hinſichtlich der praktiſchen Fertigkeit, um 1770 füe den größten Violinſpieler in den ganzen Niederlanden. Im Ganzen mögen wohl ein Dutzend Werke von K. bekannt geworden ſeyn; alle für Violine, Duo's, Trio's, Solo's ꝛc.; in Deutſchland kennt man nur die Duo's davon.

Kepler oder Keppler, Johann, Mathematiker, wurde geb. zu Weil im Würtembergiſchen am 27. December 1571 und ſtarb zu Regensburg 1630. Sein beſonders in Beziehung auf die Sphärenmuſik ſo ſehe inteeeſſantes Werk: „Harmonicen mundi“, erſchien 1619 zu Linz in lateiniſcher Sprache. Gerber theilt in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon ein langes Inhaltsverzeichniß des ſpeciell muſikaliſchen Theils des Buches mit.

Keras, Horn überhaupt; Alles, was aus Horn bereitet oder hornartig geformt iſt; dann gebrauchten die Griechen es auch als Gattungsnamen für ihre Horninſtrumenle, wie wir Horn, ohne noch an die verſchiedenen Arlen der Höener zu denken; endlich war es

Digitized by Google

bei ihnen der Name eines beſtimmten Hornes, das dem weiter unten beſchriebenen alt-hebräiſchen Keren und unſern Zinken ähnlich geweſen ſeyn ſoll.

Keratinae. Die Griechen nannten insbeſondere das Krummhorn oder die Poſaune ſo, weil dieſe bei ihnen noch die Geſtalt eines großen krummen Hornes hatte.

Kerber, Johann Chriſtoph, einſt Stadt- und Kirchenmuſikus in Berlin, und zu ſeiner Zeit und in ſeiner Art berühmt, wie vielleicht jetzt ein Lanner oder Strauß in Wien als Tanzmuſiker, ward geboren zu Alt-Brandenburg am 15. Mai 1658 und ſtarb zu Berlin im Februar 1713.

Keren, ein Blasinſtrument der alten Hebräer, welches gemeiniglich durch Horn überſetzt wird.

Kerl, Johann Caſpar von, geboren 1625 in Sachſen, aber ſchon von früher Jugend an in Wien unter der Anleitung des Hof-Capellmeiſters Valentini, und nachher auf Koſten Kaiſer Ferdinands III. in Rom durch den trefflichen Meiſter Cariſſimi zu einem der berühmteſten Tonkünſtler ſeiner Zeit ausgebildet. Er ſtarb hochbejahrt um 1690 in München und liegt in der Auguſtinerkirche dort begraben. Ein Marmor-Monument, worauf drei Choralnoten und das, vielleicht auf ſeine Lebensjahre hindeutende, Wort Seni eingegraben ſind, bezeichnet ſeine Ruheſtätte. Die überwiegende Mehrzahl ſeines geſammten Nachlaſſes dürfte wohl im dortigen Hof-Kirchenarchive verwahrt liegen; bekannt iſt nur die Exiſtenz folgender Werke geworden: Delectus sacr. cantionum; ſechs Meſſen; modulatio organica super Magnificat.; opus Missarum; Toccaten und Clavierſuiten; Trio's für die Gamba und Violinen; Missa nigra, alſo benannt, weil weder ganze noch halbe, ſondern blos ſchwarzköpfige Noten, als Rarität, darin vorkamen; Concert für zwei Caſtraten mit einem Basso continuo; compediose relazioni sopra il contrapunto; zwei Kyrie; zwei Meſſen, die eine doppelchörig mit Violinen, Orgel und vier Poſaunen; und endlich auch ein Requiem.

Kerle, Jacob von, Componiſt des 16. Jahrhunderts, geboren zu Ypern in Flandern, war Canonicus am Dome zu Cambray und hat viele Werke drucken laſſen.

Kern, Jorius oder Gregorius, war von 1520 bis 1530 Capellmeiſter des Landgrafen Philipp des Großmüthigen zu Caſſel. Nicht unintereſſant iſt die Notiz in der Gallerie Caſſel'ſcher Tonkünſtler, daß er nur 24 Gulden Gehalt nebſt 10 Gulden Wohnungsgeld für ſich und 4 Sängerknaben jährlich erhielt, und ſeine ganze Capelle aus nur 1 Tenoriſten, 1 Baſſiſten, 1 Organiſten und 10 Muſikanten (wobei 3 Trompeter, 1 Tambour und 1 Thurmbläſer) beſtand.

Kern iſt bei einer metallenen Orgelpfeife eine auf den Pfeifenfuß feſtgelöthete, horizontal liegende metallene Platte. Die Beſtimmung des Kernes iſt, daß der aus dem Pfeifenfuß ſtrömende Wind, den ihm das Unterlabium zuführt, ſich an ihm ſchneide, pfeifend, vermöge ſeiner ſchrägen Sehne, dem Oberlabium und dem Innern der Pfeife zugeführt werde, wodurch ſich das Oberlabium in eine erzitternde Bewegung ſetzt und ſo mit dem ebenfalls oscillirenden Pfeifenkörper den Ton, nach Maßgabe der Pfeifenlänge und Weite, formirt.

Kernpfeifen heißen alle mit einem Kerne verſehene Pfeifen.

Kernſpalte, ſ. Lichtſpalte.

Kernwand, ſ. Labialwand.

Kerpen, Friedrich Hugo Freiherr von, ein würdiger Dilettant aus der letzten Hälfte des 18. und dem Anfange des 19. Jahrhunderts. Um 1780 lebte er als Domcapitular in Würzburg und war zugleich Vorſteher des daſigen anſehnlichen Liebhaber Concerts, in welchem er das Violoncell in einer ſehr angenehmen und netten Manier ſpielte. Seine Compoſitionen, ſämmtlich in einem gefälligen und fließenden Style geſchrieben, ſind zu ihrer Zeit ſehr beliebt geweſen.

Kerzel od. Kerzelli, Michael, Violinvirtuos und Componiſt, aus Wien gebürtig um 1760, ging aber ſchon um 1786 von da weg und habilitirte ſich in Moskau, wo er auch einige ruſſiſche Opern ſchrieb.

Keſſel, ſ. Pfeifenkeſſel.

Keſſelpauke, ſ. Pauke.

Keßler, Ferdinand. Leider ſind wir außer Stande, verläſſige Nachrichten über das Leben dieſes Künſtlers und Muſikgelehrten zu geben. Noch im Jahre 1838 erſchien von Keßler: „Der muſikaliſche Kirchendienſt. Ein Wort für Alle, denen die Beförderung des Cultus am Herzen liegt, und inſonderheit für Organiſten und Prediger.“ Es iſt dieſe Schrift ein eben ſo gut angelegtes als durchgeführtes und wohl gemeintes Buch, beſchäftigt ſich jedoch hauptſächlich nur mit der Orgel und ihrer Beſtimmung in der Kirche, wobei dann natürlich auch Manches über die Obliegenheiten und Geſchicklichkeiten eines Organiſten einfließt.

Kette, Albrecht, einſt Dom- und Hoforganiſt zu Würzburg und als Orgelſpieler ſehr berühmt, war geboren 1726 in einem kleinen Orte unweit Schwarzenberg. Eine beſonders große Fertigkeit und wahrhaft künſtleriſche Gewandtheit beſaß er im Fugenſpiele, was ſich auch aus ſeinen Compoſitionen ergibt, die in vielen Kirchenſachen, Orgel- und Clavierconcerten mit und ohne Orcheſterbegleitung, kleineren Orgelſtücken, Parthien rc. beſtehen, von welchen leider aber nur die wenigſten gedruckt worden ſind. Er ſtarb im Jahre 1767.

Khayll, die Gebrüder, ſtammen aus Herzmanmieſtec in Böhmen. Joſeph, der älteſte, geboren am 20. Auguſt 1781, erlernte bei dem Thurnermeiſter in Wiener-Neuſtadt ſämmtliche Blasinſtrumente, worunter er beſonders auf der Hoboe außerordentliche Fortſchritte machte. Er ſtarb am 24. Januar 1829. — Anton, der zweite Bruder, geboren den 7. April 1787, genoß mit dem Vorgenannten gleichen Unterricht bei eben demſelben Lehrer, und bildete ſich zum Claviervirtuoſen; die Aufnahme in das Hof-Opernorcheſter, verbunden mit der Ernennung zum K. K. Hoftrompeter, gewährte ihm eine kummerfreie Ausſicht, als, im rüſtigen Mannesalter, am 28. April 1834, ein plötzlicher, nie geahnter Schlagfluß ihn dahinraffte. Auch in ſeinem Erſtgebornen ſcheint der Kunſtwelt ein tüchtiger Pianiſt zu erblühen. — Aloys, das einzige vom Hauptſtamme noch nicht abgefallene Blättchen, geboren am 3. Juni 1791, kam frühzeitig nach Wien, entſchied ſich für die Flöte, wurde Gehrings Zögling, mit ſolchem Erfolge, daß binnen Kurzem der Schüler den Meiſter übertraf, und iſt gegenwärtig Mitglied des K. K. Hofburgtheater-Orcheſters, Profeſſor am vaterländiſchen Conſervatorium und Verfaſſer mehrerer angenehmen Concertſtücke.

Khym, von Einigen auch, aber irrig, Kyhm geſchrieben, Carl, Hoboiſt und Inſtrumentalcomponiſt zu Wien, von übrigens nicht gar großer Bedeutung.

Kieling, Cyriar, geb. zu Brunnungen am 5. Mai 1670, ſtarb gegen Michaelis 1727 als Capellmeiſter zu Stollberg. Seinen Lebenslauf hat er ſelbſt in lateiniſchen Verſen aufbewahrt, welche auch Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon mittheilt.

Kienlen, Königl. Baieriſcher Muſikdirector in München, componirte eine große Sinfonie für Orcheſter (Poſen, bei Simon); eine vierhändige Polonaiſe für Clavier (zur Vermählung des Kronprinzen von Preußen); mehrere Clavierſonaten; Variationen und Phantaſien für Clavier und eine Menge Lieder mit Pianoforte-Begleitung, welche bei verſchiedenen Verlegern herauskamen. Er ſtarb 1824.

Kiensbeck, ſ. Keinſpeck.

Kieſewetter, Johann Friedrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von 1754 an, Kammerregiſtrator und erſter Violiniſt in der Anſpacher Capelle, einer der vorzüglichſten Meiſter auf ſeinem Inſtrumente in der Bendaiſchen Schule, war aus Coburg gebürtig, und widmete ſich, nachdem er den gewöhnlichen Schulcurs vollendet hatte, anfänglich unter Graf's Leitung der Flöte und Oboe; erſt in ſeinen ſpäteren Jahren

Digitized by Google

ward die Violine ſein Hauptinſtrument, und Gerber weiß nicht genug ſeine Meiſterſchaft auf derſelben zu rühmen. Er ſtarb um 1780. Auch ſein jüngſter Sohn — **Chriſtoph Gottfried**, geboren zu Anſpach am 24. December 1777, mußte ſich der Muſik, insbeſondere dem Violinſpiele widmen, und er übertraf in ſeinen reiferen Jahren den Vater noch, der auch ſein Lehrer war, an Fertigkeit, Präciſion und Delicateſſe im Vortrage. Er iſt ſeit 1803 Concertmeiſter in Oldenburg, wo er, ſo viel uns bekannt iſt, denn auch noch jetzt lebt, zwar nicht mehr ſehr thätig in der Kunſt, doch immer noch mit dem Anſehen eines unſerer erſten Violinſpieler früherer Zeit und tüchtigen Orcheſteranführers.

Kieſewetter, Raphael Georg, K. Oeſterreichiſcher Hofrath, Referendär im Hofkriegsrath ꝛc. (ſeit einigen Jahren mit dem Beinamen Edler von Wieſenbrunn von dem Kaiſer von Oeſterreich in den Adelſtand erhoben) iſt geboren den 29. Auguſt 1773 zu Holleſchau in Mähren, woſelbſt ſein Vater als praktiſcher Arzt anſäßig war. In früher Jugend erhielt er Unterricht im Singen und Clavierſpiele, jedoch oftmals unterbrochen und ohne ſonderlichen Fortgang. Mit einer ſonoren, kräftigen Baßſtimme und großer Sicherheit im a vista Treffen machte er ſich während ſeiner beſten Mannesjahre in muſikaliſchen Zirkeln ſehr beliebt, und es wurde von ausgezeichneten Componiſten für ſeine umfangreiche, beſonders durch ihre Tiefe charakteriſtiſche Stimme Vieles eigends geſchrieben, auch mitunter zum Druck befördert. Desgleichen ſpielte er mehrere Inſtrumente und cultivirte in dem Zeitraume ſeiner ſiebenjährigen, faſt unausgeſetzten Reiſen (von 1794 bis 1801, damals bei der Reichsarmee unter dem Erzherzog Carl employrt) vorzugsweiſe die Flöte, worauf er einen bedeutenden Grad techniſcher Fertigkeit erlangte. Wahre Neigung zog ihn aber immer mehr zu dem wiſſenſchaftlichen Theile der Kunſt; noch 1803 ſtudirte er unter Albrechtsberger den Generalbaß, und einige Jahre ſpäter bei Hartmann den Contrapunkt, fühlte jedoch zum eigentlichen Tonſetzer weder Luſt, noch Beruf und Talent. Seit 1816 hat er eine Partiturenſammlung alter Muſik angelegt, welche, als ein Archiv für die Geſchichte der harmoniſchen Kunſt, nicht ſowohl durch die Maſſe als vielmehr durch die Seltenheit der aufgebrachten Proben in allen Stylen und aus allen Schulen zu erörternden hiſtoriſchen Vollſtändigkeit in ihrer Art höchſt merkwürdig iſt. Von jenem Zeitabſchnitt an ward nunmehr ſein Haus das eigentliche Tempe alter claſſiſcher Tondichtungen. Die prävalirende Neigung, die geſammelten und ſorgfältig eingeübten Meiſterwerke auch den dafür empfänglichen Kunſtfreunden zu Gehör zu bringen, führte ihn zunächſt zum biographiſchen Studium, und von da allmählig zu jenem noch weit umfaſſenderen der Muſikgeſchichte und ihrer Literatur, welcher er auch die meiſten Erholungsſtunden widmete. Durch des Unternehmens Gedeihen und von ergiebigen Hülfsquellen begünſtigt hat er, zum Frommen künftiger Forſcher, alles dasjenige, was er auf dem eingeſchlagenen Pfade zu entdecken ſo glücklich war, und häufig den früheren Traditionen widerſprechend oder von dieſen gänzlich ignorirt fand, in ungemein ſchätzbaren Abhandlungen der Preſſe übergeben, welche ihm, bezüglich der darin niedergelegten klaren Anſichten, wichtigen Erörterungen, tiefer Gelehrſamkeit und prüfender Kritik, einen Ehrenplatz unter den coävenmuſikaliſchen Schriftſtellern anweiſen. Der Raum geſtattet uns nicht, hier ein Verzeichniß der vielen Geiſtesprodukte dieſes ausgezeichneten Mannes anzuführen, wohl aber den Dank der muſikaliſchen Welt für dieſelben niederzulegen.

Kilitzſchki, Demoiſelle, ſeit 1813 mit dem Juſtizcommiſſarius Schulz in Berlin vermählt, und ſeit dieſer Zeit auch erſte Sängerin an dem Königl. Operntheater daſelbſt, iſt geboren in Wien 1790 und erhielt auch hier ihre künſtleriſche Ausbildung. Ihr öffentlicher Künſtlername war **Schulz-Kilitzſchki**, ſpäter jedoch bloß Madame **Schulz**. Daß ſie ſeit dem letzten Decennium ohngefähr immer mehr von dem großen Schauplatze zurücktrat, iſt unverhinderliches Gebot der Natur; und nachdem ſie wegen eines für ſie und ihre Gegnerin unangenehmen Auftrittes mit der Sonntag im Jahre 1831, mit übrigens 1000 Rthlrn. Penſion, vom Königlichen Hoftheater entlaſſen wurde, ſingt ſie natürlich gar nicht mehr.

Kimmerling, Robert, geb. zu Wien am 8. December 1737, wurde als 16jähriger Jüngling in dem Benedictinerſtifte Melk aufgenommen und nach erlangter Majorennität ausgeweiht. Während dem theologiſchen Curſe in ſeiner Vaterſtadt war Joſeph Haydn, der bereits anfing, aus der bisherigen Dunkelheit hervorzutreten, Anfangs nur ſein Lehrer in der Compoſition, bald aber auch ſein wärmſter Freund. Unter einem ſolchen Mentor machte K. unglaubliche Fortſchritte; eifrigſt ſtudirte er die Werke Bachs und Grauns; bildete ſich zum geſchmackvollen Tenorſänger, ſo wie zum kunſtgeübten Clavier- und Orgelſpieler; nicht minder fanden ſeine Erſtlingsverſuche: mehrere Trio's und Quartette, eine ehrenvolle Anerkennung, welche den nachfolgenden Arbeiten: vielen Meſſen, Veſpern, Offertorien, mehreren Salve Regina's und anderen Kirchenſtücken, in noch höherem Grad zu Theil wurde, und darunter eine doppelchörige Missa in C allen ſeinen Zeitgenoſſen als claſſiſches Meiſterwerk galt. Er ſtarb am 5. Decbr. 1799.

Kindermann, Johann Erasmus, Organiſt an der St. Aegidienkirche zu Nürnberg, wurde auch geboren daſelbſt am 29. März 1616, ſtarb aber auch ſchon am 14. April 1655. Man zählt ihn zu den berühmteſten Orgelſpielern und Componiſten ſeiner Zeit

King, 1) **Robert**, gegen Ende des 17. Jahrhunderts Muſiker in der Capelle des Königs Wilhelm zu London, galt damals für einen tüchtigen Componiſten in England. — 2) **William K.**, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Organiſt an dem neuen Collegium zu Oxford, und damals nicht minder als der vorhergehende auch als Componiſt berühmt. — 3) **Carl K.**, wurde unter Dr. Blow als Chorſchüler der Paulskirche zu London erzogen und darauf als Sänger an derſelben angeſtellt. 1704 ward er Baccalaureus der Muſik zu Oxford und Aufſeher über das Singſtipendium zu St. Paul in London, und endlich ward er hier auch Organiſt an einer Kirche und Vicar an St. Paul. Als ſolcher ſtarb er am 17. März 1745. Ein neuerer engliſcher Componiſt dieſes Namens — 4) **M. P. King**, ſcheint ebenfalls Organiſt an einer Kirche zu London geweſen oder auch noch jetzt zu ſeyn. Es ſind von ihm mehrere Clavierſonaten erſchienen; Cantaten und Geſänge; endlich auch: „A general Treatise on Music, particularly on Harmony, or Thorough Bass, and its Application in Composition, written on new Plan, tending to explain and illustrate the Science in general", welches ein dem Guida armonica des Geminiani ſehr ähnliches Werk ſeyn ſoll.

Kinky (man findet ihn zuweilen auch **Kinsky** geſchrieben), **Joſeph**, beiläufig um 1790 zu Ollmütz in Mähren geboren. Von ſeiner Arbeit haben eine beifällige Aufnahme gefunden: die Ballette „das ländliche Feſt im Wäldchen zu Kis-Beer"; „Chevalier Dupe"; „die kleine Diebin"; „die Wäſchermädchen"; Tanzſtücke zu „Salomons Urtheil"; „Amors-Feſt"; „die Feier der Grazien"; „das Sonnenfeſt"; „die Hochzeit auf dem Lande"; „Emma"; „der Marktrichter"; „das Opfer der Ceres"; auch kamen zur Darſtellung die Operetten: „der Fürſt und der Rauchfanglehrer"; „Lorenz als Räuberhauptmann"; „der Miethmann"; „Montag, Dienſtag, Mittwoch" (gemeinſchaftlich mit Gyrowetz und Seyfried); das Quodlibet „Sultan Wampum", nebſt vielen Einlagen, Ouverturen, Zwiſchenmuſiken, Märſchen, Geſang- und Tanzpiecen. Jene Ballette ſind von Anderen auch auf verſchiedene Weiſe arrangirt und in den Druck gegeben worden.

Kinner von Scherffenſtein, Magnus Martin, ein Gelehrter und Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts, geboren zu Leobſchütz in Schleſien, ſtarb im 63. Jahre

Digitized by Google

ſeines Lebens auf einer Reiſe zu Baumgarten bei Frankenſtein am 24. März 1597

Kinnor, eigentlich Kinnoor; die LXX ſchreiben Kinnura: die älteſte Harfe der Hebräer, die bald dreieckig, bald viereckig geformt war.

Kinnura, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Kinky, heißt Kinsky, ſ. daher dieſen Artikel.

Kirchencantate, iſt nichts Anderes als eine Cantate (ſ. d.).

Kirchenconcert, ſ. den Artikel Concert u. Kirchenmuſik.

Kirchengeſang. Unter dieſem Worte verſtehen wir den Choral, mit dem die proteſtantiſche Gemeinde den Gottesdienſt beginnt und ſchließt; der demnach die Einleitung in die Feier, welche wir dem höchſten Weſen widmen, und zugleich deren Conclusium ausmacht. Ein Weiteres in den Artikeln Choral und Kirchenmuſik; und vergleiche Sämann's „der Kirchengeſang unſerer Zeit".

Kirchenmelodie, daſſelbe was Choral, die Melodie eines Chorals, daher auch Choralmelodie genannt. Siehe Choral, auch Geſangbuch.

Kirchenmuſik. Wie intereſſant auch dieſer Artikel im Hauptwerk gehalten iſt, ſo geſtattet uns doch der Raum nicht, ihn hier wieder zu geben. Zudem ſieht man auch ſchon bei dem Beſuche verſchiedener Kirchen, was unter Kirchenmuſik zu verſtehen iſt.

Kirchenſchluß. So wird in neuerer Zeit vorzugsweiſe der der mixolydiſchen Tonart eigene Schluß genannt, der von der Unterdominante ausgeht auf die Tonika ſtatt, wie der gewöhnliche und befriedigendſte Schluß, von dem Dominantenaccorde oder wenigſtens vom Dreiklange auf der Dominante eingeleitet zu werden. Welche Bewandtniß es mit dieſem Schluſſe in der mixolydiſchen Tonart hatte, iſt im Artikel Mixolydiſch nachzuſehen.

Kirchentöne, Kirchentonarten, auch alte Tonarten genannt. Unter dieſem Namen begreifen wir die Tonarten, deren Syſtem ſich, vielleicht in Erinnerung an die griechiſchen Tonarten, aber weſentlich von ihnen verſchieden, aus den Tropen und überhaupt aus der Muſik der chriſtlich-abendländiſchen Kirche und vorzugsweiſe in derſelben entwickelt, nach vielfachen Veränderungen im 16. bis in's 17. Jahrhundert hinein ſeine Vollendung erreicht, und ſich dann in das Syſtem der neuen Tonarten allmählig aufgelöſt hat. Das Syſtem der Kirchentonarten hat für uns nicht blos ein geſchichtliches Intereſſe, ſondern auch ein tonwiſſenſchaftliches und künſtleriſches. Erſteres, indem es uns Anſchauungen, durch Jahrhunderte bewährt, vom Weſen der Modulation vorhält, die ewig wahr bleiben und dem denkenden Forſcher als wichtige Zeugniſſe über daſſelbe gelten müſſen; Letzteres, indem namentlich die evangeliſche Kirche eine groſe Anzahl von Geſängen (und es ſind ihre beſten) beſitzt, die unter dem Walten des früheren Syſtems entſtanden und ohne Kenntniß dieſes Syſtems nicht ſinngemäß zu behandeln ſind. Wir werden daher in geſchichtlicher und tonwiſſenſchaftlicher Beziehung beſondere Mittheilungen zu machen haben, und ſetzen dabei eine Notiz von den griechiſchen Tonarten, (ſ. den Artikel über griechiſche Muſik), um die Kirchentöne von ihnen trotz der griechiſchen Namen zu unterſcheiden, und die Kenntniß unſers Tonſyſtems (vergleiche die Artikel Tonſyſtem, Tongeſchlecht, Tonart) voraus. Eigenthümlich erſcheint es, daß unſere Aufgabe ſich nicht in beſtimmte Gränzen faſſen läßt. Der Urſprung des alten Syſtems iſt ein allmähliger und (wie die meiſten oder alle Disciplinen) in das Dunkel eines unwichtigen und unbeſtimmten Anfangs gehüllter. Aber auch das Ende iſt ein unbeſtimmtes; denn das alte Syſtem, ſo weſentlich es ſich auch von unſerm unterſcheidet, mußte doch, je mehr es ſich vervollkommnete, je näher man dem Begriffe von Tonſyſtem drang, um ſo mehr in das neue, heutige Syſtem überfließen, und auch dies in unterſcheidbaren Uebergängen. Man hing dem alten Syſtem noch an, ging aber hier und dort und immer mehr über daſſelbe hinaus und in das neue hinein; man bekannte ſich zu dem neuen, konnte aber von dem treffend Wahren, glücklich ſich Darbietenden des alten Syſtems nicht laſſen. Dieſe Unbeſtimmtheit der Abgränzung hat unvermeidlich eine Unbeſtimmtheit der Erkenntniß nach ſich gezogen; ſie drückt aber nicht blos uns, ſondern auch die Zeitgenoſſen des alten Syſtems, und liegt, wie geſagt, in der Sache ſelbſt. — Geſchichtlicher Ueberblick. I. Die Kirchentonarten ſind nicht ſowohl eine Fortbildung oder Fortpflanzung der alten griechiſchen Tonarten, deren Namen man ihnen ſpäter bisweilen anhängte, als vielmehr ein Verſuch, den Geſang der jungen chriſtlichen Kirche zu regeln und zu üben. Ambroſius von Mailand wird als derjenige genannt, der zuerſt vier Tonarten:

den tonus primus d, e, f, g, a, h, c, d,
" " secundus e, f, g, a, h, c, d, e,
" " tertius f, g, a, h, c, d, e, f,
" " quartus g, a, h, c, d, e, f, g,

feſtgeſtellt, und Gregor I. als derjenige, welcher ihnen die vier Nebentonarten (die plagaliſchen A, H, C, D) zugeſellt habe, wenn nicht unter dieſen acht Tonarten vielmehr Tropen zu verſtehen wären, nämlich Formeln, nach denen der Vortrag der Pſalmverſe zu Anfang, in der Mitte und am Schluſſe geſangmäßig ſich beſtimmen und abrunden ſollte. Daß dieſe Tropen nicht Tonarten oder Tonleitern in unſerem Sinne oder auch in dem des 16. und 17. Jahrhunderts waren, geht ſchon daraus hervor, daß ſie meiſtens auf den Umfang von fünf Tonſtufen eingeſchränkt erſcheinen, obgleich man die diatoniſche Tonleiter ſchon der That nach vollſtändig beſaß. Sie genügten ihrem pſalmodiſchen Zwecke, während der ausgebildetere Geſang der Hymnen u. ſ. w. über ihren Bezirk hinweg bis zur Octave und noch weiter ſich ausdehnte, und man ſich vergebens bemühete, aus jenen ein durchaus zureichendes Geſetz für dieſe reicheren Formen zu gewinnen. — II. So lange man ſich nun blos auf einſtimmigen Geſang, oder das Organum (eine Begleitung in Octaven-, Quinten-, Quarten-folgen), oder den einfachen Discantus (ein gelegentliches, vorübergehendes Auseinandertreten zweier, höchſtens dreier, übrigens organiſirender oder uniſoner Stimmen) einließ, waren die Tonarten nur Rubriken von Tönen, in denen man die verſchiedenen Tonſtücke unterbrachte. Man gewahrte an einer Reihe von Geſängen, daß ſie meiſt von D zu d, in der Tonreihe d, e, f, g, a, h, c, d ſich bewegten; an einer andern Reihe von Geſängen, da ſie meiſt zwiſchen E und e u. ſ. f. ſtanden, und klaſſificirte die erſteren unter den tonus primus (D), die andern unter den tonus secundus (E) oder einen anderen. Dieſe Tonarten hatten daher in ſich ſelber nur einen melodiſchen Unterſcheidungsgrund, die Lage des Halbtones (das nachher ſo berüchtigte mi – fa, die Qual aller Muſikſchüler bis zu Mattheſon), und den abſtracten Unterſchied der Höhe und Tiefe. Hiezu trat mit den neu zugefügten Nebentönen (toni secundarii genannt im Gegenſatz zu den erſten, die nun toni primarii hießen) noch der ebenfalls rein melodiſche Unterſchied des Authentiſchen und Plagalen (ſ. d. Art.), dem zu Folge die Melodien und Tonleitern in ſolche zerfielen, die mit dem Ausdrucke größerer Beſtimmtheit und Kraft meiſt von Tonika zu Tonika gingen, und ſolche, die mit dem Ausdrucke größerer Bewegſamkeit und Milde, mehr um die Tonika herum, von Dominante zu Dominante ſich bewegten. — III. Unter dieſen Umſtänden iſt es natürlich, daß man auf mehrfache, abweichende Feſtſtellung der Tonarten, und — bei dem Gefühle eines tieferen in ihnen ruhenden Sinnes, oder auch bei der Unruhe des Geiſtes einem ſcheinbar Grund- oder Vernunftloſen gegenüber — auf mannigfache Arten und Auslegungen der Eintheilungen gerieth. Und eben ſo natürlich iſt es, daß man die Gründe und Erklärungen um ſo ferner, oft ſeltſamer herbeiholte (oft nur aus dem Spiel willkürlicher Analogien nahm), je weniger es auf der da-

Digitized by Google

maligen Stufe muſikaliſcher Erkenntniß möglich war, den wahren Grund der Sache vorauszuſehen, denn er war in der That erſt im Keime vorhanden. So kam es, daß man zwiſchen dem 6. und 10. Jahrhundert bald 15, bald 12, bald 9 oder 8 Tonarten annahm, und erſt ſeit dem 11. Jahrhunderte, und überhaupt nachdem Guido von Arezzo der Lehre größere Beſtimmtheit gegeben, ziemlich allgemein auf acht Kirchentönen ſtehen blieb, die bald nach Zahlen, bald und in verſchiedener Weiſe mit griechiſchen Namen der Tonarten benannt wurden. Bei Kaſſiodor z. B. (Gerbert scr. I. 17) im 6. Jahrhunderte finden wir fünfzehn Tonarten, deren Annahme der Autor auf ſeine Theorie von den Wohlklängen gründet; Remigius von Auxerre (daſ. 65) im 9. Jahrhunderte hat ein Syſtem von fünf tonis principalibus, deren jeder zwei Nebentonarten hat, wie die griechiſchen Haupttonarten mit ihren Hypo- und Hypertönen. Berno Augienſis im 11. Jahrhundert gründet neun Tonarten, erwähnt jedoch die Meinung Anderer, die zehn Töne annahmen. Ein Syſtem von vier Tonarten, oder von zweimal vier (vier authentiſchen und vier plagaliſchen) iſt ſchon erwähnt. Letzteres, alſo in Acht-Tonarten-Syſtem, entſprach den acht Tropen für Pſalmodie, ſo wie das Vier-Tonarten-Syſtem vielleicht in Erinnerung an das griechiſche Tetrachord entſtanden war. Nun hatte man aber für den 113. Pſalm (der Vulgate, in Luther's Bibelüberſetzung iſt es der 114. und 115. Pſalm), in dem man eine Verheißung, ein Vorbild der Auswanderung aus der Knechtſchaft des Geſetzes zu der Freiheit des Evangeliums vernahm, eine beſondere Tonart, den tonus peregrinus (den Pilgerton) gebildet und war damit auf das Neun-Tonarten-Syſtem gekommen. Zuletzt hatte man auf jeder Stufe der diatoniſchen Grundleiter, die eines toniſchen Dreiklangs (und damit der Harmoniſirung) fähig war, alſo:

c, d, e, f, g, a, h, c,
d, e, f, g, a, h, c, d,
e, f, g, a, h, c, d, e,
f, g, a, h, c, d, e, f,
g, a, h, c, d, e, f, g,
a, h, c, d, e, f, g, a,

eine Tonleiter gebaut, und deren ſechs erhalten (denn die ſiebente Stufe, h, läßt keine toniſche Harmonie zu), denen Glarean (in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts) die noch jetzt üblichen griechiſchen Namen beilegte, und die mit 6 plagalen Nebentönen (Hypotönen) das Zwölf-Tonarten-Syſtem darſtellen. Die oben angedeuteten Gründe für die Zahl der Tonarten befriedigten aber die Syſtem-Erfinder und ihre Zeitgenoſſen nicht; man erſann tiefere. Die vier Tonarten wurden mit den vier Elementen, oder Jahreszeiten; oder Temperamenten, oder Evangeliſten paralleliſirt; acht Tonarten erinnerten daran, daß acht Tage nach der Geburt Chriſtus dem Vater geweiht worden, acht Tage nach der Kreuzigung auferſtanden ſei, achtfach die Freuden der Seligkeit ſeien. Die beiden ungleichen Hälften der Octave (c, d, e, f, g und g, a, h, c), deren verſchiedene Zuſammenſtellung die authentiſche und plagale Tonfolge hervorruft, ſollte ſinnbildlich das alte und neue Teſtament, oder die Liebe Gottes und des Nächſten, oder das thätige und beſchauliche Leben andeuten; andere Auslegungen bezogen ſich auf die Bewegung der Himmelskörper, auf die Verrichtung verſchiedener Organe bei Hervorbringung der menſchlichen Stimme, und dergl. mehr. — IV. So lange nun die Tonarten blos Grundformen der Melodie waren, hatten ſie keine tiefere Bedeutung, ſondern ließen blos ahnen die in ihnen noch verborgen ruhende; denn die verſchiedene Lage des Halbtones, ohnehin nur bei ſtufenweiſem Vortrage der Tonleiter merkbar, iſt bei Weitem nicht das Charakteriſtiſche für die einzelne Melodie. Erſt als man begann, Harmonie und Modulation auf die Tonarten zu gründen, nach ihnen einzurichten, wurden ſie zu charakteriſtiſch unterſchiedenen Grundformen und erlangten ihre wahre Bedeutung. Dies geſchah aber, wie alle Bewegung in der Kunſt, nicht aprioriſch, nicht auf dem Wege der Spekulation, ſondern er ſetzte ſich in den Anſchauungen und der praktiſchen Schule der Tonkünſtler feſt, und bewegte ſich in dieſer Weiſe intuitiv durch die Werke der Künſtler fort, in die Wahrheiten des alten Syſtems hinein, und über ſie hinaus gegen das neue (heutige) Syſtem hin, ohne Anhalt und beſtimmte allgemein herrſchende Stufen. In kleineren, plan geſchriebenen Tonſtücken, in denen Harmonie und Modulation ſich am beſtimmteſten geltend machten, traten die Kirchentöne als Grundformen der Modulation am beſtimmteſten und wirkſamſten auf. In größeren Tonſtücken, beſonders in Werken reicherer und künſtlicherer Stimmführung, wandte ſich der Geiſt mehr der Führung der einzelnen Stimmen zu, und verlor das Modulatoriſche vorerſt ſeine Wichtigkeit; man war zufrieden, wenn nur die Stimmen von Moment zu Moment ſich vertrugen, oder doch nicht zu hart wider einander rannten, wurde auch im größern Strome des Tonſtückes über die Bedingniſſe der Kirchentöne hinweggetragen zu dem freiern Weſen des neuen, ſich allgemach bildenden Syſtems. So geſchah es, daß auf der einen Seite ſchon Glarean von ſeinem ſonſt hochbelobten Josquin (vom Anfang des 16. Jahrhunderts her) klagen muß, er mißkenne die Gränzen der Tonarten, ſtrebe auf verkehrte Weiſe nach Neuem und Unerhörtem; daß Winterfeld von ſeinem trefflichen J. Gabrieli anzumerken hat, in ſeinen Geſängen trete neben der reichſten, bedeutſamſten Einfaltung der Kirchentöne ſchon deren Verfall (alſo vom 16. bis 17. Jahrhunderts) ein, — und dabei erblickt der verdienſtvolle Hiſtoriker noch Gebilde des alten Syſtems, wo nach ſeinen eigenen Mittheilungen entſchieden davon ab- und darüber hinausgegangen iſt. Auf der andern Seite ſehen wir aber das alte Syſtem ſeine reichſte und entſchiedenſte Wirkung erlangen in den engeren Formen des Kirchen-Liedes, und der neuen, evangeliſchen Kirche, namentlich der lutheriſchen in Deutſchland, zu einem mächtigen Hebel werden, die Gemüther zu bewegen. Denn als die Reformation im Streit gegen die päbſtliche Kirche den Liedes-Geiſt des deutſchen Volkes zu Tauſenden von Geſängen weckte und dieſer ſtets neu hervorſtrömenden Liedesgluth bedurfte, da war es jenes Syſtem, das ſo reichen Erguß in ungetrübter Kraft und Wahrheit möglich machte. Wenn aus jenem Jahrhunderte des evangeliſchen Liedes über 2000 Melodien (in Joſ. Balt. Königs „harmon. Liederſchatz“, 1767 und 1788 zu Frankfurt a. M. herausgegeben, finden ſich zu 1900 Melodien 8000 Lieder) geſammelt werden konnten, ohne die vielleicht noch größere Menge der verlorenen; wenn ein einziger Künſtler, Heinrich Schütz, im Stande war, zu den Pſalmen, ohne ſich zu erſchöpfen, 157 neue Choralmelodien, und unter andern zu der Versart „Allein Gott in der Höh' ſei Ehr'“ 44 Melodien zu erfinden, dann begreifen wir erſt, daß die religiöſe Erregung für ſich allein, oder das perſönliche Talent ſo vieler Künſtler, als ſich in einer Periode zuſammenzufinden pflegen, einer ſolchen Leiſtung nicht gewachſen ſein konnten, wenn ſie nicht in den alten Kirchentönen eine beſondere Hülfe gefunden hätten. Dieſe aber ſtanden ihnen als eben ſo viel beſtimmte Typen eines manigfaltigen und ſtets treffenden Ausdrucks vor. Sobald ſie nur richtig unter ihnen wählten, konnten ſie wenigſtens den Grundton der für ihr Lied paſſenden Stimmung und die Modulationen für die wichtigſten Beugungen und Theile des Textes nicht ganz verfehlen und mußte ihr Werk wenigſtens von allen Werken anderer Tonarten ſich weſentlich unterſcheiden. Schwerlich möchte das neuere Syſtem irgend einem Künſtler 44 Choralmelodien zu einer Versart gewährt haben; bei Schütz theilte ſich dieſe Menge ein in 5 doriſche, 5 hypodoriſche, 2 phrygiſche, 6 mixolidiſche, 5 hypodoriſche, 11 äoliſche,

Digitized by Google

7 ioniſche und 3 hypoioniſche; er hatte alſo höchſtens 11 Lieder unter gleichen Bedingungen zu erfinden. Wie wenig übrigens die alten Theoretiker ſelbſt das vor ihnen ſich verwandelnde Weſen des alten Syſtems begriffen, ſehen wir unter anderen an Glarean, der — die Tonarten nicht ſowohl als modulatoriſche Grundformen, denn als melodiſche Leitfäden auffaſſend — nicht begreift, daß ein Tonſatz nur einer Tonart auf ein Mal angehören müſſe, und ſtatt deſſen jede Stimme nach ihrem beſonderen Tongehalte klaſſificirt, in ein und demſelben Satze etwa den Tenor hypodoriſch, den dazu gehörigen Baß doriſch oder äoliſch, oder den Tenor phrygiſch und den dazu gehörigen Baß oder Sopran äoliſch nennt, auch Ausweichungen nur in der oder jener einzelnen Stimme, nicht im ganzen Tongewebe annimmt. Nicht aus den Theoretikern alſo, aus den Kunſtwerken iſt das alte Syſtem zu erforſchen geweſen; erſt aus dem Standpunkte des neuen Syſtems, bei vollkommner Erkenntniß der harmoniſchen Grundſätze, hat die Theorie auch jenes begreifen können. Dies iſt auch der Standpunkt für das Folgende. — Tonwiſſenſchaftlicher Ueberblick. I. Das alte Syſtem geht von den oben aufgeſtellten ſechs Tonreihen aus, die es als eben ſo viele Tonarten feſtſtellt und zuletzt (durch Glarean) mit folgenden Namen bezeichnet hat: die Tonart C ioniſch, D doriſch, E phrygiſch, F lydiſch, G mixolidiſch, A äoliſch. In melodiſcher Beziehung konnte jede Tonleiter authentiſch oder plagaliſch angewendet werden (ſ. hierüber die betreffenden Artikel). Außer den Tönen c, d, e, f, g, a, h, die wir eben als Subſtanz der ſechs Tonarten annahmen, ſetzte ſich das alte Syſtem auch noch in den Beſitz von anderen, von Halbtönen, zuerſt von b, dann allmählig von b und es, fis, cis und gis. Dieſe Töne konnten aber nach der Stimmung der Orgeln und ſelbſt grundſätzlich nicht enharmoniſch als ais und dis, ges, des und as gebraucht werden. Ihr Verhältniß zu den urſprünglichen ſieben Töne war, daß man von der urſprünglichen Tonreihe, als dem Charakteriſtiſchen, ausging, und die neuen Töne nur ſo weit gebrauchen wollte, als durch ſie jenes Characteriſtiſche nicht verlöſcht würde. — II. Beginnen wir nun ebenfalls, von den Grundtonleitern aus dem Weſen der alten Tonarten aufzufaſſen, ſo finden wir unter ihnen, der toniſchen Harmonie zu Folge:

1) drei Durtonarten,
   nämlich C ioniſch, mit c — e — g,
   F lydiſch, mit f — a — c,
   G mixolydiſch, mit g — h — d,
2) drei Molltonarten,
   nämlich D doriſch, mit d — f — a,
   E phrygiſch, mit e — g — h,
   A äoliſch, mit a — c — e.

Allein die Dur- und Molltonarten (wie wir ſie hier nach neuerer Weiſe genannt) ſind nicht, wie die unſeren, unter einander gleich, vielmehr jede von der andern verſchieden. G mixolydiſch hat eine kleine Septime, und unterſcheidet ſich damit von unſeren Durtonarten, ſo wie von dem Joniſchen und Lydiſchen; F lydiſch hat eine übermäßige Quarte, zum Unterſchiede von allen anderen Tonarten. Doriſch und äoliſch ſind beide Moll, aber in der Sexte unterſchieden, die bei dieſem klein, bei jenem groß iſt. E phrygiſch iſt ebenfalls Moll mit kleiner Sexte, unterſcheidet ſich aber von allen andern Tonarten durch die kleine Secunde. — III. Die Töne nun, in denen ſich eine Tonart von den übrigen unterſcheidet, ſind für ſie die characteriſtiſchen. Für alle Tonarten iſt es zunächſt die Terz, die Moll und Dur bezeichnet, außerdem für das Mixolydiſche die kleine Septime, für das Lydiſche die übermäßige Quarte, für das Doriſche die große, für das Aeoliſche die kleine Sexte, für das Phrygiſche die kleine Secunde. Dieſe Stufen konnten alſo nicht verändert werden, wenn man nicht auch die Tonart aufgeben wollte; die anderen Stufen änderte man nach den Bedürfniſſen der Melodie und Modulation, ohne der Tonart zu nahe zu treten. So konnte man z. B. im Doriſchen mit Cis (a — cis — e,) und im Aeoliſchen mit Gis (e — gis — h,) den Schluß einleiten; denn die Septimen beider Töne (c und g) gehören ja nicht zu ihrem Weſen. Hätte man aber im Mixolydiſchen mit fis (d — fis — a) ſchließen wollen, ſo wäre damit die Tonart verändert worden, deren weſentliches Kennzeichen f iſt. Man ſieht hier ſchon voraus, daß F lydiſch nur unvollkommen, G mixolydiſch und E phrygiſch aber gar nicht nach unſerer Weiſe ſchließen konnten, daß aber die alten Tonarten keineswegs ſo ungelenk waren, als ihre Tonleitern vermuthen ließen. — IV. Wichtiger war der Gebrauch der fremden Töne für Modulation. Dieſe war nach dem alten Syſteme eine zweifache. Einmal konnte man jede Tonart (wenn es auch nicht bei jeder geſchah) auch auf anderen Tonſtufen darſtellen, wie wir unſer Dur und Moll auf jedem beliebigen Tone. Man hatte ſchon längſt die Grundtonleiter auf zweifache Weiſe gebildet, nämlich

als genus durum mit c, d, e, f, g, a, h, c,
und als genus molle c, d, e, f, g, a, b, c.

Verwandelte man nun h in b (nahm man das genus molle), ſo erſchien die Tonreihe von F —

F, g, a, h, c, d, e, f

ganz in den Verhältniſſen des Joniſchen oder unſerer Durtöne mit großer Terz, Quarte und Septime. Die Tonreihe von C —

C, d, e, f, g, a, b, c

hatte eine kleine Septime erhalten, war alſo mixolydiſch geworden ꝛc. So ſtand alſo das Doriſche im genus molle auf G, das Phrygiſche auf A, das Lydiſche auf B, das Aeoliſche auf D, und es bedurfte für alle dieſe Verſetzungen nur der Verwandlung von h in b. Erhöhte man aber f in fis, ſo geſtaltete ſich die Tonreihe von C ſo:

c, d, e, fis, g, a, h, c,

wurde alſo (durch die übermäßige Quarte) zu einer lydiſchen; die Tonreihe von G wurde zu einer ioniſchen ꝛc. Die ſo verſetzten Tonarten bezeichnete man durch ein ihrem Namen vorgeſetztes Hypo (vergleiche dieſen Artikel), hatte alſo ein Hypoioniſch auf G, Hypodoriſch auf A u. ſ. w., insgeſammt nicht neue Tonarten, ſondern Verſetzungen der alten. Endlich verſetzte man auch jede Tonart nach Belieben um eine oder zwei Stufen (z. B. das Joniſche nach D, als D-Joniſch, das Phrygiſche nach D oder C, D- oder C-Phrygiſch) und dergleichen Verſetzungen hießen toni ficti tuoni finti oder trasportati. So konnte man jede Tonart nach dem Bedürfniß der Melodie und dem Sinne des Textes tiefer oder höher ausüben, und dies war beſonders für die Durchführung des Authentiſchen und Plagalen nothwendig, wenn nicht Eins oder das Andere für den Kirchengeſang zu hoch oder zu tief zu ſtehen kommen ſollte. Dann aber dienten — V. die fremden Töne nicht blos zu Verſetzungen, ſondern auch zu wirklicher Modulation im Umkreiſe eines Tonſtücks ſelbſt. Sobald man im Laufe eines mixolydiſchen Tonſtücks (in G) cis in die Harmonie einführte, ging man in D-Doriſch über; nahm man ſtatt f fis, ſo ging man in das Joniſche über, und zwar in das Hypoioniſche, auf der mixolydiſchen Grundtonleiter ſelbſt dargeſtellte. Dieſe eigentliche Modulation hatte ihre ganz beſtimmten Grundſätze, aus dem Weſen des Ganzen genommen und dem Character der Tonarten durchaus angemeſſen. Wollen wir ſie klar erfaſſen, ſo ſtellen wir den Quintenzirkel des alten Syſtems (ſo weit er nämlich geht) auf:

F — C — G — D — A — E.

Ueber E hinaus konnte er nicht fortgezogen werden, weil dann H mit der Harmonie H — d — f gekommen wäre, die keine toniſche ſeyn kann; hätte man aber das hindernde f in fis verwandelt, ſo wäre keine neue Tonart, ſondern nur ein Hypophrygiſch-H die Frucht geweſen. Unter F konnte man auch nicht hinabgehen; man wäre da wieder auf H — d — f, oder auf B-Lydiſch im genus molle gerathen. In jener Reihenfolge nun ſehen wir die nächſten Beziehungen jeder Tonart vor uns. Jede will, wie unſere Tonarten, zunächſt nach der Dominante

Digitized by Google

modukiren, F nach C, C nach G ꝛc. Aber jede findet auf der Dominante eine andere, ihr ungleiche Tonart: F das Joniſche, dieß das Mixolydiſche u. ſ. f. Nur das Phrygiſche entbehrt der Dominanten-Modulation. Jede Tonart hat ferner eine Neigung nach der ihr vorangegangenen, aus der ſie in der Progreſſion des Quintenzirkels erzeugt worden iſt: das Mixolydiſche nach dem Joniſchen, das Phrygiſche nach dem Aeoliſchen u. ſ. f. Nur das Aeokiſche enthält ſich dieſer Neigung aus beſonderen Gründen, und das Lydiſche entbehrt ihrer ganz. — So Viel zum Ueberblick des Ganzen. Das Nähere ſiehe in den beſonderen jeder Tonart gewidmeten Artikeln.

Kirchentonart, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Kircher, Athanaſius, Jeſuit, geboren zu Geiß im Fulda'ſchen (nicht zu Buchow) 1602, legte ſich auf Phyſik, Mathematik, orientaliſche Sprachen, desgleichen auf Muſik und zwar von Jugend auf, wenn gleich nur als Dilettant, bezeugk aber in ſeiner zweiten Vorrede zur Muſurgie, daß er die praktiſche Tonkunſt mit dem größten Eifer getrieben, ſo wie die ſpeculative, und daß verſchiedene ſeiner Compoſitionen, jedoch unter Anderer Namen, gedruckt wurden und in Deutſchland mit dem größten Vergnügen gehört und geſchätzt worden ſeyen, wovon die Proben in dieſem ſeinem Werke Zeugniß ablegen können. Zuerſt wurde er zu Würzburg als Lehrer der Phyſik und Mathematik angeſtellt. Hier pflegte man ihn ſeiner kleinen Geſtalt wegen nur das Mäuschen zu nennen. Von hier begab er ſich nach Avignon und von dort nach Rom, wo er, überaus thätig, ſeine meiſten Schriften herausgab, in nicht geringes Anſehen kam und in einem Alter von 78 Jahren am 30. October 1680 ſtarb. Seine muſikaliſchen und in die Muſik einſchlagenden Schriften ſind im Hauptwerk angegeben.

Kirchgäßner, Marianne, geboren 1770 zu Waghäuſel, nächſt Bruchſal. Im vierten Jahre überfielen ſie die Pocken und hinterließen den ſchwarzen Staar, welcher ſie für die ganze Lebenszeit des Augenlichts beraubte. Bei dieſem gränzenloſen Unglück erwuchs ihr in dem Domcapitular zu Speier, Freiherrn von Beroldingen, ein großmüthiger Mäcen. Das außerordentliche Muſiktalent, welches vorzugsweiſe darin ſich offenbarte, daß die arme Kleine gänzlich ohne Anleitung viele Clavierſtücke einübte und richtig vortrug, beſtimmte dieſen hochherzigen Menſchenfreund, ihre Ausbildung dem würdigen Capellmeiſter Schmittbauer in Carlsruhe anzuvertrauen, von welchem er auch um den namhaften Preis von 100 Speciesducaten eine Harmonica erkaufte, für deren ſeelenvolle Klänge Marianne beſondere Empfänglichkeit bezeigte. Als vollendete Meiſterin auf ihrem Inſtrumente, alle Zeitgenoſſen überragend, ſtand nunmehr die 21jährige Jungfrau da und trat, begleitet von dem bekannten Rath Boßler, der ihr bis zum letzten Athemzuge treuer Freund, Beſchützer und Gefährte blieb, die in den Annalen der Kunſtgeſchichte Epoche machende Reiſe an. Zurückgekehrt nach zehnjährigem Wandern aus Petersburg, ſiedelte ſie ſich auf einem erkauften Landſitz in Gohlis nächſt Leipzig an, um in häuslichem Stillleben der wohlverdienten Ruhe zu genießen. Nur ein Ausflug ward noch beſchloſſen in's romantiſche Helvetien; ſchon zu Schaffhauſen aber harrte ihrer des Erdenwallens Ziel: ein Bruſtfieber warf ſie auf das Krankenlager und führte ſie am fünften Leidenstage, den 9. December 1808, im 38. Lenze des Lebens, ein in's ewige Reich der Harmonien, in welchen hienieden ſchon ihr Geiſt nur ſchwelgte.

Kirchhof, Gottfr., zuletzt Muſikdirector und Organiſt an der Liebfrauenkirche zu Halle, wurde geboren zu Mühlbeck im Amte Bitterfeld am 15. Septbr. 1685. Nach Halle kam er am 26. Auguſt 1714, und ungeachtet mehrere ehrenvolle Berufungen an ihn ergingen, blieb er daſelbſt bis an ſeinen Tod (im März 1746). Gerber beſaß mehrere Compoſitionen im Manuſcript von ihm, die er ſehr lobt.

Kirchhoff, einer der vorzüglichſten Harfeniſten des vorigen Jahrhunderts, ſtarb zu Copenhagen als Königl. Däniſcher Kammermuſikus im Februar 1799, in einem Alter von 77 Jahren, ſoll aber ein Deutſcher und zwar ein Sachſe von Geburt geweſen ſeyn. Er hat auch Mehreres für Harfe componirt (Parthien mit Begleitung und Solo's).

Kirchner, Johann Heinrich, Diaconus an der Stadtkirche zu Rudolſtadt, geboren zu Buchlohe. Schon als Cantor (um 1799) arbeitete er an einem muſikaliſchen Lehrbuche für Schullehrer, das ſpäter dann (1801) unter dem Titel: „Theoretiſch-praktiſches Handbuch zu einem für künftige Schullehrer nöthigen muſikaliſchen Unterrichte“ erſchien. Es iſt dieß ein ſehr zweckmäßig eingerichtetes muſikaliſches Werkchen, ziemlich alle Theile der Kunſt berührend. Auch verſuchte er ſich mehrfach in der Compoſition, ſchrieb viele Arien für Singchöre, Pſalmen u. dergl., von welchen unſeres Wiſſens aber nur zwei Sammlungen gedruckt worden ſind.

Kirchner, Caſpar, geb. zu Bunzlau, wurde nach beendigten Univerſitätsjahren am 16. April auch Cantor daſelbſt, verwaltete dieſes Amt aber nur bis 1621, indem er als Kaiſerlicher und Herzoglicher Rath nach Liegnitz kam, wo er am 16. Juni 1627 an der Peſt ſtarb. Er gehört zu den beſſeren Dichtern und Tonkünſtlern ſeiner Zeit.

Kirkman, ein engliſcher Componiſt und Claviervirtuos aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wahrſcheinlich Organiſt an einer Kirche zu London, ſchrieb viele zwei- und vierhändige Sonaten für Clavier, ferner eine Menge Choral-Zwiſchenſpiele und andere Orgelſachen, Balladen, Duette ꝛc.

Kirmayr, Wolfgang, war Kammermuſikus des Herzogs Franz Clemens von Baiern zu München, und beſonders wegen ſeiner angenehmen Serenaden und Notturno's zu ſeiner Zeit als Componiſt beliebt, auch als fertiger und geſchmackvoller Clavierſpieler. Er ſtarb zu München 1795. Sein Sohn ſchrieb ſich, warum, iſt nicht bekannt,

Kirmair, Friedrich Joſeph, machte als Virtuoſe auf dem Pianoforte Kunſtreiſen durch Deutſchland, Italien, die Schweiz, Frankreich und Holland. Sein brillantes Spiel, ſonderlich die große techniſche Fertigkeit in Doppelläufen, erregte aller Orten Bewunderung, und in Berlin wurde ihm 1795 die ehrende Auszeichnung zu Theil, zum Muſikmeiſter der damaligen Kronprinzeſſin erwählt zu werden. Vier Jahre ſpäter ſtand er als Baßſänger bei dem Caſſeler Hoftheater, vom Jahre 1803 an aber als Concertmeiſter in der Herzogl. Gotha'ſchen Capelle, Er hat in beiden Städten ſich bleibende Verdienſte erworben, und ſeine Compoſitionen müſſen wohl einen ſtarken Eingang gefunden haben, weil ſie ſo häufig nachgedruckt wurden.

Kirnberger, Johann Philipp, einer der berühmteſten Theoretiker und Componiſten im gelehrten Styl, Schüler von J. S. Bach, deſſen contrapunktiſche Arbeiten noch heute mit als die ſchulgerechteſten betrachtet werden, und deſſen theoretiſche Werke, wenn gleich neuere Kenner und Muſikgelehrte die darin aufgeſtellten Syſteme nicht durchweg haltbar finden, doch lange Zeit hindurch ſich faſt ohne Nebenbuhlerſchaft behauptet haben. Er war im Jahre 1721 am 24. April zu Saalfeld bei Rudolſtadt geboren. Sein Geſchick als Clavierſpieler und ſeine Verdienſte als Muſiker überhaupt zeichneten ihn bald ſo aus, daß der berühmte Capellmeiſter Graun aufmerkſam auf ihn wurde und ihn der Prinzeſſin Amalie, Friedrichs des Großen berühmter Schweſter, zum Hofcapellmeiſter empfahl. In dieſer Stellung, die ihm bei einem reichlichen Einkommen viele Muße ließ, blieb er gegen 25 Jahre, bis er im Jahre 1783 in der Nacht vom 26. zum 27. Juli, nach einer langwierigen und ſchmerzhaften Krankheit, ſtarb. In dieſer Zeit der Muße beſchäftigte er ſich hauptſächlich mit denjenigen Arbeiten, die ihm ſeinen großen Ruf in der muſikaliſchen Literatur erworben haben. Eine bis zum reifen Mannesalter fortgeſetzte praktiſche Ausübung der Muſik, ſowohl als Componiſt wie als Spieler, verbunden mit einem unter der

Digitized by Google

Anleitung des größten Muſikers des Jahrhunderts eifrig betriebenen ſyſtematiſchen Studium der Grundſätze, auf welchen die Muſik beruht, waren allerdings die beſten Vorbereitungen, um als ſelbſtſtändiger Theoretiker aufzutreten. Als ſolcher iſt er auch auf die Nachwelt übergegangen, während ſeine praktiſchen Arbeiten mehr als das Reſultat des Fleißes wie als ein unmittelbares Erzeugniß ſchaffender Kräfte erſcheinen. Das berühmteſte ſeiner theoretiſchen Werke iſt ſeine „Kunſt des reinen Satzes“: ein Buch, welches lange Zeit als erſchöpfend betrachtet wurde, und noch heute wenigſtens eine Autorität und Baſis iſt, auf die man bei den nur allzu willkührlichen Schwankungen in den Theorien der neueren Lehrer in den meiſten Fällen als auf einen feſten Anhaltpunkt zurückkommen darf. Wie groß ſeine Thätigkeit geweſen iſt, erſehen wir aus dem Verzeichniſſe ſeiner Werke, welches im Hauptwerke, ſo wie in Catalogen aller Gattungen enthalten iſt.

Kirſchnigk, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Inſtrumentenmacher zu Petersburg und als ſolcher von den Ruſſen ſehr geſchätzt, war von Geburt ein Deutſcher und wahrſcheinlich Böhme. Einen bedeutenden Namen erwarb er ſich durch ſeine Pianoforte's mit Pfeifenregiſtern, welche ſo eingerichtet waren, daß man mittelſt eines Fußtrittes den Klang von einer kaum hörbaren Schwäche bis zu einer beträchtlichen Stärke anwachſen und umgekehrt wieder verſchwinden laſſen konnte.

Kirſt, Friedrich Gabriel, Königl. Hof-Blasinſtrumentenmacher zu Potsdam, und als ſolcher ſchon ſeit 1790 berühmt.

Kirſten, Michael, geboren als Leibeigener auf der Commende Loſſen im Fürſtenthume Brieg im October 1682. 1720 ward er Organiſt an der Marien-Magdalenenkirche zu Breslau, und hier ſtarb er endlich am 28. Juni 1742. In den 20 Jahren, welche er als Organiſt zu Breslau verlebte, genoß er eines ausgezeichneten Rufs ſowohl als Organiſt wie als Inſtrumental-Componiſt, obſchon er wegen des mit ſeinem Amte ſonderbarer Weiſe verbundenen Nebengeſchäftes eines Stadtmuſikanten in letzter Eigenſchaft nicht die Thätigkeit entwickeln konnte, welche ſein eminentes Talent wohl hätte erwarten laſſen. Er ſchrieb mehrere Orgelſtücke und Choräle, z. B. „Herr Gott, dich loben wir“, „Nun lobt meine Seele den Herrn“ und andere; doch ungleich mehr Tänze, um ſeinen ſechs Gehülfen den gewiſſermaßen nöthigen Ruhm zu verſchaffen, daß ſie bei allen Tanzmuſiken, zu welchen ſie gezogen wurden, immer etwas Neues mitbrachten. Gedruckt iſt natürlich, außer jenen beiden Chorälen, davon nichts.

Kirſten, Friedrich, Organiſt zu Dresden, erſt an der reformirten Kirche, und dann, ſeit 1789, an der Schloßkirche, war zu ſeiner Zeit berühmt ſowohl als tüchtiger Orgelſpieler wie als fertiger Claviervirtuos. In einem Concerte, welches er 1793 in Berlin gab, erwarb er ſich vielen Beifall. Von ſeinen Compoſitionen erſchienen ſchon 1770 mehrere Claviertrio's und Sonaten und nachher noch mehrere dergleichen Werke für Clavier, auch Lieder und Geſänge ꝛc.

Kirzinger, ſ. Kürzinger.

Kithara, ſ. Griechiſche Inſtrumente u. Zither.

Kittel, Joh. Chriſtian, geboren am 18. Februar 1832 zu Erfurt, hatte das Glück, von J. Seb. Bach in Leipzig unterrichtet zu werden, und wurde einer der würdigſten Schüler dieſes großen Mannes, als Harmoniekundiger und tüchtiger Organiſt im Vortrage der Fugen und der Orgeltrio's ausgezeichnet. Nach wohl vollbrachten Lehrjahren kam er als Organiſt an die Martinskirche zu Langenſalza, und von hier 1756 in ſeine Vaterſtadt an eine Stelle, die dem würdigen Manne im wahren Sinne des Wortes kaum das liebe Brod einbrachte. Der muntere, höchſt biedere, derbſchlichte Mann von altbürgerlicher Art half ſich redlich durch angeſtrengten Unterricht und wurde dadurch der Welt außerordentlich nützlich. Er hat ſehr viele und unter dieſen ſehr berühmt gewordene Organiſten und Componiſten gezogen, z. B. Fiſcher, Häßler, Rink und Umbreit. Ein Oelgemälde Seb. Bachs hing über ſeinem Claviere, was nur von fleißigen Schülern angeſchaut werden durfte, den übrigen durch einen Vorhang entzogen wurde. Nach ſeinem Tode ſollte es an der Orgel aufgehangen werden. Sein Ruhm als Orgelſpieler ging in alle Welt. 1800 unternahm er noch eine Kunſtreiſe über Hannover nach Hamburg ꝛc., wo er überall Freude und Staunen erregte. In Altona arbeitete er ſein Schleswig-Holſtein'ſches Choralbuch aus in 200 theils bezifferten, theils vierſtimmig ausgeſetzten Chorälen, mit kurzen Vorſpielen, gedruckt in Altona bei Hammerich 1803. Seine übrigen herausgegebenen Orgelwerke brachten ihm nicht viel ein, gereichten aber der Kunſt zum Gewinn. Unter dieſen ſind auszuheben: „der angehende praktiſche Organiſt oder Anweiſung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen“, in drei Abtheilungen, deren zweite ſein Bild enthält, die dritte kam erſt ein Jahr vor ſeinem Tode heraus. Ferner: „Große Präludien für die Orgel, in zwei Abtheilungen“, bei Kühnel in Leipzig. In ſeinem armen, verlaſſenen Alter wäre es ihm höchſt traurig ergangen, wenn nicht der menſchenfreundliche Kunſtgönner Fürſt Primas von Dalberg ihm eine kleine Penſion ertheilt hätte. Nach achtwöchentlicher Krankheit, von fremden Leuten nothdürftig gewartet, ſtarb der letzte Schüler Bachs am 18. Mai (nach Rinks Autobiographie am 9. Mai) 1809.

Klackel, Stephan, ſonſt auch Patan genannt, geboren zu Beraun in Böhmen um 1753, wählte die Violine zu ſeinem Concertinſtrumente. Er ſtarb als Capellmeiſter des Grafen v. Thurn in Böhmen am 19. Mai 1788 an einem Faulfieber, eben als er angefangen hatte, ſich auch dem Studium der Tonſetzkunſt zu ergeben, das er früher über ſeine fleißigen Inſtrumentalübungen und zeitraubenden Directionsgeſchäfte ganz vernachläſſigt hatte.

Klage, Carl, Guitarre- und Claviervirtuos und Componiſt für ſeine Inſtrumente, lebt in Berlin. Wir beſitzen von ihm ſeit ohngefähr 1814, wo er ſich zuerſt als Componiſt bekannt machte, mehrere Duette für Guitarre und Clavier, auch Variationen für Guitarre allein, Divertiſſements für Flöte und Clavier, viele zwei- und vierhändige Tänze, leichte zweihändige Sonaten, Rondo's, Lieder und Geſänge für Tenor- und Baßſtimme, auch Duette für Sopran und Baß, und mit und ohne Pianoforte- oder Guitarrebegleitung, u. dergl. m.

Klagelied, ſ. Jeremiade.

Klammer, ſ. Accolade.

Klang. Vergl. zuvor den Art. Akuſtik. Bei anderer Gelegenheit ſchon ſagten wir, daß aller Schall das Erzeugniß iſt einer mit einer gewiſſen Geſchwindigkeit ſchwingenden oder vibrirenden Bewegung. Erſcheint derſelbe unſerem Ohre nur verworren und unklar, ſo entſtehen Geräuſch, Gemurmel und ähnliche Wahrnehmungen, die nicht in das Gebiet der muſikaliſchen Kunſt gehören; wird er aber für uns näher beſtimmbar, was von der größern Regelmäßigkeit ſeiner Bebung abhängt, ſo nennen wir ihn Klang.

Klangbildung (beim Geſange), ſiehe Stimmbildung.

Klangfarbe, ſ. Timbre.

Klangfigur. Wenn man eine gläſerne, metallene oder auch hölzerne Scheibe (neuerdings nimmt man auch eine in einen Rahmen wie ein Trommelfell ausgeſpannte feine Haut von Gummi elasticum oder dergl. dazu), in horizontaler Richtung auf einer paſſenden Stelle gehalten oder unterſtützt, mit feinem klaren Sand oder einer andern ähnlichen körnigen, trockenen und gleichförmigen Maſſe beſtreut und am Rande mit einem geharzten Violinbogen ſtreicht, ſo wird gleichzeitig mit dem dadurch erregten Klange der Sand oder die aufgeſtreute Maſſe durch die vibrirende Bewegung der Scheibe an den mehrſten Stellen ab- und fortgeſtoßen werden, an anderen aber zurückbleiben und ſich aufhäufen, ſo daß ſich lineariſche Figuren auf der Scheibe bilden, die nicht nur

Digitized by Google

Regelmäßigkeit zeigen und unter gleichen Verhältniſſen immer auf gleiche Weiſe wieder erſcheinen, ſondern auch mit der Form und Größe der Scheibe und dem darnach hervorgelockten Tone in einem gewiſſen übereinſtimmenden Verhältniſſe ſtehen. Solche Figuren nennt man nun, eben weil ſie durch den Klang erzeugt werden, Klangfiguren. Ihr erſter Erfinder oder eigentlich Entdecker war Chladni, der denn auch in ſeiner Akuſtik auf Tafel 4—9 die hauptſächlichſten davon hat abbilden laſſen.

Klanggeſchlecht, beſſer dafür: Tongeſchlecht; ſ. daher auch dieſen Artikel.

Klanglehre, die Lehre vom Klange, die Theorie des Schalles, ſ. Akuſtik.

Klangmeſſer, ſ. Monochord.

Klangſtufe, im Grunde gleichbedeutend mit Intervall (ſ. d.).

Klappe, der Name derjenigen beweglichen Theile an Blasinſtrumenten mit Tonlöchern, womit dieſe bedeckt und geöffnet werden können. Siehe Weiteres unter Ventil.

Klappenfeder, ſ. Hauptventilfeder.

Klappenhorn. S. zunächſt die Art. Buglehorn und Horn. Den Namen Klappenhorn hat ein ſolches Horn natürlich von den Klappen erhalten, die an demſelben angebracht ſind, um ihm eines Theils die Töne zu geben, die in ſeiner natürlichen, einfachen Geſtalt ihm fehlen, andern Theils den dumpfen Klang ſeiner abgeleiteten, unnatürlichen Töne dem helleren ſeiner natürlichen oder Stammtöne gleich zu machen. Man legt ihm auch wohl den Namen Jubelhorn bei, weil es wegen ſeiner kleineren Dimenſion eine höhere Tonlage hat und ſo durch die Kraft, auch die äußere Klangerſcheinung ſeiner Töne über alle übrige Hornmuſik hervorragt, in ihr gleichſam jubelt.

Klappenkaſten, ſ. Windkaſten.

Klappenkopf und **Klappenleiter**, ſiehe Hauptventil.

Klappenring, auch Ventilring genannt, iſt die Oeſe, welche die Pulpetenſtange in der Orgel mit dem Hauptventile verbindet.

Klappenſchrank, eine veraltete Benennung des Windkaſtens.

Klappenſchwanz, ſ. Hauptventil.

Klappentrompete, ſiehe die Artikel Klappenhorn und Trompete.

Klapper, lat. crepitaculum, crepitagillum, iſt kein anderes wirklich muſikaliſch gebrauchtes Inſtrument als die Caſtagnette.

Klappern. Nur bei Taſten- oder Clavierinſtrumenten kann es vorkommen, daß ein Ton, bei ſeinem Erklingen, von einem unangenehmen Klappern begleitet wird (der Ausdruck Klappern iſt hier vollkommen techniſch). Es iſt dieß ein groſer Fehler des Inſtruments, der entweder von ſchlechtem Baue oder auch vom Alter, daß die Mechanik ſich ausgeſpielt hat, herrühren kann.

Klapperwerk, für Klapperinſtrumente, ſiehe Klapper.

Klarinette, der Name eines in unſeren heutigen Muſiken ſehr gebräuchlichen und auch wichtigen, gewöhnlich aus Buchsbaum- oder Ebenholz verfertigten Blasinſtruments mit wenigſtens 13 Tonlöchern, wovon 8 unmittelbar mit den Fingerſpitzen bedeckt, die übrigen aber mittelſt theils offener, theils geſchloſſener Klappen regiert werden, und wobei die Klangerzeugung mittelſt eines Mundſtücks geſchieht, welches, nicht wie bei der Oboe und dem Fagott ꝛc. aus zwei aneinander liegenden Blättchen, ſondern aus nur einem, gewöhnlich aus ſpaniſchem Rohrholze, auch wohl von Fiſchbein, ungewöhnlich ſettem Tannen- oder Kiefernholze ꝛc. gefertigten Blatte beſteht, das, über der einem Gänſeſchnabel ähnlichen Oeffnung eines hölzernen oder beinernen Mundſtücks, welches eben dieſer ſeiner Form wegen der Schnabel heißt, befeſtigt, ungefähr auf dieſelbe Weiſe wie bei den ſogenannten Zungenpfeifen oder Schnarrwerken unſerer Orgeln, beim Einblaſen der Luft, tongebende Schwingungen erregt. Ausführlicheres über die Tonerzeugung der Klarinette ſteht in der Cäcilia Bd. 1 pag. 92 ff. und in W. Webers trefflichen Dissert. leges oscillationis tuborum linguatorum, woraus auch die Cäcilia Mehreres enthält. Die übrigen Theile dieſes Inſtruments, außer dem genannten Schnabel, ſind: das Kopfſtück, gewöhnlich ſeiner Form wegen nur die Birne genannt, welches den Schnabel mit dem Mittelſtücke verbindet, das aus zwei Theilen von verſchiedener Größe (der verſchiedenen Stimmung des Inſtruments wegen) beſteht; an dem oberſten Theile, das auch das erſte Mittelſtück heißt, befinden ſich auf der Außenſeite drei Tonlöcher für die drei mittleren Finger, und auf der Innenſeite ein Tonloch für den Daumen der linken Hand, und dann noch die gis- und a-Klappen; an dem unteren, dem zweiten Mittelſtücke, ſind auf der Außenſeite ebenfalls drei Tonlöcher für die drei mittleren Finger und eins für den Daumen der rechten Hand, und dann noch die es-, cis- und h-Klappen, welche mit dem kleinen Finger regiert werden. Die gis-, a-, es- und cis-Klappen ſind geſchloſſen, die h-Klappe hingegen iſt offen. Ein letzter Theil des Inſtrumentenkörpers iſt der kleine, durch einen Unterſatz mit dem zweiten Mittelſtücke verbundene, Schalltrichter, welcher Becher oder Stürze heißt und an ſeinem Rande nur ein wenig auswärts gebogen iſt. Der Tonumfang der Klarinette, in der gewöhnlichſten Form, iſt von klein e bis zum viergeſtrichenen a; nun hat man aber auch Inſtrumente von noch größerem Umfange, weil mit mehr Tonlöchern ꝛc., doch davon nachher; jenes iſt ihr gewöhnliches Klangreich, und vom dreigeſtrichenen c an aufwärts auch nur für Soloſpieler, im Orcheſter angewandt wenigſtens ohne beſonderen Effect. Da in Folge ſeiner Applicatur nicht aus allen Tonarten auf dieſem Inſtrumente geblaſen werden kann, ſo pflegt man es in ſehr verſchiedenen Dimenſionen oder Stimmungen zu verfertigen und zu gebrauchen. Die gewöhnlichſte Art iſt die ſogenannte C-Klarinette, die die gewöhnliche Orcheſterſtimmung hat, und auf der das c wie jeder andere Ton auch dem c ꝛc. aller anderen Aequalinſtrumente entſpricht. Sie könnte daher auch wohl die Aequalklarinette heißen. Eine größere, alſo tiefer geſtimmte Gattung iſt die B-Klarinette, die um einen ganzen Ton tiefer als die vorige, wenn c angeblaſen wird, alſo wie b der übrigen Inſtrumente klingt. Noch tiefer ſteht die auch noch größere A-Klarinette, deren c wie a klingt; und noch tiefer die groſe G-Klarinette, deren c um eine ganze Quarte tiefer wie g klingt, und die F-Klarinette. Dieſe ſind das Baſſethorn (ſ. d.). Höher geſtimmte Inſtrumente dieſer Art, alſo Klarinetten von kleineren Dimenſionen, ſind zunächſt die Es-Klarinette, deren c um eine kleine Terz höher wie es oder dis klingt. Die hohe F-Klarinette, welche, in Orcheſtermuſik angewandt, wohl die hinlänglich höchſte Stimmung hat und auch ſchon nur ſehr ſelten vorkommt, ſtimmt um eine ganze Octave höher als das Baſſethorn, oder um eine Quarte höher als die gewöhnliche C-Klarinette. Noch kleinere Inſtrumente, die übrigens auch außerhalb der Gränzen des gewöhnlichen Gebrauchs liegen, ſollte man, analog den Piccoloflöten, Piccoloklarinetten nennen. — Was die Klangfarbe oder den eigenthümlichen Charakter der erwähnten verſchiedenen Klarinettarten betrifft, ſo wird die B-Klarinette gewöhnlich für die ſchönſte gehalten, die daher auch von den Concertcomponiſten am meiſten berückſichtigt und beſchäftigt wird. Noch weicher als die B-Klarinette klingt zwar die A-Klarinette, aber auch matter, und als Soloinſtrument jedenfalls zu wenig durchgreifend. Die C-Klarinette hat einen harten, minder gefälligen Klang. Einen ganz eigenthümlichen, durch höchſte Weichheit, verbunden mit der größten Klangfülle, ausgezeichneten Charakter trägt die tiefe F- und G-Klarinette. Die höheren Klarinettarten, welche einen ſcharfen, gellenden Klang haben, werden eben deshalb faſt nur bei Feld- oder Militärmuſiken angewendet. — Weiteres in den betreffenden Werken, zunächſt in Gaßners Partiturkenntniß.

Klarinettiſt, Einer, der die Klarinette bläst, Klarinettvirtuos.

Klaus, Joſeph, der berühmte Organiſt, wurde geb. am 27. März 1775 zu Seitendorf bei Zittau. Seine Umſicht und Tüchtigkeit in allen Fächern der Muſik war ſo groß, daß er nicht allein das Orakel der ganzen Umgegend in Allem, was Muſik betraf, wurde, ſondern er that ſich auch als trefflicher Mitarbeiter an muſikaliſchen Zeitungen hervor, dem auch die Leipz. muſikal. Zeitg. manchen gründlichen Aufſatz verdankt, wie z. B. über Seb. Bachs Opfer. Er ſtarb am 1. März 1834. Von ſeinen vielen muſikaliſchen Werken ſind im Ganzen nur verhältnißmäßig wenige gedruckt.

Klauſel iſt die Foem, in welcher ſich die verſchiedenen Hauptſtimmen bei einer Cadenz zum Schluſſe neigen. Wir haben daher Diſcantklauſeln, Altklauſeln, Tenoe- und Baßklauſeln. Man vergleiche über alle die beſonderen Artikel, und dann noch die Art. Cadenz oder Tonſchluß.

Klaviatur, ſ. Taſtatur.

Klaviaturbrett, Vorſetzbrett iſt das quer über einer Taſtatur auf ſeiner Unterkante ſtehende Brett, das, des ſchöneren Anſehens der Taſtatur wegen, den nicht belegten Theil der Taſten (blinde Taſten) dem Auge verbirgt. An den Orgeln hat es noch den Zweck, daß es den aus dem Innern der Orgeln gewöhnlich kommenden Luftzug von Händen und Füßen abhält. Die Kante, mit welcher dieß Brett nach den Taſten hin ſteht, die es nicht berühren darf, iſt mit Einſchnitten verſehen, in welchen die kurzen Obertaſten ſich bewegen. Es muß gehörig betucht werden, damit, wenn Taſten dagegen ſchnellen, kein klapperndes Geräuſch gehört wird, durch Ausſchweifung und Politur erhält es ein ſchönes Aeußere.

Klaviaturgehäuſe, ſ. Regiſterſchrank.

Klaviaturſchrank, ſ. Regiſterſchrank.

Klaviaturſchweller, ſ. Creſcendozug.

Klavier, Klavichord, Clavecin, iſt ein beſaitetes Taſteninſtrument, welches durch das, im Tone weit glänzendere Pianoforte jetzt faſt allgemein verdrängt iſt. Der Umfang des Klaviers in ſeiner Blüthenperiode iſt fünf Octaven, vom Contra-F bis zum dreigeſtrichenen f. Jedoch finden wir auch Klaviere aus neuerer Zeit mit fünf und eine halbe und mit ſechs Octaven. Jetzt werden nur noch ſelten Klaviere angefertigt. Ueber die Zeit der Erfindung des Klaviers haben ſich bis jetzt noch keine beſtimmten Nachrichten auffinden laſſen. Daß ſie ſich bis tief in's Mittelalter hinein erſtreckt, iſt gewiß, daß aber Guido von Arezzo, wie hin und wieder geſchrieben ſteht, der Erfinder ſey, iſt nicht wahr. Dem Guido wird insgemein die Erfindung des Spinetts (ſ. d. A.) zugeſchrieben, eines Inſtruments, welches vom eigentlichen Klaviere ſehr verſchieden iſt, indem bei demſelben, wie bei dem Kielflügel, die Saiten durch Kielfedern geſchnellt werden. Das Klavier iſt ohnſtreitig weit ſpäter erfunden. Im 17. Jahrhunderte fing es an, in allgemeine Aufnahme zu kommen, und das ganze 18. Jahrhundert hindurch, und ſelbſt noch im Anfange des 19. war es, wie jetzt das Fortepiano, das Lieblingsinſtrument der Dilettanten und genoß bei weitem den Vorzug vor dem Kielflügel. Um den Ton zu verbeſſern und namentlich zu verſtärken, hat man zu allen Zeiten Veränderungen mit dieſem Inſtrumente vorgenommen. Keine einzige derſelben iſt aber ganz allgemein geworden. Die wichtigſte Veränderung der Art verdanken wir dem berühmten Orgelbauer Gottfried Silbermann zu Freiberg im Königreiche Sachſen, welcher ein klavierartiges Inſtrument erfand, dem er den Namen Cembal d'Amour (ſ. d.) gab. Wahrſcheinlich leitet das Klavier ſeinen Urſprung von dem in früheſten Zeiten üblichen Monochord her. Anfangs hatte es nur 20 Claves, worunter von den abhängigen Tönen nur b und eingeſtrichenes b, die übrigen waren alle in C-Dur diatoniſch. Daß ſchon zu Anfange des 16. Jahrhunderts Klaviere gebräuchlich waren, beweiſen die Spiele des Orlandus di Laſſus, in welchen die Geſangſtücke auf Klavieren begleitet wurden.

Klavierauszug heißt bekanntlich die Einrichtung eines für mehrere Inſtrumente, oder für Geſang mit Begleitung von Inſtrumenten componirten Tonſtücks zum Vortrag auf dem Klaviere oder Fortepiano. Die Klavierauszüge haben unermeßlich viel zur Ausbreitung muſikaliſcher Bildung gethan, indem ſie theure Partituren, deren Leſung und Spiel nicht ohne umſtändliche Vorbildung gelingt, in leicht zugänglicher Form erſetzten, und Werke, die die Mehrzahl der Kunſtfreunde verhältnißmäßig zu ſelten in ihrer Vollſtändigkeit (mit Orcheſter) hört, zu wiederholter leichter Ausführung ihnen in die Hände gab. Die Aufgabe des Klavierauszugs iſt, vom Original ein möglichſt getreues Abbild zu geben.

Klavierhoboe, ſ. Harmoniphon.

Klavierſchule, 1) als Lehrbuch des Klavierſpiels, ſ. Fortepiano u. Klavier; 2) als Unterrichtsanſtalt, Schule, in welcher das Klavierſpielen gelehrt wird, ſ. Inſtitut und Muſikſchule.

Kleeberg, Chriſtian Gottlieb, geb. den 12. April 1766 in Gautſch bei Leipzig, wo ſein Vater Gaſtwirth war, geſtorben den 13. Juni 1811 als Organiſt zu Gera. Eine von ihm verfaßte Oper machte wenig Glück und drang nicht über Gera hinaus. Mehr Beifall fanden ſeine Claviercompoſitionen, von welchen mehrere, z. B. ein Concert, einige Sonaten, Lieder ꝛc., im Druck erſchienen ſind. Als Orgelſpieler war er nicht ausgezeichnet, aber als angenehmer Geſellſchafter und geſchickter Muſiklehrer ſehr beliebt.

Klein, Chriſtian Benjamin, geboren zu Steinkunzendorf bei Rudolſtadt am 14. Mai 1754, und geſtorben den 17. September 1825 zu Schmiedeberg, woſelbſt er beinahe ein halbes Jahrhundert über den Organiſtendienſt nebſt dem Cantorat bekleidet hatte. In ſeinem zahlreichen handſchriftlichen Nachlaſſe fanden ſich mehrere Trauungsmotetten und Cantaten, Heilig, ein männerchöriger Charfreitags-Geſang, Neujahrs- und Begräbnißarien, „Anleitung zum Generalbaß-Spielen“, „Theorie der Fuge“, nebſt der Lehre von den Imitationen, Canons und dem doppelten Contrapunkte, ein vierſtimmiges Choralbuch, viele einzelne Geſänge, canoniſche Ausarbeitungen, Fugenthemate u. A.

Klein, Carl Auguſt Freiherr von, geb. im Jahre 1794 unweit Mannheim, erhielt ſeine erſte Ausbildung in genannter Stadt unter der Leitung ſeines Vaters, des als Dichter, Schriftſteller und Beſchützer der ſchönen Künſte bekannten königl. baieriſchen geheimen Rathes Freiherrn von Klein. — Von ſeinen Compoſitionen ſind bereits geſtochen: Clavierſonate aus F-Dur mit Violinbegleitung, Clavierſonate aus Es-Dur mit Violinbegleitung, Frühlingsphantaſie für das Pianoforte, ein Clavierauszug ſeiner Ouverture zum Trauerſpiele Othello, einige Lieder, ein Trio aus A-Dur für Clavier, Violine und Cello. Noch Manuſcript ſind: Symphonie für großes Orcheſtee aus C-Due, eine ditto aus Es-Dur, Ouverture zum Trauerſpiele Othello für großes Orcheſter, eine Concertouverture für großes Orcheſtee, ſieben Violinquaetette, ein Trio für Violine, Alto und Cello; drei Clavierſonaten aus F-Moll, A-Dur, B-Moll; eine Clavierſonate à quatre mains aus D-Dur; eine große Romanze „Ubalds Liebeskampf“ mit Begleitung des Orcheſters; eine Sammlung von Liedern und verſchiedene andere Werke. Die Aquarelmalerei betrieb Klein mit demſelben Eifer wie die Muſik. Der Oelmalerei zog er ſie vor, weil er ſie für geeigneter hielt, eine täuſchende Nachahmung der Natur, beſonders in den Fernen und Mittelgründen, hervorzubringen. Er gab auch einige darauf bezügliche Werke heraus, die von Malern und Malerei-Liebhabeen ſehr werthgeſchätzt werden, aber nicht uns hier angeben. Eine andere Liebhaberei Kleins, die hier noch erwähnt werden muß, iſt das literariſche Fach, in welchem er meiſtens Aphorismen, Recenſionen und auf Wiederherſtellung des guten Geſchmacks in der Muſik zielende Satyren und Epigramme ſchrieb, die großentheils in mehreren Journalen, öfters unter fremden Namen, eingerückt ſtehen.

Digitized by Google

Klein, Bernh., geb. 1794 zu Cöln, geſt. 1832 am 9. Sept. zu Berlin, iſt einer der ausgezeichnetſten Muſiker der neueren Zeit und unſtreitig der gediegenſte Kirchencomponiſt derſelben. Bevor wir dieſen in künſtleriſcher Beziehung vielfach höchſt merkwürdigen Genius einer ſchärferen Analyſe unterwerfen, die von ſeinem Charakter überhaupt gar nicht getrennt werden kann, weil ſich bei ihm mehr als irgendwo Leben und Kunſt auf's Innigſte verſchwiſtern, wollen wir die äußerlichen Umſtände ſeines Lebenslaufes voranſchicken. Er war der Sohn eines nicht ganz unbemittelten Bürgers in Cöln, welcher eine Weinwirthſchaft beſaß. Die Eltern hatten den Knaben anfangs zum geiſtlichen Stande beſtimmt, allein ſeine entſchiedne Neigung zur Muſik und die Ausſicht, daß derſelbe durch dieſe Kunſt ſchneller ſeinen Lebensunterhalt verdienen könnte, waren bei den eingetretnen ſchweren Kriegszeiten und der ſich mehrenden Familie hinlängliche Motive, jenen erſten Vorſatz aufzugeben und ihn der Muſik zu widmen. Die erſten Jahre verfloſſen ihm ziemlich trüb, da er wenig guten Unterricht genoß (derſelbe beſchränkte ſich auf die Unterweiſungen eines muſikverſtändigen Geiſtlichen, der meiſt nur die Arbeiten des Knaben durchſah), ſich durch eigenes Studium forthelfen mußte und bald gezwungen war, ſelbſt als Lehrer ſein Fortkommen zu ſuchen: ein Verhältniß, das für ſeinen edlen, hochſtrebenden Geiſt ſehr viel Drückendes haben mußte. Wie man weiß, iſt die Bildung unſerer Wohlhabenden nicht durchgängig ſo weit gediehen, daß ſie das höhere Streben eines Aermeren und Abhängigen erkennen und gebührend achten ſollten. Indeſſen entwickelte ſich das Talent Kleins ſo entſchieden, daß die Familie alle Mittel daranzuſetzen beſchloß, ihm eine höhere Ausbildung geben zu laſſen, als Cöln ihm gewähren konnte. Das Jahr 1812 wurde ein entſcheidendes für ſein Leben: einmal dadurch, daß durch die Verwendung einer Dame beim Präfekten zu Aachen, dem aus der Revolutionsgeſchichte rühmlichſt bekannten Alexander Lameth, die Conſcriptionspflichtigkeit von ihm abgewendet wurde; und zweitens dadurch, daß er in eben dieſem Jahre nach Paris zu gehen Gelegenheit fand. Dort genoß er Cherubini's Rath und gelegentlichen Unterricht, empfing die mächtigen Eindrücke und Anregungen großer Muſikaufführungen, und ſchöpfte vor Allem in den Schätzen der Bibliothek des Conſervatoriums. Seine unermüdete Selbſtthätigkeit ſpornte ihn hier nach allen Richtungen, und er verfolgte ſowohl die friſchen, blühenden Zweige der Kunſt, die in der Gegenwart reich ſproßten, als er auch ihrer hiſtoriſchen Entwicklung nachging und ſich ſchnell in den Beſitz der mannigfaltigſten antiquariſchen Kunſtkenntniſſe ſetzte. So vielfältig bereichert und ſich ſelbſt durch den Aufenthalt in Paris bedeutender geworden, lehrte er nach Cöln zurück und übernahm hier die Leitung der muſikaliſchen Aufführungen im Dome, ſo wie des ganzen damit verbundenen muſikaliſchen Inſtituts. In dieſem Verhältniß blieb er, einen Zwiſchenaufenthalt in Heidelberg abgerechnet, der ihm Thibauts Bekanntſchaft und durch deſſen reiche Sammlung die der alten italieniſchen Componiſten eintrug, bis zum Jahre 1819, wo er, nachdem die Aufführung ſeiner erſten Meſſe im Jahre 1816, und die einer Cantate auf Schillers „Worte des Glaubens“ im Jahre 1817, ſein Talent und ſeine Kenntniſſe entſcheidend bewährt hatten, auf Koſten des Miniſteriums nach Berlin geſandt wurde, um die dortigen Muſikanſtalten kennen zu lernen und als Capellmeiſter und ordinirter Muſiklehrer am Dome nach Cöln zurückzukehren. So Viel wir wiſſen, hatte Zelter, der bei einer Durchreiſe durch Cöln Bernhard Klein kennen lernte, die Regierung auf ihn aufmerkſam gemacht, auch war es insbeſondere Zelters Lehrſyſtem, welches Klein in Berlin ſtudiren ſollte. Zelter hatte, im Gefühle ſeines eigenen Rufs und gewohnt, nur von unbedeutenden Anfängern umgeben zu ſeyn, auch Bernhard Klein nur für einen talentvollen Schüler gehalten, dem er geradehin imponiren und ihn nach ſeinem Willen lenken und unterrichten zu können meinte. Aus dieſem Geſichtspunkte war er der Beſchützer Kleins geweſen und hatte ſich ſeiner angenommen. Da es ſich aber ſehr bald herausſtellte, daß Klein vollkommen wußte, wer er ſey und was er leiſte, und nachdem, bei näherer Bekanntſchaft, die Ehrfurcht vor dem Wiſſen und Können des berühmten und gereiften Mannes aus der Hauptſtadt, die bei dem ſein Streben erſt beginnenden Jünglinge aus der Provinz ſo natürlich war, ſich vermindern mußte, endlich Klein Zelters Lehren nicht als ſolche betrachtete, die ihm eine unbedingte Richtſchnur ſeyn ſollten, ſondern als ſolche, die er ſelbſt zu prüfen habe: da änderte ſich Zelters Geſinnung, der nie einen Rivalen, beſonders aber einen Sieger, wie er ihn hier nach allen Seiten fand, ertragen konnte, auf der Stelle. Wir haben ihn nicht ſelten völlig geringſchätzig von dem Manne ſprechen hören, der ihn doch, wie ſich's bald öffentlich herausſtellte, ſo weit an Genius und Wiſſen überragte. Doch Klein ſtand ſchon damals ſelbſtſtändig feſt genug, um ſich gegen Zelter zu behaupten. Er hatte ſich namentlich unmittelbar bei dem Miniſterium ſo in Anſehen geſetzt, und zugleich war ihm der Aufenthalt in Berlin ſo angenehm geworden, daß er daſelbſt zu bleiben beſchloß und ſich um eine Anſtellung bei der damals begründeten Organiſtenſchule bewarb, wo ihm dann auch der Lehrvortrag über Generalbaß und Contrapunkt anvertraut und gleichzeitig das Amt eines Muſikdirectors und Geſanglehrers an der Univerſität übertragen wurde. Während dieſes Aufenthalts in Berlin hatte Klein außer verſchiedenen kleineren Arbeiten ein kürzeres Oratorium „Hiob“ (1820 bei Breitkopf und Härtel in Partitur erſchienen) und eine große Oper im Gluck'ſchen Style „Dido“ (Text von L. Rellſtab), welche im Jahre 1823 zur Aufführung kam, geſchrieben. Die letztere begründete zwar ſeinen Ruf bei allen Sachverſtändigen, hatte aber keinen Erfolg beim Publikum. Im Jahre 1823 verheirathete er ſich mit einer reichen Enkelin des berühmten Buchhändlers Nicolai, Eliſabeth Parthei: eine Ehe, welche der Tod aber bereits im ſechsten Jahre derſelben trennte; zwei Töchter, die daraus entſproſſen, ſind noch am Leben. Unmittelbar nach ſeiner Verheirathung reiſte er mit ſeiner Gattin nach Italien, wo freilich der öffentliche Zuſtand der Muſik keine ſonderliche Ausbeute für ſeine Kunſtanſicht geben konnte, er aber in den Archiven und Bibliotheken, beſonders durch die Begünſtigung des gelehrten päbſtlichen Capellmeiſters Baini, große Schätze für ſeine Wißbegierde entdeckte. Nach ſeiner Rückkehr gewann ihm, wie es denn dem Reichen und Wohlhabenden immer leichter wird, zunächſt ſeine äußere Stellung das Anſehen, welches ſeine künſtleriſche Bedeutung verdiente und ſpäterhin ſo rühmlich behauptete. Im Jahre 1828 brachte er, von ſeiner Vaterſtadt Cöln dazu beauftragt, ein Oratorium „Jephta“ bei dem großen daſelbſt ſtattfindenden Muſikfeſte zur Aufführung. Für das Muſikfeſt zu Halle ſchrieb er 1830 ein zweites Oratorium „David.“ Beide machten einen grandioſen Eindruck und ſtellten K.'s Ruf als Kirchencomponiſt feſt. Dennoch war dieſes nicht die Bahn, die er freiwillig eingeſchlagen haben würde, ſondern wie ſehr ihn auch ſeine ernſte, tiefe Anſicht zur religiöſen Muſik befähigte, ſo drängte es ihn dennoch dem für die Kunſt reicheren, mannigfaltigeren und auch großartigeren Wirkungskreiſe zu, den die Bühne, in der höchſten Bedeutung genommen, darbietet. Daß ihm dieſe Laufbahn fehlſchlug, lag in äußeren Umſtänden und Zeitverhältniſſen, die der Einzelne nicht zu überwältigen vermag; ſie ſind äußerſt mannigfaltig, ihre geſammte Wirkung aber drückt ſich in dem Zuſtande unſerer Oper aus, die vom reinen Tempeldienſt der Kunſt ſich völlig zu einem üppigen, ſinnlichen Götzendienſt gewandt hat. Klein mochte dieſem nicht huldigen und fand, um die Welt zu jenem zurückzuführen, theils nicht Unterſtützung genug bei denen, die an der Spitze eines ſo großen theatraliſchen Inſtituts ſtanden wie das Berliner, theils beſaß er vielleicht nicht das hinlängliche Maß eigener Kraft und Beharrlichkeit dazu, theils endlich ſchnitt ihm der Tod ſeine

Digitized by Google

Laufbahn zu raſch ab, als er noch mitten in großen Planen und Entwürfen lebte. Dies wäre die äußerliche Laufbahn des in ſeinen Werken höchſt ausgezeichneten, in ſeiner Perſönlichkeit aber noch viel merkwürdigeren Mannes. Es iſt zwar niemals möglich, die Individualität eines Menſchen ganz von ſeinen geiſtigen Productionen zu trennen, und in einigen Beziehungen werden Beide immer nur aus einander völlig zu verſtehen ſeyn, wiewohl es Naturen gibt, deren Perſönlichkeit mit ihren objectiven Leiſtungen in völligem Widerſpruche zu ſtehen ſcheint. Nirgends aber iſt uns, ſo weit unſere Erfahrungen reichen, in irgend einem Gebiete der Kunſt eine ſo tiefe und innige Verſchmelzung der individuellen Natur mit der objectiven Production vorgekommen, als in Bernhard Klein. Er war unter allen Dichtern, Malern, Muſikern, die wir jemals kennen gelernt, die reinſte Künſtlernatur, denn ſein ganzes Weſen war auf eine ewige Erregung und Entzündbarkeit durch alles Schöne und Erhabene gerichtet, und ſomit ſein Zuſtand faſt ein fortdauernder der Begeiſterung. Natürlich traten dazwiſchen ruhigere, ja ermattende Zuſtände ein, aber das war es eben, wodurch er ſich von Andern unterſchied, daß dieſe Momente rinmal viel ſeltener und dann in viel größerem Abſtande bei ihm vorkommen als bei Andern. K.'s künſtleriſche Anlage hatte, obwohl ſie ſich entſchieden zur Muſik richtete, doch etwas ſo Allgemeines, daß wir behaupten möchten, er habe für die Weſenheit jeder Art der Kunſt, plaſtiſche, maleriſche und dichteriſche, einen ausgezeichneten Brruf gehabt, namentlich aber für dir letztere. Und natürlich, denn die Dichtkunſt oder das ſchaffende Prinzip iſt ja die Grundlage aller Künſte und ohne ſie keine tiefe Verſtändniß möglich. Dieſer höchſte Grad allgemein künſtleriſcher Individualität war es aber, ſo parador es klingen mag, welcher Klein in ſeiner Entwickelung der einzelnen Richtungen der Muſik in gewiſſen Beziehungen hemmend entgegentrat. Denn wenn gleich die Momente flammender Begeiſterung diejenigen ſind, in welchen die künſtleriſche Empfängniß und Schöpferkraft die höchſte Stufe erreicht, ſo bedarf doch die Ausbildung des Empfangenen, in der geiſtigen Natur wie in der körperlichen, vorzugsweiſe riner daurrnden Ruhe, und andererſeits iſt es nicht blos eine Wahrheit, daß mehrfältigr Anlagen die Richtung der Kraft nach einer Seitr hin ſchwächen, wie ein getheilter Strom entweder ſchmaler oder ſeichter wird, ſondern rs erzeugt ſich auch ein Genügen an der eigenen Production, wenn ſie nur überhaupt im künſtleriſchen Sinne gelungen iſt. Um dies letztere deutlich zu machen, bedarf es eines Beiſpiels. Kleins in die Dichtkunſt tief eingeweihter Geiſt hat niemals ein Muſikſtück, dem Worte zum Grunde lagen, anders als im ächt dichteriſchen Sinne aufgefaßt; allein damit war er auch häufig zufrieden, während der Muſiker doch noch in einem andern Elemente, wo nur das Ohr als Richter gilt, bedeutend und erfindungsreich ſeyn ſoll, falls er wirklich künſtleriſch im höchſten Sinne geſchaffen haben will. Endlich darf man es nicht außer Acht laſſen, daß ſelbſt die edelſte und höchſte Begeiſterung kein natürlicher, ſondern ein im äußerſten Grade erregter Zuſtand iſt, der mehr oder minder etwas Krankhaftes hat. Freilich trägt dieſe Krankhaftigkeit der Menſchheit die höchſten Früchte ein, und erzeugt, wie die Krankheit der Seemuſchel, edle Perlen als köſtliches Product; allein jedes Individuum bringt damit auch ein heiliges Opfer. Wo alſo dieſer erregte Zuſtand in ſolchem Maße ſtattfindet, daß er faſt der andauernde, Ruhe und Beſonnenheit dagegen der die Ausnahme wied, da muß die Organiſation krankhaft genannt werden. Aber es iſt eine ſchöne Krankheit, ſie erzeugt, vulkaniſchen Ausbrüchen ähnlich, eine an das Wunderbare gränzende Fruchtbarkeit und Thätigkeit des Geiſtes. Wer das Glück gehabt hat, in vertrauter Nähr mit einem ſo außerordentlich Begabten zu leben, der iſt Zeuge unendlich vieles Großen und Herrlichen geworden, was zwar nur der Augenblick erzeugt und entführt, was aber dauernde Segenskeime bei dem zurückläßt, der eine Bruſt der Empfängniß dafür beſitzt. Kleins Erſcheinung ſtand nie auf der gemeinen Mittelſtufe der Alltäglichkeit, ſondern grub ſich entweder düſter und verzweifelnd in finſtere Tiefen hinab, oder erhob ſich mit kühnem Schwung, Jegliches um ſich her mit fortreißend, in reine, göttliche Höhen. Mochte er dem brauſenden Roſſe der Luſt und Freude die Zügel ſchießen laſſen und es zu phantaſtiſchen Sprüngen anſpornen, oder entfaltete er erhabene Schwingen der Begeiſterung, um ſich weit über die Erde dem einſamen, hehren Jenſeits näher zu heben: immer zog er diejenigen mit ſich fort, die er mit den Wellen ſeines geiſtigen Stromes umbrauste. In allen ſolchen Zuſtänden war er über das enge Geſetz des Lebens erhaben, und ſetzte fortdauernd dagegen oder zertrümmerte es vielmehr, indem er es bald ironiſch vernichtete, bald mit dämoniſcher Kraft zerſchmetterte; aber nur gemeiner Sinn durfte ihn hier mit gemeinem Maßſtabe meſſen. War ſein Auflehnen gegen die Idee des mächtigen Gleichmachers Geſetz ſtrafwürdig, ſo traf ihn wahrlich einr ſtrengere Nemeſis als die, welche gemeiner Naturen für ſcheinbar daſſelbe Vergehen gewartet hättr. Sie traf ihn im Allgemeinen und Großen dadurch, daß dieſe Zuſtändr übergipfelten Genießens und Schaffens, wenn gleich in den edelſten Gebieten, doch zuletzt ihr Gegenbild, Erſchöpfung und Ueberdruß, herbeiführten. Das Leben mit ſeinen gebieteriſchen Forderungen drang ſich ernſt und unerbittlich auf, und ſo wurde, was anfangs der freie Trieb der Luſt geboren hatte, jene erhöhte, entflammte Temperatur der Seele, bald eine Zuflucht, um ſich vor innerer Unzufriedenheit zu retten; und von da an ſuchte Klein die Zuſtände künſtlich durch jede Art geiſtiger und körperlicher Erregungen auf, die ſich ihm vordem in der Ueberfülle jugendlicher Kraft und Luſt freiwillig erzeugt hatten. Mit den Jahren und mit dem Uebergewicht an Druck und tiefem Schmerz, welchen bei allem Anſcheine äußeren Glücks das Leben auf der andern Seite in die Wagſchaale legte, wurde der Drang nach jenen lichten ſeligen Momenten immer größer, die Kluft aber, die ſich dazwiſchen warf, immer ſchroffer und tiefer. So rollte ihm ein immerwährendes Irionsrad des Wünſchens und ungeſättigten Strebens in der Bruſt um, und ſein Daſeyn glich einer Uhr, in der zwar das treibende Element ſich erhalten hatte, aber das hemmende und mäßigende verzehrt war, ſo daß er die Stunden im raſtloſen, immer wachſend beſchleunigten Laufe abrollte. Dazwiſchen traten freilich, wie wir ſchon oben ſagten, Zuſtände der Ermüdung, der Faſſung, der Ruhe, und mit ihnen eine tief ſchmerzliche Sehnſucht ein, der ſich die höchſten Blüthen ſeines künſtleriſchen Schaffens entrangen. Doch blieb jener Kampf die Hauptfärbung ſeines Lebens, und wir haben die feſteſte Ueberzeugung, daß er allein die tief liegende Urſache ſeines Todes war, wenn gleich der Arzt andere zunächſt liegende Veranlaſſungen dafür erkennen mußte. Eine Haupturſache dieſes Kampfes führt uns auf Kleins Geltung als Künſtler zurück. Wir ſuchen ſie darin, daß, wie bedeutend ſein Leiſten war, dennoch die Kraft ſeines Talentes nicht der Kraft ſeiner Erkenntniß des Schönen und ſeines Strebens darnach gleich kam. Man dürfte behaupten, daß dieſes bei Jedem der Fall ſey, daß Niemand, der es ernſt mit ſich ſelbſt meint, ſeinen eigenen Forderungen an ſich ſelbſt entſpreche; allein nicht Jedem iſt es gegeben, ſich dabei zu beſcheiden und vollends das größere Talent neben ſich ohne Kränkung zu ſehen, und über den allgemeinen Gewinn, den die Kunſt davon hat, den Schmerz zu vergeſſen, den das Verſagen eigener Kraft erzeugt. Auch gibt es Naturen, die in ſich immer noch größere Kräfte fühlen, als aus den Reſultaten ihres Thuns ſichtbar werden, und wohl den Schmerz über dieſes Ungenügen, aber nicht immer die Beharrlichkeit haben, ihr tiefſtes, innerſtes Können zu lebendiger Form und Geſtaltung zu bringen. Klein hat dieß nur in einigen Momenten ſeiner Schöpfungen erreicht, und dann iſt er wundernswürdig groß; im Allgemeinen bleibt er aber, ſo Hohes, Bedeutſames, Tiefgefaßtes in freieſter

Digitized by Google

Beherrſchung der ſchwierigſten Formen Erzeugtes er liefert, hinter ſich ſelbſt zurück. Dieſer Mangel an eigener Ueberwindung führt die unabwendbare Folge für ihn mit ſich, daß ſeine Wirkſamkeit und Bedeutung für den Zuſtand der Kunſt ſich nach dieſem Durchſchnittswerthe ſeiner Leiſtungen beſtimmen muß; das Maß ſeines Geiſtes aber hat der eindringende Forſcher, der näher zu ihm herantritt, nach jenen höchſten, wenn gleich vereinzelten Gipfeln zu nehmen, wie man die Höhe der Alpen nach den Schneehäuptern der Jungfrau und des Montblanc, nicht nach dem Mittelſtock des Gebirgs, beſtimmt. Wir konnten hier nur in ganz allgemeinen Umriſſen die Grundgeſtaltung, gewiſſermaßen den Seelentypus, Bernhard Kleins angeben, woraus ſich ein ſolcher Reichthum characteriſtiſcher Einzelnheiten geſtaltete. Die nähere Entwickelung iſt eine Aufgabe, deren Löſung außerordentliche Schwierigkeiten hat; wir haben ſie zum Theil hiſtoriſch, zum Theil im Wege der analytiſchen Betrachtung an andern Orten zu löſen verſucht (ſiehe die biographiſchen Blätter über Bernh. Klein in der neuen Leipziger Zeitſchrift für Muſik, redigirt von Robert Schumann). Aber es iſt auch nur ein Verſuch geblieben, da der Gegenſtand zu reichhaltig und ſchwierig iſt, und eine Hingebung und Muße fordert, über die wir leider nicht gebieten können. Wir müſſen uns alſo auch hier alles näheren Eingehens enthalten, und gehen gleich zu einer Characteriſtik der Kunſtleiſtungen Bernhard Kleins über, von denen wir geſagt haben, daß ſie ſo eng mit der eigenthümlichen Organiſation ſeines Characters verſchwiſtert waren, wie dies ſonſt äußerſt ſelten der Fall iſt. Um das vollſte Maß dieſer Verſchwiſterung herzuſtellen, mußte auch ſeine Perſönlichkeit dabei eintreten und ihren hinreißenden Zauber üben. Beſonders war dies mit den Geſangscompoſitionen der Fall; wenn man dieſe ganz ſo hörte, wie er ſie ſich gedacht hatte, dann wehte freilich aus der geringſten derſelben uns ein Zauber des edlen Geiſtes entgegen, der durch nichts zu ſchildern iſt. Er beruhte in zwei Dingen, die ein Dritter ſo leicht nicht reſtituiren kann, nämlich in der Auffaſſung an ſich, und in dem bis jetzt noch unübertroffenen Geſangsvortrag, den Klein beſaß, und mittelſt deſſen er allein im Stande war, die Tiefe ſeiner im Kunſtwerk niedergelegten Anſicht ſo ſchlagend hervortreten zu laſſen. Mehr oder weniger, dies wird uns täglich klarer, wenn wir Kleins Werke vor uns liegen ſehen oder ſie durch Andere ausführen hören, muß dieſes Supplement für alle gemacht werden; doch gibt es freilich eine hinreichende Zahl, deren Gewalt auch mächtig genug iſt in todter Form, welche die Chiffern unſerer muſikaliſchen Schriftſprache herſtellen. Seltſamer Weiſe aber pflegen die ſchönen Mittel der Ausführung, als z. B. Inſtrumentation, ſchöne Singſtimmen u. dergl., wenig zur Hebung des Werks (mindeſtens was unſer Urtheil anlangt) beizutragen, und es erſcheint öfters, als ob der edle Geiſt durch die Maſſen der Materie nicht getragen, ſondern nur gedrückt würde. Giebt man ſich aber die Mühe, unter der Vorausſetzung, daß nur der edelſte Kunſtſinn und feinſte Kunſtverſtand bei der Schöpfung dieſer Werke obgewaltet haben, tiefer in dieſelben einzudringen, ſo wird man trotz mancher nicht abzuweiſenden Mängel doch überall von dem ächten Gehalt derſelben überzeugt werden, zu dem die gleichzeitige und neuere Kunſt mit ihrer rauſchenden und glänzenden Außenſeite in gar keinen Vergleich treten kann. Die fratzenhaften Geſtaltungen eines Meyerbeer, Bellini, ja auch die bei allem Talent doch unreinen und unheiligen Beſtrebungen eines Auber, Herold und Anderer, erſcheinen neben der ernſten, reinen Muſe Kleins wie kokette und eitle Karrikaturen der Welt, die ſich in das erhabene Heiligthum des innerſten Kunſttempels gewagt haben. Selbſt der Glanz ihres ächten Schmucks beleidigt als ein irdiſches Beſtreben, welches ſich neben dem Göttlichen verſucht. Somit iſt der Character der Werke Kleins gegeben; ihr vornehmſter Werth beſteht in der erhabenen Anſchauung, unter der ſie gedacht ſind. Dazu kommt die ſtrengſte wiſſenſchaftliche Vollendung, ſowohl in der muſikaliſchen Technik als in dem dichteriſchen Gliedern und Durchdringen, welches überall, wo Worte hinzutreten, der Fall iſt. Und Klein hat wenig Anderes geſchrieben, da ſeine oben geſchilderte allgemein künſtleriſche Natur ihn vorzüglich auf dieſe Bahn hinleitete. Hier liegt ſeine größte Stärke, und wir dürfen behaupten, daß er darin keinem bisher bekannten Meiſter, ſelbſt nicht Händel und Gluck, zu welchen Beiden er die nächſte Verwandtſchaft hatte, nachſteht. Hielte ſich ſeine muſikaliſche Erfindungskraft eben ſo durchgehend auf derſelben Höhe, ſo würden wir ihn unbedingt zu den unvergänglichen Erſcheinungen in der Kunſtgeſchichte zählen; dies iſt aber nicht der Fall. Zwar durchweg edel, jedem Ausdruck, vom erhabenſten bis zum zarteſten, ſich anſchmiegend, finden wir ſeine muſikaliſchen Gedanken immer; allein nicht überall haben ſie einen abſoluten muſikaliſchen Werth, hinreichende Eigenthümlichkeit und Friſche der Erfindung, um ohne das erklärende Wort etwas Bedeutendes zu gelten. Namentlich ſind ſie ſich unter einander zu ähnlich, und das Streben nach Einfachheit erzeugt nicht ſelten Monotonie, die, wie immer, beſonders dem fühlbar wird, der ſich nicht genauer mit den feinen Nuancen dieſer Werke bekannt gemacht hat. Da aber, wo ſich alle Kräfte des Schaffens gährend aufregten, der Geiſt in ſeine tiefſten Tiefen tauchte und ſich in unerbittlicher Beharrlichkeit abrang, was er bei äußerſter Anſtrengung aller Kräfte vermochte: da ſchuf Klein auch Unſterbliches, was den Vergleich mit dem Höchſten ähnlicher Gattung nicht nur erträgt, ſondern in gewiſſen Beziehungen ſiegreich beſteht. Dazu gehören einige Chöre und Recitative ſeiner beiden vollendeten großen Oratorien „Jephta“ und „David“: Werke, die auch in ihrer ganzen Struktur wenigſtens die nächſten Stufen nach den bis jetzt in dieſer Gattung erreichten Gipfeln einnehmen. Zahlreicher noch ſind dieſe Glanzpunkte in der Oper „Dido“, wo ſie auch bei dem großartigen Verſtändniß des Gedichts ganz mit deſſen entſcheidenden Wendepunkten zuſammenfallen. Der öffentliche Erfolg dieſes Werkes iſt zwar, wie ſchon geſagt, bei der Mehrzahl nur ein geringer geweſen, und wir wollen es auch von den Irrthümern eines erſten Verſuchs nicht freiſprechen; deſſen ungeachtet entfaltet Bernhard Klein im Einzelnen darin die reichſten Blüthen ſeines Genius, und reißt uns eben ſo wohl durch eine ſüß bezaubernde Melodik wie durch erhabene Recitative, kühne Rhythmen der Chöre und Märſche, und vor Allem durch einen machtvollen Aufſchwung in denjenigen vielfältig zuſammengeſetzten Stücken hin, wo die dramatiſchen Entſcheidungen eintreten und das Schickſal — das Gedicht iſt völlig antik gedacht — ſeine erſchütternde Gewalt geltend macht. Die Hoffnung erſcheint zwar als eine vergebliche, dies Werk jemals zur öffentlichen Anerkennung zu bringen, denn bei der ganzen Richtung unſerer dramatiſchen Muſik hätte das entſchiedenſte Fortwirken auf dieſer Bahn, wenn Klein bei Leben, Liebe, Luſt und Kräften geblieben wäre, kaum hingereicht, ſich gegen den breiten Strom der Verkehrtheit (eine barbariſche Völkerwanderung, die den heiligen Boden höherer Kunſt überſchwemmt) zu behaupten; wie ſollte dies alſo für ein einzelnes, bei aller Friſche der Jugendlichkeit doch auch mit dem Stempel jugendlichen Mangels an Erfahrungen bezeichnetes Werk möglich ſeyn? Dem Publikum iſt es verloren; aber der Kunſt ſollte es erhalten bleiben, und ſchmachvoll muß man es, wenn man die näheren Verhältniſſe kennt, nennen, daß es nur im Manuſcript vorhanden iſt. Auch noch in einigen andern, leichter zugänglichen, minder umfaſſenden Arbeiten hat Bernhard Klein bethätigt, welch' einer Höhe des Fluges die Schwingen ſeines Genius gewachſen waren. Dies wird man in einzelnen ſeiner kirchlichen Hymnen und Motetten für Männergeſang, in manchen Abſchnitten ſeiner geiſtlichen Lieder für eine Singſtimme, in einigen unnachahmlich zarten und innigen Liedern weltlicher Gattung, vorzüglich aber in zwei Balladen, „König Odo“ und „der Todesklang“ (Gedicht

von Guſtav Schwab), erkennen. Dieſe letztere iſt das ausgezeichnetſte Werk dieſer Gattung, welches wir kennen; dichteriſche Auffaſſung und Reichthum muſikaliſcher Erfindung halten ſich darin vollkommen das Gleichgewicht, und beide erheben ſich zu einer Höhe, die ihnen, wie wir glauben, den Standpunkt der Undergänglichkeit ſichert. Haben wir durch das Bisherige die Gypfel der muſikaliſchen Leiſtungen Kleins bezeichnet, ſo iſt doch das Uebrige keineswegs als bloßes Produkt der Einſicht und Technik zu betrachten, ſondern das Meiſte erreicht einen Grad der Schönheit und Eigenthümlichkeit, der wenigſtens zum zweiten Preiſe künſtleriſcher Anerkennung berechtigt. Dieſe ward ihm jedoch erſt nach dem Tode zu Theil, indem gewiſſermaßen von ſeinem Grabe aus ſein Name erſt populär in der muſikaliſchen Welt geworden iſt; er hatte nur den Kampf um den Ruhm zu beſtehen, den Sieg hoffte und empfand er mehr innerlich, als er ihn äußerlich ſah. Faſſen wir ſchließlich noch ſeine Leiſtungen in einer allgemeinen Ueberſicht zuſammen, ſo würden folgende, die zur Oeffentlichkeit gekommen, die hauptſächlichſten ſeyn: das Oratorium „Hiob“ (ſ. oben), 1823 bei Breitkopf und Härtel, Partitur und Clavierauszug; das Oratorium „Jephta“, 1829 bei Trautwein, Clavierauszug (der Stich der Partitur, zur Hälfte vollendet, wurde durch den Tod des Componiſten unterbrochen); das Oratorium „David“ (geſchrieben 1830, erſchien 1835 in der Partitur bei Hoffmeiſter in Leipzig); eine Meſſe in D (nachgelaſſenes Manuſcript) 1836 bei Maupour. Nächſt dieſen größeren Werken ſind an anderen kirchlichen Arbeiten noch ein achtſtimmiges Pater noster, ein großes ſechsſtimmiges Magnificat (mit einer wunderwürdigen Fuge auf drei Subjecten), dergleichen Reſponſorien und acht Hefte Pſalmen, Hymnen und Motetten für Männerſtimmen, die, wenn gleich ſie nicht die Spitze der Leiſtungen Kleins bilden, doch bisher am bedeutendſten für die Muſik wurden, da ſie die Baſis aller der Geſangsvereine für kirchlichen Männergeſang abgegeben haben, die ſich ſeit einigen Jahren in Schleſien, der Mark, in Thüringen, Sachſen und überhaupt im nördlichen Deutſchland gebildet haben, und ſo außerordentlich Viel zur Verbreitung muſikaliſcher Einſicht und Theilnahme in den Provinzen beitragen. Außer den kirchlichen Werken ſind mehrere ſehr ſchätzbare Sonaten für's Pianoforte, Variationen u. dergl. von Klein meiſt bei Breitkopf und Härtel erſchienen. Späterhin wandte er ſich ausſchließlich dem Geſang und größeren Arbeiten zu. Dauernder werden indeſſen ſeine Lieder im muſikaliſchen Publikum leben, deren er ſowohl weltliche als geiſtliche in reicher Anzahl (bei Chriſtiani, Breitkopf, Trautwein u. A.) geliefert hat. Sie haben freilich nicht alle gleichen Werth, aber alle wenigſtens den der geiſtvollſten, anmuthigſten oder innigſten Auffaſſung. Unter den weltlichen ſind die Balladen (einige als oeuvres posthumes erſchienen, wie z. B. „der Gott und die Bayadere“), die Hefte, welche Wilhelm Müllers Gedichte enthalten, und eine große Anzahl von L. Rellſtab eigends für ihn gedichtet, die vorzüglicheren. Unter den geiſtlichen muß man die letzten, von Novalis, mit beſonderer Rührung als ein Denkmal ſeines zerriſſenen, vom herbſten Schmerze erfüllten Seelenzuſtandes betrachten, der ſich zwar ganz darin ausſpricht, aber durch religiöſe Weihe zur inneren Verſöhnung gebracht wird. Manuſcripte ſind unſeres Wiſſens bis jetzt geblieben: die Oper „Dido“; zwei Acte von der Oper „Irene“ (wunderwürdige Muſikſtücke enthaltend), die ſpäterhin Carl Arnold componirte und auf die Berliner Bühne brachte; ein zu zwei Drittheilen vollendetes größeres Oratorium; Entreacte zu dem Trauerſpiele von Raupach „die Erdennacht“ und mehreres Andere. Der Bruder des Verſtorbenen, Joſeph K. (ſ. d.), unterzieht ſich mit Eifer und Einſicht der Herausgabe der nachgelaſſenen Werke, und es iſt ſchon ein großer Theil derſelben erſchienen. Bernhard Kleins eigenthümlicher, oft krankhafter und dann nicht ſelten zurückſtoßender Character hat ihm eben ſo viele Gegner zugezogen, als ſeine Perſönlichkeit, wo er ihre unwiderſtehlich hinreißenden Eigenſchaften geltend machte, ihm begeiſterte Freunde erwarb. Jetzt iſt er aus dem Verhältniſſe der Perſönlichkeit entrückt und bleibt nur ein in der Kunſt bedeutungsvoller Name; ſo wird ſich auch bald das öffentliche Urtheil über ihn von ſelbſt in das richtige Gleichgewicht ſtellen, vorausgeſetzt, daß ſeine Werke erſt ſo weit in die allgemeine Kenntniß übergegangen ſind, daß ein Urtheil ſich begründen kann. Bis dahin möge von dieſen Zeilen wenigſtens der Glaube beſtehen, daß ſie aus dem Geiſte eigener Ueberzeugung und des Strebens nach Wahrheit hervorgegangen ſind.

Klein, Joſeph, jüngerer Bruder des vorigen B. Klein, iſt ebenfalls zu Cöln im Jahr 1802 geboren, machte ſeine muſikaliſchen Studien hauptſächlich unter der Leitung ſeines Bruders. Er hat eine der ſeines Bruders verwandte Richtung des Talents, doch iſt er mehr der Führung deſſelben gefolgt, als daß er ſich wie dieſer eine ſelbſtſtändige Bahn gebrochen hätte. Er beſitzt gründliche theoretiſche Kenntniſſe und einen ausgebildeten muſikaliſchen Geſchmack. Beides beweist er in einer Anzahl von Compoſitionen. Was Joſeph Klein für die Kunſt geleiſtet, hat ſich noch zu wenig auf größere Werke erſtreckt, als daß man über den Grad ſeiner Fähigkeiten urtheilen könnte.

Klein, Heinrich, ordentlicher Profeſſor an der Königl. öffentl. Hauptnationalſchule in Preßburg, wurde geboren zu Mehren und war ein Schüler von Kirnberger. K.'s größte Verdienſte um die Kunſt beſtehen in ſeinem thätigen Wirken als Lehrer, in dem ſchönen Beiſpiele, mit welchem er als fertiger und geſchmackvoller Clavier- und Harmonica-Virtuos ſeinen zahlreichen Schülern voranging, und in den Verbeſſerungen, welche er an der Taſtenharmonica anbrachte. Aus dem Leben K.'s iſt uns wenig bekannt; er wurde kurz nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts geboren und ſtarb 1830. Von ſeinen Compoſitionen ſind wenig gedruckt worden; einige Lieder und mehrere, übrigens auch nicht ſehr bedeutende, Clavierſachen.

Klein, Joſeph Johann, geboren am 24. Auguſt 1739 und geſtorben zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts als Herzogl. Sächſiſcher immatriculirter Advocat und Organiſt an der Stadtpfarrkirche zu Eiſenach, gab außer einem practiſchen auch mehrere theoretiſche muſikaliſche Werke heraus, die noch jetzt Beachtung verdienen und zum Theil auch beim Unterrichte nicht ohne Nutzen angewendet werden. Dann lieferte er treffliche Aufſätze in die Leipz. allg. muſik. Zeitung. Unter ſeinen practiſchen Werken iſt „Gellert's Morgengeſang“, den André in Offenbach druckte, am beliebteſten geblieben.

Klein, Andreas, ein berühmter Orgelvirtuos des 17. Jahrhunderts, ward geboren zu Cölleda in Thüringen um 1650. Er ſtarb in Copenhagen, wo er 1689 bei einem großen Brande, der im Opernhauſe entſtand, in welchem er anweſend war, umkam.

Klein. Auch in der Muſik bildet dieſes Prädicat den Gegenſatz von groß, und wird als gewiſſermaßen techniſcher Kunſtausdruck, zu Bezeichnung derjenigen Intervalle gebraucht, die nicht ganz den Raum einnehmen, den ſie ihrem eigenen Namen zu Folge einnehmen ſollten, jedoch auch wieder zu groß ſind, um nicht den Namen führen zu können. So ſpricht man von einem kleinen ganzen Tone, kleinen halben Tone, einer kleinen Terz, kleinen Secunde, einem kleinen Limma ꝛc. Hier haben wir uns bei der ſpeziellen Erklärung aller dieſer und ſolcher Ausdrücke nicht aufzuhalten; ſolche findet ſich unter den einzelnen Artikeln der Hauptwörter, alſo unter Ton, Secunde, Limma ꝛc. Auch vergleiche die Artikel Intervall und Tabulatur.

Kleinheinz, Franz Xaver, geboren den 3. Juli 1772 zu Mindelheim in Schwaben, wurde bekannt als fertiger Clavierſpieler und geiſtreicher Tonſetzer. Später finden wir ihn als Theater-Capellmeiſter in Brünn und Peſth, woſelbſt er ſich auch verehelichte und ungefähr

Digitized by Google

um 1832 ſtarb. Er ſchrieb: 2 Oratorien; 2 Meſſen; 3 Opern worunter „Herald“ und „der Käfig“; 16 Claviersonaten; 2 Trio's; Ouverturen, Märſche, Chöre und Entreacts zu verſchiedenen Schauſpielen, Tragödien, Parodien ꝛc.; Geſänge; Romanzen; Balladen; Harmoniestücke. Pianoforte Concerte, Fantaſien, Variationen, u. v. A., wovon Einzelnes durch den Druck zur Publicität gelangte.

Kleinknecht, Johann Wolfgang, älteſter Sohn des Concertmeiſters und zweiten Organiſten am Münſter zu Ulm, Johann K., wurde daſelbſt geboren am 17. April 1715. 1769 kam er nach Anſpach, wo er bis an ſeinen Tod (den 20. Febr. 1786) blieb. K. war einer der größten Violinſpieler und Orcheſteranführer ſeiner Zeit, vor dem ſelbſt Haſſe und Jomelli alle Achtung hatten. In nicht geringerer Achtung ſtand er bei ſeinen Zeitgenoſſen auch als Menſch. Um Arme reichlich unterſtützen zu können, lebte er ſelbſt ſehr eingeſchränkt. Als Componiſt hat er ſich nie gezeigt; dagegen war er zugleich ein vortrefflicher Maler, und überhaupt vielſeitig gebildeter Mann, der in allen Geſellſchaften gern geſehen wurde.

Kleinknecht, Jacob Friedrich, zweiter Sohn von Johann K. (ſ. d. vorhergehend. Art.), wurde geboren am 8. Juni 1722, und war einer der vorzüglichſten Flötenvirtuoſen ſeiner Zeit. Durch mehrere trefflich gelungene Compoſitionen, erhob er ſich bis zum wirklichen Königl. Preuß. Anſpachiſchen Capellmeiſter, als welcher er auch am 14 Auguſt 1794 ſtarb, nachdem auch das Jahr zuvor ſein älteſter Sohn, der von dem Bruder zum trefflichen Violiniſten gebildet, und, nachdem er bis 1788 zu Leipzig ſtudirt hatte, zum Mitgliede der Kapelle ernannt worden war, ſchon dieſes Leben verlaſſen hatte.

Kleinknecht, Johann Stephan, jüngerer Bruder des vorigen, und auch Flötenvirtuos, wurde geboren zu Ulm am 16. September 1731. Componirt hat er unſeres Wiſſens nie Etwas; auch war er nie verheirathet. Er ſtarb in einem der erſten Jahre des jetzigen Jahrhunderts.

Kleinwächter, Ignaz, Chef des Großhandelshauſes Ballabene zu Prag und nicht blos ein würdiger Freund der Tonkunſt, ſondern ſelbſt auch tüchtiger practiſcher und vielgebildeter Muſiker, deſſen Andenken wohl der Nachwelt hier aufbehalten zu werden verdient. Um 1780 geboren, war er von jeher der Muſik treu ergeben, und obſchon zum Handelsſtande beſtimmt, ließen es ſeine glücklichen Anlagen und äußern Verhältniſſe dennoch zu, daß er auch in jener ſich eine mehr als gewöhnliche Ausbildung erwerben konnte. Er ward ein fertiger Violinſpieler, übte dabei aber auch andere Inſtrumente und ſtudirte ſogar die Theorie der Muſik. Seine Liebe zu dieſer ging ſo weit, daß er als Comtoiriſt ſchon ein ſtehendes Quartett bei ſich unterhielt, mit dem er die beliebteſten Tonwerke damaliger Zeit einſtudirte, und nachgehends blieb er ſtets einer der eifrigſten Beförderer der Kunſt in Prag, deſſen Haus bis zur Stunde der glänzendſte Verſammlungsort aller einheimiſchen wie auswärtigen ausgezeichneten Künſtler war. Auch das Quartett blieb in ſeinem Beſtehen und durfte vielmals als Muſter von Anſtalten ſeiner Art gelten, indem nur klaſſiſche Werke in ihm zu Gehör kamen.

Klemens, Titus Flavius, warſcheinlich aus Athen gebürtig, aber wegen ſeines Aufenthaltsortes gewöhnlich der Alexandriner genannt, einer der berühmteſten Lehrer der chriſtlichen Kirche im 2. und zu Anfange des 3. Jahrhunderts. Merkwürdig iſt ſein Grundſatz, daß die Muſik das hauptſächlichſte, kräftigſte Mittel ſey, die Heiden zum Chriſtenthume zu bekehren, den auch ſein Nachfolger Origenes feſthielt und im Vollenden des von K. begonnenen Werkes weiter befolgte. Seine wiſſenſchaftlichen Werke, welche ſpäter mehrere Male gedruckt worden ſind, und meiſt der Bekehrungsgeſchichte angehören, übergehen wir hier.

Klement, ſ. Element.

Klemm, Friedrich, Beamter bei dem K. K. Hofkriegsrath in Wien, geboren daſelbſt den 29. März 1795, gehört in die vorderſte Reihe der ausgezeichneten Dilettanten jener Hauptſtadt, welche, wie bekannt und notoriſch erwieſen, in dieſem Zweige ſo überreich fruchtbringend genannt werden muß.

Klemme, Johann, einſt Kurſächſiſcher Hoforganiſt zu Dresden, wurde geboren um's Jahr 1593, und ſtarb um 1660. Er hatte mehrere Werke herausgegeben, als: vier- bis ſechsſtimmige deutſche geiſtliche Madrigalen, viele Fugen für die Orgel, u. dergl.

Kleng, Gregorius, ein Orgelbauer des 15. Jahrhunderts, blühete beſonders gegen das Ende deſſelben.

Klengel, Auguſt Alexander, vor 20 bis 25 Jahren einer der größten Claviervirtuoſen und vorzüglicheren Componiſten für ſein Inſtrument in ganz Deutſchland, von dem gleichwohl aber gewiß nur wenigen deutſchen Kunſtfreunden etwas bekannt iſt. Er iſt ſeit 1819 ſchon Organiſt an der katholiſchen Kirche zu Dresden. In Deutſchland ſind von allen Werken K.'s beſonders op. 5 (Rondo), 15 (Variationen über eine Gavotte), 16 (ebenſ. Var.) und 19 (eine Fantaſie, "Seefahrt mit Sturm" betitelt) bekannt. Sie erſcheinen auch bei Peters in Leipzig.

Kletzinsky, Johann, ein nicht ſehr bekannter, aber dennoch von einigen ſehr gerühmter Inſtrumental-Componiſt, von Geburt wahrſcheinlich ein Pole, lebte zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu Wien, wo auch die meiſten ſeiner Compoſitionen erſchienen ſind.

Klingelzug, auch Balgglocke oder Balgregiſter, Calcantenglocke, Calcantenregiſter, Calcantenklingel, Calcantenwecker ꝛc., heißt an der Orgel der, nicht ſelten im Aeußeren einem wirklichen Regiſterzuge ähnlich gebildete, Glocken- oder Schellenzug, mittelſt deſſen der Organiſt, nachdem die Orgel eine Zeit lang geſchwiegen, und der Balgtreter die Bälge ſämmtlich hat ablaufen laſſen, denſelben das Zeichen zu neuer Thätigkeit giebt.

Klingenbrunner, Wilhelm, landſtändiſcher Caſſen-Beamter in Wien und dort geboren den 27. October 1782. Obgleich vermöge ſeiner Stellung im bürgerlichen Leben die Muſik ihm nur mehr zur angenehmen Erholung dienen kann, ſo beſitzen wir dennoch aus ſeiner gefälligen Feder einige 50, bei aller Anſpruchsloſigkeit beliebt gewordene Werkchen für die Flöte und den Czakan, theils Originalien, theils Arrangements; mehrere Geſellſchaftslieder, und eine auf ſelbſt gewonnene Erfahrungen baſirte Flötenſchule in zwei Abtheilungen. Auch als Volksdichter hat er ſich unter der pſeudonymen Maske „Wilhelm Blum“ zum öftern erfolgreich auf der Leopoldſtädter-Bühne verſucht.

Klingende Regiſter, ſ. Orgelregiſter.

Klingenſtein, Bernh., um 1600 Muſikdirector zu Augsburg, gehört zu den beſſeren Componiſten ſeiner Zeit.

Klingkunſt, ſagten die Alten auch wohl für Tonkunſt.

Klingohr. Die Familie Klingohr gehört zu derjenigen, in welcher das Talent zur Muſik erblich geworden zu ſeyn ſcheint. Auffallend genug iſt ja auch der Name ſchon lauter Muſik. Sie ſtammt aus dem muſikaliſchen Böhmen, und ließ ſich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Schleſien nieder. Das älteſte Glied von ihr, von dem man noch einige beſtimmte Kunde hat, iſt Joſeph K., Schullehrer und Organiſt in Tropplowitz bei Leobſchütz, geboren 1735. Er bildete eine große Anzahl Organiſten, und ſtarb erſt am 7. Juni 1829. Er hinterließ 3 Söhne, deren ausgezeichnete Talente auf die allgemeinſte Achtung Anſpruch machen können. Auguſt, der ältere, iſt ein tüchtiger Violinſpieler und Dirigent. Franz, der jüngſte, geb. am 16. März 1793, lebt als Muſiklehrer in Poſen und iſt zugleich ein fertiger Clavierſpieler. Der merkenswertheſte von allen jedoch, und den wir deshalb auch hier beſonders aufführen, iſt

Digitized by Google

Klingohr, Joſeph Wilhelm, der mittlere, zu Tropplowitz am 11. September 1783 geboren. Gegen 1810 folgte er einem Rufe als Capellmeiſter an den Fürſtl. Anhalt-Pleiſſiſchen Hof, und hier ſtarb er leider am 16. Januar 1814. Als Componiſt hat er beſonders im Fache des religiöſen Geſanges viel Vortreffliches geleiſtet. Von ſeinen Clavierſachen ſind meiſt nur die eigentlichen Schulſachen gedruckt worden: einige Sammlungen zwei- und vierhändiger Clavierſonaten, mit und ohne Begleitung: ebenſo Variationen, Polonaiſen, Märſche ꝛc. Eine vierſtimmige Meſſe, Stationes Theophoricae, 3 Offertorien und eben ſo viel Litaneyen, eine deutſche Todtenmeſſe, ein Veni sancte spiritus, ein Duett für Sopran und Baß und eine Baßarie befinden ſich als Manuſcript noch in den Händen des Rector Lukas an der Sandkirche zu Breslau, eines Freundes des Verewigten.

Klingsohr, Meiſterſänger, blühete zu Anfange des 13. Jahrhunderts.

Klio, eine von den 9 Muſen, des Jupiter und der Mnemoſyne Tochter, welche die Cither und die Begleitung des Geſanges (Melodie) erfunden haben ſoll. Sie wird auf einem Seſſel ſitzend dargeſtellt, mit einem Lorbeerkranz auf dem Haupte, und in der linken Hand eine zum Leſen halb geöffnete Bücherrolle, in der rechten eine Trompete haltend.

Klirrton. Wenn man einer Saite einen Steg ſo unterſetzt, daß ſie nicht feſt aufliegt, ſondern ihn nur äußerſt ſchwach berührt, und man reißt die Saite ſo, daß ſie ſenkrecht auf dieſen Steg aufſchlägt, ſo giebt ſie einen Ton, der tiefer iſt, als wenn ſie auf die gewöhnliche Art ungehindert ganz ſchwingt. Die auf dieſe Art entſtehenden Töne heißen Klirrtöne. Wird der Steg unter die Mitte der Saite geſetzt, ſo iſt der Klirrton um eine Quinte tiefer als der tiefſte natürliche Ton; theilt er die Saite in 2 Theile, die ⅗ und ⅖ betragen, ſo iſt der K. um ½ Ton höher als im vorigen Falle; betragen die Theile der Saite ⅓ und ⅔, ſo iſt der Klirrton um eine Quarte tiefer. Es iſt das eine ſonderbare Erſcheinung, für die ausübende Kunſt zwar weniger wichtig als für ihre Wiſſenſchaft. Eine genauere Berechnung der Klirrtöne oder vielmehr der Saitentheile giebt Chladni in ſeiner Akuſtik §. 59.

Klockenbring, Friedrich Arnold, geb. am 31. Juli 1742 zu Schnackenburg im Lüneburgiſchen. Seine Muſik diente ihm und ſeinen Freunden zu vielfacher Erheiterung; kam es auch nicht zu Compoſitionen, die er zu veröffentlichen Luſt hatte, ſo ſchrieb er doch mehrere anziehende Aufſätze (Hannover 1787 in 8°.), namentlich über die von den unſeren abweichenden Intervalle auf den Südſeeinſeln, wozu noch einige Kleinigkeiten kamen. Seine Lage war die glücklichſte von der Welt! Da erſchien das verrufene Buch: „Bahrdt mit der eiſernen Stirne“ 1790. Das machte einen ſo furchtbaren Eindruck auf ſein höchſt reizbares Gemüth, daß er 1792 in völligen Wahnſinn verfiel, worin er Stellen der geiſtlichen Dichter declamirte, allerlei ſang und vor Allem nach altgriechiſchen Liedern ſuchte u. dergl. Dem Dr. Hahnemann gelang zwar dieſe Wiederherſtellung; in den erſten geſunden Verſtandeszeiten drängte es ihn, deutſche Volkslieder zu dichten und am Claviere zu ſingen; allein ſeine Körperkräfte waren erſchöpft und er verſchied am 12. Juni 1805 zu Hannover. Einen ausführlichen und pſychologiſch vortrefflichen Aufſatz lieſt man im erſten Bande des 6. Jahrganges der Nekrologe von Schlichtegroll.

Klöffler, Johann Friedrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Concertdirector und Finanz-Aſſeſſor bei dem damaligen regierenden Grafen zu Bentheim-Steinfurt zu Burg-Steinfurt bei Münſter, wo er 1792 ſtarb, war ein tüchtiger Flötenvirtuos, überhaupt guter Inſtrumentaliſt, und hat auch viele Flötenconcerte, Duette und Trio's für die Flöte, Clavierſonaten, Sinfonien für kleineres und größeres Orcheſter ꝛc. componirt.

Klöppel, der Name desjenigen Inſtruments oder Werkzeugs, womit ſonore Körper, durch Anſchlagen damit, und alſo unter den muſikaliſchen Inſtrumenten insbeſondere die ſogenannten Schlaginſtrumente, als Glocke, Hackebrett, Trommel, Pauke ꝛc. zum Klingen gebracht, intonirt werden. Die Klöppel anderer Inſtrumente heißen auch wohl, je nach der Behandlungsart des Inſtruments, Schlägel, Hammer, Trommlſtock, ꝛc.

Kloß, Carl Johann Chriſtian, wurde am 8. Februar 1792 in dem Dorfe Mohrungen, im jetzigen preußiſchen Herzogthum Sachſen geboren, wo ſein Vater Cantor war. Kaum 15 Jahre alt, übernahm der Jüngling die Stelle eines Lehrers und Organiſten in dem kleinen Orte Seena in Sachſen. Im 20. Jahre nahm ihn der berühmte Theoretiker und Orgelvirtuos Türk zu Halle in ſein Haus auf, von welchem er Unterricht im Orgelſpiel, in der Theorie der Muſik und in der Compoſition genoß. Nach ſeines würdigen Meiſters Tode, und nachdem die Univerſität zu Halle 1813 durch die Zeitereigniſſe aufgelöſt wurde, wandte ſich der junge Muſiker und Stud. Philosophiae in gleicher Eigenſchaft auf die Univerſität nach Leipzig. Hier fand der 21jährige Carl Kloß, als Violiniſt aus der Schule des daſigen Concertmeiſters Matthäi, eine Anſtellung beim Theater- und großen Concert-Orcheſter, welche ihm Gelegenheit gab, vieles Vortreffliche zu hören. Zugleich wurde er hier in den berühmten Gewandhaus-Concerten als Concertſpieler auf dem Pianoforte mit ausgezeichnetem Beifall gehört. Nach vielen Reiſen und verſchiedenen Anſtellungen unternahm K. eine Excurſion über die ſiebenbürgiſch-wallachiſche Hauptſtadt Buchareſt. Da er jedoch unter den Bojaren dieſer noch wenig geregelten großen Stadt faſt gar keinen Geſchmack und Bildung an deutſcher Muſik bemerkte, ſo ſpielte er hier nur privatim vor einem kleinen Kreiſe gebildeter deutſcher Landsleute. Später übernahm er an der deutſchen evangeliſchen Kirche zu Eperies in Ungarn die Chordirector- und Organiſtenſtelle, ſo wie das neuerrichtete Amt eines Profeſſors der Muſik am daſigen Collegium (Univerſität mit drei Facultäten). Von ſeinen Compoſitionen ſind bisher gegen 30 Werke im Druck erſchienen. Concerte auf dem Pianoforte und auf der Orgel hat Kloß in beinahe allen Hauptſtädten Norddeutſchlands, ſo wie in Siebenbürgen und Ungarn mit glücklichem Erfolg gegeben, und in den letzten Jahren auch hiſtoriſch-muſikaliſche Vorträge öffentlich gehalten.

Klötzchen, auch Geigenklötzchen, heißen die Stückchen Holz, welche in den Ecken der beiden Ausſchnitte in dem Corpus eines Geigeninſtruments aufrecht ſtehend angeleimt werden, um Decke und Boden dauerhaft mit einander zu verbinden.

Knarren oder Knaſtern wird von den Tönen der Orgelzungen-Stimmen geſagt, wenn ſie fladdern.

Knauf, Johann Friedr., der erſte Oboeſpieler in der Capelle Wilhelm I., Kurfürſt von Heſſen, ward durch die Sanftheit ſeines Spiels einer der beliebteſten Muſiker. Der beſcheidene und unvergeßliche Meiſter verlor nur zu bald die Vorderzähne, gab daher ſchnell die Muſik ganz auf und ward Kaufmann.

Knauſt, Heinrich Theodor (nicht Knaus, wie in Klingemanns Theateralmanach angegeben iſt), erſter Tenoriſt beim Großherzogl. Hoftheater in Weimar, wurde den 14. Februar 1805 in Braunſchweig geboren. Knauſt iſt in der That ein ſehr ausgezeichneter Künſtler. Reichbegabter, tüchtig gebildeter Sänger, deſſen geſchmeidiges, ſeelenvolles Organ ſchon durch ſich ſelbſt zum Herzen ſpricht und der mit ſeinem Geſchmack und Tact in der Vortragsweiſe eine reine, vollkommen deutliche Pronunciation verbindet, iſt er zugleich auch gewandter Schauſpieler und in dieſem ſchönen Vereine von Kräften bereits im hohen Maaße der Liebling des Weimariſchen Publikums geworden.

Knecht, Juſtin Heinrich, geb. am 30. September 1752 zu Biberach in Schwaben, und auch dort geſtorben an einem wiederholten Schlaganfalle den 11. Decbr. 1817.

Digitized by Google

Eben im Begriffe, die Academie zu beziehen, ſah der 19jährige Jüngling in ſeine Vaterſtadt ſich zurückberuſen und von dem Magiſtrate zum Nachfolger ſeines erſten Mentors, des quieszirten, würdigen Greiſes Doll ernannt. Nunmehr machte er ſich erſt Voglers Tonſyſtem ganz eigen und docirte nach demſelben, begründete ein ſtehendes Concert, und ſing, nachdem er 1792 des Schulſaches enthoben ward und nunmehr das Muſikdirectorat nebſt dem Organiſtendienſte zu verſehen hatte, an, durch die Herausgabe ſeiner theoretiſchen und praktiſchen Arbeiten in der Kunſtwelt einen bedeutenden Namen zu gewinnen. Knecht war ein ächter Deutſcher, ſchlicht, gerade und aufrichtig — was man ſo einen ehrlichen Schwaben nennt —, lebhaften Geiſtes und meiſt heiteren Muthes, gefällig, witzig, ironiſch und ſcherzhaft, weder befangen von Anmaßung noch Eigendünkel. Sein Genius neigte ſich prädominirend zum Großen, Erhabenen, Ernſten und rein Gemüthlichen. Seine Hauptſtärke war das Orgelſpiel, worin er, Vogler ausgenommen, unter ſeinen Zeitgenoſſen kaum einen Nebenbuhler zu ſcheuen hatte. Im Theater und Concerte pflegte er an der Violine zu dirigiren; die früher cultivirten Blasinſtrumente mußten bei zunehmenden Jahren wegen einer der Geſundheit ſchädlichen Nachwirkung gänzlich beſeitigt werden. Hätte K. Voglers Freundesrath befolgen und auswärtige Kunſtreiſen unternehmen können, ſein Name würde eine univerſelle Celebrität errungen haben; nie aber wird er erlöſchen im dankbaren Andenken ſeiner Vaterſtadt und all' Jener, die aus ſeinen Schriften Belehrung und einen Schatz bleibender Kenntniſſe ſchöpften. — Der nicht unberühmte Orgelbauer Knecht iſt ſein Sohn.

Knefel, Johann, ein Componiſt aus Lauban in der Oberlauſitz gebürtig, blühte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Capellmeiſter des Kurfürſten Ludwig von der Pfalz.

Kneferle, Heinrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organiſt zu Eichſtädt, war ein für ſeine Zeit ausgezeichneter Clavierſpieler und Fagottvirtuos. Als Componiſt machte er ſich durch mehrere Operetten rühmlichſt bekannt; auch ſchrieb er viele Concerte für den Fagott, für's Clavier und für die Flöte, Clavierſonaten u. dergl. m., was noch bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts gern gehört und geſpielt wurde.

Kneiſel, Demoiſelle, Sängerin, ſ. Righini (Madame).

Knie, ſ. gebrochener Kanal.

Kniegeige, Viola da Gamba, ſ. Gambe.

Knieguitarre, ſ. Guitarre d'amour.

Knieſtück, ſ. gebrochener Kanal.

Kniezug, ein unter einigen Orgelmanualen angebrachter Regiſterzug, der mit dem Knie des Orgelſpielers entweder auf- oder ſeitwärts regiert wird. Am öfterſten findet man ihn an Orgeln mit einem Manuale, wo er für eine gehörig hervorſtechende Stimme: Trompete ꝛc. benutzt wird.

Kniff, ſ. Durchſtecher.

Knittelmaier, Lampert, aus Konzell, wo er am 13. März 1769 geboren wurde, ſetzte, beſonders nachdem er in das Benedictinerkloſter zu Ober-Altaich getreten war, Mehreres, was Beifall fand, wie z. B. eine vierſtimmige deutſche Meſſe mit concertirender Orgel, Variationen für Pianoforte, Allemanden ꝛc. Nach 1810 erſchienen dergleichen kleinere Werke von ihm gedruckt.

Knize, F. M., ein böhmiſcher Componiſt und wahrſcheinlich Guitarriſt der neueſten Zeit, von welchem außer zwei Lehrbüchern für ſein Inſtrument auch Compoſitionen geſtochen worden ſind.

Knöbel, der Name eines berühmten Tonkünſtlers, Virtuos auf der Flöte und Componiſt des 16. Jahrhunderts, lebte zu Goldberg und blühte vornehmlich um die Mitte deſſelben.

Knobloch od. Knoblauch, Carl, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Mitglied des Ciſterzienſer-Ordens und Regens Chori an der Kloſterkirche zu Grüſſau, war ein vortrefflicher Componiſt, Organiſt und auch Director, wenn gleich von ſeinen Werken faſt gar Nichts gedruckt worden iſt.

Knobloch oder Knoblauch, Johann Chriſtoph, von 1787 bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts, wo er ſtarb, Königl. Preußiſcher Kammermuſikus und erſter Fagottiſt in der Königl. Capelle zu Berlin, war gebürtig aus Potsdam (1744) und ſtand Anfangs als Fagottiſt in Markgräflich Schwed'ſchen Dienſten.

Knopfregal und Knöpfleinregal, ſ. Regal, auch Apfelregal.

Knoll, David Tobias, geboren 1736 zu Ramslau in Schleſien und geſtorben 1818, ein 82jähriger Greis, als geachteter Kaufmann in Breslau. Nachdem K. ſich ſelbſtſtändig etablirt hatte, blieb er ſeiner Lieblingsmuſe getreu; er verfaßte viele Kirchenſtücke. Desgleichen hinterließ er im Manuſcript verſchiedene theoretiſche Aufſätze und Abhandlungen, welche eine Summe von ſcientiviſchen Einſichten und einen ſeltenen Forſchergeiſt beurkunden.

Knoll, Frau Catharine von, Sängerin am Königlichen Hoftheater zu Stuttgart, wurde geboren 1796 zu Ravensburg im Würtembergiſchen. Ihr Familienname iſt Hug. Von Natur aus mit einer wohlthuend weichen, aber dennoch ſtarken und klangreichen Stimme ausgeſtattet, kam ſie 1814 als Choriſtin zum Theater in Stuttgart. Die Gelegenheit, welche ihr hier ward, unter verſtändiger Leitung und nach guten Muſtern ſich zu bilden, ließ ſie nicht unbenützt vorübergehen, und ſo ſchwang ſie ſich denn auch durch Fleiß und Talent bald zur beliebten Soloſängerin empor. Schreiber dies geſteht, um ſein Urtheil über die Frau von Knoll in einigen Worten zu geben, daß er unter den Tauſenden von Sängerinnen, die zu hören er Gelegenheit hatte, nie eine ſchönere, ausdrucks- und eindrucksvollere Kirchenſängerin hörte als eben Frau von Knoll, und zweifelt, je auch wieder eine in dieſer Hinſicht ſo vollendete Künſtlerin zu hören.

Knoep, Lüder, bis 1650 Organiſt an der St. Stephanskirche zu Bremen, componirte viele Paduanen, Gaillarden, Ballette, Mascaraden, Arien, Allemanden, Sarabanden mit zwei Violinen und Basso continuo, von denen auch etliche im Druck erſchienen. Sonſt iſt Nichts von ihm bekannt.

Knoop, Georg, erſter Violoncelliſt in der Herzoglichen Hofcapelle zu Meiningen und ein ausgezeichneter Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, ward um 1806 geboren, wo? können wir nicht angeben. Er gehört unſtreitig, wenn nicht zu den erſten, jedenfalls zu den beſſeren Violoncelliſten heutiger Zeit, und wir denken bei dieſem Urtheile nicht etwa blos an ein gewiſſes Land oder irgend eine abgegränzte Gegend, ſondern an die geſammte gebildete muſikaliſche Welt. — Ein Bruder von K. iſt als Violiniſt in der Herzoglichen Capelle zu Meiningen angeſtellt und ſoll ebenfalls ein recht wackerer Meiſter auf ſeinem Inſtrumente ſeyn.

Knorr, Freiherr von, nur Dilettant, aber dennoch merkenswerther Flötenvirtuos und auch nicht ganz gewöhnlicher Componiſt für ſein Inſtrument, Hofſecretär in Wien. — Ein neuerer Muſiker, Namens Julius K., iſt unbedeutender Clavierſpieler und Lehrer im Clavierſpiele, gab auch eine Art Clavierſchule in Etuden 1835 heraus, aber ohne ſonderlichen Zweck.

Knoten, ſ. Schwingungsknoten.

Knox, Johann. So wichtig dieſer Mann auch in mancher anderen Beziehung iſt als der erſte Reformator Schottlands, ſo haben wir hier in einem muſikaliſchen Lexikon ſeine Geſchichte doch nur kurz zu berühren. Wer von unſern Leſern mehr als das hier Gegebene über ihn erfahren oder wiſſen will, findet ſolches in allen anderen mehr allgemein biographiſchen Werken. Er wurde 1505 zu Gifford bei Haddington in Schottland geboren, ging 1542 zur proteſtantiſchen Religion über und kam deshalb und wegen ſeines eifrigen Predigens gegen die Katholiken in Frankreich auf die Galeere, ward aber hernach Hofprediger des Königs Eduard III., mußte indeß, von der Königin Maria verfolgt, fliehen und ging

Digitized by Google

zu Calvin nach Genf 1554. Hier zum Scheiterhauſen verurtheilt, floh er wieder nach Schottland. Maria Stuart ſoll ihn weinend um die Rückkehr zur katholiſchen Religion gebeten haben, aber er predigte nur deſto kräftiger gegen ihre Sitten und ſtimmte ſelbſt für ihr Todesurtheil, überſetzte nachgehends die Bibel in's Engliſche, ſtiftete die presbyterianiſche Kirche und führte einen geregelteren und beſſeren muſikaliſchen Gottesdienſt ein, was von Wichtigkeit in der Geſchichte der Kirchenmuſik Großbritanniens geblieben iſt; componirte auch ſelbſt Kirchenmelodien, die in einer eigenen Sammlung, The Common Tunes betitelt, noch jetzt in den ſchottiſchen Kirchen gebräuchlich ſind, und ſtarb endlich, nachdem er ſein großes Reformationswerk ſiegreich vollendet hatte, am 24. November 1572.

Knüpfer, Sebaſtian, geb. zu Aſchen im Voigtlande am 6. September 1633, Sohn des damaligen Cantors und Organiſten daſelbſt, Johann K., gehört zu den beſſeren Componiſten und zugleich Philologen ſeiner Zeit. Er ſtarb 1676.

Kobelius, Johann Auguſtin, geb. zu Wählitz, zwiſchen Halle und Merſeburg, am 21. Febr. 1674, war Capelldirector in Weißenfels, wo er auch am 17. Auguſt 1731 ſtarb. Eine Menge Opern hat er auf's Theater gebracht. Außerdem ſchrieb er eine Menge Serenaden, Concerte, Ouverturen, Sonaten für verſchiedene Inſtrumente, ein- und zweichörige Kirchenmuſiken, auch ganze Jahrgänge davon, und endlich die Cantaten J. D. Schieferdeckers, welche alle bei ihren beſonderen Titeln hier anzuführen aber wohl von keinem Intereſſe ſeyn dürfte.

Koboa, ſ. Bandosca.

Kobricht, Johann Anton, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und ſpäter Organiſt zu Landsberg in Baiern, und als Clavier- und Orgelſpieler damals ſehr geachtet. Weniger Glück machte er als Componiſt und Lehrer.

Koch, Franz. „Wem der alte preußiſche Grenadier Franz Koch mit ſeiner Maultrommel begegnet, der verſäume nicht, ihn zu hören", ſagt Jean Paul im Heſperus, indem er von dieſem Spiele eine Beſchreibung macht, die unſere Neugierde auf's Höchſte ſpannt. Und wer es gehört hat, der iſt damit einverſtanden, daß, wie der Dichter ſagt, dieſe Klänge ſeeligen Geiſtern angehören, die ſie aus den Wolken herabtragen, des Sterblichen leidendes Herz zu erquicken. Koch, geboren 1761 in Mitterſil im Salzburgiſchen, ſtammte aus einer angeſehenen Familie, die ihren Verſorger verlor, als Franz noch Knabe war, weshalb er ſich genöthigt ſah, eine Profeſſion zu lernen. Er wählte die des Buchbinders. Auf ſeiner Wanderſchaft wurde er krank; die Tochter ſeines Principals pflegte ihn, und Beider Herzen fanden Anklang. Als Bräutigam fiel er 1782 in die Hände preußiſcher Werber. Man hatte ihm geſagt, daß er Regimentsbuchbinder in Magdeburg werden ſolle, worauf er ſich verehelichte. Dort angekommen, ſah er ſich getäuſcht und genöthigt, unter die Waffen zu treten. In dieſer Zeit des Kummers, der dadurch vermehrt wurde, daß der Schrecken über ſolch' trauriges Schickſal die junge Gattin auf ein langwieriges Siechbett geworfen, verbiß er ſeinen Schmerz in dem Eiſen der Maultrommel, und da eine nicht dazu hinreichen wollte, griff er auch zu der zweiten. Einſt Nachts, auf dem Walle der Feſtung Poſten ſtehend und ſich an den Tönen ſeiner Inſtrumente labend, hört ihn ein Offizier, der die Runde macht. Tief ergriffen erzählt dieſer den Vorfall ſeinen Bekannten. Man will ſich ſelbſt überzeugen, und bald erſchallt K.'s Ruf bis zum Throne. König Friedrich Wilhelm hört ſeinen Grenadier und will ihn der muſikaliſchen Welt nicht vorenthalten: Koch wird aus dem Militärdienſt entlaſſen und begibt ſich mit ſeiner unbegreiflichen, zum höchſten Entzücken führenden Kunſt auf Reiſen. Wie in jenem Dorfküſter, von dem Matthiſon erzählt, daß er ſeiner verſtorbenen Braut eine Lilie mit der Unterſchrift „So war ſie" auf das frühe Grab geſetzt, Anlage zur Dichtkunſt, ſo lag in Franz Koch eine hohe Anlage zur Tonkunſt. Die Baſis ſeiner Kunſt war die aller Künſte: Religion. Sein Genius geleitete ihn zu Tod, Grab und Auferſtehung, und ſprach ſich nur in ſternenheller Nacht am würdigſten aus. So gab er den Todtengeſang „Begrabt den Leib in ſeine Gruft" mit unnachahmlichem Tiefgefühl, nachdem er zuvor durch die möglichſte Modification von Glockenſchlägen die elfte Stunde verkündet hatte. Nachdem die Uhr bald nahe, bald fern, dann wieder näher und ferner noch, die Geiſterſtunde angezeigt, hörte man den beſagten Choral in reiner, jedoch ſchauervoller Harmonie in weiter Entfernung und gleichſam in den Lüften erklingen, und immer näher und näher noch und feierlicher ertönte er, ſchien dann über unſerem Haupte vorbeizuziehen, um in der weiteſten Ferne, im höchſten Gewölke, am Himmel zu verſchwinden. Wer vermöchte es, eine vollendete Beſchreibung eines ſolchen Genuſſes zu geben! Man ſagt, Naumann habe beim Anhören dieſer Leiſtung ausgerufen: „Wenn ich das vermöchte, ich verbrennte zur Stelle all' meine Compoſitionen." Koch verſicherte, daß er geglaubt habe, den Ton ſeines Inſtruments durch verfeinertes Metall zu erhöhen, und es aus Gold, Silber ꝛc. habe verfertigen laſſen; allein nur das Eiſen beſitze den Klang, der uns ſo entzücke. Bald wurde ſein Inſtrument Mundharmonica genannt, denn wollte man irgend ein anderes ihm zur Seite ſetzen, ſo könnte es nur die Harmonica ſeyn. Eine ausführliche Lebensbeſchreibung Kochs ſteht in Schummels Almanach 1793 pag. 322 ff.

Koch, Stephan, bürgerlicher Drechslermeiſter und Blasinſtrumenten-Macher in Wien, wurde geboren den 12. April 1772 zu Beſprin in Ungarn. Seine Flöten, Hoboen, Clarinetten und Fagotts wurden allgemein geſchätzt. Er brachte weſentliche Verbeſſerungen an, raffinirte den Mechanismus, erleichterte das Traclement durch die erfundenen Aushülfsklappen und wendete die größte Sorgfalt auf eine möglichſt reine Stimmung. Seit ſeinem Tode, am 16. Decbr. 1828, unterzog ſich Franz, ſein damals 28jähriger, unter des Vaters Leitung vollkommen ausgebildeter Erſtgeborner, der Führung des Geſchäfts, und ſein induſtriöſer Eifer eben ſo wohl als ſeine mannigfaltigen Kenntniſſe haben daſſelbe nicht nur auf der accreditirten ehrenvollen Stufe erhalten, ſondern auch noch in verſchiedenen Nebenzweigen bedeutend erweitert.

Koch, Heinrich Chriſtoph, geb. am 10. October 1749 zu Rudolſtadt. 1768 wurde er zur erſten Violine als Hofmuſikus erhoben, und 1777 ernannte ihn der Hof zum Kammermuſikus. Weil mehr Neigung hatte er für das Theoretiſche der Tonkunſt. In dieſem Fache hat er auch das Meiſte genützt und folgende Werke herausgegeben: „Verſuch einer Anleitung zur Compoſition" in drei Theilen; der erſte 1782 (8°.), der zweite 1787 und der dritte 1793 (Leipzig, bei F. A. Böhme). Um dem damaligen Mangel an muſikaliſcher Literatur nach Kräften abzuhelfen und dabei auch Anderer Federn in Bewegung zu ſetzen, unternahm er die Herausgabe eines Journals der Tonkunſt. Bei Kayſer zu Erfurt erſchienen davon 1795 zwei Stücke, jedes 8—9 Octavbogen, mit ſehr wohlgewählten, nützlichen und unterhaltenden Gegenſtänden verſchiedener Art. Verſchiedene Abhandlungen und Recenſionen lieferte er in die Speier'ſche muſikaliſche Zeitung 1788—1791; in die ſieben erſten Jahrgänge der Jena'ſchen allgem. Literaturzeitung und in die Leipz. allgem. muſikal. Zeitung von 1807 bis 1811. Unterdeſſen war auch ſein Hauptwerk erſchienen: „Muſikaliſches Lexikon", welches die theoretiſche und practiſche Tonkunſt encyclopädiſch bearbeitet, alle alten und neuen Kunſtwörter erklärt und die alten und neuen Inſtrumente beſchrieben enthält (Frankfurt a. M., bei Aug. Herrmann dem Jüngern 1802. In zwei Abtheilungen mit fortlaufenden Seitenzahlen, 1802, in gr. 8°.). Das Werk machte gleich bei ſeinem Erſcheinen ein ſehr verdientes Aufſehen. Lange hatte man in Deutſchland auf ein ſolches Werk gehofft, die Nothwendigkeit deſſelben empfunden und recht wohl begriffen, daß die vorhandenen

Digitized by Google

Hiller'ſchen Ueberſetzungen vieler Artikel aus Rouſſeau's Dictionaire de Musique, ſo wie der ganze Rouſſeau nicht ausreichten. Als Hülfswerk iſt es immer noch ſehr brauchbar und trefflich; kein künftiger Bearbeiter ſolcher Artikel wird ihn unbenutzt laſſen, noch ſeinen Namen ohne Dank nennen, ſo wenig er ſich auch in Allem auf ihn verlaſſen wird, am wenigſten im Aeſthetiſchen. — Noch erſchien: „Handbuch bei dem Studium der Harmonie" (Leipzig bei Hartknoch 1811). „Verſuch, aus der harten und weichen Tonart jeder Stufe der diatoniſch-chromatiſchen Leiter vermittelſt des enharmoniſchen Tonwechſels in die Dur- und Molltonart der übrigen auszuweichen" (Rudolſtadt, 1812, in 4°., 64 Seiten) war ſein letztes gedrucktes Werk; einige dergleichen ſind Manuſcript geblieben. Mitten in der Arbeit an einer muſikaliſch theoretiſchen Abhandlung traf ihn ein Schlagfluß, der auch in wenigen Tagen ſeinen Tod herbeiführte. Er ſtarb am 12. März (nicht am 19. oder ſonſt) 1816. Die Königl. Academie der Muſik zu Stockholm, von ſeinem Tode nicht unterrichtet, erwählte den Heimgegangenen zu ihrem Mitgliede an Albrechtsbergers Stelle und ſendete das Diplom durch ihren Secretär, Hrn. Frigel, den 2. December 1818 nach Rudolſtadt.

Koch, Anton Albrecht, ſtarb um 1745 als Hochfürſtlich Bernſtadtiſcher Capellmeiſter, und lebte früher, um 1710, längere Zeit als Muſiklehrer und Componiſt zu Breslau. Außer mehreren Gelegenheitsmuſiken und Serenaden für Orcheſter hat er auch einige Opern componirt, welche zu ſeiner Zeit jährlich auf Martini in Oels aufgeführt wurden.

Koch, Johann Sebaſtian, zuletzt Gräflich Reußiſcher Capelldirector, geboren in Ammern unweit Mühlhauſen in Thüringen am 16. Juni 1689. Mattheſon eignet ihm einen Jahrgang Kirchenmuſik zu; wahrſcheinlich aber gehört derſelbe vorhergehendem A. A. Koch. Doch hat auch dieſer J. S. Koch Mehreres für die Kirche componirt, was leider aber verloren gegangen zu ſeyn ſcheint. Er ſtarb im Januar 1757.

Koch, Jeremias, ein Contrapunktiſt des 17. Jahrhunderts, ward geboren zu Sondershauſen im October 1637, und 1682 Gräfl. Schwarzburgiſcher Capellmeiſter, als welcher er am 24. März 1693 geſtorben iſt. Von ſeinen Compoſitionen hat man in Sondershauſen nur noch einen fünfſtimmigen Trauergeſang, „Trawriges Abſchiedslied" betitelt, der bei dem Leichenbegängniſſe des Grafen Anton Günther von Sondershauſen in der dortigen St. Crucikirche aufgeführt wurde, und von welchem Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexikon für den dafür Intereſſirten noch nähere Nachricht gibt.

Koch, Johann Auguſt Chriſtoph, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ohngefähr von 1770 bis gegen Ende des Jahrhunderts, Director der Königl. komiſchen Oper zu Potsdam. Beſonders angeſehen war er als gründlicher Singlehrer, doch ſpielte er auch gut Violine und ſang ſelbſt einen ſehr angenehmen Baß. Auch als Componiſt that er ſich nicht ohne Glück hervor. Seine Tochter und Schülerin — Juliane Caroline, geboren zu Hamburg 1758, ſtand von 1774 an als Sängerin bei der großen Oper zu Berlin und erfreute ſich des Beifalls des dortigen Publikums. Sie ſpielte nebenbei auch ziemlich fertig Clavier, verheirathete ſich 1778 mit einem Hrn. Verona, ſtarb aber ſchon zu Berlin am 20. Juni 1783.

Koch, Madame Franziska Romana, geborene Gieraneck, einſt berühmt als Sängerin und Tänzerin, ward geboren zu Dresden 1748. 1787 trat ſie vom Theater ab, und endlich ſtarb ſie zu Dresden an der Auszehrung 1796, zwei Söhne und eine Tochter hinterlaſſend, die ſich auch der Kunſt gewidmet hatten, erſtere Beiden als Violiniſten und Violoncelliſten, letztere als Sängerin.

Koch, Carl, ein jetzt lebender Fagottvirtuos und achtungswerther Componiſt für ſein Inſtrument, iſt Mitglied der Herzogl. Sachſen-Coburg'ſchen Hofcapelle.

Kocher, Conrad, Organiſt an der Stiftskirche und Vorſteher des Vereins für Kirchengeſang in Stuttgart, ward am 16. December 1786 in dem Würtembergiſchen Dorfe Dizingen geboren. Er componirte zunächſt mehrere Sonaten für's Clavier, Quartette, Lieder ꝛc., dann auch einige Opern, unter welchen zwei, „der Käfig" und „der Elſenkönig", in Stuttgart zur Aufführung kamen. Auch ſein Oratorium „der Tod Abels", deſſen Compoſition in dieſelbe Periode fällt, ward dort und vorher auch ſchon einmal in Leipzig aufgeführt. Das zog die Aufmerkſamkeit aller wahren Kunſtfreunde auf ihn, und des berühmten Cotta für dergleichen Zwecke bekannte Freigebigkeit ſetzte ihn in den Stand, längere Zeit ſich in Italien, und namentlich in Rom, aufhalten zu können. Beſonders die päpſtliche Capelle war es, auf welche er hier ſein forſchendes Auge richtete. Ihre Leiſtungen wurden zur feſtſtehenden Norm ſeiner Anſichten von dem chriſtlichen Kirchengeſange und der Kirchenmuſik im Allgemeinen, der ſchon früher ſeine Muſe mit einer leidenſchaftlichen Vorliebe ſich zugewandt hatte, und es war von weſentlichem Vortheile für ihn, daß des berühmten Baini's Freundſchaft ihn zum innigeren Studium der Werke Paleſtrina's hinleitete. Dies ward denn auch Urſache, daß er ſich nach ſeiner Rückkehr in's Vaterland alsbald mit der Ausarbeitung einer Schrift, nach den in Italien in ihm entſtandenen Ideen und Planen, beſchäftigte, die dann auch 1823 in Stuttgart unter dem Titel erſchien: „die Tonkunſt in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen vierſtimmigen Choral- und einem Figuralgeſange für einen kleineren Chor, nebſt Anſichten über den Zweck der Kunſt im Allgemeinen." Er entwickelt hier das Bedürfniß eines Kirchengeſanges, welcher das Gemüth zur Ruhe und Freudigkeit in Gott, ohne die es keine wahre Andacht gäbe, ſtimmen, und über den Ausdruck alles blos individuellen Gefühls zu dem allgemeinen religiöſen ſich erheben ſoll. Es iſt hier nicht Raum zu einer ausführlicheren Critik des intereſſanten Schriftchens; man vergleiche darüber „Cäcilia" Bd. 2 pag. 141 ff. und Bd. 9 pag. 8 ff. Mit der Erſcheinung dieſer Schrift, welche die Einführung einer zweckmäßigen Schulbildung im Kirchengeſang empfiehlt, ſtiftete Kocher zugleich den Verein für Kirchengeſang, der ſich in kurzer Zeit über ganz Würtemberg verbreitet und durch deſſen glücklichen Erfolg ſich die dortige Regierung bewogen gefunden hat, den Geſang als Aufgabe in allen Schulen einzuführen, wodurch eben ein vierſtimmiger Choralgeſang in den proteſtantiſchen Kirchen erzielt werden ſollte. An K.'s Grundſätze ſchloſſen ſich zu einer gemeinſchaftlichen Umarbeitung der würtembergiſchen Choräle Silcher und Frech (ſ. d.), durch deren Bemühung denn auch bald ein allgemeines evangeliſches Choralbuch entſtand; und auf gleichen Zweck ſind K.'s Figuralgeſänge berechnet, nämlich auf einen Gemeindechor, deſſen Erzielung jedoch wohl nie vollkommen glücken möchte, obſchon K. Alles dafür thut, was, auch bei ſeiner jetzigen äußeren Stellung, in die er im October 1827 trat, in ſeinen Kräften ſteht und wirklich ſchon dem Volksgeſange in Würtemberg einen lebendigen Schwung gegeben hat. Dieſes jedoch mehr durch die Gründung des Liederkranzes und ſeine vierſtimmigen Lieder für ſolche Vereine, denn die Melodien derſelben ſind einfach, eben wie ſie das Volk will, ohne zur Trivialität herabzuſinken, und abwechſelnd, ohne geſucht zu ſeyn, und in ihre Harmonie iſt gerade ſo viel Kunſt gelegt, als dem Volk verſtändlich iſt, und daß man doch den Meiſter merkt, der mehr thun könnte, wenn er es nur für gut gehalten hätte.

Köchy, ein tüchtiger Violinſpieler mit einem überhaupt ungemeinen Muſiktalente, das bei ſeiner Jugend noch ungleich größere Hoffnungen an ſeine Erſcheinung knüpft, iſt derzeit in Rudolſtadt als Hofmuſikus angeſtellt und ward 1816 zu Braunſchweig geboren.

Kohaut oder Kohot, Carl von, einer der berühmteſten Lauteniſten ſeiner Zeit und Secretär bei der Kaiſerlichen Hof- und Staatskanzlei in Wien, von deſſen Lebensumſtänden aber leider nichts Näheres bekannt ge-

Digitized by Google

worden iſt. Von ſeinen Compoſitionen iſt im Jahr 1761 bei Breitkopf in Leipzig ein Divertimento für die Laute mit Begleitung von zwei Violinen und Violoncell geſtochen worden. Ein aus Böhmen gebürtiger Lauteniſt Namens **Kohott** war 1710 Baron's Lehrmeiſter auf der Laute in Breslau. Vielleicht war es der Vater dieſes **Carl**.

Kohaut, Franz, Virtuos auf dem Waldhorne und der Trompete und auch Componiſt für dieſe Inſtrumente. Er iſt aus Wien gebürtig und vermuthlich ein Nachkomme des obigen Carl von Kohaut. Zu Anfang des Jahres 1819 war er als Capellmeiſter bei einem reichen adelichen Gutsbeſitzer in der Nähe von Moskau angeſtellt, wo er ſich auch noch 1824 befand und als Waldhorniſt, ſowohl von Moskau wie von St. Petersburg aus, wiederholt gelobt wurde. Von ſeinen Compoſitionen iſt bei André in Offenbach ein Rondo für Waldhorn oder Baſſethorn mit Begleitung des Orcheſters geſtochen worden.

Kohaut, Joſeph, Kammermuſikus des Prinzen Conti, vortrefflicher Lauteniſt und auch beliebter Operncomponiſt in Paris in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts und wahrſcheinlich ein Bruder des in den Adelſtand erhobenen Carl in Wien.

Kohl, Franz, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Kreis-Schulcommiſſär zu Leitmeritz; war geb. 1748 zu Quatierub in Böhmen, und anfänglich Fürſtlich Lobkowitziſcher Schul- und Muſikdirector zu Bilin. Seine zahlreichen Kirchen- und Kammercompoſitionen, von denen aber leider nur wenige im Druck erſchienen ſind, wurden, beſonders ihres reinen Satzes und ihrer gefälligen Melodien wegen, einſt, und nicht blos in Böhmen, ſondern auch im weiteren Kreiſe, ſehr geſchätzt.

Köhler, Valentin (auf ſeinen Werken, die in Meſſen, Magnificaten, Cantionen, Intraden rc. beſtehen, nennt er ſich Valentinus Colerus), war Cantor oder damals ſogenannter Phonaseus zu Sondershauſen, und um 1550 zu Erfurt geboren. Wie Gerber bemerkt, gehörte er zu den beſſeren Componiſten ſeiner Zeit.

Köhler, Martin, lat. Martinus Colerus, ein Componiſt des 17. Jahrhunderts, um 1620 zu Danzig geboren, ſtarb 1704 in Hamburg. Von ſeinen Compoſitionen werden noch einige Paſſionsmuſiken angeführt, die er mit H. Pape gemeinſchaftlich verfertigte; eine „Hochzeitliche Ehrenfackel, dem Herrn von Hardenberg angezündet", auf welchem Titel er ſich Componiſt zu Danzig und Mitglied des Schwanenordens mit Namen Muſophilus nennt; und endlich „Sulamitiſche Seelenharmonie, d. i. einſtimmiger Freudenhall etlicher geiſtlicher Pſalmen" (1662).

Köhler, Johann Herrmann, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts Markgräfl. Anſpachiſcher erſter Violiniſt und Kammer-Regiſtrator, ſicher einer der erſten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit, wurde auch geboren zu Anſpach 1686.

Köhler, Johann Chriſtian, ein berühmter Orgelbauer um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Frankfurt a. M.

Köhler, Ernſt, Oberorganiſt zu St. Eliſabeth in Breslau, iſt am 28. Mai 1799 zu Langenbielau bei Reichenbach geboren. Seine erſten Compoſitionsverſuche fallen in das Jahr 1818. Berner war der väterliche Freund, der ihm hierin mit Rath und That, nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen, zur Seite ſtand, und ſie kann daher kaum auffallen die Schnelle, womit K. ſich zu einem der achtungswertheſten Künſtler aufſchwang, insbeſondere aber zu einem der fertigſten und geſchmackvollſten Orgel- und Clavierſpieler. 1820 ward ſein erſtes Werk gedruckt: eine große Polonaiſe für Clavier; ihr folgten dann ähnliche Sachen in nicht unbedeutender Anzahl: Tänze, Rondo's, Variationen, Phantaſien rc., theils mit, theils ohne Begleitung. Auch arrangirte er mehrere Orcheſterſachen für Clavier zu zwei und vier Händen, z. B. die Ouverture zu „Fauſt" von Seyfried, zu „Alruna" von Spohr, die erſte und dritte Sinfonie von Fesca, ein Sinfonie von Weber rc. rc.

Köhler, Gottlieb Heinrich, geb. zu Dresden am 6. Juli 1765 (nicht 1769, wie wir irgendwo geleſen haben). Ueberall, wo er war, hatte er außerordentlich thätig als Privatlehrer gewirkt; er unterrichtete im Flöten-, Violin- und Clavierſpiele, und war beſonders ſeiner Geduld und Artigkeit wegen bei den Dilettanten beliebt. Für dieſe war er auch ſeit 1789 bis an ſein Ende als Componiſt überaus thätig geweſen, wußte ſich in die jeder Zeit herrſchende Mode mit großer Leichtigkeit zu finden und brachte ihnen zu ihrer Unterhaltung und zum Unterrichte eine große Menge Notenhefte, die immer angenehm befunden und als Modeſtücke recht gern, wenn auch nicht lange, geſpielt wurden. Im Allgemeinen kann er auch nur als ein ſehr thätiger und bei Dilettanten beliebter Modecomponiſt ſeiner Zeit angeſehen werden, dem aber ungeachtet deſſen die muſikaliſche Welt Dank ſchuldig iſt. Er ſtarb am 29. Januar 1833.

Köhler, Großherzoglich Badiſcher Hofmuſikus in Carlsruhe, iſt geboren im Jahre 1783 zu Oberlind im Herzogthum Sachſen-Meiningen, trefflicher Contrabaßiſt, ſtarb zu Karlsruhe 1841.

Kohn, Auguſt, Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, wurde geb. zu Königsberg 1732. Um 1760 trat er als Kammermuſikus, erſter Violiniſt und Concertvorſpieler in die Königl. Capelle zu Berlin, und in dieſer Eigenſchaft ſtarb er auch in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts. Compoſitionen ſind unſeres Wiſſens nicht von ihm erſchienen.

Kolb, Johann Baptiſt, geboren zu Neudettelsau am 31. Auguſt 1743 und geſtorben im erſten Decennium des laufenden Jahrhunderts zu Fürth bei Nürnberg, wo er eine lange Reihe von Jahren gelebt hatte, war ein Schüler von Joſeph Haydn und im Ganzen tüchtiger Componiſt.

Kolbe, Cajetan, ein Kirchencomponiſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, von dem ſich unter Andern auf der Münchner Bibliothek noch ein Dixit Dominus und eine Sammlung von ſechs Magnificaten (gedruckt Augsburg 1701) befinden.

Kölbel, von 1754 bis an ſeinen Tod, der in die letzten ſiebziger Jahre fällt, Kaiſerlich Ruſſiſcher Hofmuſikus und für ſeine Zeit tüchtiger Waldhorn-Virtuos, war ein Böhme von Geburt. Nach zehnjährigen und manchen unglücklichen Verſuchen brachte er endlich den von ihm ſogenannten Amorſchall (ſ. d.) zu Stande, auf dem er dann auch wieder als Virtuos in ſofern manchen Triumph feierte, als er darauf aus Tonarten blaſen konnte, wie F-Moll und E-Dur, in welchen man früher in Rußland noch keine Hornmuſik gehört hatte.

Kolberer, Cajetan, Mönch in dem Benedictinerkloſter Andechs oder zum heiligen Berge in Oberbaiern zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, war auch ein fleißiger Componiſt, namentlich von Kirchenmuſik.

Kollmann, Auguſt Friedrich Chriſtoph, Organiſt an der Königl. deutſchen Capelle zu St. James zu London, iſt geboren zu Engelboſtel bei Hannover 1756. Er ſchrieb eine „Essay on practical musical Composition" in zwei Bänden; ferner: „A practical Guide to Thorough-Bass", eine Generalbaßſchule, die 1807 auch in einer Ueberſetzung bei André in Offenbach erſchien; dann componirte er beſondes viele, und zwar vierſtimmige, geiſtliche Lieder, auch andere einſtimmige engliſche und deutſche Lieder, Clavierſonaten, Präludien, auch Handſtücke für Clavier, Divertimento's, Sinfonien für Clavier; Inſtrumentalmuſik, worunter ein muſikaliſches Gemälde „der Schiffbruch"; verpflanzte Seb. Bachs „wohltemperirtes Clavier" auch auf engliſchen Boden, und dergleichen mehr, was der engliſchen Muſikcultur nur höchſt förderlich ſeyn konnte. Ob K. in dieſem Augenblicke noch am Leben iſt, wiſſen wir nicht, bezweifeln es aber, und iſt dieſer unſer Zweifel gegründet, ſo fällt die Zeit ſeines Todes mehr als wahrſcheinlich in eines der Jahre von 1824 bis 1828. Im Jahre 1821 war er

Digitized by Google

beſtimmt noch am Leben, denn in dieſem Jahre gerade ſchrieb er jene billeee Critik des Logier'ſchen Syſtems, die in der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung mit der Ueberſchrift: „Bemerkungen über J. B. Logiers ſogenanntes neues Syſtem des Muſikunterrichts“ 1821 pag. 769 ff. erſchien, mehr aber gegen die Perſon Logier ſelbſt als gegen das vorgeſchobene Syſtem gerichtet zu ſeyn ſcheint. — Sein Bruder — Georg Chriſtoph K., war Organiſt an der Katharinenkirche zu Hamburg. — Seine noch lebenden beiden Kinder — Johanna Sophie, geb. zu London 1786, und Georg Auguſt, geb. 1789, zeichnen ſich dort als vortreffliche, der ſtrengen Schule des Vaters würdige Claviervirtuoſen aus. Specielleres jedoch haben wir nicht über ſie erfahren können.

Koloffsky, Joſeph, Kaiſerl. Ruſſiſcher Staatsrath, ſtarb zu Petersburg in ſehr hohem Alter am 17. März 1831, und war früher dort Muſikdirector am Kaiſerl. Theater. Seine ausführliche Lebensgeſchichte fehlt uns noch; was wir von ihm wiſſen, beſchränkt ſich auf ſeine künſtleriſchen Leiſtungen; dieſe aber räumen ihm einen bedeutenden Ehrenplatz ein unter den wenigen Componiſten ruſſiſcher Nation. Kaiſer Alexanders Lieblingsmelodien waren faſt alle von Koloffsky, und dürfen wir Hörenſagen nachreden, ſo ſind es auch dieſe Melodien gerade und das Kaiſerliche Wohlgefallen daran geweſen, die ihn in ſeinen ſpäteren Jahren von einer Ehrenſtelle zur anderen ſchnell erhoben, ſo daß er ſein Leben in ſolch' hoher Staatswürde beſchließen konnte.

Komarchios, wahrſcheinlich von κωμάζω — jubeln, im feierlichen Zuge mit Sang und Klang einherziehen, beſonders von jungen Leuten, welche nach einem Gaſtmahle mit Muſik und unter mancherlei Unfug und Muthwillen nach Hauſe ziehen, denn in muſikaliſcher Beziehung ſoll es bei den alten Griechen ein Flötenſtück bezeichnet haben, das zum Trinken aufmunterte und auch beim Trinken, bei Gaſtmahlen geſpielt wurde.

Komma. In der mathematiſchen Klanglehre, wo allein nur dieſes Wort als muſikaliſcher Kunſtausdruck vorkommt, werden zwei Größen, Klanggrößen (Intervalle), die ſich als Differenzen bei Vergleichung und Berechnung der Intervallenverhältniſſe entwickeln, ſo genannt. Das größere, doch ſeltener vorkommende Komma heißt Comma ditonicum, das ditoniſche oder auch das Pythagoriſche Komma. Warum? geht aus folgender Erklärung hervor. Es iſt der Unterſchied zwiſchen dem Verhältniſſe der Octave 2 : 1 und dem Verhältniſſe desjenigen Tones, welcher zum Vorſcheine kommt, wenn man die Octave durch die Folge von zwölf reinen Quinten oder Quarten beſtimmt, d. h. um die Octave mathematiſch zu berechnen, zwölf reine Quinten oder Quarten zuſammen addirt. In dem Artikel Addition iſt dies geſchehen, und man vergl. daher denſelben in Betreff des Weiteren. Wie dort zu erſehen, iſt bei ſolcher Berechnung der letzte Ton jener zwölf zuſammenaddirten Quinten oder Quarten um das Verhältniß 531441 : 524288 größer oder höher als die eigentliche Octave unſers Tonſyſtems. So rechnete Pythagoras (daher Pythagoriſches K.), nämlich durch lauter reine oder ganze Töne (daher diatoniſches oder ditoniſches K.). Das gewöhnlichere kleinere Comma syntonum, ſyntoniſche K., auch K. des Didymus, iſt 1) der Unterſchied zwiſchen dem großen und kleinen ganzen Tone 81 : 80, der entſteht, wenn man das Verhältniß des letzteren 9 : 10 von dem des erſteren 9 : 8 abzieht (ſ. Subtraction); 2) der Unterſchied zwiſchen dem großen Limma (ſ. d.) und dem großen halben Tone, indem man nämlich von erſterem 27 : 25 letztere 15 : 16 abzieht, bleibt 81 : 80; 3) der Unterſchied zwiſchen der Dieſis (ſ. dieſ. Art.) 128 : 125 und dem Diaſchisma (ſ. d.) 2048 : 2025, denn Beide verglichen bleibt wieder das Verhältniß 81 : 80; endlich 4) auch der Unterſchied zwiſchen dem kleinen Limma 135 : 128 und dem kleinen halben Tone 24 : 25, weil dieſe von jenem abgezogen wiederum das Verhältniß bleibt 81 : 80. Alle dieſe Verhältniſſe nun theils verglichen, theils zuſammenaddirt, ergeben ſich folgende Reſultate: 1) der Unterſchied zwiſchen dem größeren diatoniſchen und dem kleineren ſyntoniſchen Komma beträgt gerade das Schisma (ſ. d.), welches jenes mehr enthält als dieſes; und deshalb iſt denn 2) das Diaſchisma und Schisma zuſammengenommen, nämlich nach den Regeln der Addition, welcher Artikel überhaupt hier durchgeleſen werden muß, nichts Anderes als das ſyntoniſche Komma; dieſes Komma wieder zuſammengenommen mit dem Diaſchisma — die Dieſis, und mit dem großen halben Tone zuſammengenommen — das große Limma. Praktiſch angewendet können daher auch zwei enharmoniſche Töne, in ihrer urſprünglichen Reinheit genommen, niemals um ein ganzes ſyntoniſches Komma von einander verſchieden ſeyn, und es iſt falſch, wenn man ſagt, des z. B. ſey eigentlich um ein Komma höher als cis, as um ein Komma höher als gis ꝛc. Der wirkliche Unterſchied zwiſchen dieſen Tönen in ihrer natürlichen Reinheit (in der heutigen Temperatur werden ſie von gleicher Höhe gebraucht) beträgt nur eine Dieſis, alſo 128 : 125. Doch nennen Einige dieſes Verhältniß zuweilen ſchlechtweg nur ein ein Komma. Der Name ſyntoniſches K. kommt her von dem griechiſchen σύντονος, d. h. beinahe gleichtönend, gleichſtimmig.

Kommer, Franz, geb. 1813 den 23. Chriſtmond in Köln am Rheine. Als ausübender Tonkünſtler ſpielt Kommer tüchtig Pianoforte, doch ohne in das Gebiet heutiger Tauſendkünſtler hinüberzuſtreifen, weiß er auch dem Waldhorne beſonders ſchöne Weiſen zu entlocken und hatte früher eine der ſchönſten gebildetſten Baßſtimmen. Als ſchaffender Künſtler verſuchte er ſich, wie leicht denkbar, zuerſt im Liede. Wie manches Schöne er aber auch in dieſer Gattung ſchuf, ſo zeigen dieſe Arbeiten doch, daß er zu anderem berufen, daß er zu ſeinen Werken ein größeres Feld nöthig habe. Dieſes betrat er mit ſeinen Pſalmen für Männerſtimmen, die er in einer Reihenfolge von Heften (Bonn bei Mompour) herausgab. Drei große Meſſen ſetzte er dann für die katholiſche Kirche in Berlin. Eine Menge einzelner kleinerer Muſikſtücke für die Kirche, kleinere Arbeiten für das Theater übergehen wir bis auf die Ouverture und die Zwiſchenſpiele zum Trauerſpiele „Clotilda Montalvi“ von Firmenich. Sein erſtes größeres Werk, das er herausgab, enthielt eine bedeutende Sammlung älterer Werke für Orgel, in deren zeithaltender Reihenfolge Seb. Bach den Beſchluß macht, in welchen er den Kirchen einen Schatz alter guter Muſik, der längſt verloren war, wieder zugänglich machte; ſein zweites derartiges Werk war eine größere Sammlung Kirchentonſtücke für Männerſtimmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, ein Werk, das für die Wiedergeburt der Kirchenmuſik von großem Einfluß ſeyn kann, wenn die Mitwelt des Sammlers Fleiß zu nützen verſteht. Mit gleicher Mühe überſetzte Kommer Geſe's Paſſion und von Burg's Himmelfahrt, die älteſten deutſchen und vielleicht die älteſten aller Oratorien, in heutige Schriftzeichen, die, wie ſeine anderen derartigen Werke, immer ohne eigenmächtige Verpfuſchungen, getreu die Gedanken der alten Meiſter wiedergeben. Für die Liedertafeln, die bisher nur kleinere Stoffe gekannt, ſuchte er in der jüngſten Zeit Oratorien aus der vaterländiſchen Geſchichte zu ſchaffen, die dem Sängerkreiſe in der That am nächſten liegen müſſen, und ſetzte ſo für Frankfurt „den Kyffhäuſer.“ Ein großes Miſerere und das Oratorium „der Zauberring“, die Sage von dem Ringe, der Karl den Großen an ſeine Geliebte feſſelte, ebenfalls für Männerſtimmen bearbeitet, gehören zu ſeinen letzten Werken und bekunden einen Fortſchritt, eine ſorgfältigere Stimmführung, einen edleren Fluß von Melodie und Harmonie, ohne nach Knallwirkungen zu haſchen, die auf den Augenblick nur zu feſſeln vermögen, mehrmal gehört, aber unausſtehlich werden. — Da Kommer ſtets mäßig und nüchtern gelebt, und mit der Reinheit des Herzens und der Geſinnung ſich eine ungeſchwächte Kraft und Geſundheit er-

hallen hat, ſo ſteht zu erwarten, daß er in ſeinen Werken noch eine bedeutendere Höhe erreichen, noch lange für die Kunſt ſegensreich wirken werde.

König, Johann Ulrich von, der Gönner Haſſe's und Graun's, welche Beide durch ihn zuerſt der Kunſt und ſo ihrem ſpäteren Glücke entgegengeführt wurden, daher für alle Zeiten denkwürdig, wurde in der damaligen freien Reichsſtadt Eßlingen (jetzt Würtembergiſch) am 8. October 1688 von bürgerlichen Eltern geboren und auf den hohen Schulen zu Stuttgart, Tübingen und Heidelberg gebildet. Nach der Zeit privatiſirte er zehn Jahre lang als Dichter, und als ſolcher berühmt, zu Hamburg. Dann kam er nach Dresden, wo ſeine außerordentlichen Talente ſo großes Aufſehen machten, daß der damalige König von Polen ihn ſogar in den Adelſtand und von einer Ehrenſtelle zur andern erhob. Er ſtarb als Königl. Polniſcher Hofrath und Ceremonienmeiſter am 14. März 1744. Von ſeinen gedruckten Werken gehört hierher eine ſehr intereſſante Abhandlung „von der Vergleichung des Numerus in der Poeſie und Muſik“, die auch Beſſer in ſeinen geſammelten Schriften mittheilt. Außerdem aber ſoll er für die Hebung der Muſik in Dresden Viel gethan haben, und wirklich ſtand unter ihm die dortige Oper in ihrer höchſten Blüthe, für jene Zeit.

König, Johann Matthias, war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Königl. Preuß. Kammercanzliſt zu Ellrich. Wir beſitzen von ihm mehrere Liederſammlungen mit eigenen Melodien (1782), dann die Operette „Lilla oder die Gärtnerin“, die im Clavierauszuge 1783 gedruckt worden iſt, auch eine Reihe nicht übler Clavierſonaten, die meiſt 1784 zu Berlin erſchienen, und endlich die Operette „die Execution“, aus welcher aber nur einzelne Nummern, für Clavier arrangirt, gedruckt worden ſind.

König der Muſik, auch Geigerkönig, König der Geiger, ſ. Menetriers. Ludwig XIII. legte dieſen Character zuerſt dem Violinſpieler Du Manoir bei und beſtätigte ihn dann durch ein förmliches Patent. Wer König der Geiger war, hatte das Recht, in allen Provinzen Frankreichs Jemanden gegen Erlegung einer gewiſſen Summe Geldes zum Muſikmeiſter zu machen. Ludwig XV. erneuete die Würde. Nach der Zeit der Menetriers und Jongleurs hörte ſie aber auch auf.

Königslöwe, Johann Wilhelm von, Organiſt an der Marienkirche und Werkmeiſter zu Lübeck, und als Orgelſpieler einſt, ſelbſt von Chladni und anderen Kennern, ſehr hochgeachtet, wurde geboren zu Hamburg am 16. März 1745. Er ſchrieb mehrere Clavierſachen, Sonaten ꝛc., die Beifall erhielten. Er errichtete ein Singinſtitut, in welchem wöchentlich unter ſeiner umſichtigen Leitung claſſiſche Muſikwerke einſtudirt und aufgeführt wurden, und das ein ganz neues reges muſikaliſches Leben und Treiben unter den gebildeten Einwohnern Lübecks ſchaffte. Dann componirte er, zunächſt auch für das Bedürfniß dieſes Inſtituts, mehrere kleinere Oratorien, Cantaten ꝛc., die zwar größtentheils Manuſcript geblieben ſind, gleichwohl aber zu den beſſeren Tondichtungen ihrer Art gehören. Er ſtarb, wenn wir nicht irren, erſt im Jahre 1827.

Königsperger (nicht Königsberger, wie Einige, auch Gerber in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexicon, ſchreiben), R. F. Marian, war Mönch im Münſter'ſchen Benedictinerkloſter Prüflingen unweit Regensburg, wo er auch am 9. October 1769 ſtarb, und gehört zu den fleißigſten Componiſten ſeiner Zeit.

Koning, Lodowyk de, ein holländiſcher Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Leulen.

Koning, David, ein noch junger, aber äußerſt talentvoller und bereits vielgebildeter Componiſt, 1820 zu Rotterdam geboren.

Konninck (zuweilen auch Konningk geſchrieben), Servaas da, ein fleißiger und zu ſeiner Zeit auch angeſehener niederländiſcher Componiſt, ſtarb zu Amſterdam gegen 1720.

Kontrapunkt, eine aus dem Lateiniſchen punctum contra punctum (nämlich Punkt oder Note gegen Note) hergenommene Benennung für polyphone Schreibart, d. h. ſolche, die zwei oder mehr melodiſch ausgebildete Stimmen gleichzeitig mit einander verbindet und fortführet, wie z. B. in der Fuge und anderen Kunſtformen. Er bezeichnet zunächſt die Compoſition in zwei oder mehr mit einander gehenden Stimmen, umfaßt alſo in dieſem weiteſten Sinne alle mehr als einſtimmige Muſik. Beſtimmter aber verſtehen wir darunter den Satz, welcher zwei oder mehr wahrhaft ſelbſtſtändige (nach den Grundſätzen der Melodik ausgebildete) Stimmen mit einander verbindet. Dies kann nun entweder ohne weitere Bedingung (als die ſich von ſelbſt verſtehenden des reinen Satzes und der überhaupt kunſtmäßigen Führung) geſchehen; dann heißt die Schreibart der einfache Kontrapunkt. Oder es kann Bedingung ſeyn, daß von zwei kontrapunktiſchen Stimmen die unterſte ohne Nachtheil zu oberſt und die oberſte zu unterſt geſetzt (in der Kunſtſprache: gegen einander umgekehrt) werden können; dann heißt die Schreibart der doppelte Kontrapunkt. A. 1) Die Regeln des einfachen Kontrapunkts beruhen auf den Grundſätzen der Melodik und Harmonik, ſie ſind Anwendungen dieſer Grundſätze auf beſtimmte Kunſtformen oder Kunſtübungen. Letztere hat man nach ſtufenweiſer Schwierigkeit anzuordnen verſucht, und dazu den Kontrapunkt in gleichen und ungleichen getheilt. Erſterer iſt ein ſolcher, in dem eine Stimme jedem Tone der andern nur einen Ton entgegenſtellt; letzterer, wo ſie jedem Tone der andern zwei, oder drei, oder vier, oder nach Belieben bald einen bald mehr Töne entgegenſetzt, welche letztere Schreibart der vermiſchte oder bunte (auch blühende) Kontrapunkt benannt wird. Dies ſind die fünf Uebungsklaſſen für den einfachen Kontrapunkt, nach denen die Arbeiten der Schüler im zwei-, drei- und vierſtimmigen Satze ſich regeln ſollen. Allein die ganze Anordnung iſt unſyſtematiſch und nur ſcheinbar dem Fortſchreiten vom Leichtern zum Schwerern günſtig. Es iſt nicht immer das Leichtere, Ton gegen Ton zu ſetzen; ja in vielen Fällen läßt ſich eine Stimme nur dann gut gegen eine andere führen, wenn man ihr zwei oder mehr Töne geben darf. Wer dann aber überhaupt den Satz verſteht, für den macht es wiederum keinen Unterſchied, ob er nach der zweiten oder dritten, vierten und fünften der obigen Setzarten verfährt, und überall wird die gute Führung erleichtert werden, wenn es freiſteht, bisweilen weniger, bisweilen mehr Töne den Tönen der erſten Stimme entgegenzuſetzen. So iſt alſo nur die Schreibart des ſogenannten vermiſchten Kontrapunkts eine der Kunſt wahrhaft angemeſſene, und das nur wahrhaft methodiſch, daß man den Schüler zwar Anfangs von Tonüberladung zurückhält, ihm aber Freiheit läßt, nach ſeinem Ermeſſen, nach dem Erfordern der Stimme, die er führen ſoll, und nach den Bedingungen der Kunſtform, in der er arbeitet, bald einen, bald mehr Töne zu nehmen. 2) Dieſe Eintheilungen des einfachen Kontrapunkts haben wenigſtens einen methodiſchen Zweck, wenn ſie ihm auch nicht gemäß erſcheinen. Die Pedanterie der älteren Theoretiker hat aber noch ein Heer von Eintheilungen und Namen aufgeboten, die ganz zwecklos erſcheinen. Da nannten ſie die Erfindung einer kontrapunktiſchen Stimme über einer andern Stimme einen contrapunctus hyperbatus, einen Kontrapunkt unter dem Subjecte (der feſtgeſetzten erſten Stimme) einen cp. hypobatus. Schritt der Kontrapunkt diatoniſch (oder chromatiſch), ſo hieß er gradativus oder gehender, auch gerader; bewegte er ſich in Sprüngen, ſo hieß er saltativus, ſpringender oder ungerader, und dieſer war wieder ein eigentlich ſpringender oder ein hüpfender (in kleineren Intervallen ſpringender) Kontrapunkt. Doch ſchon zuviel von dieſen Raritäten, deren man einen viel größeren Kram noch in André's Tonſetzkunſt (in der Einleitung unter dem Antiquirten) ausgelegt findet. — B. Der doppelte Kontrapunkt iſt ſchon in einem beſonderen Artikel beſprochen worden; er zeigt uns zwei

Digitized by Google

Stimmen, die gegen einander umgekehrt werden können. Man erräth nun ſchon, daß C. *der dreifache Kontrapunkt* ein ſolcher iſt, der *drei* Stimmen zuſammenfugt, deren jede als *erſte*, oder *zweite*, oder *dritte* Stimme gebraucht werden kann. Es kann aber jeder dreifache Kontrapunkt ſechs verſchiedene Geſtalten durch Umkehrung aller Stimmen annehmen. Bezeichnen wir nämlich den Satz der erſten Stimme mit 1, der zweiten mit 2, der dritten mit 3, ſo können dieſe Sätze folgende Stellungen

1	2	3	3	2	1
2	3	1	2	1	3
3	1	2	1	3	2

gegen einander haben. Wir überſehen hier den Gewinn, den der dreifache Kontrapunkt uns bietet: er verſechsfacht die Geſtalt eines nach ihm entworfenen Satzes; nothwendig iſt uns aber dieſe Satzweiſe für Fugen mit drei Subjecten (vergl. den Artikel *Fuge* mit drei und mehr Subjecten), wofern wir in ihnen die drei Subjecte zuſammenführen und umkehren wollen. Eine ſolche Fuge finden wir unter anderen am Schluſſe von Seb. Bachs Kirchenmuſik*) „Herr, gehe nicht in's Gericht", die nur durch das elaſtiſche Spiel der drei Subjecte zu einem herrlichen und ganz befriedigenden Schluſſe der gewaltig erregenden Muſik geworden iſt, und allein ſchon genügt, die Wichtigkeit des dreifachen Kontrapunkts zu zeigen. Noch ſind, mit Uebergehung verkünſtelter und mit Recht antiquirter Arten, D. *der vierfache Kontrapunkt*, der vier, E. *der mehrfache Kontrapunkt*, der fünf umkehrungsfähige Stimmen enthält, und F. *der doppelt-verkehrte Kontrapunkt*, deſſen Stimmen nicht blos umgekehrt, ſondern auch verkehrt werden können (ſ. d. Art. *Verkehrung*), zu erwähnen. Die Umkehrung im drei-, vier- und mehrfachen Kontrapunkte kann (wie im doppelten Kontrapunkte) auf allen Stufen der Tonleiter erfolgen, das heißt die zu verſetzende Stimme kann um acht, neun, zehn, elf, zwölf, dreizehn, vierzehn Stufen unter oder über die andere wandern. Hiernach ſind, wie ſchon im Art. *doppelter Kontrapunkt* zu leſen, *vorerſt ſieben* Arten des Kontrapunktes möglich: der drei- oder mehrfache Kontrapunkt in der Octave, None, Dezime, Undezime, Duodezime, Terzdezime (decima tertia) und Quartdezime (decima quarta). Aber auch hier, wie im doppelten Kontrapunkte, verdient die Umkehrung in die Octave vor allen den Vorzug, weil ſie den freieſten Spielraum hat und den Satz bei aller Ortsveränderung der Stimmen gegen einander am kenntlichſten wiedergibt. Die anderen Arten der Umkehrung ſind zum Theil ſo ſchwierig, daß ſie im drei- und mehrfachen Kontrapunkte geradezu für unausführbar oder wenigſtens für ſo *unfrei* zu erklären ſind, daß ein freier Kunſterguß in ihnen undenkbar wird. Eher gelingt eine *achte* Art des drei- oder mehrfachen Kontrapunkts, der *vermiſchte*, in der eine Stimme gegen die andere in die Octave, eine dritte oder vierte u. ſ. w. in ein anderes Intervall umkehrungsfähig iſt. Am leichteſten vereinen ſich im gemiſchten Kontrapunkte die Umkehrungsarten in die Octave, Dezime und Duodezime, und unter gewiſſen Bedingungen (die in die Compoſitionslehre gehören) kann aus einem doppelten Kontrapunkte der Octave ein doppelter Kontrapunkt der Dezime, der Duodezime ein dreifacher Kontrapunkt (in drei verſchiedenen Weiſen), ein vierfacher Kontrapunkt (in doppelter Weiſe) gemacht, zuletzt gar jeder dieſer Kontrapunkte in der Verkehrung (in entgegengeſetzter Richtung aller Tonſchritte) ausgeübt, folglich zu einem doppelt-, drei- oder vierfach verkehrten Kontrapunkte erhoben werden. Man wird finden, daß alle dieſe Tauſendkünſte auf Verdoppelung der urſprüglichen Stimmen, die unter Bedingungen möglich und umkehrungsfähig iſt, beruhen, daß aber allerdings die verdoppelnden Stimmen, nicht für ſelbſtſtändige, nicht für eigentlich drei- und vierſtimmige, ſondern ſtreng genommen nur für zweiſtimmige zu achten ſind. Indeß iſt es nicht ſchwer, die zugeſetzten Stimmen rhythmiſch und melismatiſch ſo umzugeſtalten, daß ihre Aehnlichkeit mit den Urſtimmen mehr und mehr ſich verbirgt und der Satz wenigſtens als ein *gleichſam* drei- oder vierſtimmiger gelten kann. Im evangeliſchen Choral- und Orgelbuche iſt das Vorſpiel zu dem Choral „Auf hinauf zu deiner Freude" auf einen ſolchen vierfach verkehrten Kontrapunkt gegründet. Man nennt übrigens einen auf ſo vielfache Weiſe anwendbaren Satz einen *polymorphiſchen Kontrapunkt*. Will man übrigens von jenem auf die innere Verbindung des Kontrapunkts der Octave, Dezime und Duodezime gegründeten Verfahren keinen Gebrauch machen, ſo kann der drei- und mehrfache Kontrapunkt nur dergeſtalt verfaßt werden, daß man mit einem doppelten Kontrapunkte beginnt, dann eine dritte, vierte Stimme u. ſ. w. zuſetzt und jede Stimme gegen die andern Stimmen hinſichts der Umkehrungs- und Verkehrungsfähigkeit prüft. Bei dem Kontrapunkt der Octave hat dies mit drei und vier Stimmen bei einiger Uebung und Ueberlegung ſo wenig Schwierigkeit, daß dergleichen drei- und vierfache Kontrapunkte ſich gleichſam von ſelbſt zuſammenbauen. G. Es fragt ſich noch zum Schluſſe, *welchen Werth* alle dieſe Satzformen, der drei- und vierfache, drei- und vierfach verkehrte und polymorphiſche Kontrapunkt für uns haben, eine Frage, die um ſo dringender iſt, je weniger in Abrede geſtellt werden kann, daß dieſe Satzweiſen beſonders früher zu argen Verkünſtelungen verführt, und damit ihre ſpätere Vernachläſſigung, wenn auch nicht verdient, doch veranlaßt haben. Bei der Antwort möchten wir nun vor Allem *ſondern*: 1) Der drei- und vierfache Kontrapunkt der Octave und jene, den Kontrapunkt der Octave, Dezime und Duodezime vereinende Satzweiſe bewegen ſich zwar unter gewiſſen einſchränkenden Bedingungen, doch aber nicht ſo unfrei, daß nicht ein künſtleriſches Walten und Schaffen in ihnen möglich und ohne unverhältnißmäßige Uebung aneignenbar wären. Daſſelbe läßt ſich auch von dieſen Kontrapunkten, wenn ſie verkehrungsmäßig ſeyn ſollen, ſagen; leicht gehorchen uns die drei oder vier Stimmen, bald treten uns im obgedachten Verfahren die zwei Urſtimmen nebſt deren bereits umgewandelten Verdopplungsſtimmen ohne Weiteres vor das innere Auge, ohne daß wir an die Methode, an Urſtimme, Verdoppelung und Umgeſtaltung zu denken haben. 2) Bei mehrfachen Kontrapunkten der Octave wachſen natürlich die Schwierigkeiten mit jeder neuen Stimme, und bei den andern Kontrapunkten, in denen Umkehrungen in die None u. ſ. w. eintreten ſollen, häufen ſie ſich nach der Fremdheit des Umkehr-Intervalls ſo ſehr, daß hier die künſtleriſche Freiheit mehr und mehr erliſcht. Es würden alſo zunächſt die unter 1 angeführten Kontrapunkte als die ſicher anwendbaren erſcheinen; von ihnen allein ſoll hier ferner die Rede ſeyn, ohne daß wir damit einzelnen Kombinationen anderer Art (z. B. einem gemiſchten Kontrapunkte der Dezime und Duodezime, der Octave und eines der ſchweren Intervalle) ihr künſtleriſches Bürgerrecht geradezu abſprechen wollten. 3) Die künſtleriſch *brauchbaren* Arten des drei- und mehrfachen Kontrapunkts ſind nun auch ſogleich künſtleriſch *wichtig*. Sie vervielfältigen unſere Tongeſtaltungen unermeßlich. Oben ſahen wir ſchon, daß der dreifache Kontrapunkt ſeinen Satz *ſechsmal* verſchieden darſtellt. Ein Satz des vierfachen Kontrapunkts kann folglich vierundzwanzig Stellungen annehmen, *ungerechnet* vierundzwanzig dreiſtimmiger und zwölf zweiſtimmiger Geſtaltungen, die in ihm enthalten ſind. So haben wir ſchon *ſechszig* Geſtalten eines Satzes, und dieſe Zahl *verdoppelt* ſich, wenn alle Stimmen verkehrungsfähig ſind, *vervielfältigt* ſich, wenn einige Stimmen ſich verkehren laſſen, während andere ihre urſprüngliche Richtung beibehalten. Nun wird es natürlich Niemanden einfallen, alle dieſe Umgeſtaltungen eines Satzes in einem Tonſtücke durchbrauchen zu wollen; wie vortheilhaft aber ſchon die Wahl unter ſo vielen Geſtalten iſt, wie begünſtigend für das Ganze, wenn man

*) Bei Simrock in Bonn in Partitur und Clavierauszug herausgegeben.

Digitized by Google

mehrmals auf denſelben Satz zurückkommen und ihn jedesmal neu darſtellen kann, iſt einleuchtend. Unentbehrlich aber iſt der drei- und vierfache Kontrapunkt zu den drei- und vierſachen Fugen und Kanons (vergl. d. Art. **Doppelfuge, Doppelkanon, Fuge**) und in ſofern Bedingung und Grundlage für die reichſten und in Einheit des Inhalts ſtärkſten polyphonen Kunſtformen. Dahee iſt nun auch 4) erſt ganz zu erkennen, welche Wichtigkeit die Uebung der Kontrapunkte für Bildung und Kräftigung des künſtleriſchen Talents hat. Der Kunſtjünger wird durch ſie gewöhnt, einen Satz, in allen ſeinen Beziehungen und Verhältniſſen, wahrhaft allſeitig aufzufaſſen und zu bewältigen, und ſogar die läſtigen Bedingungen dieſer Schreibart werden dazu dienen, ihm größere Schnellkraft und Gewandtheit zu geben und eine würdigere Haltung, wenn er zu leichteren freieren Aufgaben zurückkehrt. Freilich wird dabei vorausgeſetzt, daß der Kontrapunkt nicht einſeitig und pedantiſch getrieben, ſondern mit freieren Uebungen in das rechte Verhältniß gebracht werde.

Kontski, von (Familie). Sie beſteht, außer Vater und Mutter, aus vier Brüdern und einer Schweſter, von denen **Carl**, der älteſte, und **Apollinary**, der jüngſte, ſich der Violine, die beiden mittleren abee, **Anton** und **Stanislaus**, dem Fortepiano, und **Eugenie** neben dem Fortepiano vorzugsweiſe dem Geſange widmeten. Der Vater, **Gregor von K.**, ſtammt aus der alten polniſchen Familie Brochwitſch, hielt ſich aber ſeit 1810 fortwährend als Gerichtsbeamter bei dem Civiltribunale in Kralau auf und ſpielt ſelbſt einige Inſtrumente ziemlich fertig. Die Mutter, **Anna**, iſt eine geborne von Rozycka und ſtammt aus der alten Familie Trojanow. Der Sohn **Carl** wurde am 6. September 1815, die Tochter **Eugenie** am 22. November 1816, **Anton** am 27. October 1817, **Stanislaus** am 8. October 1820 — alle in Kralau, **Apollinary** aber am 23. October 1825 in Warſchau geboren. Was dieſe Familienglieder auf ihren großen Reiſen geleiſtet, welchen Ruf ſie ſich erworben haben, kann als hinlänglich bekannt angenommen werden. Eine Beſchreibung ihrer ſpäteren Leiſtungen muß einer anderen Feder überlaſſen bleiben.

Koncertſtimme, die Hauptſtimme in einem Koncerte, oder die Simme eines der koncertirenden Inſtrumente in einem Koncerte für zwei oder mehr Inſtrumente. Koncertſtimme heißt auch Prinzipalſtimme, und ſollte außer den für den Koncertiſten beſtimmten Noten immer in kleinerer Schrift wenigſtens eine Andeutung deſſen enthalten, was das begleitende Orcheſter in den Zwiſchenſätzen und Begleitungsſätzen (Figurirungen, Paſſagen) des Prinzipalinſtruments vorzutragen hat, damit der Koncertiſt ſich darnach richten, auch nöthigenfalls das Orcheſter in Ordnung halten kann.

Kopf oder **Köpfchen** heißt der am obern Ende eines Geigenbogens hervoreagende, ohngefähr ¾ Zoll hohe und ¼ Zoll breite (alſo etwas kleiner als der am andern Ende befindliche, bewegliche **Froſch**) Zapfen, in welchem die Pferdehaare, womit die Saiten angeſtrichen werden, eingeleimt ſind.

Köpflein-Regal, ſ. **Regal**.

Kopfſtimme, ſ. **Regiſter der Stimme**.

Kopfſtück, 1) das obere Stück der **Flöte**, in welchem das Mundloch und die Pfropfſchraube ſich befinden; 2) auch das obere Stück der **Hoboe**, in welches das Rohr geſteckt wird; und 3) wird zuweilen auch an der **Klarinette** dasjenige Stück das Kopfſtück genannt, welches ſich zwiſchen dem Schnabel und dem erſten Mittelſtücke befindet, richtiger aber und gewöhnlicher auch die **Birne** heißt.

Koppel oder **Coppel** (vom lat. copulare — verbinden; hieraus iſt Copula, Copel und Coppel entſtanden), iſt ein Orgelregiſterzug, wodurch mehrere Taſtaturen ſo mit einander verbunden werden, daß auch diejenigen, welche nicht mit den Fingern berührt werden, alles das mit vortragen, was auf der einen Taſtatur geſpielt wird; oder auch: wenn vermöge einer Taſtatur aus mehreren Windladen, ſo wie, wenn auf zwei Taſtaturen auf einer Windlade geſpielt wird. Dieſer Zug zerfällt in Manual- und Pedalkoppeln. Durch erſtere ſpielen zwei Manuale, durch letztere ein Pedal und ein Manual aus einer Windlade. Die Manualkoppeln zerfallen wiederum in Druck-, Zug-, Froſch-, Gabel-, Schiebe-, Manubrien- und Windkoppeln, die Pedalkoppeln in Anhänge- und Windkoppeln. Ein Weiteres mag in den Orgelſchulen aufgeſchlagen werden.

Koppel ſtand früher ſtatt **Thunbaß**, **Hohlflöte** und **Subbaß**, wenn deren Pfeiſen mit im Manuale benutzt wueden.

Koppel hieß in alten Zeiten ferner jeder Orgelregiſterzug, auf deſſen Stock zwei Pfeiſenchöre von gleicher Tonhöhe und gleichem Toncharacter ſtanden. Die dazu gewählten Stimmen hießen auch **Koppelflöten**, wozu Gemshorn, auch wohl Rohrflöte in ihren unterſten Octaven beſonders gehörten.

Koppeldone, **Coppeldone**, ſtand in ſpäteren Zeiten ſtatt **Octave 4'**.

Koppelholz, ſo heißen nicht nur die Gabeln und Fröſche, die zum Koppeln zweier Manuale, ſondern auch die, welche zur Verbindung der gebrochenen Parallelen (ſ. **gebrochene Regiſterzüge**) benutzt werden.

Koppelkanzelle, **verwandte Kanzelle**. Wolfram in ſeiner Anleitung zur Kenntniß ꝛc. der Orgel ſagt S. 155 von ihnen, daß der Unterſchied (Kanzellenwand) zwiſchen den Kanzellen durchbrochen werde, damit der Wind aus dee Koppelkanzelle (d. h. hier aus der Pedalkanzelle) in die Manualkanzelle überſpringen und zu den Pfeiſen gelangen könne. Heer Wolfram aber hat ſich geirrt. Jede Kanzelle muß außer Verbindung mit einer zweiten ſeyn; jede muß ihr eigenes Hauptventil haben, durch deſſen Oeffnung ihr der Wind zugeführt wird.

Koppelklavier, derjenige Balken, welcher mit Gabeln oder Fröſchen zum Koppeln zweier Manuale verſehen iſt. S. Gabelkoppel.

Koppeloctave nannte man ſonſt einen Orgelregiſterzug, wenn auf ſeinem Stocke ein achtfüßiger und ein vierfüßiger Pfeiſenchor ſtand.

Koppelpedal, **Anhängekoppel**, ein Pedal, deſſen Abſtracten vermöge eines Regiſterzugs mit Manualtaſten ſo in Verbindung geſetzt werden können, daß ſie dieſe mit herunterziehen.

Koppelregiſter, **Koppelregiſterzug**, **Koppelzug**, iſt diejenige Vorrichtung, vermöge welcher zwei Taſtaturen durch einen Anzug mit einander verbunden werden können.

Koprziwa, **Wenzel**, genannt **Urlica**, zuletzt Rector und Organiſt zu Zitolib, wurde geb. zu Brdloch in Böhmen am 8. Februar 1708 und bildete ſich in dee berühmten Dollhopfiſchen Schule zu einem tüchtigen Orgelſpieler und Componiſten. Uebrigens iſt er nicht der, gewöhnlich nur „der Organiſt von Zitolib“ genannte, berühmte Orgelſpieler Koprziwa, ſondern ſein Sohn — **Carl K.**, der am 9. Februar 1756 dort geboren, und erſt von ſeinem Vater, dann aber von dem trefflichen Segert in ſeiner Kunſt gebildet wurde. Nach ſeines Vaters Tode erhielt er deſſen Stelle, ſtarb aber auch ſchon am 16. Mai 1785 an der Lungenſucht. Als Orgelſpieler hatte er zu ſeiner Zeit einen großen Namen, deſſen Glanz ſich noch bis auf den heutigen Tag, beſonders bei den Böhmen erhalten hat, und eine Menge tüchtiger Organiſten und Clavierſpieler leben noch in Böhmen, die mit Ehrfurcht ihn ihren Lehrer nennen. Von ſeinen Compoſitionen ſind noch ſieben große Meſſen, drei Offertorien, drei Arien, zwölf Sinfonien, acht Orgelconcerte und dann eine Menge Präludien und Fugen, aber alle in Manuſcript, vorhanden. Sein Nachfolger war ſein, wenn gleich als Organiſt angeſehen, ſo im Ganzen als Künſtler übrigens doch minder bedeutender, Bruder **Johann K.**, der auch zugleich ein Schüler von ihm war.

Korai. Zwiſchen dieſem und dem engl. Componiſten

Digitized by Google

nnd Dichter Carey (ſ. d.) findet ſehr oft eine Verwechſelung ſtatt. Gewöhnlich gilt Carey für den Dichter und Componiſten des engl. Volksliedes „God save the King“; Andere hielten Korai dafür nnd behaupteten, das Lied ſey urſprünglich von ihm zu dem feierlichen Einzuge des Königs Carl II. in London, nach ſeiner Rückkehr aus Frankreich, 1660 gedichtet und componirt worden, und habe angefangen: „God save Prince, Charles the King.“ Entſchieden iſt in der Sache noch Nichts; da jedoch der Name Korai mit Carey ſo viele Aehnlichkeit, man von dieſem aber noch beſtimmte Nachricht hat, während man von jenem gar nichts Näheres weiß, als daß er ein engliſcher Muſiker des 17. Jahrhunderts geweſen ſey, ſo ſcheint doch auf Seiten der gewöhnlichen Annahme, Carey ſey der Verfaſſer des Liedes, faſt mehr als bloße Wahrſcheinlichkeit, — Gewißheit zu liegen, denn wie leicht können hiſtoriſch wenig Bewanderte den Namen Carey in Korai verwandelt und nun alles Uebrige für gutwillig Gläubige hinzugeſetzt haben.

Körber, 1) Georg, Componiſt des 16. und 17. Jahrhunderts, wurde geb. zu Nürnberg und ſtand gegen Ende des 16. Jahrhunderts daſelbſt auch als Coadjutor an der Schule zu St. Lorenzen; 1601 ward er dann Magiſter zu Altdorf, wo er gegen 1620 ſtarb. — 2) Ignaz, geb. zu Mainz um 1744, gehört zu den beſten deutſchen Waldhorniſten des vorigen Jahrhunderts. Er ſtarb in einem der erſten Jahre des jetzigen Jahrhunderts, mehrere Concerte eigener Compoſition für Horn hinterlaſſend, mit denen er ſich früher auf ſeinen Reiſen hatte beifällig hören laſſen.

Körner, Chriſtian Gottfried, der Vater des unvergeßlichen Dichters, geb. zu Leipzig 1756 und geſt. zu Berlin, war einer unſerer tiefſtdenkenden muſikaliſchen Aeſthetiker. Auf der Univerſität zu Leipzig, wo er die Rechte und Philoſophie ſtudirte, gebildet, auch zum Dr. der Rechte und Philoſophie promovirt, ward er 1784 als Ober-Conſiſtorialrath nach Dresden berufen, und 1792 erhielt er daſelbſt die Stelle eines Appellationsraths, die er bis 1813 bekleidete, wo er als Staatsrath nach Berlin berufen ward. Einige Jahre ſpäter erhielt er hier vom Kaiſer von Rußland den Wladimirorden, und 1820 ward er zum Geheimen Ober-Regierungsrath ernannt. Schiller und Göthe waren ſeine Freunde, und beſonders ſoll Letzterer es geweſen ſeyn, der ihn zum Studium der Kunſt anreizte. Die erſten Früchte davon, die uns intereſſiren, legte er ſchon 1795 in deu Horen nieder in der Abhandlung „Ueber den Character der Töne, oder über Characterdarſtellung in der Muſik.“ Am eifrigſten beſchäftigte er ſich mit Muſik jedoch erſt in Berlin, wo er Muſik nnd Dichtkunſt durch alle ihm zu Gebote ſtehenden Mittel zu befördern ſuchte und als eines der thätigſten Mitglieder der Singacademie durch Lehre und Beiſpiel auch unendlich viel wirkte. Beſondere Werke oder Abhandlungen muſikaliſchen Inhalts ſind jedoch nicht mehr von ihm erſchienen. Nach ſeinem Willen ward er in Wöbbelin im Mecklenburgiſchen unter der Körners-Eiche neben ſeinen vorangegangenen Kindern begraben. Die Singacademie in Berlin feierte ſein Andenken durch ein Requiem von Faſch, Agnus Dei von Rungenhagen nnd die Motette von Zelter „der Menſch lebt und beſteht nur eine kurze Zeit.“

Körner, G. F., ein Inſtrumentaliſt der neueren Zeit, der höchſt wahrſcheinlich zu Hamburg oder Hannover lebte oder auch noch lebt. Uebrigens wurden dort, in Hamburg bei Cranz und in Hannover bei Bachmann, die meiſten ſeiner Werke gedruckt. Von großer künſtleriſcher Bedeutung ſind ſie indeſſen nicht.

Kort, auch Kort-Inſtrument, ſ. Sordun.

Korthol, ſ. Dulzian.

Koriphaeos hieß bei den Griechen der Tactſchläger, Dirigent oder derjenige Muſiker, der in der Mitte ihres Orcheſters auf einer Erhöhung (daher auch der Name) ſtand und den Tact ſchlug, d. h. die rhythmiſchen Accente angab, denn einen wirklichen Tact in unſerem Sinne hatten die alten Griechen noch nicht, ſondern ſie ſangen oder ſpielten Alles nur nach den rhythmiſchen Accenten, die aber auch eine Art Tact bilden. Das Angeben dieſer geſchah mit dem Fuße, welcher mit der Arſis aufgehoben und mit der Theſis wieder niedergeſetzt wurde. Daher auch die Ausdrücke Arſis und Theſis, und nannten auch die Römer, die das Tactſchlagen Anfangs eben ſo machten, ihren Tactſchläger pedarius oder pedicularius.

Koſakiſch nennen wir jenen Nationaltanz der Koſaken, der mit einigen künſtlich moderniſirten oder graziöſeren Schritten auch wohl auf unſeren Bällen nachgeahmt wird, und deſſen Muſik eine höchſt einfache, aber doch hervorragende Melodie von mäßig geſchwinder Bewegung im Zweiviertel-Tacte erfordert, aus zwei Theilen beſtehend und jede Repriſe aus gemeiniglich acht Tacten in zwei gleichen rhythmiſchen Abſätzen.

Koſpoth, Otto Carl Erdmann Freiherr von, nur Dilettant, aber einſt doch ſehr beliebter und auch fleißiger Componiſt, wie nicht minder fertiger und geſchmackvoller Clavierſpieler, war Königl. Preuß. Kammerherr und Canonicus zu Magdeburg. Am meiſten geſucht ſind von jeher geweſen ſeine Streichquartette op. 8, das Clavierconcert op. 6, die Sinfonien op. 22 und 23 und das große Oboenconcert mit großer Orcheſterbegleitung, die ſich alle durch einen anſcheinend ſchweren aber dabei ſehr gefälligen Satz auszeichnen, weshalb ſie denn auch namentlich von reiſenden Concertgebern ſehr gerne vorgetragen wurden.

Koſſlowski, J., zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Inſpector der Kaiſerl. Hofcapelle zu Petersburg, war vorher Königl. Capellmeiſter zu Warſchau. Er gab viele Polonaiſen heraus, franzöſiſche und ruſſiſche Lieder, auch Clavierſachen ꝛc., von welchen allen aber nach Deutſchland nur ſehr wenige gekommen ſind.

Kottowsky, Georg Wilhelm, einer der beſſeren Flötiſten des vorigen Jahrhundeels, war geb. zu Berlin am 16. Mai 1735 und ein Schüler von Quanz. Nach mehreren erfolgreichen Reiſen durch Deutſchland ward er als Kammermuſikus und erſter Flötiſt in der Capelle zu Deſſau angeſtellt, und hier ſtarb er auch im J. 1785.

Kotzware oder Koczwara, Franz, aus Prag gebürtig, ſtarb zu London, wo er eine lange Reihe von Jahren gelebt hatte, 1791, indem — wie die Sage geht — mehrere leichtſinnige Menſchen in einer Weingeſellſchaft Abends ſcherzweiſe ihn aufhängten und zu ſpät wieder aus ſeiner Schlinge befreiten. Kein Mittel, ihn wieder in's Leben zu bringen, blieb unangewendet; allein es war zu ſpät. Seine Compoſitionen beſtehen in engliſchen Liedern, Serenaden, einer Menge Violintrio's, Duo's, Sonaten und Sonatinen für Clavier und Violine ꝛc., und ſind durchgehends gut gehalten und ihrer Zeit nach ſehr geſchmackvoll. Als Virtuos zeichnete er ſich ſowohl auf der Violine als auf dem Claviere aus.

Kotzeluch, Johann Anton, geb. den 13. December 1738 in dem böhmiſchen Landſtädtchen Wellwarn. Von Lernbegierde angeſpornt, fixirte er ſich für einige Jahre in Wien, wo Gaßmann, Haſſe und Gluck Führer und Beiſpiel ihm wurden. Die Namen ſolcher Meiſter dienten bei der ſpäteren Wiederkehr in die Heimath allerdings zum vollgültigen Empfehlungsbrief und bahnten ihm den Weg zu den erſten Familienzirkeln. Der ſchönſte Lohn aber ward ihm mit der Ernennung zum Dom-Capellmeiſter an der Metropole St. Veit, welchem Ehrenpoſten er drei Decennien über, bis zu ſeinem Ableben 1814, rühmlichſt vorſtand, und mit zahlreichen Meiſterwerken, vielen Meſſen, Litaneien, Veſpern, Motetten u. ſ. w. beſchenkte, die jedoch, obwohl ſehr hochgeſchätzt, indeſſen eben ſo wenig als die Opern und Oratorien und Anderes außer ihrem Vaterlande bekannt geworden, und handſchriftlich blos, gleich Reliquien, in den Archiven verwahrt liegen.

Kotzeluch, Leopold, des vorigen jüngerer Couſin nud Schüler, iſt ebenfalls zu Wellwarn 1753 geboren und ſtarb in Wien am 8. Febr. 1814. Der Melodien-

Digitized by Google

reichthum ſeiner durchaus gefälligen Arbeiten, ſeine eben ſo geſchmack- als ausdrucksvolle Spielweiſe und eine höchſt geregelte Lehrmethode erhoben ihn bald in die Reihe der geſuchteſten Lehrmeiſter der Reſidenz Wien. Bei Weitem die Mehrzahl ſeiner Werke beſteht in Clavierſtücken, Concerten, Trio's, Sonaten, Rondo's, Capriccio's u. ſ. w., außer dielen in vielen Sinfonien, Duetten, Quartetten, Cantatinen, Liedern, Geſängen, Notturno's, Canzonetten ꝛc. Seine einzige Tochter, Katharina, verehelichte Cibbini (ſ. d.), iſt eine würdige Eleve ihres Vaters und war in Wien anerkannte Meiſterin erſten Rangrs auf dem Pianoforte.

Kracher, Joſeph Matthias, Stiftsorganiſt zu Seekirchen bei Salzburg, geboren zu Mattigkofen im Innviertel am 30. Januar 1752, kam in ſeinem neunten Jahre als Singknabe in das Kloſter Fürſtenzell bei Paſſau, und lebte mehrere Jahre als Cantor an verſchiedenen Orten, bis er 1772 obige Stelle erhielt, in der er vor ungefähr 20 Jahren ſtarb. Vor dieſer ſeiner Anſtellung hatte er noch nie in der Compoſition ſich verſucht, auch keinen Unterricht darin erhalten. Durch Michael Haydn ward ihm jetzt der Rath, Partituren anerkannter Meiſter zu ſtudiren, und zugleich die Gelegenheit, ſolche zu erhalten. Er that es mit unermüdlichem Fleiße, und ſchon 1775 trat er mit verſchiedentlichen Kirchenſachen hervor, die Beifall bei Kennern und Laien fanden, und an die ſich nachher noch eine lange Reihe ſchloß. Es ſind eine Menge großer und kleiner Meſſen, mehrere Requiems, Graduale's, Offertorien, Litaneien, Te Deum, Tenebræ ꝛc., Veſpern, Hymnen ꝛc. Ob Etwas, und — wenn es geſchehen — was? davon gedruckt iſt, können wir nicht beſtimmt angeben.

Kraft, Anton, Violoncellvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, wurde geboren zu Rokizan in Böhmen 1751 und ſtarb am 28. Auguſt 1820, im 70. Jahre ſeines Lebens. Mit einer Fertigkeit, die in ſeiner Blüthezeit, welche wir in die Jahre von ohngefähr 1775 bis gegen 1790 ſtellen, für etwas Unerhörtes galt, verband er in ſeinem Spiele die höchſte Präciſion und einen wahrhaft ausdrucksvollen Vortrag, in dem der menſchliche Geſang die täuſchendſte, ja eine noch mehr als dieſer ſelbſt wohlthuende, zum Herzen dringende Nachahmung gefunden haben ſoll. — Sein zweites Ich, ſein ächteſter Prototyp, wie ein damaliger Schriftſteller ſagt, ſein makelloſeſter Abdruck avant la lettre, ward ſein Sohn

Kraft, Nicolaus, Cellovirtuoſe, der am 14. December 1778 zu Eſterhazy in Ungarn am Neuſiedler-See geboren wurde. Als 1814 der Congreß die Monarchen zu Wien verſammelte, ſpielte er unter Anderem in einem Concerte mit dem Violiniſten Mayſeder und dem Fagottiſten Anton Romberg, neben denen er vielleicht einen der größten Triumphe feierte, deſſen ein Virtuoſe ſich erfreuen darf. Er ging in Folge Königlicher Aufforderung als Königlicher Kammermuſikus am 19. November 1814 nach Stuttgart. Im Jahre 1824 beſchädigte ſich unſer K. beim Stimmen ſeines Inſtruments den Zeigefinger der rechten Hand, und das Uebel ward, aller ärztlichen Mittel ungeachtet, von Jahr zu Jahr ſo arg endlich, daß er ſchon am 11. December 1834 als dienſtunfähig in Penſionsſtand verſetzt werden mußte, und er von der Zeit an nur im ſtillen häuslichen Kreiſe der Erziehung ſeiner noch übrigen Kinder zu Stuttgart lebt. In der Compoſition verſuchte ſich Kraft frühzeitig. Er gab vier große Violoncelleoncerte, acht Divertiſſements, ſechs Duo's, zwei Rondo's, zwei Potpourri's, eine Phantaſie, ein Bolero, ein Scene pastorale (von ihm ſelbſt ſehr geſchätzt) und eine Polonaiſe für Violoncell ꝛc. heraus. In allen iſt das Violoncell in der Manier behandelt, welche die ihm weſentlich und ausſchließlich eigenen Vorzüge geltend macht, und die nie hätte verlaſſen werden ſollen, um zu der allzu ſüßlichen und zierlichen überzugehen, in der leider jetzt die meiſten Violoncellvirtuoſen ihre Künſte zeigen zu müſſen glauben. Romberg in Deutſchland, Lamarre in Frankreich und Rauppe in Holland ſind noch die Einzigen, welche noch jener ächten Schule am treueſten geblieben ſind, und deshalb ſchließen ſich denn auch an deren Compoſitionen die von K. zunächſt an. Unter ſeine Schüler zählt K. auch einen Graf Wilhorsky, Merk, Birnbach, Wranitzki's Söhne u. A. Seine vielen Reiſen erwarben ihm in weitem Kreiſe hohe Anerkennung.

Krähmer, J. Ernſt, K. K. Oeſterreichiſcher Hof- und Kammermuſikus und erſter Oboiſt des K. K. Hoftheaters in Wien, wurde zu Dresden geb. am 30. März 1795, folgte einem Rufe nach Wien zum K. K. Hoftheaterorcheſter, wo er am 1. Februar 1815 eintraf und ſogleich in Engagement trat. Seine ſieben Jahre hindurch ehrenvoll geleiſteten Dienſte erwarben ihm die Anſtellung bei der Kaiſerl. Hof- und Kammermuſik, über welche er im September 1822 das Decret empfing. In demſelben Monate verehelichte er ſich mit der ausgezeichneten Clarinettſpielerin Dlle. Caroline Schleicher (ſiehe den folgenden Artikel) und trat mit ihr viele Kunſtreiſen an. Krähmer wurde überall als einer der erſten jetzt lebenden Oboiſten anerkannt. Seine Compoſitionen für die Oboe ſind geſchmackvoll und dankbar, bis jetzt aber noch immer Manuſcripte. Im Stich ſind nur diejenigen erſchienen, die er für die Liebhaber des Eſakans (eines Blasinſtruments ungariſchen Urſprungs, das einen hübſchen Ton und dritthalb Octaven im Umfange hat) ſchrieb. Dieſes Inſtrument ſelbſt iſt durch die Angabe Krämer's ſehr vervollkommnet worden, und zu welcher beiſpielloſen Fertigkeit er es auf demſelben gebracht hat, davon können nur Diejenigen ſich überzeugen, welche es von ihm ſelbſt ſpielen hören. Er ſtarb zu Wien am 16. Januar 1837.

Krähmer, Caroline, geb. Schleicher, erblickte am 17. December 1794 zu Stockach, fünf Stunden von Conſtanz am Bodenſee, das Licht der Welt. Ihr Vater, ein gründlicher Muſiker und Meiſter auf dem Fagott, aus Maſſenbach bei Heilbronn ſtammend, machte ſchon in ſeiner Jugend mit einigen Zunftgenoſſen verſchiedene Kunſtreiſen durch das ſüdliche Schwaben und die Schweiz. Er ſtarb zu Pforzheim 1819. Der vom Vater ererbte Drang, die Welt zu ſehen, brach nach des Vaters Tod unaufhaltſam hervor, und ſie beurlaubte ſich bei ihren Schülerinnen, um, begleitet von ihrem kleinen Neffen, mehrere der vorzüglicheren Städte Deutſchlands zu beſuchen. Die Reiſe ging vorerſt nach Speier, Landau, Zweibrücken, Mannheim, Worms, Mainz, Biberich, Darmſtadt, Augsburg, Landshut u. ſ. w., und endlich, durch die ehrenvolle, in allen Städten nach Verdienſt gewürdigte Aufnahme ermuthigt, über Regensburg, Paſſau und Linz nach Wien, wo ſie denn auch, mit vielen Empfehlungsbriefen, beſonders an den ihr perſönlich bekannten und wohlgewogenen Großherzoglich Baden'ſchen Geſandten General von Tettenborn, verſehen, glücklich am 3. Febr. 1822 eintraf. Wenige Tage nach ihrer Ankunft ſpielte ſie ſchon zum erſten Male öffentlich mit rauſchendem Applaus im Theater an der Wien, alsdann im Kärnthner-Thor-Theater, in einem eigenen, und vor Sr. Majeſtät dem Kaiſer, in einem angeordneten Hof-Concerte, allbewundert als Meiſterin auf zwei heterogenen, der Weiblichkeit faſt entfremdeten Inſtrumenten (Violine und Clarinette). Freundſchaftlich unterſtützte ſie bei dem Arrangement ihrer Kunſtleiſtungen mit Rath und That der K. K. Hofmuſikus Ernſt Krähmer; und die ſanft beſcheidene, anſpruchsloſe, ſittſam gebildete, zur beglückenden Häuslichkeit erzogene Künſtlerin flößte ihm, durch näheren Umgang immer mehr geſteigert, auch noch andere Gefühle ein, als jene der Bewunderung ihrer Talente, und den geraden, rechtlichen Weg einſchlagend, bot er ihr freimüthig Herz und Hand an. Caroline, obwohl keineswegs überraſcht, denn das ſchöne Geſchlecht beſitzt in ſolchen Angelegenheiten einen tief eindringenden Adlerblick, willigte, um jede Uebereilung zu vermeiden, nur unter der Bedingung ein, wenn beide Theile nach einer halbjährigen Trennung noch dieſelben Geſinnungen hegen würden, welchem von Vernunft und Klugheit dictirten

Digitized by Google

Vorſchlag ſelbſt der Bewerber ſeine Zuſtimmung nicht vrrſagen konnte. So trat ſie denn am 30. März die Rückreiſe an; ſpielte in Linz, Regensburg und Stuttgart; veranſtaltere in Carlsruhe ein Abſchiedsroneert; beſuchte zwei Mal noch das alternde Mütterchen zu Pforzheim, ihr Geburtsſtädtchen Stockach, eine gutmüthige Erzieherin auf der nahen Eiſenſchmelze, einen werlhen Schweizer-Onkel, Donaueſchingen und Freiburg, ſagte endlich allen geliebten heimathlichen Gegenden, dem Schauplatze einer harmloſen Jugendzeit, das letzte ſchmerzvolle Lebewohl, und war, treu der gegebenen Zuſage, Anfangs September wieder in der Kaiſerſtadt, wo ſie denn auch am 19. Tage deſſelben Monats, nach einer geprüſten und nie bereueten Wahl, im ehrwürdigen St. Stephansdome mit dem vom Schickſal ihr beſtimmten Lebensgefährten durch Prieſterſegen vereinigt wurde. Zehn Kinder entſproßten dieſer harmoniſchen Ehe, wovon aber die Hälfte drr himmliſche Vater wieder zu ſich rief. Caroline wird als Muſter einer trefflichen Hausfrau geprieſen; mitunter giebt ſie Lehrſtunden auf dem Fortepiano, und erſchrint ſtets willfährig in Concerten, wenn es um wohlthätige Zwecke ſich haudelt. Alle ihre nächſten Anverwandten ſind inzwiſchen von hinnen geſchieden, eine Tochter der jüngſten Schweſter ausgenommen, weiche die Tante vier Jahre hindurch bel ſich in Wien hatte und ſo erſolgreich ausbildete, daß ſie ſich bereits ſelbſt in ihrer Vaterſtadt Pforzheim durch Unterricht ertheilenernähren kann. So ſteht denn die zufriedene Gattin und Mutter nun allein noch da als lrtzter Zweig eines fruchtreichen Stammes, und mit ihrer Verehelichung iſt erloſchen der in der Kunſtwelt wohlaeereditirte Familienname Schleicher.

Kramer. Alle unter dieſem Namen hier aufzuführenden Künſtler ſ. unter Cramer. Auch findet man zuweilen einen Franz Kramer genannt; dies iſt aber eine Namensverwechſelung oder ein Schreibfehler, und der Künſtler kein anderer als F. Krommer (ſ. d.).

Krämer, Georg Ludwig, Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Hafner-Neuhaus im Würtembergiſchen 1731. Er hat ſich durch mehrere nicht unwichtige Erfiudungen in der Orgel- und Clavierinſtrumrntenbaukunſt verdient gemacht.

Krämer, Vater und Söhne (Gebrüder), Clavierinſtrumentenmacher in Göttingen. 1) Johann Paul, geboren 1743 zu Jüchſen, einem Dorſe im Herzogthume Meiningen. Sein älteſter Sohn — 2) Joh. Chriſtian Friedrich K., geb. zu Jüchſen ben 10. Frbruar 1770, der zweite Sohn — 3) Georg Adam, geboren zu Göttingen am 26. December 1775, unb thätigen Antheil am Geſchäſte nahmen beide. 1806 trennten ſich jedoch dieſe beiden Söhne von dem Vater, welcher indeß erſt am 9. März 1819 ſtarb, unb errichteten ein eignes Etabliſſement unter der Firma Gebrüder Krämer.

Kranz, Johann Friedrich, geboren zu Weimar um 1754. Er ſand Gelegenheit, bis 1786 theils in Mailanb, theils in Neapel und theils in Rom zu verweilen. 1787 trat er ſeine Rückreiſe an, blieb einige Zeit in Venedig, und ging bann nach München, wo er ein ganzes Jahr als Concertſpieler tebte. 1789 kam er wieder nach Weimar, nnd ward zu Seite ſeines ehemaligen Lehrers als zweiter Conrertmeiſter angeſtellt, als welcher er zugleich die Operndirection zu führen hatte. Weimar's Orcheſtermuſik war bis dahin nur eine mittelmäßige geweſen: unter ſeiner kräftigen Leitung erhob ſich dieſetbe hinſichtlich ihrer inneren Kraſt zu einer der beſſern ganz Deutſchtands. Ein ſotches Wert nahm freilich ſeine ganze Thätigteit in Anſpruch, und er tonnte ſomit auf Compoſition nur wenig Zeit verwenden. Doch ſetzte er mehrere Chöre unb Geſänge, wetche aufs beifälligſte aufgenommen wurden, 1803 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Capellmeiſter nach Stuttgart, an Zumſteeg's Stelle. Dies war aber anch die letzte Auszeichnunq, die ihm ward. Nicht lange mehr war es ihm vergönnt zu wirken: er ſtarb zu Stuttgart ſchon Anſangs des Jahres 1807, nachdem er über 10 Jahre nicht mehr als Virtuos öffentlich anfgetreten war.

Kraſſa, der Name eincs berühmten Harmoniraſpielers, der in dem letzten Deeennium des vorigen Jahrhunderts zu Paris lebte, und auch mehrere Verbeſſerungen an ſeinem Inſtrumente angebracht haben ſoll, die ihn ſogar veranlaßten, demſelben deu Namen instrument du Parnasse zu geben.

Kraus (nicht Krauſe), Joſeph, geb. zu Mannheim 1756 ſtarb ſchon am 15. Deeember 1792. Wie feſt und gewandt auch K. im Kontrapunkte war, beweiſen ſchon ſeine Canons. Offenbar war ſein Talent mehr auf ernſte, auch kirchliche Muſik, denn auf den theatraliſchen und Conrertſtyl gerichtet, unb wenn er in letzterem mehr als in erſterem arbeitete, ſo geſchah es gewiß nicht ganz mit ſeinem Willen, der in dem entſchieden größeren Glücke, das er im Kirchenſtyte machte, ſicherlich eine mächtigere Leiter als im bloßen Weltgeſchmacke finden mußte. Mehr denn 20 von ſeinen größeren Werken ſind gedruckt worden. Seine nachgelaſſenen Manuſeriple wollte Breittopſ und Härtel in Leipzig drucken und in einzetnen Lieſerungen hrrausgeben, aber es iſt nur die erſte Lieferung davon erſchienen.

Krauſe, Gottſrieb, einſt Obereantor an der Marienkirche zu Roſtock, wurde geboren zu Neubrandenburg im Mecklenburgiſchen 1650. Zu Stralſund ſtudirte er Nichts als Muſik und ſchon 1682 erhielt er den Ruf als Obereantor nach Roſtock. Hier verwandte er nun bis an ſeinen Tod (1723) beſonders viel Zeit, Mühe und Geld auf Sammlung klaſſiſcher Muſikwerke, von denen er denn auch nicht wenige zur Aufführung brachte, was auf die muſikaliſche Cultur, wenigſtens in ſeiner Umgebung, nur vortheilhaft wirten konnte. Zum Selbſtromponiren, wozu ihm übrigens wrder die nöthigen Kenntuiſſe, noch das künſtleriſche Geſchick fehlten, tießen ihm die vielen Geſchäfte ſeines Amtes und jene bibliographiſche Liebhaberei keine Zeit übrig, und ſo iſt denn auch kein Werk von ihm öffentlich erſchienen.

Krauſe, Joh. Heinrich, gehörte als Ober-Organiſt am Dome zu Breslau zu den vortrefflichſten Orgrtſpielern ſeiner Zeit. Er war 1682 zu Kanth geboren. Sein Tod fällt in die Zeit gegen 1754. Seine lrtzten 15 Lebensjahre litt er ſehr an körperlichen Schwächen, bie ihn nach und nach abzehrten. Nach dem Urtheile aller ſeiner Zeitgenoſſen ſoll er ein großer Fugenſpieler geweſen ſeyn, und im Präludiren beſonders nicht leicht ſeines Gleichen gefunden haben.

Krauſe, Carl Joſeph, Capellmeiſter beim erſten Garderegimente in Potsdam, iſt den 15. Juli 1775 in Forſta in der Niederlauſitz geboren. Jetz hat er ſeine Blüthezeit überlebt; aber in dieſer nahm er einen nicht unwürdigen Platz ein unter den verdienteſten Klarinettiſten Deutſchlands.

Krauſe, Johann Gottlieb, ber Bruder bes Vorhergehenden, jetzt Ober-Steuer-Controlleur zu Oels, wurde geb. in Guben in der Niederlauſitz am 30. Juli 1777. Er war als Klarinettvirtuos Künſtler.

Krauſe, Chriſtian Gottfried, geboren zu Wintzig (nicht zu Sorau, wie es in Forkels Literatur und a. a. O. heißt) im Jahre 1719, ſtarb am 21. Juli 1770, viele intereſſante muſitaliſche Schriften und Abhandlungen hinterlaſſend, von denen auch merhrere gedruckt ſind. An praktiſchen Werken lieſerte er außer einer großen Anzahl von Sinfonien, Conrerte, Trios ꝛc., deren Compoſition er bereits als Student begann, Odrn für den Geſang, „Lob ber Gottheit“, (nach bem 104. Pſalm von Schtegel, eine Art Cantate), die Cantate „Ino“ mit Orcheſterbegleitung, „Pygmalion“, neue Arien unb Geſänge zu Händels „Alexanderfeſt“ u. dgt. mrhr.

Krauſe. Weniger bedeutende, aber bennoch achtungswerthe Muſiker, und beſonders tüchtige Orgelſpieler dieſes Mamens ſind: 1) Jonathan K., geb. zu Steinau 1723, war Cantor an der evangeliſchen Pfarrkirche daſelbſt, und ſtarb am 13. Januar 1795. 2) der Organiſt Krauſe in Gontkowitz, welcher 1758 geb. wurde und am 3. März 1808 ſtarb. 3) Carl K., Cantor an der kathotiſchen Pfarrkirche zu Hirſchberg, geboren 1751 und geſt. am

Digitized by Google

26. April 1817. 4) **Johann Georg K.**, Organiſt an der evangeliſchen Pfarrkirche zu Glogau, geſtorben 1715 oder 1716.

Kräuſel, daſſelbe was **Mordent**; ſ. daher d. Art.

Krauß, Benedict (Gerber in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon und A. nennen ihn irrig J. **Kraus**), ein beliebter Componiſt des vorigen Jahrhunderts, war aus dem Salzburgiſchen gebürtig, komponirte die Operette „Amors Zufälle“, das Oratorium „die Pilgrimme auf Golgatha“ (nach Roſt's Dichtung), die große Cantate „die Schöpfung“ (nach Hochbaums Poeſie), „Geſänge zur Ueberraſchung“, mehrere italieniſche und deutſche Arien, auch Sinfonien und Einiges für einzelne Inſtrumente ꝛc., von welch' Allem aber nichts gedruckt iſt, und ſtarb endlich in einem der erſten Jahre des laufenden Jahrhunderts.

Kraus-Wranitzki, Madame, Tochter des bekannten Wiener Capellmeiſters Wranitzki, und jüngere Schweſter der Seidler-Wranitzki, iſt eine ſehr verdienſtvolle Sängerin, die lange auf den erſten Theatern Deutſchlands glänzte.

Kräuter, Philipp David, geb. zu Augsburg am 14. Auguſt 1690, hat ſich als Cantor und Muſikdirector an der dortigen Annenkirche große Verdienſte um die Muſikcultur ſeiner Vaterſtadt erworben. Er ſtarb 1741.

Krebs, Johann Tobias, Vater des folgenden berühmten Joh. Lud. K., war ein tüchtiger Orgelſpieler und Organiſt in Buttſtädt. Er wurde in dem Weimariſchen Dorfe Hichelheimb am 7. Juli 1690 geboren. Das Beſte, was er geſchrieben hat, ſind ſeine Choräle, die den Meiſter im Contrapunkte bekunden. Von ſeinen übrigen Werken ſieht man jetzt keines Mehr. Den Ruf nach Buttſtädt bei Weimar erhielt er 1721. Noch 1758 lebte er hier, doch ſchon altersſchwach, daß ſich mit ziemlicher Wahrſcheinlichkeit ſein Todesjahr in die nächſte Zeit darauf verlegen läßt. Mit Beſtimmtheit findet es ſich nirgends angegeben.

Krebs, Johann Ludwig, Sohn des vorhergehenden, und nächſt Vogler wohl der würdigſte Schüler von Seb. Bach, wurde geb. zu Buttelſtädt am 10. Oct. 1713. Von 1735 bis 1737 ſtudirte er in Leipzig noch Philoſophie, 1737 ward er Organiſt zu Zwickau, dann Schloßorganiſt zu Zeitz, und endlich am 13. Oct. 1756 Herzogl. Hoforganiſt zu Altenburg, wo er Anfangs des Jahres 1780 ſtarb. Seine fugirten Choräle, Sonaten und Sonatinen ꝛc., die er als Clavierübungen zu Nürnberg herausgab, ſind für ihre Zeit Meiſterwerke ihrer Art; eben ſo ſeine Flötentrio's, Ouverturen und Concerte, und ſeine Clavierſonaten mit Flötebegleitung. Ein vierſtimmiges deutſches Magnificat und 2 Sanctus mit Orcheſterbegleitung ſind nicht gedruckt worden. Seine beiden Söhne und Schüler **Ehrenfried Chriſtian Traugott** und **Johann Gottfried**, waren ebenfalls tüchtige Clavier- und Orgelſpieler, die auch einiges Gute componirten, doch erreichten ſie die Kunſt des würdigen und mit Recht weltberühmten Vaters lange nicht. Der erſtere, Ehrenfried, ward des Vaters Nachfolger in Altenburg, und gab neben anderen kleineren Sachen eine beachtungswerthere Sammlung der vorzüglichſten Choräle mit Veränderungen heraus, d. h. er veränderte darin mehrere Choräle, um ihnen, auf verſchiedene Weiſe, eine beſſere harmoniſche und melodiſche Geſtalt zu geben. Der zweite, **Johann Gotlfried**, ward zuerſt Hofcantor zu Altenburg, nach jenes ſeines älteren Bruders Tode aber ebenfalls Hoforganiſt und Muſikdirector daſelbſt, und ſtarb 1804. Er hat mehrere Lieder herausgegeben, auch Sonaten und Divertiſſement's für Clavier, welches ſein Hauptinſtrument zu ſeyn ſcheint.

Krebs, Friedrich, ein berühmter Orgelbauer des 15. Jahrhunderts, blühete beſonders in den 70er Jahren deſſelben und ſoll damals nächſt Traxdorf der geſchickteſte Orgelbauer geweſen ſeyn. Mehr über ihn iſt nicht bekannt.

Krebs, Johann Baptiſte (nicht Franz Xaver, wie es a. a. O. heißt), Regiſſeur der Königl. Oper zu Stuttgart, und einſt einer der erſten und angenehmſten deutſchen Tenoriſten, ward geboren zu Ueberauchen bei Villingen im Badiſchen am 12. April 1774. Tüchtiger Kontrapunktiſt und vertraut mit dem ganzen Weſen der Tonkunſt, dabei auch mehrſeitig wiſſenſchaftlich und künſtleriſch gebildet, wußte er, bis auf den heutigen Tag, alle ſeine Mußeſtunden noch mit etwas Edlerem als dem bloßen Auswendiglernen ſeiner Rollennoten und faden Schauſpielertreiben auszufüllen, und ſo, neben dem tieferen Eingehen in ſeine künſtleriſchen Darſtellungen, auch der allgemeinen Kunſt noch große Vortheile zu bringen. Er componirte viele Lieder, Duette Terzette ꝛc., die auch unter dem größeren Publikum ungemeines Glück machten; ſchrieb eine Menge Operntexte, überſetzte die italieniſchen Opern: „die Zwillinge“, „Cosi fan tutte“, „Coriolan“ und „Marc Antonio“, theils mit gänzlicher Umarbeitung der Scenerie; dichtete ferner die Oratorien: „Tod Abels“ (componirt von Sutor), „Abraham“ (von Lindpaintner, „König Hiskia“, und eine große Cantate auf das Geburtsfeſt des Kronprinzen von Würtemberg, die Lindpaintner in Muſik ſetzte; ja wohl über 20 Jahre verſah er nebenbei förmlich den Dienſt eines Theaterdichters: wer Scenen, Lieder, Arien, Duette ꝛc. bedurfte, wandte ſich an ihn. Dann ſchrieb er eine „Aeſthetik als Wiſſenſchaft, in freien Heften“ (Reutlingen bei Mäcken); viele Abhandlungen über Gebehrdenſpiel, zu Vorleſungen, und andere über verſchiedene Zweige und Gegenſtände der Kunſt und Wiſſenſchaft; auch Erzählungen und kleine Gedichte, und endlich gründete und leitete er mehrere Jahre hindurch in Stuttgart ein öffentliches Muſikinſtitut nach **Peſtalozzi's** Methode. Am 17. December 1823 trat K. in der Rolle des Achill zum letzten Male auf; die Opernregie aber, welche er damals ſchon gegen 17 Jahre geleitet hatte, behielt er, lebenslänglich angeſtellt, auch ferner, bis auf dieſen Augenblick bei, und ſtets, auch als Menſch, im Beſitze der Achtung, die ein ehrbarer Sinn freudig der muſterhaften Redlichkeit und Biederkeit zollt, welche an K., der auch durch haushälteriſchen Erwerb eines anſehnlichen äußeren Beſitzthums ſich ein ſorgenfreies Alter ſicherte, **allgemein** gerühmt wird.

Krebs, Carl Auguſt, geb. den 16. Januar 1804 zu Nürnberg, bei deſſen Stadttheater ſeine Eltern, Carl und Charlotte Miedke angeſtellt waren, bald nachher aber einem vortheilhaften Rufe nach Stuttgart folgten, woſelbſt die Mutter als angenehme Sängerin ſich auszeichnete. Jedoch ſchon am 22. October 1806 entriß ein bösartiges Nervenfieber ſie ihren drei Kindern. Da gelobte am Sterbelager ihre liebſte Freundin, Maria Anna Krebs, Gattin des Königl. Würtemb. Hofſängers und Opern-Regiſſeurs für das jüngſte und hülfebedürftigſte die Mutterpflichten zu übernehmen, welche Troſtworte der Scheidenden letzte Augenblicke wohlthätig verſüßten. Redlich treu wurde auch die menſchenfreundliche Zuſage gehalten, 14 Tage darauf kam der Kleine in das Haus ſeiner zweiten Eltern, wo er, als Adoptivſohn, die ſorgfältigſte Erziehung genoß. Schon in frühester Kindheit offenbarte ſich bei dem Knaben ein außerordentliches Muſiktalent, faſt ſpielend erlernte er die Elementar-Wiſſenſchaft durch ſeinen Pflegevater, den gründlichen Theoretiker, Johann Baptiſt Krebs (ſ. d. vorherg. Art.), der ihn auch ſpäter zu einem tüchtigen Kontrapunktiſten ausbildete, ſo wie deſſen Schüler J. N. Scheldle (der verdienſtvolle Director des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M.) die treffliche Grundlage des mit der Zukunft ſo meiſterhaft ſich beurkundenden Clavierſpielers bewerkſtelligte. Allein, nicht nur als Mignon-Virtuoſe erregte das ſiebenjährige Kunſtjüngerlein Aufſehen, ſondern er wagte ſich ſogar auch an die Compoſition des Kotzebue's Singſpiels „Feodora.“ Drei Jahre ſpäter ſchrieb er mehrere Violin-Quartetten, und viele Clavier-Sonaten. In der Zwiſchenperiode vom 11. bis zum 13. Lebensjahre beſchäftigte er ſich weniger mit Polyhymnien, als vielmehr, einer Beſtimmung zum geiſtlichen Stande entſprechend, mit den lateiniſchen Claſſikern. Bald jedoch wurde jenem Vorſatze für immerdar entſagt, und mit verdoppeltem Eifer wieder der Tonkunſt ſich zugewendet. Nunmehr trat er ſelbſt als Lehrer auf

Digitized by Google

und der damals 15 Sommer zählende Mentor genoß die lohnende Freude, ſich ausgezeichneter Zöglinge rühmen zu können. Aber, nach Höherem ſtrebend, verließ er 1824 dieſe Laufbahn, und den heimathlichen Herd, um in dem tonreichen Wien Nahrung und Ausbildung für ſeinen Geiſt zu finden. Bald wurde er dort als geſchmackvoller Pianiſt bekannt und beliebt; übte ſich, unter Seyfrieds Leitung, vorzugsweiſe im Inſtrumentalſatze; vollendete, nebſt einer großen Orcheſter-Symphonie, auch mehrere Clavierpiecen (darunter ein brillantes, bei Pennauer gedrucktes Rondeau, ſeiner Schülerin, der Prinzeſſin Pauline von Würtemberg, gegenwärtig Herzogin von Naſſau, gewidmet), und ſah ſeine ſehnlichſten Wünſche dadurch gekrönt, daß ihm die Capellmeiſterſtelle bei der Hofopernbühne anvertraut wurde. In dieſer Geſchäftsführung bereicherte er ſeine bisher theoretiſchen Kenntniſſe und gewann jene praktiſche Routine, welche ihn befähigte, daß ihm 1827 angetragene Muſikdirectorat im neuen Hamburger Theater übernehmen zu können. Bekanntermaßen durfte die weltberühmte Hanſeſtadt auf den einſtmaligen Zuſtand ihres Opernweſens ſich eben nicht viel zu Gute thun, es mußte Alles reorganiſirt, ja eigentlich ein fundus instructus erſt creirt werden. Das ſahen die verſtändigen Unternehmer vollkommen ein, indem ſie auf die, durch triftige Empfehlungen erzielte Acquiſition fußten; Krebs beſaß Muth, ernſten Willen, Talent und Erfahrung, das unumgängliche Nothwendige anzuordnen, zu vollführen und das einmal Begonnene mit männlicher Beharrlichkeit aus erprobter Ueberzeugung auch durchzuſetzen. Der ſchöne Zweck ging ſchöner noch in Erfüllung, der Erfolg rechtfertigte die Zulänglichkeit der Mittel, und der muſikaliſche Zweig dieſer Kunſtanſtalt ſteht gegenwärtig nicht minder auf einer Achtung gebietenden Rangſtufe. Von eigener Arbeit hat K. bisher zwei dramatiſche Produkte in die Scene gebracht, nämlich „Sylva, oder die Macht des Geſanges“, und „Agnes“, welche letzte Oper, laut bekannt gewordenen Urtheilen, ſich mehr noch eines ungetheilten Beifalls erfreute, denn erſtere, indem dieſe, früher für die Wiener Hofbühne beſtimmt, vorzugsweiſe auf die Totalwirkung grandioſer Chormaſſen berechnet war. Außerdem ließ er viele deutſche Lieder drucken, und errichtete 1833 ein „Lehrinſtitut für Geſang“ verbunden mit „gründlicher Unterweiſung in den Elementar-Wiſſenſchaften, und der höheren Muſiktheorie“, welches Unternehmen durch die lobwürdigſten Fortſchritte der bereits zahlreichen Schüler für den Beruf und die rege Thätigkeit des Begründers doch wohl den allerevidenteſten Beweis lieferte.

Krebsgängig, in der Muſik Alles, was rückwärts geleſen, geſpielt oder geſungen werden muß; daher Krebsmenuett — eine Menuett, die rückwärts, auch vor- und rückwärts geſpielt werden kann ꝛc. ſ. darüber das Weitere unter Menuett.

Krebsmenuett, ſ. d. vorhergehenden Artikel und Menuett.

Kreibe, Johann Konrad, Fürſtlich Anhalt-Bernburgiſcher Capellmeiſter zu Ballenſtedt, geb. in Gotha am 15. Auguſt 1722, Gründer der Fürſtlichen Hofcapelle zu Ballenſtedt, componirte daſelbſt mehrere Kirchenſtücke, auch Sinfonien, Clavier- und Violinconcerte, Quintetts, Quartetts und Trio's für verſchiedene Inſtrumente, ſtarb aber ſchon am 25. October 1780 in ſeinem 58 Lebensjahre, ſehr geehrt und geachtet von ſeinen vielen Freunden.

Kreibe, Benjamin Felix Friedrich, ein Sohn des vorigen, Herzoglich Anhalt-Bernburgiſcher Capellmeiſter zu Ballenſtedt, geb. daſelbſt am 3. April 1772. Von ſeinen Compoſitionen ſind Concerte für verſchiedene Inſtrumente in Offenbach und Braunſchweig im Stich erſchienen, und hat er außer vielen für ſich geſetzten und nicht bekannt gemachten Violinconcerten faſt für alle Inſtrumente geſchrieben und auch einige kleine und große Singſtücke geliefert, welche mit Beifall aufgenommen ſind.

Kreibich, Franz, geb. 1728 zu Zwickau in Böhmen, und geſt. am 3. December 1797 in Wien, Cammermuſik-Director Kaiſer Joſeph des Zweiten und Vorſpieler bei den Quartettunterhaltungen dieſes Monarchen, nicht nur ein berühmter Violinvirtuoſe, ſondern anerkannt der erſte Orcheſteranführer ſeiner Zeit.

Kreiskämpfer, ſ. Periodonicus.

Kreith, Carl, Flötenvirtuos und fleißiger, auch beliebter Componiſt, und muſikaliſcher Schriftſteller, aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des laufenden Jahrhunderts, lebte zu Wien.

Kremberg, Jacob, Altſänger, Componiſt und Dichter, ward geb. zu Warſchau um die Mitte des 17. Jahrhunderts und gab unter Anderem heraus: „Muſikaliſche Gemüthsergötzung a voce sola e B. cont.“ oder auch mit Begleitung der Laute, Gambe und Cither, — ein Werk von nicht weniger als 40 deutſchen Arien, zu denen er meiſtens auch den Text gedichtet hatte; ging Anfangs des vorigen Jahrhunderts nach England, wo er als Königl. Hofmuſikus angeſtellt wurde und noch 1718 lebte, doch kurz nach dieſer Zeit auch geſtorben zu ſeyn ſcheint.

Krengel, Gregorius, ein Inſtrumentalmuſiker, und, wie auch Gerber vermuthet, wahrſcheinlich Lautenſpieler aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Man hat auch noch Lautenſtücke verſchiedener Art von ihm, die, alle auf doppelte Weiſe geſetzt, 1584 zu Frankfurt a. d. O. gedruckt worden ſind, und die ſich unter anderen auf der Leihbibliothek zu München befinden. Als ſein Geburtsort wird Frankenſtein in Schleſien angegeben.

Krenz, Heinrich, ein berühmter Orgelbauer des 15. Jahrhunderts.

Kreps, ſ. Krebs, wie die Künſtler dieſes Namens ſich alle ſchreiben. Kreps — was man übrigens oft findet — iſt ein Druck- oder Schreibfehler.

Kreß, 1) Georg Friedrich, Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, war gebürtig aus Darmſtadt. Seine eigenen Compoſitionen ſind ſteif, hölzern und ohne Sang. Darnach wäre denn wohl zu berichtigen, was man ſonſt noch ſehr Rühmliches über ihn hört oder lieſt. Ein anderer Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument des Namens aus dem vorigen Jahrhundert war — 2) Jacob Kreß, der 1736 als Landgräfl. Heſſiſcher Concertmeiſter zu Darmſtadt ſtarb. Von ſeinen Werken ſind unter Anderem ſechs Violinconcerte geſtochen worden. — 3) Johann Albrecht K. war gegen Ende des 17. Jahrhunderts Vicecapellmeiſter zu Stuttgart und beſonders ein beliebter Kirchencomponiſt ſeiner Zeit.

Kretſchmar, 1) Caspar, ſtarb als Kämmerer zu Breslau 1657 und war 1602 zu Neiſſe geboren. Ein Jahr vor ſeinem Tode gab er heraus: „Gedicht von der edlen Singekunſt“ ꝛc. Wichtiger iſt ſeine in demſelben Jahre erſchienene Schrift: „Urſprung und Fortgang der edlen Singekunſt.“ Mehrere andere muſikaliſche Werke ſoll er im Manuſcript hinterlaſſen haben. — 2) Joh. K., oder Kretſchmer, war Orgelbauer zu Schweidnitz und lebte in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. — 3) Johann K., ein muſikaliſcher Schriftſteller aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts, von dem man aber Nichts mehr weiß als den Titel eines ſeiner Werke: „Musica latino-germanica“ (1605), das Andere auch unter dem Titel „de Compositione“, „Melopoeia“ und noch anders anführen. Gerber ſchreibt dieſes Werk in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon einem Erfurter Stiftsorganiſten Johann Andreas K. zu, dieſer aber lebte 100 Jahre ſpäter.

Kretſchmer, Franz Johann Carl Andreas, geboren im Jahre 1775, geheimer Kriegsrath in Anclam, wo er am 5. März 1839 nach langem körperlichem Leiden ſtarb. In den Friedensjahren, in welchen ſeine Berufsgeſchäfte ſeine Zeit nicht ſo ſtreng in Anſpruch nahmen, beſchäftigte er ſich vielfach mit der von ihm ſtets geliebten Tonkunſt, und namentlich war es das theoretiſche und hier vorzüglich das akuſtiſche Feld und das Gebiet des Volksgeſanges, auf dem er immer mehr und mehr fördernd mit ſeinen Forſchungen thätig blieb. Ebenſo nahm er als Literat viele Jahre hindurch ſehr

Digitized by Google

thätigen Antheil an der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung und lieferte viele vortreffliche Aufſätze über theoretiſch-muſikaliſche Gegenſtände in dieſelbe. In der „Theorie der Muſik“ gab er auch mehrere wichtige Aufſchlüſſe über die Verhältniſſe der Muſik bei manchen alten Völkern, als namentlich den Griechen, Chineſen ꝛc. Der redliche Wille, der ihn bei allen Beſtrebungen beſeelte, und ſein unermüdlicher Eifer alle Zeit verdient eine eben ſo gerechte Anerkennung, als das, was er wirklich geleiſtet hat, ihm eine bleibende Ehrenſtelle in der Muſikgeſchichte ſichert.

Kreubé, F., ein in Deutſchland wenig, ja faſt gar nicht bekannter franzöſiſcher Componiſt, lebt zu Paris.

Kreuſer, zwei Brüder, Adam u. Georg Anton, die ſich auch Kreußer ſchrieben. Adam, der ältere, ward geboren zu Heidingsfeld am 22. Juni 1727, und Georg Anton ebendaſelbſt 1743. Adam ſtarb zu Amſterdam am 19. April 1791, Georg Anton zu Mainz in einem der erſten Jahre des laufenden Jahrhunderts. Ob Erſterer ſich auch in der Compoſition verſuchte, iſt nicht bekannt, wenigſtens iſt kein Werk von ihm gedruckt worden. Georg Anton dagegen ſchrieb eine Menge Sinfonien, Quartette, Quintette, Trio's, Duo's, letztere alle für die Violine, und — wie die Sinfonien — in einem leichten gefälligen Style, wie es zu ſeiner Zeit, d. h. zu Ende des vorigen Jahrhunderts, Mode war.

Kreuſer, Johann Matthäus, Violiniſt, geb. zu Langfort bei Würzburg am 13. December 1763, ging 1804, nachdem er mehrere erfolgreiche Reiſen durch Deutſchland gemacht hatte, auf denen er ſich auch als Guitarreſpieler und nicht unangenehmer Sänger hören ließ, nach Mainz, wo er ſeit 1807 aber, ganz von der Kunſt zurückgezogen, als Privatmann lebte, weshalb man denn auch ſeit der Zeit in der Kunſtwelt nichts mehr von ihm gehört hat. Sein Bruder — Peter Anton, ebenfalls Violiniſt und ſeit 1807 als ſolcher in der Königl. Capelle zu London angeſtellt, geb. zu Langfort 1772, machte in ſeiner Jugend mehrere Reiſen nach Frankreich, die zu ſeiner Ausbildung ungemein Viel beitrugen. Oeffentlichen Nachrichten zu Folge machte er jedoch in künſtleriſcher Beziehung mehr als Virtuos denn als Componiſt Glück, und wir wollen gern glauben, daß er in ſeiner Blüthezeit zu den beſten Violinſpielern Englands gehörte.

Kreußer, Adam u. Georg Anton, ſ. Kreuſer.

Kreutzer, Conradin, geb. am Cäcilientage, den 22. November, 1782 zu Mößkirch, einem Fürſtl. Fürſtenbergiſchen Städtchen im Großherzogthum Baden, wo ſein Vater Bürger und Eigenthümer der eine halbe Stunde fernliegenden Thalmühle war. Von ſeinen zahlreichen Werken vermöchte vielleicht nicht einmal der Autor ſelbſt vollſtändig Rechenſchaft abzulegen; indeſſen ſind die bekannteſten und vorzüglichſten darunter: drei Clavierconcerte (geſt.), ſechs Sonaten mit Violin und Violoncell (geſt.), ein Quartett (geſt.), mehrere einzelne Piecen, Concertants für Blasinſtrumente ꝛc., drei Hefte Frühlings- und Wanderlieder, nebſt ſechs Fortſetzungen, ſechs Hefte vierſtimmige Vocalquartette (jedes zu zwölf Lieder), zwölf Lieder aus der Ferne (ſämmtlich geſt.), viele einzelne Geſänge mit Pianoforte-, Horn- und Violoncell-Begleitung, vier große und ſechs kleinere Meſſen, eine darunter mit Harmonie-Accompagnement ohne Saiteninſtrumente, meheere Graduals und Offertorien, Chöre, Motetten u. dergl., ein Oratorium: Moſes, in Stuttgart 1815, das nächſtfolgende Jahr bei der großen helvetiſchen Muſikverſammlung in Zürich aufgeführt; außerdem verſchiedene Cantaten bei gelegentlichen Anläſſen, z. B. auf die Geneſung Kaiſer Franz ꝛc.; für die Bühne: „Aeſop in Phrygien (Wien 1808)“, „Jery und Bätely“, „Zwei Worte“, „Conradin von Schwaben“ Oper (aufgeführt in Stuttgart 1813), „der Taucher“ (1814), desgleichen „Alimon und Zaide“, „die Inſulanerin“ (1815, ſpäter auch für Wien eingerichtet), „Feodora“ und „die Alpenhütte“, (zwei Operetten 1816), „Oreſtes“, lyriſche Tragödie (1817), „Cordelia“, Monodram mit Chören, in Donaueſchingen 1819 componirt, zu Berlin und Wien dargeſtellt, „Libuſſa“, 1822 in Wien, ebendaſelbſt „der Taucher“, umgearbeitet 1823, „Siguna“ und „erfüllte Hoffnung“ (1824), „die luſtige Werbung“ (1826), „Baron Luft“ und „Deniſe, das Milchmädchen von Montfermeil“ (1829), „die Jungfrau“ und „der Laſtträger an der Themſe“ (in Prag 1830 und 1831), „Meluſine“, Text von Grillparzer (in Berlin 1833), „das Nachtlager in Granada“, zu Wien 1834 mit ungetheiltem Beifall, im vollſtändigen Clavierauszuge geſtochen, „der Bräutigam in der Klemme“, Operette, „Traumleben“, dramatiſches Mährchen; Muſikſtücke, Geſänge, Chöre, Ouverturen, Tänze, höchſt werthvolle Einlagen u. dergl. in verſchiedene Bühnenwerke, namentlich: „das Dauernde im Wechſel“, „der Verſchwender“ von Raimund, zu den Opern: „Marie“, „Ludovic“, „die Falſchmünzer“, „das Nachtlager in Granada“, „der Edelknabe“ u. v. A.

Kreutzer, Rudolph, geb. 1767 zu Verſailles von deutſchen Eltern, zeigte ſehr früh die auffallendſten Anlagen zur Muſik, welche zu Paris von dem deutſchen, in der daſigen Capelle wirkenden Violiniſten Anton Stanitz ſo trefflich gebildet wurden, daß der 13jährige Knabe 1780 in einem Concert spirituel durch den fertigen Vortrag einer großen und ſchwierigen Compoſition ſeines Meiſters das größte Erſtaunen erregte. Seine unbemittelten Eltern hätten ihn kaum noch länger in Paris unterſtützen können, allein das hervorragende Talent des kleinen Violinſpielers hatte ihm die Gunſt des Grafen von Artois erworben, der ſich ſeiner weiteren Erziehung in allen Dingen annahm und ihn unter Anderem in die Schule Viotti's gab. Nach drei Jahren ſpielte er in einem Concerte der berühmten Mara zum anderen Male öffentlich und erregte noch lebhaftere Theilnahme. Hier wurde ſein Name in verſchiedenen Blättern in Kreutzner umgewandelt, den nun Manche irrig für eine beſondere Perſon angeſehen haben, was ſchon Gerber berichtigt. Auch mit Herausgabe ſeiner Compoſitionen trat er ſehr jung auf; 1784 erſchienen ſechs Du'os für Violine und Violoncell. Von 1790 an wurden ſeine Compoſitionen bedeutender, in welchem Jahre er auch ſein erſtes Theaterwerk ſchrieb: „Jeanne d'Arc à Orleans“, 1791 „Lodoiska“, drei Acte, geſtochen und überſetzt auch in Deutſchland gegeben, desgl. 1791 „Paul et Virginie“, drei Acte, verdeutſcht: „Unſchuld und Liebe“, 1792 le franc Breton, Opéra comique etc. 1792 hatte er Paris verlaſſen und ſich nach Aachen gewendet, wo er abermals entzückte, wie auch auf verſchiedenen Kunſtreiſen in Deutſchland, namentlich 1798. Seine Spielart ganz nach Viotti: langer Bogenſtrich, ſtarker Ton, große Reinheit und Deutlichkeit auch im Schwierigen; beſonders ausgezeichnet im Adagio. Nach Paris zurückgekehrt, verwaltete er ſeine beiden Aemter ſehr gewiſſenhaft, als Vorgeiger an der erſten Violine (Baillot an der zweiten) in der berühmten Königl. Hofcapelle und als Anführer des Orcheſters der Opéra comique erwarb er ſich ungemeinen Beifall. 1799 und 1800 kämpfte der berühmte Rode mit ihm öffentlich um den Preis. Das ganze Publikum war dabei betheiligt, in jeder Pariſer Geſellſchaft gab es zwei Partheien, die einen oder den andern zu ihrem Liebling erwählten. Unter Anderm wurde Kreutzers Symphonie concert. pour II Violons principales à grand Orch (gedruckt 1800) von beiden Künſtlern vorgetragen. Die Meiſten erklärten Kreutzer als den Einzigen, der mit Rode verglichen werden könne, dagegen Rode nur mit ſich ſelbſt. K.'s zwölf Concerte ſtanden gleichfalls in Anſehen und wurden überall gern gehört. An der Akademie des Conſervatoriums der Muſik war er zum Profeſſor der Violine ernannt worden und half das berühmt gewordene Werk vollenden: „Méthode de Violon par les citoyens Baillot, Rode et Kreutzer, membres au conservatoire de musique, redigée par Baillot, adoptée par le conservatoire pour servir à l'étude dans cet etablissement à Paris, au Magazin de Musique 1803. Es iſt deutſch und franzöſiſch bei Kühnel in Leipzig erſchienen, wo mehrere Compoſitionen Kreu-

Digitized by Google

zers geſtochen wurden, z. B. Nouveaux Caprices ou Etudes du Violon. 1824 wurde früherer Verpflichtungen wegen für Herrn Habeneck von einem veränderten Miniſterium als Entſchädigung dem Herrn H. Kreutzers Capellmeiſter-Stelle an der groſſen Oper angetragen. Kreutzer widerſetzte ſich und blieb. Ein neuer Verſuch für Herrn H., ihn als zweiten Director des Conſervatoriums zu ernennen, brachte noch gröſſeren Streit und mißglückte von Neuem. Da theilte man endlich die Verwaltung der groſſen Oper, gab das Finanzielle ꝛc. dem Herrn Duplontis (früherem Allgemeinvorſteher), Herrn Kreutzer aber die Aufſicht über die Muſik, worauf er es ſich gefallen ließ, daß Herr Habeneck an ſeiner Stelle Capellmeiſter wurde. So arbeitete K. in Ehren und zum Nutzen Vieler als Lehrer, Componiſt und Violinſpieler fort, ſah das Unglück ſeines Nebenbuhlers nach der Rückkehr aus Rußland, ohne ſich darüber kleinlich zu freuen, hörte auch noch von Rode's Tode, ſelbſt ſchon kränklich. Er traf daher Anſtalten, daß ihm ſein jüngerer Bruder **A u g u ſ t**, den er zum Violinſpieler gebildet hatte, als Profeſſor im Conſervatoire folgen ſolle. Auguſt K. wurde ſeines Bruders Nachfolger und Rudolph begab ſich nach Genf, um ſeine Geſundheit wieder herzuſtellen. Er iſt aber nicht wieder zurückgekehrt; nach langwieriger Krankheit ſtarb er in Genf im Januar 1831, kurz nach Rode. Auch ſein Bruder Auguſt, der nützlich, aber ohne Ruhm wirkte, folgte ihm bald; er ſtarb im Sommer 1832.

Kreuz, ſ. Erhöhung und Erhöhungszeichen, auch Verſetzungszeichen und B.

Krieg, Adam, geboren zu Rabensburg in Unter-Oeſterreich am 30. September 1785, folgte ſeinem Berufe zum geiſtlichen Stande, wurde im Stifte zu Melk 1808 aufgenommen und las drei Jahre ſpäter ſeine erſte Meſſe. In der Folge erhielt er die Profeſſur an der lateiniſchen Grammatikalſchule, das Chorverweſer-Amt nebſt dem Directorium über das Alumnat der Sängerknaben. Durch ſeine gründlichen Muſikkenntniſſe, regen Eifer und unermüdliche Beharrlichkeit brachte er die letzteren, früher etwas verwahrloſten Kunſtzweige wieder empor auf eine Achtung einſtöſſende Rangſtufe. Selbſt ein routinirter Geſangmeiſter, geübter Violinſpieler und kräftiger Anführer, wendete er ſeine beſondere Sorgfalt dem Inſtrumentalfache zu, und genoß das Vergnügen, ſein raſtloſes Bemühen durch geſegnete Früchte belohnt zu ſehen.

Krieger (zuweilen auch Krüger geſchrieben), Adam, ein deutſcher Componiſt und Dichter des 17. Jahrhunderts, war Churfürſtl. Kammermuſikus zu Dresden, geb. 1634 und geſtorben ſchon 1666.

Krieger, Johann Philipp (ſpäter von), geb. zu Nürnberg 1649, Sohn eines Teppichmachers, fing in ſeinem achten Jahre, unter J. Drechſels Leitung, an das Clavier zu ſpielen, und dann bei Gabriel Schütz mehrere andere Inſtrumente. In Wien ſpielte er mit ſo glänzendem Erfolge zwei Mal vor dem Kaiſer Leopold, daß ihn dieſer nicht nur mit einer goldenen Gnadenkette und 25 Ducaten beſchenkte, ſondern auch in den Reichs-Adelſtand erhob. Er ſtarb zu Weiſſenfels, nach 40jährigen treuen Dienſten, als Capellmeiſter am 6. Februar 1725. — Von ſeinem groſſen Fleiſſe als Componiſt zeugen die vielen Opern und Tafelmuſiken, die er zur Aufführung bringen mußte, und die Werke, die auf unſere Zeit noch von ihm gekommen, oder von denen man wenigſtens weiß, daß ſie einſt unter ſeinem Namen an verſchiedenen Orten zur Aufführung gekommen ſind, können daher nur den kleinſten Theil von dem ausmachen, was er wirklich ſchrieb.

Krieger, Johann Gotthilf, ein Sohn des vorhergehenden, wurde geb. zu Weiſſenfels am 13. September 1687 und war in der Muſik natürlich ein Schüler von ſeinem Vater. Er ward Hoforganiſt, und endlich, als der Vater ſtarb, deſſen Nachfolger, als welcher er in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ſtarb. Daß er ebenfalls Viel componirte, kann wohl nicht bezweifelt werden; doch iſt von ſeinen Werken nicht eins auf unſere Zeit gekommen.

Krieger, Johann, jüngerer Bruder des voranſtehenden Johann Philipp, und zuletzt Muſikdirector und Organiſt zu Zittau, ward geb. zu Nürnberg am 1. Januar 1652 und ſtarb den 18. Juli 1736 nach 54jähriger treuer Amtsverwaltung. Mattheſon zählt dieſen K. in ſeinem „vollkommenen Capellmeiſter" unter die beſten Contrapunktiſten ſeiner Zeit. Ein ähnliches Urtheil über ihn ſteht in Sulzers „Theorie der ſchönen Künſte" unter dem Artikel „Veränderung", und noch Andere ſtellen ihn in jeder Beziehung als ein wahres Muſterbild des vorigen Jahrhunderts hin.

Kriegk, Violoncellvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument des vorigen Jahrhunderts, ward zu Bibra in Grabfeld am 25. Juni 1750 geboren. Nach fünfjährigem Aufenthalte in Paris, während welcher Zeit er ſich zu einem der erſten Violoncelliſten ausgebildet hatte, kehrte er nach Deutſchland zurück, ward erſt Kammermuſikus und ſpäter dann Concertmeiſter zu Meiningen, wo er um 1812 ſtarb. Er hat mehrere Sonaten für Violoncell mit Baßbegleitung, auch mehrere Concerte für daſſelbe Inſtrument geſetzt, die viel Eigenthümliches haben, dennoch aber nur ihrer Zeit angehören.

Kriegslied, ſ. Lied.

Kriegsmuſik, daſſelbe was Feldmuſik, ſ. Militärmuſik.

Krimershoff, Johann Wilhelm, ſeit 1810 privilegirter Orgelbauer zu Oldenburg, wurde zu Düſſeldorf geboren und arbeitete vor ſeinem Etabliſſement in Oldenburg längere Zeit in Geſellſchaft mit andern Meiſtern.

Krochen, ſ. Groh.

Krohn, Caſpar Daniel, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Organiſt an der Hauptkirche St. Petri zu Hamburg, als Orgelſpieler zu ſeiner Zeit ſehr geſchätzt, componirte auch Manches für Clavier. Daß er nicht unbewandert im Contrapunkte und der canoniſchen Schreibart war, beweiſen ſelbſt ſeine Variationen und Divertiſſements für Clavier.

Krollmann, Anton, geboren zu Seulingen, einem Dorfe bei Göttingen, am 3. Juni 1798. Die in der neueren Zeit herausgegebenen Sachen für Pianoforte mit und ohne Begleitung, wie auch zu vier Händen, haben K. einen vortheilhaften Ruf in der gröſſeren Muſikwelt verſchafft, ſo daß er jetzt ein Lieblingscomponiſt für mittlere Pianofortespieler mit geworden iſt, welches er auch gewiß verdient, da jedes ſeiner Werke wohl durchdacht und nicht eine flüchtige, oberflächliche Arbeit iſt, deren leider in neuerer Zeit ſo viele zu Tag gefördert werden. Seit einigen Jahren bekleidet K. die Stelle eines Muſikdirectors beim Königl. Hannöver'ſchen Garde du Corps-Regiment, ſo wie er unter den Muſiklehrern in Hannover gewiß als einer der vorzüglichſten in jeder Hinſicht genannt werden kann.

Krome, deutſche Bildung des italieniſchen Wortes Croma oder Chroma (ſ. d.), alſo — ein Achtel, eine Achtelnote.

Krommer, Franz, geboren 1759 zu Kamenitz in Mähren und geſtorben nach einem kurzen Krankenlager in Folge unzweckmäßiger ärztlicher Behandlung, bei einer übrigens höchſt geſunden Conſtitution, am 8. Januar 1831 in Wien. Er ging mit dem Fürſten Graſſaltowitz als Muſikdirector nach Wien, woſelbſt er nach deſſen Tode privatiſirte, und theils durch Unterrichtertheilen, theils durch den Ertrag ſeiner beliebt gewordenen Compoſitionen ein anſtändiges Auskommen ſich ſicherte. Solches erhielt aber eine noch feſtere Baſis, indem ihm mittelſt gewichtiger Protectionen die Stelle eines Kaiſerl. Kammer-Thürhüters verliehen wurde, deren leichte Dienſtverpflichtungen nicht im geringſten ſeine künſtleriſchen Beſchäftigungen beeinträchtigten. Als jedoch mit Leopold Kotzeluchs Ableben (1814) die Stelle eines Kammer-Capellmeiſters in Erledigung kam, rückte K. in dieſelbe vor und begleitete ſeinen Monarchen auf deſſen

Digitized by Google

Reiſen in Frankreich und Italien. In Paris ward er von den Meiſtern des Conſervatoriums mit Ehren aufgenommen und zum Ehrenmitglied deſſelben ernannt; eben ſo in Venedig zum Mitglied der dortigen philharmoniſchen Geſellſchaft. Er verſuchte ſich, den Theaterſtyl ausgenommen, faſt in allen Zweigen, und eine geraume Epoche hindurch auch mit überwiegend entſchiedenem Glück. Seine Sinfonien, Meſſen, Sonaten, Variationen, Harmoniepartbien, Märſche, Trio's, Quartette, Quintette, Concerte u. ſ. w. (gegen 100 zuſammen an der Zahl) für die meiſten gangbaren Inſtrumente zeichnen ſich eben ſo ſehr durch einen humoriſtiſch-heiteren Character als durch eine intereſſante Behandlung aus, und ſtehen bei ältern Kunſtfreunden immer noch in gutem Andenken.

Kröner, 1) Franz Carl Thomas (gewöhnlich nur Carl) von, Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, ſtand um die Mitte deſſelben und ſpäter als erſter Violiniſt in der Hofcapelle zu München, und gab in jener Zeit auch einige Compoſitionen (Trio's) für ſein Inſtrument heraus, die für die jetzige Zeit indeß von gar keiner Bedeutung mehr ſind. Er ſtarb zu München um 1780. Sein Bruder hieß — 2) Johann von K. und war ebenfalls Violiniſt, nach Schubart's Urtheile indeß ein zwar angenehmer und fertiger, aber zu ſehr tändelnder Soloſpieler. Er ſtarb zu München gegen 1790 als Hofconcertmeiſter. Compoſitionen ſind nicht von ihm bekannt geworden.

Kropf, 1) die aus jedem Balge nach dem Hauptkanale hingehende kurze Windröhre; 2) ein kurzes Stück Kanal (Kropfſtück), das mit dem Kanale verbunden wird, um ihm eine andere als geradeaus laufende Richtung zu geben; 3) der ſchiefe Anſatz am oberen Theile einer Pfeife, welcher ihrer Mündung eine andere Richtung als die vom Pfeifenfuße nach oben hin, geradeaus, gibt.

Kropfgans, der Name einer im vorigen Jahrhundert berühmten ſchleſiſchen Lautenſpieler-Familie. Der Vater, Johann K., geb. am 12. September 1663 zu Neuſtadt an der Orla im Oſterlande, lebte als Kaufmann zu Breslau und ſtarb gegen 1740. Unter ſeinen Kindern, zwei Söhnen und einer Tochter, war der merkenswertheſte — Johann K., welcher am 13. October 1708 zu Breslau geboren wurde. In der Compoſition für ſein Inſtrument war er nicht minder thätig und beliebt. — Die Tochter des Joh. K. (Vater), Johanna Eleonora, die hinſichtlich der Fertigkeit auf der Laute jenem ihrem älteren Bruder wohl zunächſt ſtand, wurde geb. zu Breslau am 5. November 1710 und ſtarb auch dort um 1770. — Der jüngſte Sohn, Johann Gottfried K., wurde geb. zu Breslau am 17. December 1714 und ſtarb daſelbſt 1775. Daß er Etwas componirt habe, iſt nicht bekannt.

Krotalon, ſ. Crotalum.

Kroumata (von κρούω — ſchlagen), bei den Griechen der Gattungsname aller ihrer Schlaginſtrumente (bei den alten Schriftſtellern gewöhnlich Schlagwerk genannt), die wir kruſtiſche Inſtrumente zu nennen pflegen.

Krücke, Stimmkrücke, Drückel, Drücker, Raſelte, iſt ein gehörig ſtarker, vollkommen gerader, glatt geſchliffener, gut gehärteter Drath von Meſſing, womit die Zungenpfeifen geſtimmt werden. Einige Orgelbauer nennen ſie Stimmdrath, auch Stimmſtange, wenn ſie oben nicht krückenartig gebogen iſt, ſondern geradeaus läuft.

Krufft, Nicolaus Freiherr von, K. K. Oeſterreichiſcher wirklicher Staats-Kanzleirath, geb. in Wien den 1. Hornung 1779 und geſt. den 16. April 1818. K. war als Geſchäftsmann durch Geſchicklichkeit und Fleiß, als Menſch durch Herzensgüte und Rechtlichkeit, als Pianiſt durch Fertigkeit, Präciſion und Ausdruck, als Tonſetzer durch Geiſt, Verſtand und Geſchmack höchſt ausgezeichnet.

Krug (den Vornamen können wir nicht mit Gewißheit angeben), war zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Halle a. d. Saale.

Krug, Friedrich, Mitglied des Großherzoglichen Hoftheaters zu Karlsruhe, iſt geboren am 5. Juli 1812 in Heſſencaſſel. Er hat ſich bereits durch eine Anzahl von Vocalcompoſitionen (namentlich Lieder für eine Singſtimme mit Pianoforte-Begleitung) vortheilhaft bekannt gemacht; auch eine Operette geſchrieben: „Meiſter Martin, der Küfner“, welche an verſchiedenen Theatern freundliche Aufnahme gefunden hat. Bei fortgeſetztem Fleiße läßt ſich noch manches Gute von dieſem Manne erwarten, der ſeine Mußeſtunden ſo würdig verwendet. Die Schilderung ſeines weiteren Wirkens muß alſo der Folgezeit vorbehalten bleiben.

Krüger, Gottlieb, Königl. Kammermuſikus und erſter Flötiſt in der Hofcapelle zu Stuttgart, geb. zu Berlin 1790. Aeußerſte Präciſion, als glückliches Reſultat ſorgfältiger Schule, reinſte Intonation, und eine überwiegende Zartheit, verbunden doch wieder mit vieler Energie im Vortrage, ſind die großen Vorzüge ſeines ausgezeichnet fertigen Spiels, die zu bewundern er Kennern und Liebhabern zum öftern in Concerten, auch auf erfolgreichen Reiſen und ſonſt Gelegenheit gab. Unter ſeinen Kindern, denen er als gewiſſenhaft ſtrenger Familienvater eine ſorgfältige Erziehung zu Theil werden läßt, befinden ſich auch zwei vielverſprechende muſikaliſche Talente, von denen ſich das eine, ſein älteſter Sohn, Wilhelm K., geb. zu Stuttgart 1820, dem Claviere, und das andere, ſein zweiter Sohn, Gottlieb K., geb. zu Stuttgart 1824, der Harfe widmete.

Krüger-Aſchenbrenner, Sängerin, ſ. Goldner (Frau von).

Krumbhorn, Caspar (genannt der blinde Muſikus Stimmler), geboren zu Liegnitz am 28. October 1542. Anfangs beſchäftigte er ſich mit Concert- und Unterrichtgeben, componirte auch Einiges, was Beifall fand, aber verloren gegangen iſt, und ward dann in ſeinem 24. Jahre als Organiſt an der Peter-Paulkirche zu Liegnitz angeſtellt, als welcher er erſt am 11. Juni 1621 ſtarb, als Künſtler wie als Menſch allgemein ſehr hoch geſchätzt.

Krumbhorn, Tobias, Orgelſpieler, geb. zu Liegnitz 1586, machte Reiſen durch Böhmen, Mähren und Ungarn, dann durch Norddeutſchland und die Niederlande, wurde darauf am Hofe des Herzogs Georg Rudolph in Liegnitz Organiſt und ſtarb ehelos nach einer langwierigen Krankheit am 14. April 1617.

Krummbogen, S. Horn und Trompete.

Krummhorn, ital. Cormorne, auch (aber nicht ganz richtig) Cromorne, Cornamuti (Stillhorn) genannt, iſt der Name eines veralteten Blasinſtruments von Holz, deſſen unterer Rohrtheil (und daher auch der Name) ohngefähr in der Form eines Halbzirkels auswärts gebogen war. Als Orgelſtimme, wo neben jenen italieniſchen Benennungen das Krummhorn auch wohl Brummhorn heißt, iſt es eine Zungenſtimme von ſehr ſanftem Tone, dem jenes alten Inſtruments ähnlich.

Krummhornbaß, iſt eine Orgelſtimme.

Krumpholz, J. B., Harfenvirtuos und Componiſt des vorigen Jahrhunderts, auch um die Verbeſſerung der Harfe ſehr verdient, war aus Slonitz in Böhmen gebürtig und in der Compoſition ein Schüler von Haydn, unter deſſen Direction er drei Jahre lang in der Capelle des Fürſten Eſterhazy diente. Seine Werke ſind Sonaten für die Harfe mit Violinbegleitung, deren er übrigens viele (gegen 34) herausgegeben hat, und aus welchen man wohl den Schüler jenes großen Meiſters erkennen kann. Ferner ſchrieb er ſechs große Concerte für die Harfe mit Orcheſterbegleitung, zwei Sinfonien für Harfe, Violinen, Flöte und zwei Hörner, Duo's, Variationen, Arien ꝛc. Seine hauptſächlichſte Beſchäftigung in Paris war indeß Unterrichtgeben, und er hat eine bedeutende Anzahl trefflicher Schüler und Schülerinnen gebildet. Unter letzteren glänzte beſonders ſeine Gattin, Madame K. (ihr Vorname iſt nicht bekannt), die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für die größte Harfeniſtin der Welt gehalten wurde. Sie lebte damals

Digitized by Google

in London, wohin ſie ſich mit einem uns unbekannten jungen Manne heimlich geflüchtet hatte, welcher ſchändliche Verrath an ihrem Gatten und Lehrer ſo ſehr auf dieſen wirkte, daß er ſich 1790 ſelbſt entleibte.

Kruſtiſch, ſtammt aus dem Griechiſchen, von κροτεω — ſchlagen, κροῦσις — das Schlagen, Klopfen, κρουστικός — zum Schlagen tauglich oder gehörig, und bezieht ſich alſo auf Alles, was geſchlagen wird bei ſeinem Gebrauche. So denn auch in der Muſik. Kruſtiſche Inſtrumente (hier kommt hauptſächlich das Wort vor) ſind alle ſolche, bei welchen der ſonore Körper durch Schlagen oder Klopfen (theilweiſe auch Reißen) zum Klingen gebracht wird.

Kucharz, Johann, geboren den 5. März 1751 zu Chotecz in Böhmen. Er ſchrieb mehrere Orgelſtücke, Fugen, Toccaten, Concerte, Sonaten, Phantaſien, Präambulen, und arrangirte ganz vortreffliche Clavierauszüge von Mozart's Opern. Außerdem war er auch ein ſehr geſchätzter Lehrer und nicht minder Virtuos auf der Orgel wie Harmonika, für welches Inſtrument er ſich verſchiedene intereſſante Piecen componirte.

Kuchelmeiſter, Johann, geb. 1743, ward 1760 Organiſt an der katholiſchen Pfarrkirche zu Leobſchütz. Seine contrapunktiſchen Arbeiten und ſeine große Fertigkeit auf der Orgel, verbunden mit einer überaus geſchickten Behandlung derſelben, verſchafften ihm ſchnell den Ruf des gründlichſten und beſten Organiſten der ganzen Provinz Schleſien. Er ſtarb am 6. Febr. 1814.

Kücken, Friedrich Wilhelm, ein zwar noch junger, aber recht wackerer, namentlich Liedercomponiſt, iſt am 16. November 1810 zu Bleckede im Lüneburgiſchen geboren. Er ſchrieb viele Lieder, die ein geſuchter Artikel bei den Verlegern wurden, mehrere Duette für Geſang, Sonaten und Variationen für Pianoforte, Duette für Clavier und Violine oder Violoncell, auch eine Operette, „die Flucht nach der Schweiz", wozu Carl Blum ihm den Text gedichtet hatte und die 1839 auch zu Berlin mit Beifall zur Aufführung kam, in der neuſten Zeit eine große Oper: der Prätendent, welche den Weg auf die deutſchen Bühnen zu finden ſcheint.

Kufferath, Johann Hermann, Stadtmuſikdirector zu Utrecht und Verdienſtmitglied des niederländiſchen Vereins zur Beförderung der Tonkunſt, gehört zu den vorzüglicheren Componiſten und überhaupt verdienteſten Muſikern der jetzigen Niederlande. Er iſt jetzt noch ein junger Mann, ſo daß er wahrſcheinlich um 1810—1812 erſt geboren wurde, und zwar zu Mühlheim in den preußiſchen Rheinlanden. — Ein anderer L. Kufferath, wahrſcheinlich ein Bruder des obigen, da er ebenfalls ein noch ſehr junger Mann iſt und zu Mühlheim geboren wurde, wirkt als Muſikdirector zu Leuwarden in Friesland (Holland) und ſtudirte von 1833—1836 die Muſik, insbeſondere die Tonſetzkunſt, in dem Schneiderſchen Inſtitute zu Deſſau.

Küffner, Johann Jacob Paul, geb. zu Nürnberg 1713 und geſt. zu Regensburg am 12. Juli 1786, war ein guter Orgel- und Clavierſpieler, auch angenehmer Componiſt für ſeine Inſtrumente.

Küffner, Joſeph, lebt noch in Würzburg. Er iſt ein Sohn des ehemaligen Fürſtbiſchöflich Würzburgiſchen Hof-Capellmeiſters Wilhelm Küffner aus Kalmünz bei Regensburg und der Katharine Waßmuth, einer Tochter des Hof-Capellmeiſters Waßmuth, welchem Küffners Vater in ſeiner Stelle nachgefolgt war, wurde geboren zu Würzburg am 31. März 1776. Küffner glaubte ſich durch Huldigung des Zeitgeſchmacks am beſten empfehlen und einem größeren Publicum vorführen zu können und ſchrieb ſeine drei erſten Serenaden für Guitarre, Flöte und Alto. Mit dem rauſchendſten Beifalle wurden dieſelben aufgenommen. Seine Compoſitionen für Militär-Harmoniemuſik fanden allenthalben ungemeinen Beifall. Gierig griffen alle Regiments-Muſikcorps darnach. Sie ſind in die fortlaufende Nummernzahl ſeiner Werke nicht eingereiht. 1814 ſchrieb er ſeine drei erſten Violinquartette. Kaum bei Schott's Söhnen in Mainz erſchienen, wurden dieſelben in London nachgeſtochen. Noch in demſelben Jahre ſchrieb er für André drei neue Violinquartette; darauf folgte ein Potpourri als Concertſtück für Viola principale mit Orcheſterbegleitung op. 57 nebſt Tänzen und 6 Entreactes für Orcheſter. Dieſen Werken folgten wieder drei Violinquartette. Im Jahre 1827 ſchrieb er ſeine zwei erſten Symphonien op. 75 und 76 für das Orcheſter; beide erſchienen bei Schott's Söhnen, und die dritte, op. 83, bei André. In dieſer Zeit war Küffner überhaupt äußerſt fruchtbar, und raſch folgten ſich ſeine Werke. Der Raum dieſer Blätter geſtattet es unmöglich, alle Compoſitionen Küffner's hier namentlich aufzuführen. Beſondere Erwähnung verdienen aber nothwendigerweiſe ſeine Duette, Terzette, Quartette und Quintette für faſt alle Inſtrumente, ſeine zwei Divertiſſements für das Horn mit Pianofortebegleitung, ſeine zwei großen Polonaiſen für die Violine als Concertſtück mit voller Orcheſterbegleitung, wovon die eine bei Seb. Demar in Orleans verlegt wurde. Seine Société de danze, tableau musical pour Pianoforte, op. 189, iſt darum beachtenswerth, weil es zuerſt die Form der nachmaligen berühmten Lanner'ſchen und Strauß'ſchen Walzer mit Introduction und Coda lieferte. Auch in Opern verſuchte er ſich. „Sporn und Schärpe", ſowie „der Cornet" wurden mit großem Beifall auf der Würzburger Bühne aufgeführt. Liedercompoſitionen, ein- und mehrſtimmige, gelangen ihm nicht minder, wie die von 1832—1837 bei Schott erſchienenen beweiſen. Vom Jahre 1833—1837 ſchrieb er 9 Hefte Manuals de jeunes Pianistes, jedes zu 12 Piecen, 100 Walzer und Gallopaden, darunter 4 mit Introduction und Coda für großes Inſtrumentalorcheſter, wovon außerdem noch jeder in 9 Formarten auf Verlangen der Verlagshandlung arrangirt wurde. Auch für Kirchenmuſik war K. thätig. 4 Graduale und 1 Regina coeli entfloſſen ſeiner kunſtvertrauten Feder. Die Geſammtzahl ſeiner bis jetzt erſchienenen Werke beläuft ſich auf mehrere Hundert. K. hat ſich vielfach als ausgezeichneter Compoſiteur erwieſen und in allen Ländern die erfreulichſte Anerkennung gefunden. Sein Leben iſt einfach, ſein Wohnhäuschen mit einem kleinen Gärtchen von der übrigen Welt abgeſchloſſen, nett, niedlich und reinlich, ſo daß man ihn faſt darum beneiden möchte, und es zeigt ſchon von außen an, es müſſe einen zufriedenen Mann beherbergen.

Kugelharfe, ſ. Chelys.

Kugelmann, Johann, ein Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, lebte zu Königsberg und blühte beſonders um 1540, aus welchem Jahre ſich auch noch mehrere Kirchenſachen ſeiner Compoſition auf der Bibliothek zu München befinden.

Kugelpauke, ſ. Maanim.

Kugelregal, ſ. Regal.

Kuhhorn, auch Alphorn genannt, ein bei den Hirten in Gebirgsgegenden beſonders ſehr gebräuchliches und beliebtes, hornartiges Inſtrument, womit dieſelben theils die Zeit ihres Austreibens des Viehs ankündigen, theils aber auch auf der Weide, in den Wäldern, ſich unterhalten.

Kuhlau, Friedrich, der beſonders durch ſeine zahlreichen Clavierſachen, als Handſtücke, ſo vortrefflichen Rondo's, Sonaten ꝛc., auch im Auslande ſo berühmt gewordene däniſche Componiſt, ward 1786 in Uelzen im Lüneburgiſchen geboren. Anderen Nachrichten zufolge ſoll er zwar 1787 in einer kleinen Stadt in Pommern geboren worden ſeyn, allein wir haben Gründe, unſere obige Angabe für die richtigere zu halten. Eine Menge Sachen für Orcheſter (effectvolle Ouverturen) und für einzelne Inſtrumente, für Flöte und Clavier beſonders, gingen aus ſeiner Feder hervor, wenn auch meiſt von nur geringerem Umfange, und alle tragen die Spuren ſeines herrlichen großen Genies. Unter ſeinen Variationen für Pianoforte verdienen wohl hauptſächlich die über Themen von Mozart und Weber hier hervorgehoben zu werden. Viele werthvolle Manuſcripte raubte ihm ein Brand, welcher 1830 einen bedeutenden Theil

Digitized by Google

ſeines Wohnortes in Aſche legte. Der Schmerz hierüber und über den kurz darauf erfolgten Verluſt ſeiner beiden Eltern durch den Tod ſtörte ſeine bis dahin ziemlich feſt geweſene körperliche Geſundheit. Er ward kränklich und unterlag endlich im Winter 1832.

Kühmſtedt, Friedrich, Muſikdirector zu Eiſenach, beſonders durch ſein herrliches Orgelwerk Gradus ad Parnassum ſehr vortheilhaft bekannt geworden und wirklich auch guter Contrapunktiſt, iſt in Oldisleben, einem Marktflecken im Großherzogthum Weimar, am 20. December 1809 geboren. Die hauptſächlichſten ſeiner Werke ſind, außer einer Oper, welche er ſelbſt jetzt für unreifes Product hält: ein Oratorium „Die Auferſtehung Jeſu“; eine große Symphonie; mehrere Ouverturen; eine Missa solennis; ein paar große Balladen mit Chören, Solo's und Orcheſterbegleitung; Balladen und Lieder mit Pianofortebegleitung; Hymnen, Motetten, Kirchenſtücke aller Art; Concerte, Sonaten, Rondo's ꝛc. für Pianoforte mit und ohne Orcheſterbegleitung ꝛc. — Das Orgelfach hat er erſt in letzter Zeit auf Rinck's Anrathen zu bebauen angefangen, und zu den Werken, welche er in derſelben fertig brachte, und wohin auch der anfangs genannte Gradus ad Parnassum (eine Vorſchule zu S. Bach's Werken) gehört, fand er denn auch einen Verleger. Ohne Zweifel wird ihr in der That außerordentlicher Werth dazu beitragen, daß das betreffende Publicum ſich von ſeinem ſchönen Talente überzeugt, und ſo auch ſeinen übrigen Arbeiten einen Weg in die Oeffentlichkeit bahnt, wo ſie ſo viel Gutes zu wirken im Stande wären, und wo ihres Verfaſſers ruhmwürdiges Streben dann die Belohnung und Aufmunterung fände, welche in Wahrheit es verdient.

Kuhn, Gottlob, einſt Organiſt an der Kreuzkirche zu Hirſchberg in Schleſien, war den 14. Juli 1729 zu Hermsdorf bei Schmiedeberg geboren und ſtarb auch daſelbſt 1800. Er war ein tief denkender Künſtler. Niemand hat wohl je einen richtigeren Unterſchied zwiſchen Clavier- und Orgelſpiel gemacht als er. Auf die Vorzüge eines Virtuoſen leiſtete er auf der Degel gern Verzicht; aber er erbaute und rührte. Deshalb aber ward er auch von Kennern und Liebhabern allgemein verehrt; ſo auch von dem bekannten ſchleſiſchen Schriftſteller C. Weißflog, der ihm wohl das ſchönſte Denkmal geſetzt hat in dem muſikaliſchen Romane: „Kunſt- und Bettelfahrt des Bratſchiſten Fidelius“ (Phantaſieſtücke und Hiſtorien, Dresden bei Arnold 1825. Bd. 5 pag. 43 ff.).

Kühn, Joſeph Carl, Muſiklehrer in Liegnitz, ein talentvoller und fleißiger Componiſt, iſt zu Elbing am 30. April 1803 geboren. Seine Melodien ſind fließend, ſeine Harmonien rein und gefällig, und, ſelbſt ſchulgebildeter Sänger, muthet er dem Geſange auch nie mehr zu, als ihm ſeiner Natur nach gehört. So verſichern uns verſtändige und glaubwürdige Ohrenzeugen, und wir ſchreiben es hier gerne nach, in der Hoffnung, bald ein größeres Werk von ihm zu Geſicht zu bekommen.

Kühn, Carl Heinrich (ob ein Bruder oder Verwandter von Vorhergehendem, wiſſen wir nicht), ſeit 1826 Cantor an der St. Nicolaikirche in Brieg, ein tüchtiger Orgelſpieler, Baßſänger und fertiger Clarinettiſt. Er hat bereits Manches geſchrieben, was Beachtung verdient; wir können indeß hier nur ein Clarinettconcert und einen zu Brieg gedruckten Geſang, „das Land der Jugend“ von Neuhoff, mit Pianofortebegleitung anführen.

Kuhnau, Johann, ward im April 1667 zu Gryſing an der böhmiſchen Gränze geboren. Er ſtudirte als Organiſt an der Thomaskirche zu Leipzig 1684 noch die Rechtswiſſenſchaft und ward ſpäter Advocat. Im Jahre 1700 ward er zum Univerſitäts-Muſikdirector und zum Muſikdirector an den beiden Hauptkirchen der Stadt, und endlich ſogar auch zum Cantor an der Thomasſchule ernannt, neben welchen Aemtern er übrigens ſeine Advocatur fortwährend trieb, bis er am 25. Juni 1722 (zu Leipzig) ſtarb. Er gehörte zu den gelehrteſten Männern und größten Tonkünſtlern ſeiner Zeit.

Kühnau, Johann Chriſtoph, Muſikdirector und Cantor an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin, war geboren am 10. Februar 1735 in dem Dorfe Volkſtädt bei Eisleben, ſtarb am 13. October 1805. Als ein großes Verdienſt muß ihm hier noch zugerechnet und bemerkt werden, daß er unter den Choralbuchs-Herausgebern neuerer Zeit der erſte war, welcher bei jeder Melodie auch den Componiſten derſelben oder wenigſtens doch ihr Alter zugleich angab. Daß die bis dahin gewohnte Vernachläſſigung dieſer Angabe nichts weniger als gleichgültig war, haben die Forſcher im Gebiete der Kirchengeſangs-Geſchichte, wie namentlich ein Heerwagen, nur zu ſehr empfunden, und doppelten Dank verdienen daher die Bemühungen Kühnau's. Von ihm ſind unter anderen auch die Choräle: „An dir allein, an dir hab' ich geſündigt“, und „Auferſtehn, ja auferſtehn“ ꝛc. Sein großes Choralwerk erlebte in neuerer Zeit noch vier verſchiedene Auflagen (1817, 1818, 1823, 1825), welche ſein noch lebender Sohn, beſorgte.

Kühnau, Johann Friedrich Wilhelm, geboren am 29. Juni 1780, ſeit 1814 Organiſt an der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, hat das Werk ſeines Vaters in vier Auflagen erneuert und vielfach verbeſſert. Die ſchnelle Aufeinanderfolge ſo vieler Auflagen beweist ſchon, daß das Werk dem Bedürfniſſe Vieler entſprochen und den Ruhm eines gemeinnützigen ſich wohl erworben hat. Mit einer größeren Unternehmung, die aber noch nicht veröffentlicht werden kann, geht der für das Choralfach, beſonders auch für deſſen Geſchichtliches emſig beſchäftigte Verfaſſer in neuerer Zeit um. Er hat ſich auch ſchriftſtelleriſch in der Berl. und Leipzig. allgem. muſik. Zeitung bethätigt, iſt namentlich in letzterer mit Fug und Recht als Vertheidiger der Orgel mixturen aufgetreten, deren Brauchbarkeit wieder einmal angefochten werden wollte. Er ſelbſt iſt ein ſeinem Amt gewachſener Orgelſpieler, der auch mehrmals in Orgelconcerten mit Compoſitionen von Sebaſt. Bach aufgetreten iſt.

Kühne, Jeremias Nicolaus, geboren zu Erfurt am 1. Mai 1807, lernte bei ſeinem Vater, Joh. Dietrich Kühne, der für ſeine Zeit ein recht braver Muſikus war, die Flöte. Ein vorherrſchender Drang, Melodieen zu erfinden, ein richtiges muſikaliſches Gehör und Gefühl, beurkundeten ſeinen Beruf zur muſikaliſchen Compoſition, und mehrere kleine Werke, Polonaiſen und Variationen, vorzugsweiſe für Flöte mit Orcheſter-Begleitung, gingen aus ſeiner Feder hervor, ehe er nur eine Kenntniß von dem Daſeyn des Generalbaßes und der Compoſitionslehre hatte. — Vom 16. Jahre an, wo er in das Seminar zu Erfurt getreten, genoß er den Unterricht des großen und verdienſtvollen M. G. Fiſcher, und unterſtützte zugleich die Lehrer beim Unterrichte in der Muſik durch Unterweiſung einiger Unterabtheilungen. Im 19. Jahre wurde K. zum Organiſten an der Andreas-Kirche und im 29. zum Lehrer an der Prediger-Schule ernannt. Nachdem er die erſte Stelle zwei und die zweite ein Jahr verwaltet, nahm er, ſeiner Liebe zur ländlichen Stille folgend, die Cantor- und Organiſten Stelle zu Gebeſee unweit Erfurt an, und genoß da, glücklich in ſeinem Doppelberufe, als Lehrer und Organiſt, ein beneidenswerthes Loos, bis 1840 der Tod ſeiner Gattin, einer edlen Frau, ſeinem Glücke einen empfindlichen Schlag verſetzte. In dieſer Zeit, von 1828 — 1841, fällt die Entſtehung der meiſten ſeiner Compoſitionen, von denen ein Lobgeſang, Cantate ꝛc. mit obligater Orgelbegleitung Op. 31 (Erfurt bei Wilh. Körner in Commiſſion) in 2 Auflagen veröffentlicht wurde. Auch iſt er noch als Mitarbeiter zu nennen von dem „Orgelfreund“, herausgegeben von G. Wilh. Körner, Verfaſſer des angehenden und des wohlgeübten Organiſten. Ferner erſchienen von ſeiner Arbeit, Kirchenmuſiken für gewöhnliche und Männerchöre mit und ohne Orcheſterbegleitung, Violinconcerte, Variationen, Rondos ꝛc. Orgelſtücke, viele Lieder für eine Singſtimme mit Pianofortebegleitung, desgleichen für 4 Männerſtimmen, kleine Clavierſachen, einige Tänze für Orcheſter, wie auch für Piano u. dgl. mehr.

Kühnel, Ambroſius, geboren 1770, and bis 1800 Organiſt an der damals Churfürſtl. Hofcapelle zu Leipzig. In dieſem Jahre errichtete er mit dem Capellmeiſter Hofmeiſter gemeinſchaftlich eine Muſikalienhandlung dort unter der Firma Bureau de Musique, der er dann nach Hoffmeiſters Abgange nach Wien 1805 allein vorſtand, bis an ſeinen Tod, der am Morgen des 19. Auguſts 1813 durch einen Schlagfluß äußerſt ſchnell erfolgte. Er war ein gründlicher Muſiker, verſtand alle die gewöhnlicheren Inſtrumente, und war beſonders als Violoncelliſt ein vortrefflicher Quartettſpieler. Dieſe ſeine Kenntniſſe und Fertigkeiten hatten auch den vortheilhafteſten Einfluß auf ſeine Handlungs-, beſonders Verlagsgeſchäfte. Was er an Originalien herausgab, war ſelten ganz ohne allen Kunſtwerth, im Gegentheil gewöhnlich von bedeutendem Gehalte, und was er nachdruckte, war faſt immer gut gewählt. In der äußern Ausſtattung ſparte er Nichts, und aus nur ſehr wenigen Handlungen ſind ſo äußerſt correcte Druckſachen hervorgegangen als aus der ſeinigen. Hierin ſetzte er auch einen eigenen Stolz. Zum größten Ruhme gereicht ihm indeſſen, daß er nicht ſelten auch die Herausgabe von weitläuftigen Werken übernahm, die der Kunſt ſelbſt wohl, nicht aber ihm, wie er auch recht wohl wußte, bedeutenden Vortheil bringen konnten, wie z. B. die Sammlung Sebaſtian Bach'ſcher Werke, Gerber's neues Tonkünſtlerlexicon, u. a. m. Nach ſeinem Tode führte ſeine Wittwe, ein geborne Luſchner, die Handlung noch unter derſelben Firma eine Zeitlang fort. Später ward bekanntlich Carl Peters ihr Beſitzer.

Kühnel, Auguſt, von 1695 bis 1700 Capellmeiſter zu Caſſel, war geb. zu Demenhorſt am 3. Auguſt 1645 und hatte die Compoſition bei dem großen Abt Steffani ſtudirt. Er ſtarb zu Anfange des vorigen Jahrhunderts. Mehrere ſeiner Werke befinden ſich noch jetzt auf dem Muſeum zu Caſſel. Beſonders merkenswerth darunter ſind die Sonaten und Parthien für 1, auch 2 Gamben.

Kühnel, Joh. Michael, ein Lauten- und Gambenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, ſtand Anfangs am Hofe zu Berlin, dann 1717 zu Weimar, wo er zugleich den Titel eines Hofſecretärs erhielt, und endlich beim Feldmarſchall Flemming zu Dresden, von wo er noch eine Reiſe nach Hamburg machte, auf der er geſtorben zu ſeyn ſcheint. Von ſeinen Werken ſind nur noch einige Sonaten für 1 und 2 Gamben bekannt, die 1730 bei Roger in Amſterdam geſtochen wurden.

Kühner, Joh. Wilhelm, Capellmeiſter der erſten Würtembergiſchen Infanterie-Brigade zu Stuttgart, einer der vorzüglicheren deutſchen Flötenvirtuoſen wie der talentvolleren unſerer jüngeren Componiſten, ward am 17. November 1812 in Stuttgart von ſehr unbemittelten Eltern geboren. Da ſein Vater früh ſtarb, ſo nahm ihn in ſeinem ſiebenten Jahre ſein Onkel, der jetzt noch lebende und wirkende Würtembergiſche Capellmeiſter der zweiten Infanterie-Brigade Beck an Kindesſtatt an und erzog ihn, ſo gut es die vorhandenen Mittel und Gelegenheiten zuließen. Ein außerordentliches muſikaliſches Talent gab ſich bald bei dem Knaben kund, und unter der ſtrengen Anleitung ſeines beſorgten Pflegvaters lernte er daher frühzeitig mehrere, namentlich Blasinſtrumente behandeln, bei welchem letzteren Ausſchluſſe vielleicht die Abſicht den Lehrer leitete, ihn ſo bald als möglich in einer der Regimentsmuſiken gebrauchen und dann zu eigener Ernährung anſtellen zu können. Wirklich trat auch Kühner ſchon in ſeinem vierzehnten Jahre bei dem Brigade-Muſikcorps ſeines Pflegvaters als Flötiſt ein, da er bis dahin beſonders auf dieſem Inſtrumente ſich ſchon eine ziemliche Fertigkeit erworben hatte. Doch muß hier rühmend nacherwähnt werden, daß der Pflegvater, obſchon Kühner nun bereits einen gewiſſen Sold von dem Regimente bezog, bei dem er eingetheilt worden war, ihn nichtsdeſtoweniger fortwährend noch bei ſich behielt und jenen Sold blos dazu verwandte, dem talentvollen Knaben und Jünglinge eine noch gründlichere und umfaſſendere Ausbildung angedeihen zu laſſen. So kam es, daß er nebenbei auch mehrrre Sprachen, als franzöſiſch und italieniſch, erlernen und, da er immer viel Luſt zur Compoſition zeigte, zum möglichen Unterrichte darin ſich viele gute theoretiſche und practiſche Werke anſchaffen, auch Unterricht auf dem Claviere und mehreren Saiteninſtrumenten nehmen konnte. Der Unterricht, den er ſelbſt bald auf der Flöte zu ertheilen Gelegenheit und Geſchick hatte, vermehrte die Mittel zu ſolchen Unternehmungen, und, wie die Studien ſtets eifrig betrieben und fortgeſetzt wurden, ſo dauerte es auch nicht lange, bis er ſelbſt Verſuche in der Tonſetzkunſt machte. Waren es im Grunde auch nur unbedeutende Kleinigkeiten, welche er hervorbrachte, Tänze, Märſche und Variationen für ſein Lieblingsinſtrument, die Flöte, auf der er ſich in der That durch fleißige Uebung eine ſolche ausnehmende Fertigkeit erwarb, daß ſich bis jetzt dieſelbe zu einer wahren Meiſterſchaft geſteigert hat, ſo daß K. als Flötiſt ſich wohl mit jedem der erſten Virtuoſen der Jetztzeit dreiſt in einem Wettkampf einlaſſen darf, ſo waren ſie doch auch hinreichend, ein Compoſitionstalent in ihm zu bekunden, das ſicher nur der gehörigen Pflege und Erziehung bedurfte, um wirklich etwas Gutes und Kunſtwertheres zu geſtalten. Unter ſeinen Werken, befindet ſich außer den vielen Harmoniemuſiken, Militärmärſchen ꝛc., zu deren Compoſition ihn ſein Amt ſo vielfach auffordert, und die im Ganzen wohl ſchon die Anzahl von mehr denn 100 Piecen erreichten, auch ein zweiactiges pantomimiſches Ballet, „Majah“ betitelt, das auf dem Königl. Hoftheater zu Stuttgart ſtets mit vielem Beifalle geſehen und gehört wird, eine Menge vortrefflicher Tänze, ein neuer Pſalm für Soloſtimmen und großer Chor mit Orcheſter-Begleitung und eine große Anzahl neuer Lieder. Unter jenen Harmoniemuſiken treffen wir auch Arrangements ganzer Opern, als der „Nachtwandlerin“ von Bellini, Kreutzer's „Nachtlager von Granada“, Lindpaintner's „Genueſerin“ und A. Beſonders reich ſind Kühner's Compoſitionen an ſchönen, fließenden Melodien und gefälligen rhythmiſchen Formen. In Erfindungen jener beſitzt in der That ſein Talent eine ſolch' erſtaunliche Fruchtbarkeit, wie wir zur Hälfte nur vielen heutigen Bühnen-Componiſten wünſchen möchten. Dabei iſt — wie ſchon erwähnt — ſeine Inſtrumenten-Behandlung nicht ſelten meiſterlich, ſo daß ſeine Verbindung ſowohl der Begleitungs- als der Principalſtimmen in Orcheſtermuſiken die herrlichſten Effecte hervorbringt. Das Orcheſter, welchem er vorſteht, hat er durch unermüdlichen Fleiß zu einem der vorzüglichſten Militär-Muſikcorps ſeiner Art herangebildet, und ſich auf Reiſen Ruf erworben. Gedruckt ſind von ſeinen ſchon ſo ſehr zahlreichen Compoſitionen erſt ſehr wenige; doch können wir uns der Hoffnung nicht begeben, daß mit der Zeit auch von dieſer Seite her ſeine Leiſtungen mehr Anerkennungen finden, und er den Ruf dann in einer weiteren Kunſtwelt ſich erwirbt, den nähere verſtändige Bekannte ihm ſchon längſt und ſo gern zuerkannten.

Kuhreihen, franz. Rans des Vaches, oder Raas des Vaches, die bekannte ſchweizeriſche Nationalmelodie, die beſonders von den Hirten und ſchweizeriſchen Gebirgsbewohnern auf dem Alphorn geſpielt wird. Der Name Kuhreihen kommt begreiflicher Weiſe eben daher, weil die Melodie am meiſten von den Hirten beim Hüten des Viehs, der Kühe, auf den Gebirgen geſpielt wird.

Knitzialflöte, oder Kützialflöte, eine veraltete Orgelſtimme; ſtand nach Adlung in der Kreuzkirche zu Dresden zu $1\frac{1}{2}'$, zu St. Dominico in Prag zu 1'. Wolfram führt ſie auch als Flötenſtimme zu 4' oder 2' auf.

Kukuk, lat. Cuculus, ein Kinderinſtrument, auf dem der Ruf des Kukuks täuſchend ähnlich nachgeahmt werden kann.

Kulenkamp, Georg Carl, ein beliebter, phantaſiereicher Componiſt, fertiger und geſchmackvoller Virtuos auf dem Pianoforte und geſchätzter Muſiklehrer in Göttingen. Derſelbe wurde am 19. Mai 1799 in Witzenhauſen, einem Städtchen im Kurfürſtenthume Heſſen,

Digitized by Google

geboren. Sein Pianoforteſpiel iſt mit Recht als gediegen zu bezeichnen. Eine außerordentliche Fertigkeit, gepaart mit Kraft, Ruhe und Sicherheit, eine lobenswerthe Deutlichkeit, ein ſchöner, ſauberer und perlenrunder Anſchlag, und ein feiner, geſchmackvoller Vortrag ſind die Hauptvorzüge deſſelben. Seine Compoſitionen, meiſtens für das Pianoforte, ſind ganz dieſem Inſtrumente angemeſſen, in einem gefälligen, angenehmen, doch auch kräftigen und zuweilen brillanten Style geſchrieben, in der Begleitung nie überladen, aber auch keineswegs leicht auszuführen.

Kultus (muſikaliſcher), ſ. Choral- und Kirchenmuſik, auch Liturgie.

Kumlik, Joſeph, Capellmeiſter und Profeſſor an der K. K. Muſikſchule zu Preßburg, ward geboren zu Wien am 10. Auguſt 1801. Die größten Tonwerke kamen bereits unter ſeiner Direction zur Aufführung, und mit einer Vollendung wie ſelten wo anders. Er componirte eine Meſſe in D, mehrere Choräle für den evangeliſchen Gottesdienſt, fünfſtimmige Veni sancto spiritus, Litaneien, Salve Regina, Te Deum laudamus, mehrere achtſtimmige Tantum ergo, verſchiedene progreſſive Muſikſtücke für Geſang und Clavier, auch viermännerſtimmige Geſänge u. dergl. m., was Muſterwerke ihrer Art ſind.

Kummer, 1) J. H. Kummer, geb. 1777 zu Dresden, iſt Fagottvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument und glänzte als ſolcher ſchon zu Ende des vorigen Jahrhunderts, wo er ſich (1799) unter anderen zu Leipzig mit vielem Beifalle hören ließ. Auf Reiſen, die er ſpäter von Dresden aus machte, verbreitete ſich dann ſein Ruf nicht blos über Deutſchland, ſondern auch in's Ausland. Seine Compoſitionen für Fagott ſind galant wie ſein Spiel, jedoch nie die Natur und die Gränzen des Inſtruments überſchreitend; meiſt auch ſchwierig wie ſein Spiel fertig, aber höchſt melodienreich, wie ſein eigener Vortrag ſehr angenehm. 2) Friedrich Auguſt Kummer, geb. 1797, iſt Violoncelliſt und einer der tüchtigſten Meiſter ſeiner Kunſt jetziger Zeit, in mehr Romberg'ſcher Art, in der er ſich frühzeitig zu bilden ſuchte und in den Jahren männlicher Kraft noch mehr befeſtigte. Wie man ſelten findet, verbindet er mit dem fertigſten und geſchmackvollſten Concertſpieler, dem wir Nichts als nur einen noch etwas leichteren Bogen, d. h. in der Führung, wünſchen möchten, auch den präciſeſten, in jeder Hinſicht tüchtigſten Ripieniſten in ſich. Was daher einem ſolchen Meiſter an Kenntniß ſeines Inſtruments, Geſchmack und Erfahrung über Effecte ꝛc. wohl eigen ſeyn muß, findet man auch in ſeinen bereits ſehr zahlreichen Compoſitionen. Es ſind Concerte und Concertino's, Variationen, Rondo's, Potpourri's ꝛc., alle ziemlich ſchwierig, eine nicht unbedeutende und in mancher Beziehung, namentlich der Applicatur, oft eine ganz eigenthümliche Fertigkeit erfordernd. 3) Carl Kummer, in der Dresdner Hofcapelle, und zwar als Oboiſt, als welcher er noch von ſeinem Vater gebildet wurde und nun als einer der erſten Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, wie zugleich als eine der vorzüglichſten Zierden der großen Dresdner Hofcapelle geſchätzt werden muß. Dieß ſind alle Nachrichten, welche wir noch weiter aus dem Leben dieſer ſo hochachtbaren und denkwürdigen Künſtlerfamilie erhalten konnten.

Kündinger, Wilhelm, Stadtcantor und Muſikdirector an der heiligen Geiſtkirche in Nürnberg, iſt in Königshofen bei Ansbach 1800 geboren. Seit 1837 hat er in ſeiner Kirche einen übereinſtimmenden Geſang mit Orgel und Chor hergeſtellt und Hymnen, Antiphonien und Reſponſorien für den ſonn- und feſttäglichen Gottesdienſt nebſt der Liturgie der Abendmahlsfeier componirte. Zugleich iſt er ein ausgezeichneter Dirigent (auch Director des unter ſeiner Leitung beſtehenden Tonkunſt-Vereins), ſo wie ein vortrefflicher Spieler und Lehrer des Pianoforte, welches er bei Aufführungen großer Tonſchöpfungen häufig bewieſen hat. Wenn auch in der großen Welt wenig gekannt, gebührt ihm ein Platz in dieſem Werke als Anerkennung ſeines erfolgreichen Strebens.

Kunſt. Im Grunde gibt es nur eine Kunſt, die ſich überall bildet, wo das Schöne mit Freiheit zur Erſcheinung gebracht wird. Wie dies geſchieht, auf welche Art und in welcher Geſtalt, kommt dabei eigentlich noch nicht in Betracht. Kunſt an ſich iſt jede äußere Bildung des Schönen. Doch ſpricht man von Künſten, mehreren Arten der Kunſt, und das ſind denn nichts Anderes als Modificationen der Kunſt überhaupt, jene verſchiedenen Geſtalten, Handlungsweiſen, in welchen und durch welche ſich das menſchliche Kunſtvermögen offenbart. Dieſe kann man nun zunächſt in zwei Claſſen eintheilen: in höhere, welche den allgemeineren Bedürfniſſen der Menſchheit als ſolcher entſprechen und daher auch dem menſchlichen Geiſt edlere Genüſſe verſchaffen, und niedere, welche nur zu gemeinen Lebenszwecken dienen. Jene nennt man auch freie K., urſprünglich wohl deswegen, weil ſie früher in der Regel nur von Freien ausgeübt wurden, dann aber auch deshalb, weil in ihnen der menſchliche Geiſt mit größerer Freiheit waltet; im Gegenſatze hiezu heißen dieſe unfreie, auch Lohnkünſte, mechaniſche K. (Handwerke) und zünftige, wie die freien dann unzünftige. — Unter den niederen Künſten iſt weiter kein Unterſchied, ſie fallen alle in die Kathegorie der Mechanik; die höheren Künſte aber zerfallen wieder in zwei Hauptclaſſen. Einige von ihnen, wie z. B. die Heilkunſt, die Staats- oder Kriegskunſt, bezwecken gar nicht die Erregung eines äſthetiſchen Wohlgefallens, ſondern dienen nur höheren Zwecken der Menſchheit, während andere wieder, wie z. B. die Ton- und Dichtkunſt, ganz umgekehrt, nur ein äſthetiſches Wohlgefallen erregen wollen, und, wenigſtens vorzugsweiſe, auch nur darum Etwas hervorbringen. Jene könnte man daher auch wohl unäſthetiſche und dieſe äſthetiſche Künſte nennen. Doch iſt der Ausdruck zweideutig. Man vergl. den Art. Aeſthetiſch. Wie man aber auch das Wort verſteht, jedenfalls ſind die Künſte, welche wir äſthetiſch nennen, keine anderen als die ſogenannten ſchönen Künſte, die eben wegen ihres Vorzugs vor den übrigen Kunſtgattungen auch wohl ſchlechtweg Künſte heißen, beſonders wenn von einer Philoſophie der Kunſt, einer Kunſtlehre, Aeſthetik ꝛc. die Rede iſt, und die es dann auch vornehmlich ſind, welche uns hier, da die Tonkunſt in ihr Reich gehört, intereſſiren. Gehen wir aus Mangel an Raum nun, ohne weitere Bezugnahme auf die übrigen ſchönen Künſte, über zu einer kurzen Betrachtung der Tonkunſt insbeſondere, die wir im Allgemeinen kennen als eine Kunſt, und zwar neben der Poeſie die erſte in der gewürdigten Reihe der Künſte des Lebens. Die Muſik redet eine allgemeine Sprache, durch welche der Geiſt frei, unbeſtimmt angeregt wird; dieſes thut ihm ſo wohl, ſo bekannt und vaterländiſch, er iſt auf dieſe kurzen Augenblicke in ſeiner Heimath. Alles Liebe und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt ſich in ihm, Hoffnung und Sehnſucht. Darum iſt denn die Tonkunſt auch die ausgebreitetſte aller Künſte; iſt diejenige Kunſt, die bei den roheſten Völkern aller Zeiten ſich findet, denn ſie iſt mit ihren natürlichen, nur veredelten hörbaren Zeichen gleichſam unerfunden, iſt ſo alt als das Menſchengeſchlecht ſelbſt. Die älteſte Urkunde deſſelben, die Bibel, erwähnt ihrer wenigſtens lange vor allen anderen Künſten, und ſie ward auch vornehmlich geübt von den Hebräern, den muthmaßlichen Schülern der Aegypter, die dieſe Kunſt ſchon ſehr frühzeitig auf einen gewiſſen Grad der Vollendung gebracht haben müſſen. Auch die ſinnigen Griechen ſchätzten die Tonkunſt ſehr hoch. Wer unter ihnen auch nur das Mindeſte zur Vervollkommnung derſelben beigetragen hatte, deſſen Name ward dankbar der Nachwelt überliefert. Regſamere Völker des Orients feiern noch heutzutage das Andenken ihrer großen Tonkünſtler, errichten ihnen ohne mühſame und langhaltige Sammlungen öffentliche Denkmale, wallen zu ihren Grabſtätten, wo ſie ihre Geſänge abſingen und ſo den alten edlen

Digitized by Google

Geiſt ihrer Kunſt lebend unter ſich zu erhalten ſuchen, denn es iſt ſolchen Völkern, bei denen die Muſik noch nicht zur müßigen Tändelei oder zur concertirenden Spielfingerei herabſank, der Geiſt ihrer Tonkunſt keineswegs gleichgültig, und ihre Weiſen geſtehen ihr mit Recht, nächſt der Dichtkunſt, den größten Einfluß zu auf die ſittliche Bildung. Aber nicht allein Bewegungen der Seele, ſondern auch des Körpers malt die Muſik, drückt inneres und äußeres Leben aus, und verſchwiſtert ſich daher auch ſo gern mit dem Tanze, mit dem vereint ſie, auf einer gewiſſen Kunſthöhe, die höchſten und poetiſchen Momente des realen Lebens aufſtellen kann. Ja, in ihrer ätheriſch verſchwimmenden Luftgeſtalt ſchwebt ſie gleichſam zwiſchen jenen beiden Künſten des Lebens, der Poeſie und Mimik, und in der That in natürlichſter und wirkſamſter Schöne erſcheint ſie, wenn ſie im begeiſternden Geſange mit der Poeſie verſchmilzt, oder wenn ſie mit des Rhythmus bewegender Kraft die Körper dahinreißt im lyriſchen Schwunge; und verſchwimmen endlich alle drei Künſte des Lebens auf des Tactes gleichmäßig ſteigender Woge in einander, ſo erreicht dieſer Verein ſeine höchſte, jetzt noch kaum geahnte Wirkung. — Vielleicht fällt es Manchem auf, daß wir in dem Bisherigen die Ausdrücke Muſik und Tonkunſt untermiſcht als gleichbedeutend gebrauchten. Wir verkennen den Unterſchied nicht, der im Grunde zwiſchen beiden Wörtern herrſcht. Muſik iſt im weiteſten Sinne des Worts ſchon aller Ausdruck durch unarticulirte Töne, der Geſang der Vögel, ja ſelbſt von einer Muſik der Rede dürfen wir ſprechen; zur Tonkunſt wird ſie erſt, wo ſie den allgemeinen Begriffen von Kunſt weſentlich entſpricht, wo ſie, wie es ihr Geſetz iſt, wirklich ein Inneres mit Freiheit zum Ausdrucke bringt in ſinnlich vollkommener Erſcheinung. Alle Tonkunſt iſt Muſik, doch nicht alle Muſik, genau genommen, ſchon Tonkunſt. — Hier nur endlich noch einige Bemerkungen über den Namen Künſtler (Artiſt), natürlich in ſteter Beziehung auf den Tonkünſtler. Unſtreitig iſt er, wenn er allen Anforderungen der wahren Kunſt und ihrer Wiſſenſchaft, der Aeſthetik, die alsdann nothwendig ſein Eigenthum ſeyn muß, genügt, weit mehr als ein bloßer Kunſtkenner, der nur die Theorie der Kunſt inne hat, oder Kunſtrichter, der auch Kunſtwerke nach jener Theorie beurtheilt, aber nicht hervorbringt, oder gar als ein bloßer Kunſtfreund und Dilettant, der neben einiger praktiſchen Fertigkeit zum höchſten auch nur einige Kenntniſſe von dem eigentlichen Weſen der Kunſt beſitzt. Dieſer ſchätzt und liebt nur die Kunſt, jener übt ſie auch mit beharrlichem Fleiße; dieſer genießt nur ihre Werke, jener bringt ſie hervor: dieſer braucht nur einigen Geſchmack und einige Kenntniſſe der Kunſtregeln zu beſitzen, jener aber ſoll außer einem höchſt gebildeten Geſchmack und einer gründlichen Kenntniß der Theorie, Praxis und Geſchichte der Kunſt, auch Genie und Fertigkeit im Anwenden der Kunſt haben. Freilich vergleichen wir die wirkliche Künſtlerwelt, wie ſie iſt, mit dieſen Forderungen, ſo zeigt ſich leider, daß die Meiſten, die mit dem ſchönen Worte Künſtler ſich betiteln laſſen, nichts mehr und nichts weniger ſind als bloße Handwerker, Kunſthandwerker. In der Muſik theilen wir die Künſtler ein in theoretiſche und practiſche, oder beſſer: dichtende und ausübende. Jene ſind die Componiſten oder Tonſetzer, dieſe die Virtuoſen in allen ihren verſchiedenen Branchen, die denn natürlich hier in beſonderen Artikeln auch beſonders beſprochen werden. Uebrigens dürfen wie zu unſerer Entſchuldigung uns auch auf das Urtheil anderer bewährter Kunſtrichter und Künſtler ſelbſt berufen, die mit nicht minder betrübtem Blicke ſich in der angeblich ſo ſehr großen Künſtlerwelt umſchauten.

Kunſtausdruck, Kunſtwort, terminus technicus, daher auch techniſches Wort, techniſche Redensart, iſt ein Ausdruck in der Rede, welchen, im Allgemeinen genommen, die Künſtler aller Art, alſo auch Handwerker und überhaupt Gewerbtreibende, in Bezug auf die Gegenſtände ihrer eigenthümlichen Beſchäftigung gebrauchen. Da aber Kunſt und Wiſſenſchaft in einer gewiſſen Beziehung zu einander ſtehen, weil jede Kunſt ihre Theorie, ihre Wiſſenſchaft hat, und jede wiſſenſchaftliche Darſtellung auch etwas Künſtleriſches iſt, ſo verſteht man unter Kunſtwörtern, Kunſtausdrücken, insbeſondere auch diejenigen Ausdrücke, welche den Bearbeitern einer Wiſſenſchaft oder Kunſt zur Bezeichnung der darin vorkommenden Begriffe und Grundſätze eigenthümlich und zunächſt verſtändlich ſind. Dergleichen hat natürlich auch die Muſik, und wohl keine Kunſt und keine Wiſſenſchaft in ſo reichem Maße als ſie. Die meiſten ſind aus der italieniſchen Sprache entlehnt. Hier ſie alle aufzuzählen, wäre viel zu weitläuftig; indeſſen findet man ſie alle in dieſem unſern Werke unter ihren beſondern Artikeln zur Genüge erklärt.

Kunſtbildung. Es iſt dies zunächſt die der natürlichen entgegengeſetzte, durch Erziehung, Umgang und andere Verhältniſſe, vornehmlich aber durch methodiſche Einwirkung erlangte oder abſichtlich erworbene Bildung, die oft auch Cultur im engeren Sinne genannt wird, und dann insbeſondere die auf der Kunſt, vorzüglich auf der ſchönen Kunſt beruhende Bildung, die nun auf wirkliche Ausübung der Kunſt ſich gründen und mithin mehr thätiger Art, oder nur aus Kunſtgenuß und Kunſtanſchauung hervorgegangen, mithin mehr paſſiver Art ſeyn mag. In beiden Fällen iſt ſie, wenn ſie gründlich iſt, eine Bildung, welche, gemäß der Idee der Kunſt, die doppelte Anlage des Menſchen, die ſinnliche und geiſtige, in einen gewiſſen Einklang ſetzt, dieſelbe gleichmäßig anregt und eben darum eine ächt menſchliche Bildung iſt, welche von Sinnlichkeit eben ſo weit, als von dem einſeitigen Gedankenleben, das aus der Welt entzieht, entfernt iſt, vielmehr das Ideal und die Wirklichkeit liebend verbindet, gleichſam verſöhnt. Es iſt der zum wahren Ziele führende Leitſtern, der ſichere Anhaltspunkt des begeiſterten Künſtlers und des enthuſiaſtiſchen Kunſtfreundes, daher keineswegs Kunſtſchwärmerei, obgleich der geniale Künſtler und der wahre Kunſtfreund ſich in das Werk ihrer Anſchauung, ihres künſtleriſchen Genuſſes oder Denkens und Fühlens ſo verlieren, daß ſie ihre äußere Perſönlichkeit ganz darüber vergeſſen, und obgleich die ungetheilte Aufmerkſamkeit und Kraft, womit der begeiſterte Künſtler ſchafft und der Kunſtfreund anſchaut, zuhört, genießt, von dem für die hohe Bedeutung des Kunſtwerks Unempfänglichen nur für planloſes, willkührliches Schweben und Regen des Gefühls und der Einbildungskraft, für Schwärmerei angeſehen wird, ja davon oft wirklich auch den äußeren Anſchein hat. Weil ferner die Kunſt Darſtellung des Schönen iſt, ſo gehört die Kunſtbildung im angegebenen Sinne auch zu der äſthetiſchen Bildung, aber auch der Geſchmack an dem Schönen in der Natur gehört zu dieſer. Von letzterem unterſcheidet ſich die Kunſtbildung dadurch, daß die Natur, ohne viele vorausgeſetzte Erforderniſſe, leicht von uns verſtanden wird, das Kunſtverſtändniß aber eine gewiſſe Bildung, Erhebung eines an ſich geſunden Sinnes bis zur Fertigkeit der Anſchauung, ferner mannigfaltige Lebensanſichten und Reife des Urtheils erfordert.

Kunſt der Compoſition, ſ. Kunſt und Compoſition oder Tonſetzkunſt.

Kunſt der Inſtrumentirung, ſ. Inſtrumentirung und die dort angezogenen Artikel.

Kunſtdilettant und Kunſtdilettantismus, ſ. Dilettant.

Kunſteintheilung, ſ. Kunſt.

Kunſterzeugniß oder Kunſtproduct iſt eigentlich Alles, was die menſchliche Kunſt hervorbringt, ſobald es als etwas für ſich Beſtehendes wahrnehmbar iſt, und es kann daher im Grunde dieſer Ausdruck ſowohl auf das, was die gemeineren, als auf das, was die höheren Künſte hervorbringen, bezogen werden. Indeſſen pflegt man gewöhnlich nur die Erzeugniſſe der letzteren, der höheren Künſte, wahre Kunſtproducte, Kunſtwerke zu nennen, und zwar auch nur dann, wenn ſie einigermaßen

Digitized by Google

gelungen ſind oder dem Zwecke der eigentlichen Kunſt (ſ. d.) entſprechen.

Kunſtfertigkeit iſt die Gewandtheit im Gebrauche der jeweilig vorhandenen Kunſtmittel (in der Muſik alſo des Tones) ſowohl nach den beſtehenden Regeln der Kunſt, als insbeſondere auch ihrem Zwecke vollkommen angemeſſen.

Kunſtfreund, ſ. Dilettant und Liebhaber.

Kunſtgefühl, ſ. Gefühl und Kunſt. Zuweilen wird das Wort auch im Sinne von Geſchmack (ſ. d.), als Geſchmack in der Kunſt gebraucht; auch für Kunſtſinn, entweder Sinn für Kunſt, oder gewiſſe Sinnigkeit in der Kunſt, die man ausübt oder genießt.

Kunſtgeſchmack, ſ. Geſchmack.

Kunſtlehre od. Kunſtphiloſophie nennen Manche auch die Aeſthetik. Nun wied zwar in der Aeſthetik allerdings auch über die Kunſt und inſonderheit übee die ſchöne Kunſt philoſophirt, allein man faßt den Begriff dieſee Wiſſenſchaft dennoch zu eng, wenn man ſie blos darauf beſchränkt. Die Aeſthetik hat es zunächſt mit dem Schönen und Erhabenen überhaupt zu thun und ſucht die Gründe oder Bedingungen des Wohlgefallens davon in der urſprünglichen Geſetzmäßigkeit des menſchlichen Geiſtes auf, das Schöne und Erhabene mag übrigens von der Natur oder durch irgend eine menſchliche Kunſt hervorgebracht ſeyn; erſt in ihrem angewandten, practiſchen Theile nimmt ſie auf dieſe Art der Hervorbringung, welche auch unter mannigfaltigen empiriſchen Bedingungen ſteht, beſondere Rückſicht, und wird dadurch zu einer allgemeinen philoſophiſchen Theorie der ſchönen Kunſt und alſo auch der ſchönen Künſte, weil dieſe trotz ihrer Verſchiedenheit doch immer etwas Gemeinſames haben müſſen und auch wirklich haben, oder zu einer beſondern, wenn ſie die Wiſſenſchaft einer einzelnen, beſonderen Kunſt behandelt, wie nun z. B. die Aeſthetik der Tonkunſt, die daher ganz richtig auch die Lehre, Philoſophie oder Theorie dee Tonkunſt (nicht alle Muſik können wir, ſtreng genommen, Tonkunſt nennen) heißt. Man ſehe darüber den Art. Aeſthetik.

Kunſtmann, Johann Gottfried, Kaufmann in Chemnitz, gehört zu denjenigen Dilettanten, welche mit mehr als bloßer Liebhaberei in der Kunſt wirken, daher ſein Name auch hier mit vollem Recht eine Stelle einnimmt. Er ward 1780 zu Kaſtell in Franken geboren. Er ſpielt Pianoforte und Violoncell fertig und mit viel Geſchmack. Von ſeinen Compoſitionen kamen auch in Leipzig einige, namentlich eine große Sinfonie, zu beifälliger Aufführung, und ſind mehrere kleinere Orcheſterſachen gedruckt worden. Von ſeinen Vocalcompoſitionen erwähnen wir hier noch als ſchätzenswerth ein Agnus Dei und eine Weihnachts-Motette. In ſeinem Hauſe unterhält er ein ſtehendes Inſtrumentalquartett, zu dem er ebenfalls jedem Freunde höherer Kunſt geen Zutritt geſtattet.

Kunſtpfeifer, ſiehe Stadtpfeifer, Stadtmuſikus.

Kunſtſchönheit ſagt man als Gegenſatz zu der natürlichen oder Naturſchönheit. Die Kunſtſchönheit heißt auch wohl die idealiſche, weil der ſchöne Künſtler, wenn er ſeine Aufgabe vollſtändig löſen will, nach dem Idealiſchen ſtreben muß.

Kunſtſchulen (muſikaliſche), ſ. Academie, Conſervatorium und die dort weiter angezogenen Artikel.

Kunſtſinn iſt weniger als Kunſtgenie. Es kann nämlich jenen auch Der haben, welcher keine natürliche Anlage zu höheren Kunſtleiſtungen hat, ſobald er nur Wohlgefallen an denſelben findet und darüber ein nicht ganz unrichtiges Urtheil zu fällen vermag, alſo der Liebhaber, Dilettant. Uebrigens müſſen wir Kunſtſinn noch wohl von Kunſtbildung, Kunſtgeſchmack ꝛc. unterſcheiden.

Kunſtwelt, ein ziemlich gemein üblicher Ausdruck für den Inbegriff der Künſtler (muſikaliſche Kunſtwelt alſo der Inbegriff der muſikaliſchen Künſtler ꝛc.), Kunſtbeſitzer, Kunſtkenner, Kunſtliebhaber ꝛc., überhaupt Aller, die ſich für die Kunſt (muſikaliſche), deren Erhaltung, Uebung, Ausbildung ꝛc. intereſſiren, und Alles deſſen, was die Kunſt angeht, mit ihr in Verbindung ſteht.

Kunſtwerth irgend eines Kunſtwerks (hier insbeſondere muſikal.) wird ſtets nur geſchätzt vom Standpunkte der Kunſt aus, denn es iſt der Werth, den dieſes Kunſtwerk hat entweder in Beziehung auf die Kunſt im Allgemeinen (ſie fördernd), oder im Vergleich mit anderen Kunſtwerken. Man ſehe daher den Artikel Kunſt, und für uns auch insbeſondere Tonkunſt.

Kunſtwort, ſ. Kunſtausdruck.

Kuntz, Johann, war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts (um 1720) Organiſt und Muſikdirector zu Calw im Würtembergiſchen. Damals muß er ein Mann von wenigſtens nahe an 60 Jahren geweſen ſeyn, da ſchon 1681 ein Werk von ihm zu Tübingen erſchien: „Neuerfundene Harfe, ſo durch ein Clavier, gleich einem Spinett, zu ſchlagen.“ Wie das darin beſchriebene Inſtrument beſchaffen geweſen, haben wir nicht genau ausfindig machen können. Merkenswerther iſt von ihm: „Classis prima musices oder nöthige Grundlegung zur Tractirung des Chorals“, deſſen Inhalt Mattheſon in ſeinem „vollkommenen Capellmeiſter“ ziemlich ausführlich und mit viel Lob, jedoch auch mit der Bemerkung mittheilt, daß das Werk zum Drucke bereit liege, alſo damals noch Manuſcript war.

Kunz (zuweilen auch Kuntz geſchrieben), Thomas Anton, der Erfinder des Orcheſtrions, galt zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts für einen der fertigſten Clavieeſpieler und angenehmſten Componiſten zu Prag, wo er auch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts geboren und von den damaligen beſten Meiſtern in ziemlich allen Theilen der muſikaliſchen Kunſt erzogen wurde. Seine Compoſitionen beſtehen meiſt in Liedern und Geſängen mit Pianofoetebegleitung, von denen beſonders bei Breitkopf und Härtel in Leipzig viele gedruckt und nachhee auch zum Oeſtern nachgedeuckt ſind.

Kunze, C. H., ein fleißiger, aber im Ganzen doch nur wenig bedeutender Componiſt, war zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Muſiklehrer in Heilbronn in Würtembeeg.

Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius, Sohn des Adolph Cael, geboren zu Lübeck 1761 (oder 1763), Capellmeiſter in Copenhagen. Für die Dänen componirte K. mehrere däniſche Oratorien und Opern: 1796 „Hemmeligheden“ (das Geheimniß), „Dragedukken“ 1797, „Joleyen“ 1797, „Erik Ejegad“ 1798; in demſelben Jahr das Halleluja der Schöpfung von Baggeſen, verdeutſcht von Schmidt von Phiſeldeck, in Partitur gedeuckt zu Copenhagen und Hamburg, ferner von Nägeli in Partitur und im Clavieeauszuge 1800; Naturens Röſt (die Stimme der Natur), Oper, 1799; „Oſſians Harfe“, Operette in drei Acten, 1799; Hymne an Gott, Gedicht von Schmidt von Phiſeldeck, gedruckt bei Nägeli, auch in's Franzöſiſche überſetzt und in Paris gedruckt 1800. Seine übrigen Compoſitionen beſtanden in Clavierſtücken, Ouverturen und Cantaten, von denen noch die Trauercantate auf den Tod des Capellmeiſters Schulz angeführt zu werden verdient, die 1800 aufgeführt wurde. Für unſere Leipz. allgem. muſikal. Zeitung hat er mehrere verdienſtliche Aufſätze geliefert, und eine Ueberſicht ſeines Lebens iſt von ihm im 19. Jahrgang S. 185 gegeben. Er ſtarb, wie es doet heißt, Anfangs Februar 1817, nach Andern den 28. Januar. Als Biedermann und Componiſt gleich hoch geſchätzt, verdient er für alle Zeiten Aller Beachtung, die auch Jedem vielfachen Nutzen bringen wird.

Kunzen, Johann Paul, der Stammvater der Kunzen'ſchen Künſtlerfamilie und Großvater des Vorhergehenden, war zuletzt Werkmeiſter und Organiſt zu Lübeck, und wurde, eines Tuchmachers Sohn, geboeen zu Leisnig bei Leipzig am 30. Auguſt 1696. Er componirte Kiechenmuſiken, Ouverturen, Concerte für Clavier und Violine ꝛc., die ſo beifällig aufgenommen wurden, daß ihn die Kurfürſtin von Sachſen zu ihrem Capellmeiſter

Digitized by Google

ernennen wollte, als er 1723 eine Einladung nach Hamburg erhielt, für das dortige Theater Opern zu componiren, und ſein Hang zum Reiſen ihn dieſelbe anzunehmen verleitete. Hier in Hamburg ſchrieb er nun zunächſt (1724) die Chöre, Sinfonien und Recitative, auch einige Arien zu der Oper „Romulus und Remus“, dann 1725 die Opern: „Kritik des Hamburgiſchen Schauplazzes“ und „Cadmus.“ 1728 machte er mit ſeinem nachfolgenden Sohne, der damals erſt acht Jahre alt war, aber ſchon viel Fertigkeit auf dem Claviere beſaß, eine Reiſe nach Holland. Von dieſer zurückgekehrt, lebte er wieder drei Jahre (1729 bis 1732) als Lehrer in Hamburg, bis er als Werkmeiſter und Organiſt nach Lübeck berufen wurde. Hier wirkte er nun bis an ſeinen Tod, der erſt um 1770 erfolgte (daß ihn 1772 der Schlag getroffen und er erſt 1781 geſtorben ſey, berichtet Gerber irrig in einer Verwechſelung mit ſeinem folgenden Sohne), mit allen Kräften zur Beförderung ſeiner Kunſt; er errichtete ein ſtehendes öffentliches Concert, worin, neben den ſeinigen, auch immer die gehaltvollſten Werke anderer Meiſter zur Aufführung kamen; componirte fleißig, beſonders Kirchenſachen, aber auch andere (viele Ouverturen, Concerte, Quartette, Trio's ꝛc.), die ſo vortrefflich waren, daß er, namentlich in des ſonſt ſo lobgeizigen Mattheſon's Augen für einen der größten Componiſten ſeiner Zeit galt, und trat 1747 auch in Mizler's berühmte muſikaliſche Societät. Für ſein gelungenſtes Werk gilt bis zur Stunde noch das Oratorium „Belſazer“; überhaupt war er im Kirchenſtyle am glücklichſten, was in ſeinen Opern Schätzenswerthes ſich findet, ſind Recitative, im Uebrigen ſchien ihm ſein Talent auf dieſem Gebiete gänzlich zu verſagen.

Kunzen, Adolph Carl (nach Anderen, aber irrig, Johann Adolp), der Sohn des Vorhergehenden und Vater von dem berühmten Friedrich Ludw. Aemilius K., ward geboren zu Wittenberg am 22. September 1720. 1750 war er Capellmeiſter zu Schwerin und 1757 kam er von hier nach Lübeck an ſeines Vaters Stelle, die derſelbe Alters und Schwächlichkeits halber hatte niederlegen müſſen. 1772 lähmte ein Schlagfluß ſeine Hand, ſo daß er nicht mehr ſpielen konnte und einer ſeiner Schüler, Königslöw, ihm adjungirt werden mußte. Er ſtarb aber erſt 1781, weniger als Componiſt, denn als fertiger Clavier- und Orgelſpieler einen bedeutenden Ruf hinterlaſſend.

Kunzen, Gottfried (ob mit den Vorigen verwandt, iſt nicht bekannt), gehörte zu den geſchätzteren Fagottiſten des vorigen Jahrhunderts, und ſtand bis gegen 1790, wo er geſtorben zu ſeyn ſcheint, eine lange Reihe von Jahren in der Herzoglich Mecklenburgiſchen Capelle zu Schwerin.

Kuppel ſagen einige Orgelbauer auch ſtatt Abſtract.

Kuppler, Johann Georg, wenn auch nicht einer der bedeutendſten und berühmteſten, doch der geſchickteren und einſichtsvolleren Inſtrumentenmacher des vorigen Jahrhunderts.

Kupſch, Carl Guſtav, Profeſſor des Geſanges, Director der von dem Königl. Niederländiſchen Muſikverein geſtifteten Academie für Geſang, Capellmeiſter und Mitdirector des großen Concertinſtituts „Eruditio musica“ zu Rotterdam, iſt geboren den 24. Febr. 1807 zu Berlin, wo ſein Vater Schuldirector war. Kupſch's Compoſitionen ſind verlegt von Meſer, Thieme in Dresden, Breitkopf, Hofmeiſter, Frieſe, Berger in Leipzig, Wagner und Lehmann in Magdeburg ꝛc. Die bekannteſten unter ihnen ſind, außer den Tänzen: eine große Ballade für die Baritonſtimme, „der bleiche Fremdling“, Clavierauszug; Lieder für Tenor mit Begleitung des chromatiſchen Horns oder Violoncells; ſechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte; drei Lieder von Tiedge; eine Phantaſie für's Pianoforte. Sämmtliche Compoſitionen ſind theils in der Iris, theils in der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung günſtig beurtheilt; doch ſind es alles Arbeiten aus der Jugendzeit. Nach ſeinem 23. Jahre hat Kupſch nichts mehr durch den Druck veröffentlicht, und außer einer dreiactigen Oper: „Fridolin“ (Text von ſeinem verewigten Freunde G. A. Baron von Maltiz) und einigen Ouverturen überhaupt wenig Bemerkenswerthes mehr componirt. Wie wir hören, widmet er alle ſeine Freiſtunden dem eifrigſten Studium der älteren, claſſiſchen Muſik, und vorzugsweiſe den Werken Seb. Bach's, deſſen einſeitige Vorliebe, ſelbſt mit Hintanſetzung von Beethoven und Mozart, man ihm mehrfach zum Vorwurf gemacht hat; ob mit Recht oder mit Unrecht, können wir nicht behaupten. Die „Nederlandsch muzykaal Tydschrift“ nennt ſeine ſpäteren zur Aufführung gebrachten Compoſitionen u. A., ſeine Ouverture und Zwiſchenmuſik zu „Wallenſteins Tod“ claſſiſch; auch ſtellt daſſelbe Blatt (Mai 1841) bei Gelegenheit eines unter ſeiner Leitung ſtattgehabten Muſikfeſtes zu Rotterdam, ſeine Leiſtungen als Dirigent ſehr hoch.

Kurpinsky, Carl, Königl. polniſcher Capellmeiſter in Warſchau und einer der einflußreichſten und beliebteſten Nationalcomponiſten der neueſten Zeit. Ueber die Zeit ſeiner Geburt, Benutzung ſeiner Jugendjahre und genoſſene Kunſtbildung iſt leider bis jetzt Nichts bekannt geworden. Kurpinsky hat ſich in der That große Verdienſte um die Pflege der Muſik nicht allein in Warſchau, ſondern in Polen überhaupt erworben. Namentlich wurde das Theaterorcheſter durch ihn und den Capellmeiſter Elsner auf eine bedeutende Kunſtſtufe erhoben, und der ſo lange fühlbare Mangel an guten Opernſängern und Sängerinnen wurde durch das im Jahr 1821 errichtete Conſervatorium der Muſik größtentheils beſeitigt. Als Componiſt beſitzt Kurpinsky bedeutendes Talent voller Leben und nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung; vorzüglich ſind die meiſten Opern und Polonaiſen wahrhaft national. Seine bedeutendſten und am beifälligſten aufgenommenen Werke ſind: ein Lehrbuch der Muſik „Wyklad systematyciny Musyki“ (ſyſtematiſche Auseinanderſetzung der Muſik). Dies Werk iſt aber eigentlich Nichts als eine Clavierſchule mit einer kurzen und ungenügenden Erklärung der Harmonie. Ferner: Polniſche Kirchengeſänge mit Begleitung der Orgel nebſt einer Poſaune nach Belieben (Warſchau bei Klukowsky und Poſen bei Simon 1825); „des Teufels Luſtſchloß“ (komiſche Oper in zwei Acten, 1811); „die Belagerung von Danzig“ (Melodrama, 1811); „Königin Edwiga“ (Nationaloper, um 1813); „der Charlatan“ (komiſche Oper, vor 1819); „Alexander und Apelles“ (hiſtoriſche Oper, vor 1819); „das Schloß von Czorſtin“ (hiſtoriſche Oper, vor oder um 1819); Ouverture zum Schauſpiel „Kalmora“; harmoniſche Elegie für volles Orcheſter; Polonaiſen für volles Orcheſter; Notturno für das Waldhorn mit Fagott und Bratſche; zwei Phantaſien, eine Fuge, ein Potpourri und ſechs Variationen für das Clavier oder Pianoforte; Sammlung von vierzehn Polonaiſen und vier Mazuren für das Clavier oder Pianoforte in zwei Heften; Cantate zur feierlichen Enthüllung des Standbildes von Nicolaus Copernicus in Warſchau, am 11. Mai 1830, für vier Singſtimmen und Orcheſter.

Kurzbeck (auch Kurzböck geſchrieben), Magdalene von, galt, obſchon eigentlich nur Dilettantin, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für eine der kunſtfertigſten Clavierſpielerinnen Wiens. Auch ſoll ſie Einiges für ihr Inſtrument componirt haben; doch iſt uns darüber nichts Näheres bekannt, wie überhaupt (leider!) ſo Wenig aus ihrem Leben.

Kurze Octave heißt die unterſte Octave einer Taſtatur, wenn ſie nicht alle zur diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter gehörenden Taſten oder Töne enthält.

Kürzinger (nicht Kirzinger), Paul, Sohn des um 1770 zu Mergentheim als Hochfürſtl. und Hochdeutſchmeiſteriſcher Capellmeiſter verſtorbenen Ignaz Franz Xaver K., von dem wir unter dem Titel „David et Apollo“ 8°. 1758 zu Augsburg gedruckte ſechsſtimmige Sinfonien (tam pro Ecclesia quam Aula compositae), und eine kleine Geſangs- und Violinſchule (Augsburg 1763) beſitzen, ward um 1760 zu Würzburg geboren.

Digitized by Google

Unter ſeinen Compoſitionen, von welchen wir auch die Opern „die Illumination“ und „Robert und Calliſte“, mehrere Lieder und Redoutentänze anführen, und die ſich alle durch eine oft geniale Melodienführung und reinen Satz auszeichnen, befinden ſich auch mehrere treffliche Kirchenſachen, die indeß unſers Wiſſens nie zu einer größeren Oeffentlichkeit gelangten.

Küttel, Caspar, von Waſſertrüdingen im Anſpachiſchen gebürtig, war der erſte Profeſſor der Muſik und zugleich Cantor und Muſikdirektor an der Academie zu Altorf. So viel iſt gewiß, daß er in der Zeit von 1574 bis 1586 zu Altdorf lebte. Wo er geſtorben iſt, läßt ſich nicht mit Beſtimmtheit ſagen, eben ſo wenig etwas Näheres über ſeine muſikaliſchen Werke, die gleichwohl von Manchen ſehr gerühmt werden.

Kuttnohorsky, Johann Nepomuk, zuletzt Chorregent auf dem Schloſſe und in der Benedietinerkirche auf dem Hradſchin zu Prag, auch geboren daſelbſt, war der Sohn von Veit K., der als einer der vortrefflichſten Tenoriſten an der daſigen Metropolitankirche 1771 ſtarb, und ebenfalls ein vorzüglicher Sänger und tüchtiger Muſiker. Man zählte ihn unter die beſten Tenoriſten und beliebteſten Componiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes. Er ſtarb, noch in den beſten Jahren, 1781 an einem hitzigen Fieber. Unter ſeinen vielen hinterlaſſenen Compoſitionen werden zwei Meſſen und acht Sinfonien als Meiſterwerke ihrer Art angeführt.

Kützialflöte, ſ. Kuitzialflöte.

Kützing, Carl, ſ. Literatur.

Kuzzi, Anton Joſeph, ein ruſſiſcher Componiſt, lebte zu Petersburg, und blühte hauptſächlich zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts. Wir beſitzen mehrere Sinfonien und Concerte für ziemlich alle gangbaren Inſtrumente von ihm, auch einige Opern, worunter „Belmont und Conſtanze“ als die gelungenere gerühmt wird, und nicht weniger einzelne, auch ſowohl deutſche als italieniſche, Arien und Geſänge, die den Mann von vielem Talent und gründlicher Kenntniß ſeiner Kunſt verrathen.

Kwetz, auch Agada genannt, iſt ein in Aegypten oder Abyſſinien gebräuchliches flötenartiges Inſtrument, in Anſehung der Form und Größe, auch Anwendung, unſerer Flöte ähnlich, wird aber mittelſt eines Mundſtücks wie unſere Klarinette, alſo nicht quer ſondern gerade herunter an den Mund gehalten, intonirt.

Kyhm, Carl, ſ. Khym.

Kymbalon, ſ. den Artikel Griechiſche Inſtrumente und Cymbalum.

Kyrie, die erſte Nummer in der katholiſchen Meſſe und nur aus vier Worten „Kyrie eleison, Christe eleison“ beſtehend, welche dem Componiſten zur beliebig freien Dispoſition überlaſſen ſind.

L.

L. Der einfache Buchſtabe L kommt in Tonſtücken für Clavier oder Harfe oft als Abkürzung von link, nämlich linke Hand, vor, an ſolchen Stellen, wo aus der Notenſchrift nicht zu erſehen iſt, mit welcher Hand die vorgeſchriebenen Noten geſpielt werden müſſen, oder wo der Componiſt aus irgend einem Grunde will, daß eben dieſe Stelle mit der linken und nicht mit der rechten Hand geſpielt werde. Uebrigens ſteht ſtatt des deutſchen Wortes link (abbrev. L. und l.) gewöhnlicher das italieniſche sinistra, welches daher auch über das Weitere zu vergleichen iſt.

La, in der Guidoniſchen Solmiſation die letzte Sylbe (ut, re, mi, fa, sol, la), da die Sylbe si bekanntlich erſt ſpäteren Urſprungs iſt. Deshalb fiel nun auch bei Guido dieſe Sylbe bald auf den Ton a, bald auf den Ton d, bald auf den Ton e, je nachdem nämlich das Herachord von c, f oder g anfing. In der neueren Solmiſation, wo man für alle ſieben Töne der Leiter auch ſieben Sylben hat, bezeichnet man mit der Sylbe la blos den Ton a, wie ihn denn auch die Franzoſen nennen. Auch unter den Graun'ſchen Solmiſations-Sylben befindet ſich die Sylbe la. Siehe indeß darüber die Art. Solmiſation und Solfeggiren.

Labarre, 1) Trille, Virtuos auf der Guitarre und auch gewandter Componiſt für ſein Inſtrument, blühte beſonders zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu Paris, wo er als Muſiklehrer lebte, ſich aber nie anders als Professene et Compositeur de Musique nannte. Schon 1790 erſchienen einige Sachen für Guitarre von ihm, und der Beifall, den dieſelben, beſonders bei Liebhabern, fanden, munterte ihn auf, nachgehends fortwährend die Preſſe fleißig zu beſchäftigen. So haben wir eine lange Reihe von Guitarreſachen von ihm erhalten, unter denen in der That Freunde dieſes Inſtruments manches Angenehme und Nützliche finden werden. — 2) Ein anderer Labarre, L. J., gehörte zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu den beſſeren Violinvirtuoſen, und ſtand damals auch als erſter Violiniſt beim Orcheſter der großen Oper zu Paris, hat auch neben manchen andern und ſchätzenswerthen Sachen gegen ein Dutzend Violinduette herausgegeben, die ganz das Gepräge einer vorzüglichen Schule an ſich tragen.

L'Abbe, ſ. Abbé.

Labialpfeife iſt eine ſolche Orgelpfeife, die über ihrem Aufſchnitte eine eingedrückte Fläche hat. S. Labium und Orgelpfeife.

Labialſtimme, eine Orgelſtimme, deren Pfeifen vom Winde vermöge ihres Labiums angeblaſen werden.

Labialwand, auch Labienwand, Kernwand, Pfeiſendecke, iſt diejenige Seite (Wand) einer hölzernen Pfeife, an welcher ſich das Labium befindet.

Labienmenſur, hierunter wird, im engeren Sinne, die Höhe und Breite eines Labiums, im weiteren Sinne die Höhe und Breite eines Aufſchnittes verſtanden.

Labiiren heißt Labien anfertigen, ſie auslöthen oder auf dem Labienholze formen, ſie richten.

Labitzky, Joſeph, Muſikdirector zu Carlsbad in Böhmen, wo er einem ähnlichen Orcheſter vorſteht, wie Strauß und Lanner in Wien, gehört zu den beſten Tanzcomponiſten jetziger Zeit und iſt zugleich ein ausgezeichneter Virtuos auf der Bratſche. Geboren ward er im Jahre 1810.

Labium, Lefze, Lippe, Schild, Mund, iſt bei zinnernen Pfeifen der ſich über und unter dem Aufſchnitt befindliche, flach eingedrückte Theil der Pfeife; der über dem Aufſchnitte befindet ſich am Pfeifenkörper und heißt Oberlabium, der unter demſelben befindet ſich am Pfeifenfuße und heißt Unterlabium.

Lablache, Luigi, der berühmte Sänger, über den ſich alle Urtheile in eine ſo einſtimmige Bewunderung ergießen, daß man ihn wohl dreiſt für den ausgezeichnetſten Baſſiſten ſeiner Zeit, und das iſt die unſrige, ausgeben darf, iſt geboren am 6. December 1794 zu Neapel, und der Sohn des Kaufmanns Nikola L. aus Marſeille, der 1791 aber ſein Vaterland verließ und zu Neapel, wo er eine Irländerin, Namens Franziſca Bietak, heirathete, ein Handlungshaus errichtete, jedoch ſchon 1799 ein Opfer der daſelbſt ausgebrochenen Revolution wurde. Joſeph Napoleon wollte das vom Schickſal dem Franzoſen zugefügte Unrecht wieder gut machen, und verſchaffte daher dem Sohne des Verblichenen, der viel Luſt und Talent zur Muſik zeigte, einen Platz als Zögling im Conſervatorium della Pietà de Turchini in Neapel. Hier ſtudirte der zwölfjährige Luigi die Vocal- und Inſtrumentalmuſik. Anfangs war er nachläſſig und auch ungezogen; erſt auf die Drohung, daß man ihn entlaſſen würde, fing er ernſtlich an zu ſtudiren. Sein muſikaliſches Talent war in der That ein nach allen Seiten hin außerordentliches. So erbot er ſich einſtmals, als ein Mitſchüler, der ſich auf dem Contrabaß hören laſſen ſollte, plötzlich erkrankte, dieſen zu erſetzen, und obſchon er vorher nie das Inſtrument berührt hatte, trug er doch nach kaum dreitägiger Uebung den Part mit beſtem

Digitized by Google

Erfolge vor. Gleichwohl, und obſchon er noch ſehr jung war, wünſchte er ſich nicht der Muſik ausſchließlich und namentlich der Inſtrumentalmuſik, ſondern der Bühne zu widmen. Fünfmal entlief er heimlich aus dem Conſervatorium, um an irgend einem Theater der Hauptſtadt ein Engagement zu finden. Es hatte dieſer Vorfall nachſtehendes Geſetz zur Folge: daß jeder Theaterdirector des ganzen Königreichs, der ohne Erlaubniß der Regierung einen Zögling des Conſervatoriums engagire, 2000 Ducaten Strafe zu bezahlen und dann noch 14 Tage ſein Theater zu ſchließen habe. Hierauf dachte Lablache nicht mehr an die Flucht und vollendete ruhig den ganzen Curſus. Als er hierauf das Conſervatorium verließ, wurde er gleich als Buffo Napolitano für's Theater San Carlino engagirt. Er war damals erſt 18 Jahre alt; demungeachtet verehelichte er ſich ſchon fünf Monate ſpäter mit der Tochter des berühmten Schauſpielers Pinotti. Durch dieſe wurde er als Buffo Napolitano in Meſſina engagirt und bald darauf als Baſſiſt für das Theater zu Palermo, wo er in Paveſi's Marc Antonio debutirte. Nach einem fünfjährigen Aufenthalte daſelbſt engagirte ihn die Direction der Mailänder Scala, wo er als Dandini in der „Cenerentola“ zuerſt auftrat und Mercadante ſeine Oper „Elisa e Claudio“ für ihn ſchrieb. Die Erfolge ſeiner Leiſtungen waren außerordentlich; ſeine Stimme, ſein Vortrag, ſeine Action, kurz Alles an ihm, ſeine ganze Erſcheinung, wurden allgemein und hoch bewundert. So lebte er ſieben Stagioni überaus glücklich in Mailand, und würde vielleicht noch jetzt da ſeyn, hätte nicht das Verlangen nach einem ausgebreiteteren Rufe ihn auf Reiſen durch ziemlich ganz Europa getrieben. Er ging zuerſt nach Turin und ſang in der ſchweren Rolle des Uberto in Paer's „Agneſe“ mit rauſchendem Beifalle; darauf bildete er binnen kurzer Zeit das Entzücken ziemlich aller Theater Italiens von Neapel bis Venedig. 1824 ließ er ſich auf dem Wiener Theater hören, und in vier auf einander folgenden Abenden entzückte er die dortigen Zuhörer in den verſchiedenen Rollen des Figaro, Azur, Geronimo und Uberto ſo ſehr, daß ſogar eine Medaille auf ihn geprägt wurde, auf welche der Marcheſe Gargallo die Inſchrift ſetzen ließ: „Actione Roscio, Jove cantu comparandus utraque lauru conserta ambobus major.“ Selbſt die Fodor und Rubini, dieſe Lieblinge des Wiener Publikums, traten neben ihm in Schatten. Nach dem Laibacher Congreſſe hatte L. beim König von Neapel, Ferdinand I., zu Wien Audienz. Er ward auf's Schmeichelhafteſte von dieſem Monarchen empfangen, zum Sänger der Königl. Capelle ernannt und mit der Zuſicherung einer lebenslänglichen Penſion für ſeinen Schwiegervater entlaſſen. Erſt nach zehnjähriger Abweſenheit kehrte er nach Neapel zurück, von dem kleinen Theater S. Carlino aufgeſchwungen zu der ungeheuren Bühne S. Carlo. Sein erſtes Auftreten hatte in der Rolle des Azur in Roſſini's „Semiramis“ ſtatt. Darauf ſang er zu Parma in Bellini's „Zaira“ bei Gelegenheit des daſelbſt neu eröffneten Theaters; dann in den Jahren von 1830 bis 1832 zu Paris und London; 1834 wieder in Neapel und ſeit Auguſt 1835 abermals in Paris. Seine ehemals hohe, edle, wahrhaft ſchöne und deshalb gleich mit ihrem erſten Erſcheinen ſchon auf Alle mächtig imponirende Geſtalt hatte jetzt zwar ſchon durch eine überraſchend ſchnell gewonnene Corpulenz ſehr verloren; doch waren ihm ſeine Stimme und ſeine wunderbare Kunſt geblieben, und wenn — wie Augen- und Ohrenzeugen uns verſichern — bei ſeinem Auftreten vielleicht ein unwillkührliches Lächeln ſich der Anweſenden, gerade jener ſeiner überaus ſtarken und daher für Bühnenbilder ganz ungewöhnlichen Körperconſtitution wegen, bemächtigte, ſo dauerte dies doch nur, bis ſeine zauberiſche Stimme erſcholl und er ſelbſt an der Handlung Theil nahm, wo man dann ein hohes Entzücken auf allen Geſichtern wahrnehmen konnte, das regelmäßig ausbrach in den lauteſten, begeiſtertſten Bravoruf. Er iſt ein eben ſo trefflicher Schauſpieler als Sänger, und gleich bewundernswerth in komiſchen und ernſten Rollen. Seine Stimme, vielleicht die klangvollſte, die jemals auf der Bühne gehört wurde, iſt rein, voll, ſtark, biegſam, beſonders wirkt ſein D-Ton ſtets mächtig auf die Zuhörer, und dabei iſt ſein Vortrag im wahren Sinne des Worts künſtleriſch angenehm, und — was wir nicht minder hoch anſchlagen — ſein Benehmen ſtets das des gebildeten Mannes. Nicht blos jene Eigenſchaften als Künſtler machen ihn zum Vortrefflichen, auch ſein Privatleben iſt ein Muſter der Tugend. Beſcheiden, aufrichtig, wohlthätig, großmüthig, liebenswürdiger Gatte und Vater und ehrbarer Staatsbürger — Lablache iſt ein berühmter Künſtler auf dem Theater und ein angenehmer, tugendhafter Menſch in der Geſellſchaft.

Laborde, Jean Benjamin de (eigentlich J. B. de la Borde geſchrieben), einſt ancien premier valet de chambre, Gouverneur des Louvre und einer der reichſten Generalpächter zu Paris, geboren daſelbſt 1734, gehört — wenn auch im Grunde nur Dilettant — gleichwohl zu den beliebteſten und fleißigſten franzöſiſchen Componiſten und muſikaliſchen Schriftſtellern des vorigen Jahrhunderts. Leider ward auch dieſer unter jeder Bedingung außerordentliche Mann zu den Zeiten der vorletzten franzöſiſchen Revolution ein Opfer des Terrorismus unter Robespierre: er ſtarb unter der Guillotine am 4. Thermidor (22. Juli) 1794, unter welcher auch ſein älterer Bruder, Jean Joſeph de L., der reiche Hofbanquier, geboren 1724, am 18. April deſſelben Jahres den Tod gefunden hatte. Wir führen dies auch deshalb hier mit an, daß man die beiden Brüder, wie es ſchon oft geſchehen, nicht mit einander verwechsle. Auch der jetzt noch zu Paris lebende berühmte Gelehrte und Staatsmann Graf Alexander Louis Joſeph Laborde iſt kein Sohn, wie Andere verſichern, von unſerem Jean Benjamin, ſondern von deſſen genanntem Bruder Jean Joſeph, und der Reiſebeſchreiber Leon de L., der beim Miniſterium des Auswärtigen in Paris arbeitet, iſt deſſen, jenes Alexander Louis Joſeph, Sohn.

Laborde, Pater de (eigentlich de la Borde geſchrieben), ob ein Verwandter von Vorigem, wiſſen wir nicht, war Mitglied eines Jeſuitenkloſters zu Paris und erfand 1759 eine Art von elektriſchem Clavecin. Eine ausführliche Beſchreibung von dem Inſtrumente lieferte der Erfinder ſelbſt in dem Werke „Le Clavecin electrique, avec une nouvelle théorie du Mecanisme et des Phénomènes de l'Electricité“ (1761), woraus denn auch Forkel ſeine Beſchreibung in ſeiner Literatur pag. 264 nahm.

Lacaſſagne, der Name eines um die Mitte des vorigen Jahrhunderts nicht unberühmten Abbé's und Sängers, auch muſikaliſchen Schriftſtellers zu Paris. Seine Compoſitionen, namentlich ſein „Receuil de Fables mises en musique“ fanden ſchnellen und vielen Beifall.

Lacher, Joſeph, geboren am 5. November 1739 zu Hauſtetten bei Augsburg, und geſtorben in einem der erſten Jahre des laufenden Jahrhunderts als Capellmeiſter zu Kempten. Er ſchrieb beſonders viele Inſtrumentalſachen, namentlich Concerte für den Fagott, die Oboe, das engliſche Horn, die Clarinette und Violine; Quartette, Quintette und Octette für dieſelben Inſtrumente; und endlich auch das Duodrama „Emma und Edgar“, von welch' Allem aber Wenig oder gar Nichts gedruckt worden iſt, weshalb wir denn auch uns nicht ganz im Stande befinden, ein gründliches Urtheil über ſein Compoſitionstalent zu fällen. Wie wir an anderen Orten leſen, haben ziemlich alle ſeine Werke bei ihren Aufführungen gefallen, und manche davon auch durch Abſchriften ſich weiter verbreitet.

Lachner (Familie). Der Vater der Geſchwiſter Lachner war Organiſt zu Rain, einem kleinen Städtchen bei Donauwörth in Baiern, in deſſen Nähe Tilly einſt in einer unglücklichen Schlacht ſein Leben endete. Seine Kinder ſind: 1) Theodor, Organiſt an der Peterskirche und Correpetitor beim königl. Hoftheater zu München. Er ward im Jahre 1798 zu Rain geboren,

Digitized by Google

iſt ein tüchtiger Orgel- und Clavierſpieler und wird auch als Lehrer auf ſeinen Inſtrumenten zu München ſehr geſchätzt. In der Compoſition verſuchte er ſich ebenfalls zu wiederholten Malen; doch iſt keine Arbeit dieſer Art von ihm bekannt geworden, als der Clavierauszug zu Chelard's „Macbeth“, den er beſorgte und der bei Falter in München erſchien. 2) Der zweite der Brüder war Franz, jetzt königlich baieriſcher Hof-Capellmeiſter zu München und Ehrenmitglied mehrerer muſikaliſcher Geſellſchaften und Vereine, wurde geboren am 2. April 1804 zu Rain. Seine ſämmtlichen Compoſitionen ſind, frühere Verſuche abgerechnet, folgende: ſieben Symphonien, ein großes Saitenquintett, eine Ouverture, eine Fuge in F, ein Saitenquartett in Es, eine Serenade für vier und eine Elegie (auf Beethoven's Tod) für fünf Violoncelle, ein großes Septett in Es, zwei Quintetten für Blasinſtrumente, zwei Andante's für vier Hörner, zwei Trompeten und drei Poſaunen, zwei große Concerte für die Harfe, ein Concertino und ein Rondo für den Fagott, zwölf Entreacts, drei Claviertrio's, eine große Sonate und ein Allegretto mit Violoncell-Variationen und einer Phantaſie mit Hornbegleitung. Für das Pianoforte allein: Variationen, zwei Phantaſien, drei Rondo's, zwei große Sonaten, für das Pianoforte auf vier Hände: ein Krönungsmarſch, Momento capriccioso, zwei Notturno's, drei große Sonaten, zwei Fugen. Für die Orgel: drei Präludien, viele Fugen und Canons. Kirchenmuſik: drei Meſſen, an Gradualien, Offertorien, Pſalmen und Hymnen zuſammen zehn Piecen. Dann: drei Gelegenheitscantaten, zwei Chöre mit Orcheſter, Ouverturen, Tänze und Chöre zum Feſtſpiele „Kadmus und Harmonia“ von Schenk, Ouverture, Entreacts und Chöre zum Schauſpiele „Lanassa“, ſechs Arien als Einlagen in verſchiedene Opern, über hundert Lieder und Geſänge, theils mit Clavier allein, theils auch mit Begleitung irgend eines obligaten Inſtruments (von dieſer jetzt ſo beliebten und ſo vielfältig nachgeahmten Gattung von Liedercompoſition iſt Lachner der Urheber), darunter auch drei Duette und fünf Geſänge für vier Männerſtimmen. Endlich: „Die vier Menſchenalter“, große Cantate in vier Abtheilungen, ged. von Seidl; „Moſes“, Oratorium in drei Abtheilungen, ged. von Bauernfeld; „die Bürgſchaft“, große Oper in drei Acten, und „Alidia“, große romantiſche Oper in drei Acten, „Catharina Cornaro.“ Die Preisſinfonie betreffend, ſo wurden zu ihrer Zeit die verſchiedenſten und widerſprechendſten Urtheile darüber laut; aber, was man auch dagegen ſagen mag, immer muß man, einige vielleicht unnöthige Längen und zu breite Durchführungen abgerechnet, vom Standpunkt der höheren Kunſt und Schule ſie betrachtet, zugeben, daß ſie ein wahrhaft gediegenes, ein claſſiſches Kunſtwerk ſogar iſt. In neueſter Zeit ſind wohl wenige Männer erſtanden, die eine ſolch' außerordentliche Kenntniß des Orcheſters beſitzen als dieſer Lachner. Daher ſeine vortreffliche Direction und ſeine ausgezeichnete Characteriſtik ſowohl in ſeiner Inſtrumental- als ſeiner Vocalcompoſition, die als der vornehmſte Glanzpunkt in derſelben geſchätzt werden muß. 3) Der dritte der Gebrüder Lachner iſt Ignaz Lachner, jetzt Hof-Muſikdirector in München, am 11. September 1807 in Rain geboren. Seine größeren Arbeiten ſind die Opern: „Der Geiſterthurm“ (im Jahre 1837) und die „Regenbrüder“ (1839 in Stuttgart und 1840 in Mannheim aufgeführt); ferner zwei Drama's, mehrere Ballete, Entreacts und eine Sinfonie ꝛc. Dazu kommen dann auch mehrere Sonaten für Clavier, Streichquartette, Concertpiecen für verſchiedene Inſtrumente und namentlich viele Lieder, zu deren Geſtaltung Ignaz Lachner in der That Talent in ſich trägt. Wer kennt nicht ſein herrliches Lied: „Ueberall du“ mit Hornbegleitung? es hat ſich ja faſt über ganz Europa verbreitet und iſt ein Lieblingslied unſerer Concertſänger geworden. An dem geringen Glücke, welches die genannten beiden Opern machen, können nur Sujet und Dichtung Schuld ſeyn, die ſowohl alles dramatiſchen wie alles lyriſchen Elements entbehren. 4) Der vierte der Gebrüder Lachner endlich iſt Vincenz Lachner, jetzt Capellmeiſter am Hof- und Nationaltheater zu Mannheim. Er wurde im Jahre 1811 zu Rain geboren. Als ſein Bruder Franz von Mannheim nach München berufen wurde, ward er zu deſſen Nachfolger dort erwählt, wo er nun auch durch eine wahrhaft geniale, einſichts- und umſichtsvolle Direction ein ausgezeichnetes Orcheſter herangebildet und ſich dadurch die Achtung aller Sachverſtändigen im höchſten Maße erworben hat. Im Fache der Compoſition, wozu er ſo unendlich reiche Kräfte in ſich trägt, konnte er bei der ſeltenen Thätigkeit, welche er ſeinem Amte als Capellmeiſter widmete, im Ganzen nur erſt ſehr wenig productiv ſeyn. Doch ſchrieb er bis jetzt zwei große Sinfonien, Concert-Ouverturen, ein Streichquintett, mehrere Sachen für Clavier, worunter auch Mozart'ſche Lieder ohne Worte, und namentlich viele Lieder. Eine der Sinfonien, welche Referent ſelbſt hörte, iſt, nebſt dem Quintett, ein wahres Meiſterſtück zu nennen und muß den anerkannt beſten Werken ihrer Gattung zur Seite geſtellt werden. 5) Die ältere Schweſter der Gebrüder Lachner, Thekla Lachner, iſt jetzt wirkliche Organiſtin an der Kirche St. Georg zu Augsburg. Sie ward 1803 zu Rain geboren und bildete ſich blos durch den Unterricht des Vaters. Jene ihre Stelle in Augsburg erhielt ſie, indem ſie über mehrere andere Competenten bei der öffentlichen Prüfung den Preis davon trug. 6) Eine jüngere Schweſter, Chriſtiane Lachner, welche ſich ebenfalls nur durch den Unterricht des Vaters bildete und im Jahre 1805 geboren wurde, iſt Organiſtin in ihrer Vaterſtadt Rain, zu welcher ſie nach wohlbeſtandener öffentlicher Concursprüfung gewählt wurde. — So iſt denn die Familie Lachner eine der achtungswertheſten und ausgebreitetſten muſikaliſchen Familien, welche jetzt leben und blühen, und wir können uns getroſt der zuverſichtlichen Hoffnung hingeben, daß die Nachwelt einſt den Namen Lachner mit eben ſo viel Ehrfurcht und freudigem Andenken nennen wird, wie wir jetzt die Namen der ausgezeichnetſten Meiſter einer längſt vergangenen Vorzeit ausſprechen.

Lachnith, Anton, beliebter Muſiklehrer, Componiſt und Virtuos auf dem Pianoforte in Paris zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Er war aus Prag gebürtig und in ſeiner Jugend ein ausgezeichneter Virtuos auf der Trompete, wurde jedoch auch ſchon damals unter die guten Violin- und Clavierſpieler gezählt. Er ſtarb in Paris um's Jahr 1825 als ein alter Mann. Außer einem von ihm und L. Adam gemeinſchaftlich bearbeiteten Lehrbuche der Applicatur auf dem Pianoforte, welchem das Conſervatorium der Muſik in Paris den Vorzug zuerkannte, daß die Zöglinge dieſes Inſtituts darnach unterrichtet werden ſollten, und welches 1798 bei Sieber in Paris herauskam, hat Lachnith, meiſtens in Paris, 20 Werke von ſeinen Compoſitionen ſtechen laſſen. Auch hat er um 1799 die komiſche Oper: „le fils dénaturé“ in Muſik geſetzt.

Lacodre, genannt Blin, war der berühmte Organiſt an der Kirche Notre-Dame zu Paris. Er ſtarb zu Paris am 9. Februar 1835 im 77. Jahre ſeines Lebens.

Lacombe, Louis, ein junger, ſehr talentvoller Clavierſpieler und Componiſt für ſein Inſtrument, ward im Jahre 1820 zu Paris geboren und in dem dortigen Conſervatorium gebildet. Von ſeinen Compoſitionen ſind uns eine recht gut gelungene Sonate für Clavier in F-Moll, eine Phantaſie, „Une scène de bal“ für Clavier und auch ein Paar Orcheſter-Ouverturen bekannt.

Lacroix, Anton, Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, wurde geboren zu Rembervilles bei Nancy 1765 und ſtarb als Muſikdirector zu Lübeck 1812. Die meiſten ſeiner Concerte, Quartette, Duette, Terzette, Sinfonien ꝛc. fanden vielen Beifall, beſonders um ihrer Originalität und ſteten Neuheit willen, die wirklich auch zu bewundern ſind bei einer Vielſchreiberei, wie L. ſie damals um des Brodes willen entwickeln mußte. Diejenigen ſeiner Werke, die in die letzte Periode fallen,

Digitized by Google

beſtehen meiſtens in Sonaten für Clavier und Violine, Violinvariationen und Violinduetten. Die Menge ſeiner Arbeiten brachte ihn endlich auch auf den Gedanken, eine Muſikatienhandlung anzulegen, und 1803 reatiſirte er denſelben auch, doch nur als Nebenſache und ohne den mindeſten Nachtheil auf ſein eigentlichſtes Künſtlerleben, das ihm eine doppelt angenehme Stellung auch in der bürgerlichen Geſellſchaft verſchaffte, da er mit gediegenen Kenntniſſen zugleich den liebenswürdigſten Charakter verband. Der in Paris lebende berühmte Schriftſteller **Paul Lacroix** (pſeudonym P. C. Jacob Bibliophile) iſt ſeines Bruders und nicht ſein eigener Sohn, wie an einigen Orten geſagt wird, auch ſchlechterdings nicht der Verfaſſer irgend einer Compoſition, die unter dem Namen Lacroix noch jetzt circulirt.

Lade ſagt man zuweilen auch kurzweg nur ſtatt **Windlade**. S. dieſen Artikel.

Ladengitter, ſ. **Canzellenwand**.

Ladenklappen oder **Ladenventile**, ſiehe **Hauplventil**.

Laburner. Von dieſer muſikaliſchen Familie aus Tyrol hat der fleißige Gerber in ſeinem neuen Lexikon der Tonkünſtler einiges Wenige, mit Unrichtigem vermiſcht, und ſelbſt das Wahre nicht genau, bekannt gemacht. Die Leipz. allgem. muſikal. Zeitung 1835 und 1836 brachte zum erſten Male beſtimmte, aus den erſten Quellen ſelbſt geſchöpfte Nachrichten, die wir unterdeſſen noch ergänzt und auf das Sorgfältigſte von allen Seiten her in genügende Ordnung gebracht haben. — Der Vater, **Franz Xaver L.**, war Organiſt zu Aldein, unweit Botzen und wurde um das Jahr 1767 als Schullehrer und Organiſt nach Algund, bei Meran, verſetzt, welche Aemter er bis an ſeinen Tod, 1782, verwaltete. Sein älteſter Sohn, **Ignaz Anton Franz Xaver L.**, wurde 1766 am 1. Auguſt zu Aldein geboren und kam 1776 in die Gymnaſialſchule zu Benedictbeuern, wo er bereits einige Compoſitionsverſuche machte. Nach dem Tode des Vaters, 1782, mußte er einſtweilen zur Unterſtützung der Mutter beide Dienſte zu Algund verwalten. Nachdem er von ſeinem zweiten Bruder in Verwaltung der Aemter abgelöst worden war, ging er 1784 nach München, ſtudirte daſelbſt Rhetorik und bildete ſich in der Muſik aus. Bald darauf reiste er mit einer deutſchen Gräfin von Heimhauſen, welche eine treffliche Clavierſpielerin war und ſich eben in Proceßangelegenheiten zu München aufhielt, nach Longeville in der Champagne, einem Luſtſchloſſe derſelben. Von hier verfügte er ſich nach Paris, nachdem ſein jüngſter Bruder, **Auguſtin**, geboren am 28. Auguſt 1773, von der Gräfin an ſeine Stelle genommen worden war, und ſtarb als Profeſſor am Conſervatorium am 4. März 1839. Seine Frau, welche längſt vor ihm dieſe Welt verlaſſen, war eine berühmte Violinſpielerin; ſein Sohn iſt kaiſerlicher Hofmaler zu Petersburg. **Auguſtin** mußte ſich 1790 der Revolution wegen aus Frankreich entfernen, ſtudirte darauf in München, ſtarb aber ſchon 1794 als ein ſehr talentvoller, beſonders im Franzöſiſchen, Engliſchen und Italieniſchen ſehr gebildeter Jüngling. Von dem Aelteſten ſind gegen 20 Hefte, meiſt Arbeiten für das Pianoforte, geſtochen worden. Bei Radermann ſind 12 Werke erſchienen. In dem Handbuche der muſikaliſchen Literatue von C. F. Whiſtling ſind mehrere bis op. 18 angegeben worden. Gerber gedenkt noch eines **S. Ladorner**, unter deſſen Namen in Paris 1798 herausgegeben wurden: III gr. Sonates avec la Charge de Cavalerie pr. Clav. op. 4. Dieſe Sonaten ſtimmen zwar mit dem vierten Werke Ignaz Ladneners nicht überein. Allein man weiß, wie viele Unordnungen in den Angaben der Zahlen der Werke vorkommen, und da es keinen Familiennamen Ladorner gibt, ſo muß eine Verwechslung der Opuszahl bei Gelegenheit einer zweiten Auflage vorgefallen, oder das Werk kann nicht erſt 1798 gedruckt worden ſeyn, weil L. damals ſchon mehr veröffentlicht hatte. Das S kann ſehr leicht aus einem undeutlichen J entſtanden ſeyn. Wir nehmen alſo unſere frühere Meinung, als ſey S. Ladorner ein anderer, unbekannt gebliebener Componiſt, zurück. Als Clavierſpieler mag J. für ſeine Zeit recht brav geweſen ſeyn; ſeine Compoſitionen gehören zu den beſſeren. Er hat auch zwei Opern geſchrieben, von denen wir nichts als den Namen kennen: Les vieux Foux, Operette, und Venzel ou le Magistrat du peuple, 1793. — **Joſeph Aloys L.** wurde geboren zu Algund den 7. März 1769 (die Angaben ſind aus den Kirchenbüchern gezogen), ſtudirte durch Verwendung ſeines Onkels Innocenz L., Profeſſors und Pfarrers zu Benedictbeuern (ſtarb 1806) in dem dortigen wohlthätigen Benedictinerſtift, wo er unter Anderm auch Unterricht im Singen und Clavierſpielen erhielt. Seit ſeinem 14. Jahre verwaltete er zur Unterſtützung ſeiner verwittweten Mutter beide Aemter ſeines ſeeligen Vaters 9 Jahre lang. Bei allen Geſchäften vergrößerte er nicht nur ſeine muſikaliſchen Fertigkeiten, ſondern half ſich auch durch angeſtrengten Fleiß in der lateiniſchen Sprache weiter. Im Clavier waren Clementi's Werke ſeine Hauptlehrer. Nachdem er zur Unterſtützung der Mutter eine andere Vorſorge getroffen hatte, begab er ſich 1792 nach München, wo er im Kurfürſtl. Lyceum die Wohlthat genoß, innerhalb ſieben Jahren die rhetoriſchen, philoſophiſchen und theologiſchen Lehrcurſe zu vollenden, mit einem Fleiße und Fortgange, worüber die in unſern Händen ſich befindenden Zeugniſſe von Gelas Gail und P. Vincent Grösböck das Rühmlichſte ausſagen. Dabei verſchafften ihm ſeine Fertigkeiten in der Muſik, namentlich im Clavierſpiele, durch Unterricht die Mittel zum Fortkommen. In ſeinem letzten theologiſchen Studienjahre 1798 genoß er ein halbes Jahr lang den Unterricht im Contrapunkte (nach dem Gradus ad Parnassum von Fux) von Herrn Joſeph Gratz, deſſen gründlichen Unterricht er nicht dankbar genug rühmen konnte. Seit dem 1t. November 1798 befindet er ſich zu Brixen als arbeitendes Mitglied des Conſiſtorialperſonals, ehedem als Secretäe, auch einige Jahre lang als Regiſtrator und Archivar, nun ſeit 1816 als Conſiſtorialrath und Hofcaplan. Zum Weltprieſter wurde er am 9. März 1799 ordinirt. Obgleich ihm ſeine wichtigen Berufsgeſchäfte nur wenige Zeit zu muſikaliſchen Arbeiten übrig ließen, ſo hat er dennoch fortwährend mit Liebe und Eifer an der Tonkunſt gehangen, ſie practiſch in ſeinen Freiſtunden weiter gebildet und zu ſeiner Privatunterhaltung nicht wenige Compoſitionen ausgearbeitet, von denen wie die im Druck erſchienenen, ſo weit wir ſie kennen, nennen wollen. Da er ſich ſtets mit der löblichſten Bereitwilligkeit jedes Talentes, was ihm bekannt wird, annimmt, ſo hat er auch nicht Wenige unentgeltlich in der Muſik unterrichtet und auch zu dieſem Zwecke Mehreres geſchrieben und in Druck gegeben. Erlaubt es ihm einmal ſeine Zeit, ſo beſchäftigt er ſich mit Vergnügen mit Ausarbeitungen über Gegenſtände der Harmonielehre, deren mehrere vollendet, die meiſten als Entwürfe im Manuſcript ruhen. Auch hat er ſich ſtets als thätiger Freund und Förderer des nützlichen Muſikvereins in Insbruck erwieſen. Sein Bildniß iſt lithographirt erſchienen. Er wirkt noch zum Segen. Von ſeinen Compoſitionen ſind Pſalmen, Litaneien, Te Deum, Stabat mater, eine Gelegenheitscantate, Fugen ꝛc. zu nennen. Von ſeinen gedruckten Werken führen wir an: 1) 16 Variationen über ein Paſtoralthema (G-Dur) mit Einleitung und fugirter Phantaſie für das Pianoforte. 2) 16 Variationen über einen Wiener Walzer ꝛc. 3) 52 kurze Cadenzen mit variirter Modulation über ein einfaches Accordenthema durch alle 24 Tonarten zur nützlichen und angenehmen Uebung für fortſchreitende Clavierſpieler. 4) Phantaſie in C, abſichtlich für fortſchreitende Schüler ꝛc. 5) Ecce Sacerdos magnus, vierſtimmiger Geſang, als Graduale und Offertorium (ſämmtlich gedruckt bei Falter u. S. in München). 6) Fantasie pour le Clavecin (Des-Dur und Cis-Moll) gedruckt bei Schott in Mainz. Dieſe Phantaſie wird im Handbuche der muſikaliſchen Literatur fälſchlich ſeinem Bruder, dem Pariſer, zugeſchrieben. 7) Rondo all' Anglaise, ein auf-

Digitized by Google

heiternbes Uebungsſtück für fortſchreitende Clavierſpieler mit Bezeichnung des Fingerſatzes. 8) Phantaſie, Fuge und Sonate über das Thema einer Fuge von G. F. Händel in Fis-Moll. Dazu ſind ſpäter noch mehrere Ausgaben gekommen, ſämmtlich bei Falter und S. in München, die wir aber nicht in den Händen haben. Dagegen beſitzen wir mehrere Manuſcripte ſeiner Compoſitionen, als ein Ave Maria, vierſtimmig ohne Inſtrumente, O solutaris hostia, vierſtimmig, der 94. Pſalm: Venite, adoremus eum, für vier Singſtimmen mit Orgelbegleitung ꝛc. Möge der vielthätige Geiſtliche und Förderer der Kunſt noch lange in Segen wirken!

Laegel, Johann Gottlieb, geb. am 13. December 1777 in Flößberg bei Borna, ſeit 1815 Cantor und Muſikdirector in Gera. Von L.'s Compoſitionen, beſtehend in Cantaten, Oratorien, Geſängen, Clavierſtücken ꝛc., deren Geſammtzahl ſich auf 50 beläuft, ſind bisher nur folgende erſchienen: 1) drei vierhändige Clavierſonaten, nach Krommer'ſchen Inſtrumentalwerken bearbeitet. 2) Eine Weihnachtscantate: „das Heil iſt nah" ꝛc. 3) Sechs vierſtimmige Geſänge für Singchöre. 4) Eine Oſtercantate in Katbitz's Archiv befindlich. 5) Cantate für das Himmelfahrtsfeſt „Er der Herr" ꝛc. 6) Cantate für das Pfingſtfeſt „Ach! was iſt der Menſchheit Loos" ꝛc. Die letzten beiden, welche in kritiſchen Blättern eine ſehr anerkennende Beurtheilung gefunden haben, bilden die erſten Stücke einer größeren, laut Ankündigung auf acht bis zehn Nummern berechneten Sammlung, welche, wenn die Fortſetzung dem Anfange entſpricht, des Guten und Tüchtigen viel bieten wird. Aus den bisher vorliegenden Werken erhellt, daß L. als Componiſt durchaus einem reinen und edlen Geſchmacke huldigt, der ſich durch vieljähriges Studium klaſſiſcher Werke mit den feinen Regeln des Schönen innig befreundet hat. Von ſeinen Leiſtungen als Geſanglehrer hat ſeine von ihm gebildete Tochter Elvira, eine Sängerin von ton- und umfangreicher Stimme, welche ſich vorzüglich durch gemüthvollen Vortrag deutſcher Compoſitionen im ernſteren Genre auszeichnet, früherhin als Concertſängerin in Leipzig und neuerdings bei mehreren großen Muſikfeſten ein rühmliches Zeugniß ausgeſtellt. Im Orgelſpiele leuchtet er ſeinen Zöglingen als ein Künſtler vor, der mit der Würde und dem Geiſte jenes Inſtruments völlig vertraut iſt.

Laegel, Elvira, Sängerin, geboren um 1806 zu Weyda im Voigtlande. S. den vorigen Artikel.

Laeta, zwei Schweſtern, Fulvia und Melantho oder Rigella, Töchter des Julius Pomponius Laetus, lebten im 15. Jahrhundert und waren berühmt nicht nur als Dichterinnen, ſondern auch als Sängerinnen und (nach damaliger Zeit) Virtuoſinnen auf mehreren Inſtrumenten.

Lafont, Carl Philipp, der berühmte Violiniſt, wurde den 1. December 1781 zu Paris geboren. 1815 erhielt er durch Ludwig XVIII. die Stelle eines erſten Geigers an der Königl. Capelle, und nicht lange nachher wurde zu dieſem Amte dasjenige eines Accompagnateurs der Herzogin von Berry gefügt. Später ließ ſich L. in größeren Concerten hören, fand überall lauten Beifall und ungetheilte Anerkennung ſeines Talentes. 1831 durchreiste er mit ſeinem innig verbundenen Freunde, Heinrich Herz, Deutſchland und im Jahre 1838 einen großen Theil Frankreichs. Im Sommer 1839 unternahm Lafont mit H. Herz eine Badereiſe in's mittägliche Frankreich. Auf einer Fahrt von Bagnères (en Bigorre) nach Tarbes (den 23. Auguſt 1839) warf der Poſtwagen um, L. wurde zerquetſcht, konnte nur noch die Worte rufen: „Ich bin verloren!" („je suis perdu") und verſchied. H. Herz war lange gegen dieſe Reiſe geweſen; aus Freundesnachgiebigkeit allein unternahm er's, Lafont zu begleiten. Vorher ſchrieb er noch in ſeine Agenda: „Départ pour Bordeaux" und daneben „funeste pressentiment." Herr Fetis, der Vater, erhielt im Laufe des Jahres 1839 von Lafont einen Brief, worin es heißt: der Künſtler wolle ſich in dieſem Jahre zum letzten Male hören laſſen, um dann vom Publikum ſeinen Abſchied zu nehmen. Unerklärliche Vorbedeutungen!! — In Lafont verlor die Kunſtwelt eines ihrer glänzendſten Mitglieder, ſeine Umgebung den wiſſenſchaftlich gebildeten Menſchen und achtungswürdigſten Freund. — L. ſchrieb mit Umſicht und Sachkenntniß für ſein Inſtrument 7 Concerte, 15 acts variés, 22 für Pianoforte und Geige und eine große Anzahl Romanzen, wovon nicht wenige beinahe in ganz Europa bekannt und beliebt worden ſind. Feines Gefühl und geläuterter Geſchmack ſind Merkmale, die wir bei dieſen kleineren Erzeugniſſen, wie bei jenen größeren, in ungetheiltem Maße antreffen.

Lafont (der Vorname iſt nicht bekannt), ein trefflicher Tenoriſt, war im Jahre 1800 zu Bordeaux geboren und machte ſeine Schule in dem Conſervatorium zu Paris. Leider ſtarb er ſchon am 15. Auguſt 1838 nach kurzem Krankenlager, mit dem Rufe eines achtungswerthen Künſtlers auch den eines vortrefflichen Menſchen hinterlaſſend, der bei ſeinen Lebzeiten von Allen, die ihn kannten, geſchätzt wurde. Die erſten Künſtler in Paris veranſtalteten ihm zu Ehren auch eine ſolenne Todtenfeier. Ob dieſer Sänger mit dem obigen Geiger verwandt war, und wie weit oder wie nah, können wir nicht angeben.

Lage. Dieſes Wort kommt in der Muſik in dreifacher Beziehung vor. Einmal wenn von Veränderung der Intervallenreihe der Accorde dergeſtalt die Rede iſt, daß dadurch zwar der Grundaccord an ſich, ſein Toninbegriff, nicht verändert, ſeine Intervalle jedoch dermaßen höher oder tiefer gelegt werden, daß ſie ein anderes als das urſprüngliche Verhältniß zu einander bilden. Je nach der Zahl der Intervalle, aus welchen ein Accord beſteht, ſind demnach auch ſeine Lagen verſchieden. Das andere Mal, wo das Wort Lage vorkommt, iſt es in Beziehung auf die Applicatur auf Geigeninſtrumenten. Hier ſpricht man von erſter, zweiter, dritter ꝛc. Lage, und verſteht darunter dasjenige Fortrücken der Finger, oder vielmehr diejenige Lage der linken Hand am Griffbrette, daß mit dem Zeigefinger der erſte, zweite, dritte ꝛc. Ton einer jeden Saite gegriffen wird, ſtatt der zweite Ton auch mit dem zweiten, der dritte mit dem dritten Finger. Die erſte Lage heißt auch wohl die natürliche, weil ſie die durch die Natur der Sache gebotene iſt. — Die dritte Bedeutung des Wortes Lage in der Muſik iſt, wenn nicht gleich, doch ähnlich der von Umfang oder Gegend. Dann ſteht es aber auch immer mit den Prädicaten hoch oder tief zuſammen, denn in der Muſik, unter den Tönen, gibt es keine anderen Gegenden als hohe und tiefe, und was zwiſchen dieſen beiden iſt, mittlere. Eine hohe Lage der Stimme, eine hohe Stimmlage iſt ein hoher oder hoch liegender Tonumfang der Stimme, und umgekehrt eine tiefe Stimmlage ein tiefer Tonumfang derſelben. Mit Ton zuſammen — Tonlage bezieht es ſich auf die Gegend, wo ein Ton in irgend einem Kreiſe oder einer Reihe von Tönen liegt, ob in dieſer oder jener Octave, ob oben oder unten oder in der Mitte.

Lägel, ſ. Laegel.

Lager heißt in der Orgelbauerſprache ein Gerüſt oder Geſtelle, auf welchem mehrere Orgeltheile ihren Platz erhalten, liegen, lagern.

Lagkner, Daniel, geb. zu Marchpurg in Steyermark, blühete zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Organiſt zu Losdorp und war zuletzt Componiſt des Grafen von Loſenſtein.

Lagrimoso (ital.) — weinend, beweglich, traurig. Dieſer Ausdruck, wie lamentoso (Adj.) oder lamentabile (Adv.) — klagend, jammernd, die alſo eigentlich einen noch höheren Grad von Trauer und Klage andeuten, bezeichnet ſtets einen rührenden Vortrag, bei welchem Alles, was gekünſtelt erſcheinen könnte, wie viele Manieren, Figuren ꝛc., ſtreng vermieden werden muß.

Lahm, auch faul, langſam, wird in der Orgelbauerſprache gebraucht, wenn irgend Etwas nicht ſchnell

Digitized by Google

genug fungirt, z. B. wenn eine Taſte nicht ſchnell genug nach dem Niederdrucke in ihre natürliche Lage zurückſpringt, oder wenn eine Pfeife nicht prompt, nur langſam oder ſpät anſpricht.

Lahmeyer, ſ. **Lameyer.**

Lahouſſaye hieß der Chef des Orchrſters am Theater Feydeau zu Paris zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts. Er ward damals zu den erſtrn Künſtlern und inſonderheit Violiniſten nicht blos der Hauptſtadt, ſondern ganz Frankreichs gezählt, und ſoll auch ein ganz vorzüglicher Director geweſen ſeyn.

Laidlaw, Miß Robena Anna, eine der bedeutendſten Clavierſpielerinnen neueſtr Zeit, iſt die Tochter eines Kaufmannes und am 30. April 1819 in Bretton, im Weſtriding von Yorkſhire, geboren. In der That gehört Robena Laidlaw zu den angenehmſten und erfreutichſten muſikatiſchen Erſcheinungen der Gegrnwart; doch muß man ſie mit ihrer berühmten Kunſtgefährtin Clara Wieck nicht vergleichen wollen. Denn während dieſe letztere vorzügtich durch imponirende Kraſt, durch das Prächtige, Glanzvolle ihres Spiels erſtaunen macht, gefällt Miß L. vorzugsweiſe durch das Zarte, Weiche und Elegiſche ihres Vortrags. Darum pflegt ſie auch das Adagio mit beſonderer Vorliebe; das leiſe Rauſchen des See's in ſtiller Sommernacht, den melancholiſchen Geſang auf ſchwanken, im Abendwehen bewegten Zweigen wiegender Vögelein, den grheimnißvoll ſchwebenden Geiſterreigen, die wehmüthigen Klänge iriſcher Volksmetodien weiß die Künſtlerin mit innigem, rührendem Ausdrucke vorzutragen, ohne jedoch auch im Mindeſten nur jener Energie und Bravour zu entbehren, welche die grandiöſen Tongemälde Beethoven's, die ſchwierigen Werke Ries' und Hummels, oder die effeetreichen, kräftigen Compoſitionen Thalbergs oder Chopins und anderer neuerer Componiſten erfordern. Sie hat deßhalb auch, wie uns ſcheint, nicht nöthig, ſich ſelbſt als Genoſſin der ſogenannten neuromantiſchen Schute anzukündigen und dadurch ſelbſt nur eine einſeitige Richtung für ſich anzuſprechen.

Lais (der Vorname iſt nicht bekannt), war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erſter Tenoriſt bei der großen Oper zu Paris, und allgemein beliebt ſowohl als Sänger wie als Schauſpieler.

Lalande (oder la Lande, gemeiniglich aber Lalande geſchrieben), Sängerin, ſ. Merie-Lalande.

Lalande (ebenfalls auch geſchrieben la Lande), Michael Richard de, einſt Ober-Capellmeiſter des Königs von Frankreich und Ritter vom St. Michaelsorden, geb. zu Paris am 15. December 1637. Unter ſeinen Compeſitionen waren von jeher die Motetten die berühmteſten; er hat deren gegen 60 verfertigt. Für das Theater hat er nur ein Werk componirt, nämlich, mit Destouches gemeinſchaftlich, das ſo lange berühmte Ballet „les Elémens“, welches einſtmals das Pariſer Publikum hoch entzückte. Er ſtarb 1726.

Lalouette, Jean François, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Muſikdirector an der Cathedralkirche zu Paris, war ein Schüler von Lully und gleichſam deſſen Seeretär, indem er alles das niederſchreiben mußte, was dieſer, indem er componirte, ihm vorſpielte oder vorſang. Er hat auch viele Ballete geſetzt, die ihm einen großen Ruf erwarben, ſo daß er ſelbſt zuweilen zum Dirigiren in der Oper aufgefordert wurde. Er ſtarb 1728 in einem Alter von ungefähr 75 Jahren. Er iſt auch der Componiſt eines Motettenwerks, welches in Boivins Catalog von 1729 aufgeführt wird.

Lamanière, ſ. Maniòre.

Lamaria, ſ. Dellamaria.

Lamarre, ſ. Marre.

Lamb, Benjamin, ein berühmter engliſcher Tonkünſtler aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, war Organiſt am Eton-Collegium und an der St. Georgencapelle zu Windſor. Nach Hawkins Geſchichte hat er beſonders viele Authems componirt, die ſehr beliebt waren und ſich hier und da auch bis auf die neuere Zeit erhalten haben.

Lambert, Johann Heinrich, Philoſoph und Mathematiker, auch Akuſtiker, und von dirſer Seite auch für den Muſiker merkwürdig, ward 1728 zu Mühlhauſen im Sundgau geboren. In Berlin verfaßte er 1774 die wichtigen „Gedanken über die muſikaliſche Temperatur“, die er in der Academie vorlas und die vielfach überſetzt und gedruckt worden ſind, und ſchrieb endlich den höchſt intereſſanten Auffatz „sur les tons des flutes“, der in den Memoiren der Academie von 1775 veröffentlicht wurdr. Er ſtarb am 25. September 1777, nachdem er noch das Sprachrohr erfunden, die akuſtiſchen Schriften „Sur le son des corps elastiques“ „Sur la vitesse du son“ und „Sur quelques instrumens acoustiques“, die von Huth auch in's Deutſche überſetzt ſind, herausgegeben und durch vielfache andere Schriften ſich um die Wiſſenſchaft und Kunſt noch manches große Verdienſt erworben hatte.

Lambert, Michel, geb. zu Vivonne, einem Städtchen in Poitou, 1610, kam ſehr jung nach Paris und gewann daſelbſt durch ſeine angenehme Stimme, welche er ſehr geſchickt auf der Laute und Theorbe zu begleiten wußte, die Gunſt des Cardinals Richelieu, durch welche er ſich dann bald bis zum Capellmeiſter aufzuſchwingen wußte. Das Hauptverdienſt, welches er ſich als ſolcher erwarb, beſteht in der Verbeſſrrung des franzöſiſchen Geſanges, der bis auf ihn Nichts weiter war als eine Art von Plain-chant. Dadurch ward er denn auch gewiſſermaßen der Modelehrer in der eleganten Welt. Er ſchrieb auch eine „Traite de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres Instruments.“ Ferner: „Principes du Clavecin“ und mehrere Trio's für verſchiedene Inſtrumente. Des berühmten Lully Gattin war ſeine Tochter. — Zwei andere Lamberts, welche ſelbſt dem fleißigen Gerber ganz unbekannt blieben, Lambert von Beanon und Lamberto il Caldarino, waren Tonſrtzer des 15. und 16. Jahrhunderts.

Lambert, ſ. Lampert.

L'Ame, ſ. Ame und Stimmſtock.

Lamentabile, ſ. Lagrimoso.

Lamentation. Das lateiniſche Wort lamentatio heißt Klage, Klagelied. Daher kommt denn auch der Name Lamentationen für die drei Abſchnitte der Klagelieder Jeremiä, welche in den katholiſchen Kirchen an den drei letzten Tagen der Charwoche in dem erſten Nocturnus der Trauermeſſen in einem eigenen, zur Wehmuth ſtimmenden Tone abgeſungen werden.

Lamentoso, ſ. Lagrimoso.

Lameyer (zuweilen auch Lahmayer und wahrſcheinlich auch ſo richtiger geſchrieben), J. F., Organiſt in Hannover, ſ. Literatur.

La mi bezeichnete in der Solmiſation (ſ. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone e nicht die Sylbe la, ſondern mi geſungen werden mußte. Dieſer Fall kam vor, wenn ſich die Modulation aus dem Herachorde von g in das Herachord von c in aufſteigender Tonfolge bewegte. So lange der Ton e blos in dem Herachorde von g als deſſen ſechste Stufe vorkam, fiel beim Solmiſiren auf dieſes e natürlich die Sylbe la; bewegte ſich die Melodie aber weiter hinauf, ſo daß auf den Ton e noch der Ton f folgte, ſo mußte nunmehr auf das e, weil es das untere Ende des halben Tones ausmachte, die Sylbe mi geſungen werden, indem man ſich dachte, daß nun die Melodie in einem andeen Herachorde, und zwar in dem von c, ſich bewegte, in welchem immer auf den Ton e die Sylbe mi zu ſtehen kommt.

Lamia, der Name einer berühmten altgriechiſchen Sängerin und Flötenſpielerin, von Athen in Aleranorirn gebürtig, die ſich zugleich durch einen ſchönen Körper auszeichnete.

Lamiras, ein Poet und merkwürdiger Tonkünſtler des alten Griechenlands, aus Thrazien gebürtig, lebte noch vor Homer, und ſoll nicht nur die doriſche Tonart

Digitized by Google

erfunden haben, ſondern auch der Erſte geweſen ſeyn, der den Geſang mit der Harfe begleitete.

Lamotte (oder La Motte), Franz, geboren zu Wien (nach Andern in den Niedertanden) 1751, war einer der größten Violinſpieler und beſonders durch ſein fertiges Notenleſen berühmt. Er ſtarb ſchan 1781 in ſeinem 30. Jahre. Dieſes frühe Hinſcheiden iſt denn auch Schuld, daß wir ſo wenige Compoſitionen van ihm beſitzen. 1770 wurden in Paris drei Violineoncerte und zu Londou drei Violinſoto's gedruckt; ungleich mehr aber, auch Vialinduo's, van welchen Gerber ſechs anführt, ſind Manuſeript gebtieben.

Lamotte Fouqué, ſ. Fouqué.

Lampadarius, Joannes, alter muſikaliſcher Schriftſteller, um 1300 zweiter Sänger in Conſtantinopel.

Lampe, Johann Friedrich, kam 1725, nach ſeinem Vorgeben als ein Helmſtädter Student, nach London und engagirte ſich bei dem daſigen Opernarcheſter, wahrſcheinlich als Fagottiſt, da Händel 1727 einen großen 16füßigen Fagott für ihu verſertigen ließ. 1730 verließ L. dieſe Stellung und nahm ein Engagement am Coventgarden-Theater an, wo er auch die Muſik zu mehreren Pantomimen verfertigte. Auch ſetzte er 1732 für daſſelbe Theater die Oper „Amalia“, die ebenfalls vielen Beifall erhielt. Eine andere Oper, welche zur Verbreitung ſeines Rufs Viel beitrug, war „Roger and Joan.“ 1739 verheirathete er ſich mit der berühmten Sängerin Miß Iſabelle Young, einer Tochter von Carl Young und einer Schweſter der Mad. Arne, und war ſomit Glied einer bedeutenden und berühmten Künſtlerfamitie geworden. Auch ſchrieb er 1737 eine Anweiſung zum Generalbaſſe, und ſetzte endlich Swift's Cantaten in Muſik. 1749 verließ er Landau und hielt ſich zwei Jahre in Dublin auf. Nach dieſer Zeit wandte er ſich nach Ediuburg, wo ſich ihm die Ausſicht zu einem höchſt glücklichen und bequemen Leben öffnete, als ſchon im Juli 1751 ein Fieber ſeinem bis nur auf 59 Jahre gebrachten Leben ein Ende machte.

Lampe, Johann od. Georg Friedrich, das eine Mal findet man ihn ſo, das andere Mal ſo genannt, gehört zu den vorzüglichſten Tenoriſten und überhaupt gebildetſten dramatiſchen Sängern des vorigen Jahrhunderts. Er war aus Wotfenbüttel (1744) gebürtig. In Hamburg hatte er die Operette „das Mädchen im Eichthate“ componirt, mehrere Sinfonien und andere Orcheſterſtücke, die in Concerten gern gehärt wurden und die ihm einen großen Ruf verſchafft hatten. Er ſtarb in Schwedt in einem der erſten Jahre des laufenden Jahrhunderts.

Lampert, ſ. Lambert. Jenes iſt — wo mau es auch findet — ein Druck- oder Schreibfehler. Uebrigens wird am häufigſten der zu Paris lebende oder doch kürzlich noch gelebt habende Componiſt dieſes Namens ſo geſchrieben gefunden. Derſetbe iſt wohl zu unterſcheiden von den beiden unter Lambert aufgeführten Künſtlern. Das erſte Werk, was er herausgab (1799), war ein Rondo für Geſang und Clavier, nachher erſchienen noch von thm mehrere Ramanzen (op. 2, 3 und 10), ein dreiſtimmiges Salve Regina, dreiſtimmiges Damine Salvum, und eben ſo O salutaris mit Orgelbegleitung, eine gräßere und kleinere Méthade de Pianoſarte, eine Sammlung Contretänze, kteine Clavierſonaten, eine Phantaſie für Violoneell und Violine, und mehreres Andere, was Plevel uud Janet verlegten. Am gelungenſten ſallen die Kirchenſachen ſeyn. In Deutſchland iſt indeß auch von dieſen unſers Wiſſens Nichts bekannt geworden.

Lamprus, der Lehrer Ariſtorens, war aus Erythräa gebürtig und hat drei Werke von der Muſik hintertaſſen. Indeß iſt, ſo viel bis jetzt bekannt, keines mehr davon varhanden.

Lampugnani, Giovanni Battiſta, geboren zu Mailand 1706, machte ſchon in ſeinen jungen Jahren als Operncomponiſt viel Aufſehen. Er gehörte zu der neu neapatitaniſchen Schule von Leo und Durante. Er lebte noch 1770, muß jedoch in den nächſten Jahren darauf geſtorben ſeyn, da ſpäter nichts mehr von ihm bekannt geworden iſt.

Lance, N. N. Chevalier de la, ein ausgezeichneter franzäſiſcher Muſikliebhaber der neueſten Zeit. Von ſeinen Compoſitionen ſind in Wien, Augsburg, Offenbach und andern Städten von 1792 bis 1803 an 17 Werke geſtochen worden, welche wegen ihres leichten, fließenden und angenehmen Styles ſich beſanders des Beifalls der Muſikliebhaberinnen zu erfreuen hatten.

Lande, ſ. Lalande und Merie-Lalande.

Länderiſch, ſ. Ländler.

Landgraff, Johann Friedrich, ein fleißiger Kirchencomponiſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, war Orgauiſt an der Kaufmannskirche zu Erfurt und geboren zu Schloß-Wippach, einem zu jener Stadt gehörigen Amtsflecken, am 21. Mai 1683. Er ſtarb am 4. April 1744, viele Werke im Manuſeript hinterlaſſend, die aber für unſere Zeit faſt alle verloren gegangen ſind.

Landi oder Landy, Steffano, ein Rämer, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Beneficiat zu St. Peter im Vatiean, aber nicht Capellmeiſter daſelbſt, wie Abt Gerbert im zweiten Bande ſeines Werks de cantu et musica sacra pag. 333 irrig ſagt. Am 29. Navember 1629 kam er in das Callegium eer päpſtlichen Sänger und hier ſtarb er wahrſcheinlich um 1640. Es ſind nach mehrere fünfſtimmige Madrigalen, Meſſen, ein- und zweiſtimmige Arien, vierſtimmige Pſalmen, das muſikaliſche Drama „il S. Alessio“ (1634), vier- und fünfſtimmige Meſſen im Capellſtyle und das Paſtorale „la morte d'Orfei“ (1639) von ihm bekannt. In neuerer Zeit iſt auch ein tüchtiger Contrabaſſiſt Namens Landl bekannt geworden, doch haben wir zu krinen näheren Nachrichten über ihn gelangen tönnen.

Landino. Von dieſem berühmten Componiſten des 14. Jahrhunderts führt Fetis in ſeiner revue musicale eine kleine Compoſition an, welche zum Beweiſe dient, daß man zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts ſchon vollkommen dreiſtimmig ſetzte.

Ländler, auch Länderer und Dreher genannt, ein deutſcher Tanz im $^3/_4$ Taete und van mäßig geſchwinder Bewegung. Am häufigſten werden die Ländler, die nach ihrem Aeußeren im Grunde nichts Anderes ſind als Walzer und Allemanden (ſ. d. Art.), nach im Bayriſcheu getanzt, auch im Oeſtreichiſchen, und zwar von dem Laudvolke, woher denn auch wohl der Name Ländler kommen mag, von dem dann wieder das Adjeetivum Länderiſch gebildet iſt.

Landriano, Carlo Antonio, aus Mailand gebürtig, blühete um die Mitte des 17. Jahrhunderts und war Anfangs beſondees als Sänger berühmt. Er ſtarb ſchon im 33. Jahre ſeines Lebens, unter Anderem ein einſtimmiges Motettenwerk hinterlaſſend, das 1655 zu Mailand gedruckt worden war.

Landy, ſ. Landl.

Lanfranco, Giovanni Maria, gewöhnlich mit dem Zuſatze da Terentia Parmegiano, einer unſerer älteſten Tonlehrer und muſikaliſchen Schriftſteller, lebte zu Anfange des 16. Jahrhunderts und war nach Forkel's Vermuthnng Cantor oder Capellmeiſier am Dome zu Brescia.

Lang. Wo dieſes Wort, als Adiectivum gebraucht, in der Muſik vorkommt, ſteht es gewöhnlich für gut, wie z. B. langer Tacttheil, ſtatt guter Tacttheil, eben ſo lange Taetzeit u. a. Man vergleiche darüber immer die Artikel des Hauptworts, mit welchem es zuſammengeſetzt iſt. — Ueber lange Note ſiehe auch den Artitel Longa.

Lang, Ernſt Johann Benediet, Harfeniſt und Maier zu Nürnberg nud ehemaliger Kammermuſikus des Grafen von Ahrenberg, geb. zu Ilmenau im Hennebergiſchen im Februar 1759. In Brüſſel ward er Mitglied der Capelle des Grafen von Ahrenberg, Privatverhältniſſe wegen aber nahm er bald wieder ſeinen Abſchied nnd ging nach Nürnberg, wo er ſich durch Unterrichtgeben, Componiren und Maien ſeinen Unterhalt ver-

Digitized by Google

diente. In dieſe Zeit fallen die Harfenconcerte, welche von ihm bekannt geworden ſind, und die Sonate für Harfe und Violine und die Gedichte von Bürger, welche in Nürnberg gedruckt wurden. Er ſtarb ſchon am 6. Mai 1785.

Lang, Johann Georg, Clavier- und Violinvirtuos, geb. in Böhmen 1724. Als Componiſt iſt er erſt ſeit 1760 bekannt, ſeit welcher Zeit im Ganzen aber auch nur ungefähr acht Werke von ihm gedruckt wurden, die in Sinfonien, Clavierconcerten, Quartetten und Trio's für Clavier und einer Doppelfuge beſtehen. Beliebter als alle dieſe waren jedoch von jeher ſeine Doppelconcerte für zwei Claviere, die aber unbegreiflicher Weiſe dennoch Manuſeript blieben.

Lang, Alexander, Doctor und ordentlicher Profeſſor der Rechte an der Königl. Bayriſchen Univerſität zu Erlangen, war geboren zu Regensburg am 6. März 1806. Im Jahre 1834 wirkte Profeſſor Lang zu Gründung des muſikaliſchen Vereins in Erlangen. „Cäcilia", mit und war bis zu ſeinem Ableben Director deſſelben. In Begleitung des Geſanges mit Clavier hatte er eine ganz beſondere Gewandtheit und erntete bei ſolchen Anläſſen öfters den dankbaren Beifall bedeutender Sänger ein. Auch im Fache der Compoſition hatte er ſich ſchon früher mit vielem Glücke verſucht, und es ſind ſogar einige ſeiner Compoſitionen im Druck erſchienen; die größere Zahl derſelben liegt aber noch im Manuſcript vor, dürfte aber mitunter der öffentlichen Bekanntwerdung nicht unwürdig ſeyn. Mit Arrangement fremder Muſik für's Clavier oder auch bloßer Clavierſätze für Inſtrumentalbegleitung beſchäftigte er ſich gleichfalls. Er ſtarb am 18. Februar 1837, ohne der Kunſtwelt ſo viel genützt zu haben, als er ohne Zweifel in ihr dereinſt leiſten wollte und noch hätte leiſten können.

Langbecker, Emanuel Chriſtian Gottlieb, ſehr vortheilhaft bekannt, beſonders als Forſcher auf dem Gebiete des evangeliſchen Kirchenliedes und der evangeliſchen Choralmuſik, ward am 31. Auguſt 1792 zu Berlin geboren. Unter andern Schriften gab er heraus: „das deutſch-evangeliſche Kirchenlied", eine hiſtoriſch-äſthetiſche Abhandlung zur dritten Jubelfeier der Augsburger Confeſſion, die 1830 zu Berlin erſchien; ferner „Johann Crüger's, von 1622 bis 1662 Muſikdirector an der St. Nicolaikirche zu Berlin, Choralmelodien, aus den beſten Quellen nach dem Original mitgetheilt und mit einem kurzen Abriſſe des Lebens und Wirkens dieſes geiſtlichen Liedercomponiſten begleitet, nebſt dem Bildniſſe Johann Crügers" (Berlin 1835), und endlich „Geſangblätter aus dem 16. Jahrhunderte mit einer kurzen Nachricht vom erſten Anfang des evangeliſchen Kirchenliedes und dem Entſtehen der Geſangblätter, nebſt einer Literatur derſelben aus dieſer Zeit" (Berlin 1838). Außerdem iſt L. aber auch Mitherausgeber des „geiſtlichen Liederſchatzes" (erſte Aufl. 1832, zweite Aufl. 1840), in welchem ſich viele ſeiner eigenen Lieder befinden, die aber zum Theil ſchon früher in den beiden Sammlungen ſeiner Gedichte (Berlin 1824 und 1829) erſchienen waren.

Lange (Langius), Hieronymus Georg, aus Havelberg in der Mark, lebte zu Ende des 16. Jahrhunderts in Breslau, zeichnete ſich beſonders durch gute muſikaliſche Fertigkeiten aus, und ſtarb, an Händen und Füßen contract, im Hieronymusſpitale am 1. Mai 1587. Erſchienen ſind von ihm mehrere vier- bis achtſtimmige Cantiones sacrae in zwei Theilen zu Nürnberg, und Tricinia, die aber erſt nach ſeinem Tode 1618 zu Erfurt gedruckt wurden.

Lange, Joſeph, deutſcher Schauſpieler, der, wie Garrick und Lecain bei den Engländern und Franzoſen, in der Geſchichte der dramatiſchen Kunſt der Deutſchen einen feſten Platz einnehmen wird, und auch als dramatiſcher Componiſt und Clavierſpieler einſt einen nicht unbedeutenden Ruf hatte, war in Würzburg 1751 geboren. Als Componiſt ward er vornehmlich 1796 durch die Operette „Adelheid von Ponthieu" allgemein bekannt. Auch als Maler zeichnete er ſich aus, und man hat große, ſehr geſchätzte Bilder von ihm, ſogar Altarblätter, wie z. B. das in der Nicolsburger Kirche. Um 1780 verheirathete er ſich mit der Schwägerin Mozarts, Louiſe Maria Antonie, geborene Weber, aus Mannheim, einer ausgezeichneten Sängerin, wozu ſie Mozart mit aller Liebe zu ſeinem Beruf und all' ſeiner Kunſt gebildet hatte. Sie ſtarb 1830 zu Frankfurt; unſer Lange aber 1827 in Wien.

Lange, Mad. Catharina, geb. Stamitz, Sängerin und Schauſpielerin, ward zu Mannheim geboren 1774. Sie ward in München engagirt und verheirathete ſich an den Capellmuſikus Lange, unter welchem Namen ſie dann immer mehr in der Kunſtwelt bekannt wurde. Man darf ſie nicht verwechſeln mit einer zweiten Sängerin Namens Lange, die ſich zu eben derſelben Zeit am Münchner Hoftheater befand, aber eine geborne Boudet war. Die Männer waren Brüder und Beide als Horniſten ganz brave Orcheſterſpieler.

Lange (der Vorname iſt uns nicht bekannt), Organiſt an der St. Stephanskirche zu Bremen, ward geb. im Jahre 1784. Lange iſt ein achtungswürdiger Muſiker, ſeines heroiſchen Inſtruments vollkommen mächtig und, wie überhaupt allſeitig gebildet in ſeiner Kunſt, ſo beſonders gewandt in der Compoſition. Seine Cantaten gehören zu den beſſeren Werken ihrer Art, und ſein vierſtimmiges Choralbuch zum Bremer chriſtlichen Geſangbuche zeugt von einer ungewöhnlich tiefen Einſicht in das ganze Weſen der Kirchenmuſik und des Chorals insbeſondere, ſo wie von gründlicher Kenntniß des Satzes.

Langer, Dominik, Violiniſt am Theater zu Breslau, iſt ein Böhme von Geburt. Genau auf Jahr und Tag können wir ſein Alter nicht angeben, wie auch nichts Beſtimmtes aus ſeiner Bildungsgeſchichte. Als Künſtler verdient er beſonders als Ripieniſt auf der Violine viel Achtung. Dabei iſt er ein fertiger Clarinettiſt und Einer von den Wenigen, die das Baſſethorn meiſterhaft zu blaſen verſtehen. Componirt hat er: „die alte und neue Zeit" (im Clavierauszuge bei Leukardt in Breslau erſchienen); viele Tänze, von denen auch einige Hefte gedruckt wurden, und die ſich durch gut gehaltenen Rhythmus und gefällige Melodien auszeichnen; und eine große Sinfonie, die er dem Capellmeiſter Schnabel dedicirte.

Langer, Matthias, zwar im Grunde nur Dilettant, doch ein tüchtiger Hornvirtuos und in ſofern merkenswerth.

Langius, ſ. Lange.

Langlé, ſ. Anglé.

Langſam, ſ. die Art. Lahm und Tempo.

Languente und Languido, jenes iſt das Adverbium, dieſes das Adjectivum, heißt matt, ſchmachtend, ſchwach.

Laniere, Nicolo, geboren in Italien 1568, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter des Königs Carl I. von England und bei den Engländern damals ſehr berühmt. L. war zugleich auch ein geſchickter Maler und Kupferſtecher. Er ſtarb zu London in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Lanner, Joſeph, ſ. Strauß (Johann).

Lannoy, Eduard Freiherr von, geboren zu Brüſſel im December 1787, verließ ſehr früh ſein Vaterland, durchzog mit ſeinen Eltern, welche emigrirt waren, den größten Theil von Deutſchland, kehrte erſt 1801 nach Brüſſel zurück, machte ſeine Studien theils zu Grätz in Steiermark, theils auf dem Lyceum zu Brüſſel und in Paris, ließ ſich am Ende des Jahres 1806 in Steiermark nieder und bewohnt ſeit 1818 abwechſelnd Wien und ſein Landgut in der Nähe von Marburg. Er hat ſich als Componiſt, als Dichter und im Felde der muſikaliſchen Kritik mehrfach verſucht. Seine deutſchen und franzöſiſchen Gedichte und Aufſätze vermiſchten Inhalts finden ſich in mehreren Taſchenbüchern und Zeitſchriften zerſtreut. Von ſeinen muſikaliſchen Arbeiten verdienen folgende beſondere Erwähnung: eine Cantate, aufgeführt zu Brüſſel bei der Preisvertheilung im Lyceum 1806, „Margarethe oder die Räuber", Oper in einem Aufzug

Digitized by Google

gegeben zu Grätz 1814 und zu Wien 1819; „die Morlaken“, Oper in zwei Acten, gegeben zu Grätz 1817; „Libuſſa“, Oper in zwei Acten, gegeben zu Brünn 1818; „Kätli“, Oper in einem Act, gegeben zu Wien 1827; „Ein Uhr“, Melodram, gegeben zu Wien 1822; „der Mörder“, Melodram; „Emmy Teels“, Melodram; „die beiden Galeerenſclaven“, Melodram; „der Löwe von Florenz“, Melodram; Ouverture und Zwiſchenacte zu „Czar Iwan“; „der ſchwarze Aba“, Melodram, welche alle in dem Zeitraume von 1823 bis 1830 auf verſchiedenen Bühnen Wiens und Deutſchlands gegeben wurden; eine große Sinfonie in E-Dur, in dem Geſellſchaftsconcerte zu Wien aufgeführt; Sinfonie in C-Dur, im Concert ſpirituel aufgeführt; mehrere Ouverturen, Soloſtücke für verſchiedene Inſtrumente ꝛc. Im Stiche ſind viele erſchienen: drei Sonaten für Fortepiano und Violine; ein Trio für Fortepiano, Clarinette oder Violine und Violoncell; eine Sonate für Fortepiano allein, im Musée musical; ein Quintett für Fortepiano, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn (auch als Quartett arrangirt); vierhändige und andere Märſche; Tänze; mehrere Rondo's und Variationen für Fortepiano; große Variationen für die Violine mit Orcheſterbegleitung; mehrere Lieder u. ſ. w. Seit 1830 hat Baron Lannoy ſeine Zeit faſt ausſchließlich der Leitung des Conſervatoriums zu Wien gewidmet, deſſen Vorſteher er bis zum Jahr 1835 war, und dieſer verdienſtlichen Anſtalt durch ſeine ausgebreiteten Kenntniſſe, vielſeitige Bildung, richtige Anſichten und liebenswürdige Humanität als kräftige Stütze ſich bewährte. Gegenwärtig iſt er noch Mitunternehmer des Concerts ſpirituel, überhaupt vielfach in der Kunſt thätig.

Lanzetti, Salvatore, ein zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmter italieniſcher Violoncellvirtuos, war aus Neapel gebürtig. 1736 erſchienen von ihm zu Amſterdam zwölf Violoncellſolo's, die ſich ziemlich in der ganzen muſikaliſchen Welt verbreiteten; nach der Zeit auch „Peincipes ou l'applicature de Violoncell par tous les tons“, die aber in Deutſchland nicht weiter bekannt geworden ſind.

Lanzi, 1) Franceſco, verdienſtvoller italieniſcher Sänger, blühete zu Anfang des vorigen Jahrhunderts. — 2) Petronio L., war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter zu Bologna. Außer einem Kyrie und Gloria iſt von dieſem L. leider Nichts bekannt.

Laoud, ſpaniſcher Name der Laute, ſ. dieſ.

Lapis, Santo, von Laborde unter die guten italieniſchen Componiſten gezählt, war aus Bologna gebürtig und lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Venedig, wo er in Gemeinſchaft mit Andern 1729 und 1730 die Opern „la Generosità di Tiberio“ und „la Fede in Cimento“ componirte, die auch in eben den Jahren aufgeführt und beifällig aufgenommen wurden.

Lappi, Pietro, italieniſcher Componiſt und Geiſtlicher dabei, aus Florenz gebürtig, blühete zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Capellmeiſter an San Mariae Gratiarum zu Breſcia, und gab ſeit 1602 eine Menge Kirchenſachen heraus.

La re bezeichnet in der Solmiſation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone a oder d nicht die Sylbe la, ſondern re geſungen wurde, als man nämlich nur noch die Guidoniſchen ſechs Sylben (ohne si) hatte.

Larghetto, das Diminutivum von Largo, ſiehe daher dieſen folgenden Artikel.

Larglor, ſ. Fistula.

Largo (ital.), wörtlich: breit, weit, gedehnt; in der Muſik gewöhnlich die Bezeichnung des langſamſten Tempo's, und daher nur für ſolche Tonſtücke paſſend, denen Empfindungen zum Grunde liegen, welche ſich gewiſſermaßen nur in einer feierlichen Langſamkeit äußern. Im Uebrigen gilt hier wohl daſſelbe, was ſchon im Artikel Adagio von Tonſtücken ſolch' langſamer Bewegung geſagt worden iſt. Der Streit darüber, welches Tempo langſamer ſey, Adagio oder Largo, iſt lange geführt worden; wir glauben, für das Letztere ſtimmen zu müſſen. Die dem Adagio eine langſamere Bewegung zutheilten, verwechſelten offenbar Largo mit Lento, welches ohne Weiteres ſchneller iſt als Adagio, und gleichſam den vierten Grad des langſamen Zeitmaßes, von Largo an gerechnet, in der Muſik bildet. Selbſt Larghetto, welches das Diminutivum iſt von Largo und in dieſer Beſchränkung auch die ganze Bedeutung von L. hat, iſt noch etwas langſamer als Adagio, und bildet gewiſſermaßen die Mitte oder den Uebergang zwiſchen dieſem und Largo.

Laroche, Sänger, richtiger geſchrieben La Roche, ſ. daher unter Roche.

Larrivé, ſ. Arrivé.

Laruette, ſ. Ruette.

Laſalle, ſ. Salle.

Lasceux, der fleißige Claviercomponiſt, welcher in den ſechziger, ſiebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Preſſen ſtets in Bewegung erhielt und unſere Dilettanten ſo reichlich mit mancherlei angenehmen und luſtigen Clavierſtücken, und die Anfänger im Orgelſpiele mit vielen kleinen Sachen zur Uebung auf der Orgel verſah, war Organiſt und Clavierlehrer in Paris, und als ſolcher in der That dort ſehr beliebt. Er ſtarb 1784.

Laska, 1) Franz, einer der beſten Organiſten Böhmens, war geboren zu Chorenſchitz 1750 und ſtarb zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu Motaƺow als Ex-Benedictiner. — 2) Joſeph Laska gehörte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu den geſchätzteſten Saiteninſtrumentenmachern. Er lebte zu Prag, und beſonders ſeine Lauten, Violinen und Harfen ſtanden in hohem Werthe.

La sol, in der Guidoniſchen Solmiſation der Ton d, wenn nämlich auf dieſen nicht die Sylbe la, ſondern sol geſungen werden mußte, was allemal der Fall war, wenn die Melodie aufwärts aus dem Herachorde von f in's Herachord von g überging.

Laſſer, Johann Baptiſte, Sänger und Componiſt, auch muſikaliſcher Schriftſteller, wurde geboren zu Steinkirchen in Unterösterreich am 12. Auguſt 1751. Er ſchrieb ſechs Operetten, welche alle viel Glück machten. Später wandte ſich ſeine Muſe ausſchließlich der Kirchenmuſik zu, leider aber mit wenigerem Glück. Als Schriftſteller ward er bekannt im Jahr 1798 durch eine „vollſtändige Anleitung zur Singekunſt, ſowohl für den Sopran als auch für den Alt.“ Er ſtarb zu München allgemein geſchätzt am 21. October 1805. Der ſpäter lebende Tenoriſt und Hofſänger daſelbſt — Emanuel L., und der Clavierſpieler — Joſeph L., der ſich ſchon 1794 als Knabe von 14 Jahren in einer Academie zu Wien mit Beifall öffentlich hören ließ, ſind ſeine Söhne und Schüler.

Laſſo, Orlando di. Im Jahre 1837 erſchien von S. W. Dehn eine deutſche Ueberſetzung der von H. Delmotte herausgegebenen, ziemlich ausführlichen Lebensgeſchichte Laſſo's. Delmotte konnte als Bibliothekar zu Mons ſeine Notizen aus den beſten Quellen ſchöpfen, ſo daß wir ſeinen Mittheilungen wohl unbedingten Glauben ſchenken dürfen, und wir verfehlen daher auch nicht, demnach die Geſchichte dieſes ewig denkwürdigen Mannes im Hauptwerke mit Folgendem theils zu berichtigen, theils zu ergänzen. Nach dem eigenhändigen Manuſcript des Vinchant, „Annalen des Hennegau“, wurde Laſſo geboren zu Mons in der Guirlandenſtraße 1520; wurde Chorknabe an der St. Nicolaikirche daſelbſt. Als ſein Vater der Falſchmünzerei überwieſen und verdammt wurde, mit einer Reihe falſcher Münzen um den Hals dreimal um das Hochgericht zu gehen, veränderte beſagter Orland, welcher ſich eigentlich Roland de Lattre nannte, ſeinen Vor- und Zunamen in Orland de Laſſus, verließ das Land und ging mit Ferdinand Gonzaga, welcher der Partei des Königs von Sicilien anhing, nach Italien. Damit iſt nun leider der gar ſtattliche Stoff

Digitized by Google

zu einer romantiſchen Novelle, welche man aus L.'s Jugendleben nehmen wollte, und dergleichen jetzt ſo ſchön erklingen, vernichtet. Sogar die vielerzählte hübſche zweimalige Entführungsgeſchichte des Knaben ſeiner wunderlieblichen Stimme wegen fällt damit zuſammen, ob ſie gleich auch vom Freunde des Künſtlers, Samuel a Quickenberg, mitgetheilt wurde. (Prosopographiæ heroum atque illustrium virorum totius Germaniæ auth. H. Pantaleone. Basilæ 1566 in Folio, in welchem wichtigen Buche alle biographiſchen Artikel von ihren Verfaſſern unterzeichnet worden ſind.) In ſeinem 18. Jahre ging L. mit Conſtantin Caſtriotto nach Neapel, blieb etwas über zwei Jahre daſelbſt, wurde in Rom vom Erzbiſchof von Florenz wohlwollend aufgenommen, erhielt nach Baini 1541 die Capellmeiſterſtelle am Lateran (kann alſo nicht 1530 geboren ſeyn), der er nur ſechs Monate vorſtand, weil er ſeine todtkranken Eltern noch einmal ſehen wollte, die er nicht mehr am Leben traf. Er reiſte bald mit dem Kunſtfreunde Ceſar Brancaccio nach England und Frankreich, worauf er ſich zwei Jahre in Antwerpen niederließ, wo ihm ſein Talent und offener Character ſehr viele Freunde erwarben. 1557 berief ihn der Herzog von Baiern, Albert V., der Großmüthige, an ſeinen Hof mit dem Auftrage, niederländiſche Tonkünſtler mitzubringen. Die Nachrichten über ihn von 1543 bis 1557 ſchweigen bis auf das Wenige, was angegeben wurde. Vorzüglich iſt darüber eines der älteſten bairiſchen Biographienwerke nachzuleſen: Parnassus Boicus. Augsburg, 1736 in 8°. Bd. 6 collect. 6. — In München wurde er bald außerordentlich angeſehen durch Gelehrſamkeit, Witz, Redlichkeit und Schönheit ſeiner Compoſitionen. 1558 vermählte er ſich mit Regina Weckinger, Ehrendame des Hofes, und lebte in der glücklichſten Ehe. 1562 ernannte ihn der Herzog zu ſeinem erſten Capellmeiſter, der im Rufe mit Paleſtrina wetteiferte und gleichfalls „Fürſt der Tonkunſt" genannt wurde. Der Kaiſer Maximilian ertheilte ihm und ſeinen rechtmäßigen Nachkommen am 7. December 1570 den Reichsadel (die Urkunde iſt anfangs bezeichnetem Buche beigedruckt); Papſt Gregor XIII. erhob ihn am 6. April 1574 zum Ritter des goldenen Sporns, und Vinchant fügt hinzu, der König von Frankreich habe ihn mit dem Maltheſerkreuze geadelt. 1571 begab ſich L., nach ſeinen eigenen Worten, zum erſten Male nach Paris, wurde Carl IX. vorgeſtellt und erhielt von ihm große Geſchenke und Auszeichnungen (damals ſollte in Paris eine Muſikacademie errichtet werden). Die berühmten ſieben Bußpſalmen dieſes „Phönix" ſeiner Zeit hatten ſpäter auf den gequälten König beſonders gewirkt, und er berief den L. zu ſeinem Capellmeiſter. Sie ſind aber nicht für dieſen reuigen König als Sühnopfer der Bartholomäusnacht geſetzt worden; denn der erſte Band war ſchon 1565 und der zweite 1570 vollendet, und die Bluthochzeit hatte bekanntlich erſt 1572 ſtatt; vielmehr ſind ſie auf Anregung des Herzogs von Baiern componirt worden, und zwar für fünf Stimmen; ſie wurden dann in eine prächtige Abſchrift von Pergament gebracht und mit den reichſten Bildern geſchmückt. Aus Mitleid für den geängſteten König überredete Herzog Albert den München nicht gerne verlaſſenden L., den Ruf anzunehmen; allein ſchon auf der Mitte des Weges kam die Nachricht vom Tode Carls (30. Mai 1574) an, und L. eilte nun zurück, weshalb der Herzog ſelbſt ein eigenes Lobgedicht auf ihn verfertigte. Die Gewiſſenhaftigkeit L.'s bezeugt Folgendes. Er hatte von einem geſammelten Capitale von 4400 Gulden aus der Schatzkammer fünf Procente gezogen. Dieſe Zinſen ſendete er dem Herzog Wilhelm V. zurück, weil die Kirche den Laien verbietet, ſolche Vortheile zu ziehen. Der Herzog nahm die Summe an, ließ ihm aber eine gleiche als Eigenthum zuſchreiben. Ueber die Werthſchätzung ſeiner Compoſitionen exiſtiren noch einige merkwürdige Anecdoten. Im Januar 1587 ſchenkte ihm der Herzog einen Garten in Freiſing und gab ſeiner Frau die Zuſicherung einer jährlichen Penſion von 100 Gulden. Der Capelldienſt wurde ihm von jetzt an beſchwerlich; auf ſein Geſuch erlaubte ihm der Herzog, mit Abzug der Hälfte des Gehaltes (400 Gulden) eine Zeit des Jahres auf einem Gute zuzubringen. Für ſeine zwei Söhne ſolle geſorgt werden. L. wollte aber die 200 Gulden nicht einbüßen und bat durch ſeine Frau, das Geſchäft fortſetzen zu dürfen. Dieſe Anſtrengungen hatten aber für ihn die verderblichſten Folgen; er ermattete im Geiſte. Der Hof-Leibarzt ſtellte zwar die körperliche Geſundheit wieder her, aber den Gebrauch ſeines Verſtandes erhielt L. nicht wieder. Von jetzt an war er traurig, in Grübeleien und Melancholie verſunken bis an ſeinen Tod, deſſen Zeitpunkt gleichfalls ſehr verſchieden angegeben wird. Kieſewetter ſagt 1594; allein auf ſeinem prachtvollen Denkmale von rothem Marmor ſteht die Jahreszahl 1595. Dem im citirten Werke mitgetheilten Bildniſſe L.'s nach muß dieſer ein ſehr ſtattlicher Mann geweſen ſeyn. Eben dort erhalten wir auch noch Nachweiſungen über die Familie des Laſſus, aus denen man bis in die neueſten Zeiten alle Fehler und Mängel unſeres fleißigen Gerbers nachgeſchrieben hat. Wir hoffen daher unſern Leſern einen Dienſt zu erweiſen, wenn wir auch hierüber die wichtigſten Ergänzungen und Berichtigungen anführen. Der Sohn Ferdinand de L., in der Münchner Capelle Tenoriſt, wurde 1602 Capellmeiſter des Herzogs Maximilian I. und zugleich Lehrer der fünf Chorknaben, die für 52 Gulden jährliches Koſtgeld (eines jeden?), 20 Gulden für Wohnung, 10 für Wäſche und 50 für Unterricht in ſeinem Hauſe wohnten. Sein Gehalt war 300 Gulden, wofür er noch die Hofſänger unentgeldlich unterrichten mußte. 1602 hatte er ſchon ſieben Kinder (ſechs Söhne). Er ſtarb 1609 am 27. Auguſt, als einer ſeiner Söhne, Ferdinand, vom Herzoge nach Rom geſendet worden war; dieſer kam 1616 an die Stelle ſeines Vaters, wurde aber 1629 entlaſſen und zum Diſtrictsrichter zu Reispach ernannt (ſtarb 1636). Der dritte Sohn Orlando's war Rudolph (alſo nicht der älteſte, wie es überall heißt). Dieſer erhielt ſchon 1588 als Hofmuſiker einen Jahrgehalt von 240 Gulden; 1609 wurde er Hoforganiſt mit 300 Gulden Gehalt. Als Tonſetzer war er der geachtetſte unter allen Nachkommen Roland's, die bald muſikaliſch ganz verſchollen. Rudolph ſetzte Virginalia eucharistica, ſechs Meſſen, ſechs Magnificate, ſechs Motetten u. ſ. w. Er ſtarb 1625 nach der genealogiſchen Tabelle. Wäre es beglaubigter, daß der proteſtantiſche Held Guſtav Adolph 1632 ihm mehrere Compoſitionen aufgetragen, ſo müßte in der Tabelle ein Druckfehler angenommen und dafür 1635 geleſen werden, was durch genaue Nachforſchungen in den Münchner Archiven noch feſtgeſtellt werden könnte. Daß Ferdinand und Rudolph viele Werke ihres geehrten Vaters herausgaben, unter andern: Magnum opus musicum (in ſechs Foliobänden 1604, mit einem ſpäter 1625 dazu gekommenen ſiebenten Bande für den Orgelbaß, alſo nicht in 17 Foliobänden, wie es im Hauptwerk heißt), iſt bekannt. Die verſchiedenen kritiſchen Urtheile über die Werke Rolands übergehen wir und ſtimmen nur dem Ausſpruche bei: wie Paleſtrina das Oberhaupt der italieniſchen Schule jener Zeit iſt, ſo iſt es Orlandus für die deutſche Schule. Orlandiaden nannte man ſonſt die luſtigen, beſonders die bacchantiſchen Lieder Orland's und die Orgien ſelbſt, in welchen ſie häufig geſungen wurden. Endlich erhalten wir durch jenes ſorgfältig bearbeitete biographiſche Werk auch ein chronologiſches Verzeichniß der Compoſitionen des Orlandus Laſſus, mit genauer Angabe, welche Bibliothek das Werk beſitzt, oder doch mit Anzeige der Quelle, woraus der Verfaſſer ſchöpfte. Der gedruckten Werke des Rudolph de Laſſus waren im Ganzen nur drei, und von Ferdinand de L. eines vorhanden. Der handſchriftlichen Werke Orland's ſind viele. Von Rudolph können noch 5 Manuſcripte genannt werden, und von Ferdinand, dem Enkel Orland's, 64. Es wird berechnet, daß Orland de L. 1572 heilige Werke und 765 profane, alſo zuſammen mindeſtens 2337 geſchrieben hat. Die zahlreichſten ſind Motetten, Magnificate, Litaneien und

Meſſen. Eben ſolche Werke ſchrieben beſonders auch ſeine Söhne und ſeine Enkel.

Laſſus, ein altgriechiſcher Poet und Muſikus, geb. zu Hermione in Achaja gegen die 58. Olympiade oder 548 v. Chr., war der Erſte, welcher ein Buch über die Muſik ſchrieb, das aber verloren gegangen iſt. Er führte die Dithyramben in der Poeſie und Muſik ein, weshalb ihn denn auch Einige für den Erfinder derſelben ausgeben. Diogenes Laertius ſagt, er verdiene unter die ſieben Weiſen verſetzt zu werden.

Latilla, Gaetano, geb. zu Neapel, nach Gerber 1710, jedenfalls aber um ein Paar Jahre früher, denn ſchon 1738 ward er dem Capellmeiſter Pompejo Canniciari an San Maria Maggiore zu Rom adjungirt, und die Wichtigkeit dieſer Stelle läßt nicht wohl glauben, daß man ſie einem Manne von kaum 28 Jahren übertragen haben würde. Indeß müſſen wir doch auch zugeben, daß L. ſchon in ſeiner Jugend ein außerordentliches Talent entwickelte, ſo daß er hinſichtlich der dramatiſchen Compoſition es ſogar wagen durfte, einen Jomelli und Galuppi in die Schranken zu rufen. Seine Opern, welche er mit Pergoleſi gemeinſchaftlich componirte, hatten ganz dieſe Tendenz; aber nicht durch den damals ſchon immer mehr um ſich greifenden italieniſchen Figurenreichthum im Geſange, ſondern durch die ſtrengſte Einfachheit, entblößt von allem äußern Zierrath, wollte er ſeine Gegner beſiegen, und in der That auch würde es ihm vollkommen gelungen ſeyn, hätte nicht auf der andern Seite wieder das oft überaus künſtliche Gewebe ſeiner Harmonie die einfache Schönheit ſeiner Melodien bedeckt. Seine Zeitgenoſſen hielten ihn für einen ihrer größten Contrapunktiſten, und dieſen Ruf wollte er bewähren und erhalten. Er ſtarb 1774. In den letzten zehn Jahren ſeines Lebens ſchrieb er faſt gar nichts mehr; doch wurden noch in den ſechziger und ſiebziger Jahren zu Venedig mehrere ſeiner Opern mit Beifall aufgeführt. Auch ſind mehrere einzelne Piecen daraus gedruckt worden. 1770 ſprach ihn Burney noch in Venedig, und erfuhr denn auch von ihm, daß er der Oheim des berühmten Piccini war.

Latour, Jean, Pianoforte-Virtuos und fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument, lebt zu Paris. Im Ganzen mag er nahe an 100 Werke, oder wohl noch darüber, geſchrieben haben. Die in Deutſchland davon bekannten druckte André in Offenbach. Einige haben L. auch wohl ſchon den franzöſiſchen Gelinek nennen wollen; wir finden aber dieſen Vergleich durchaus nicht paſſend; ſoll er einmal mit einem deutſchen Claviercomponiſten verglichen werden, ſo möchten wir ihn eher der Blahetla, ſelbſt Czerny, Hünten und ſolchen Meiſtern an die Seite ſtellen.

Latzel, Joſeph, Mitglied des Kreuzherrn-Ordens mit dem doppelten Stern vom heiligen Grab zu Jeruſalem und Regens Chori an der Kreuzkirche zu Neiſſe, wurde am 12. Mai 1764 zu Marienthal in der Grafſchaft Glatz geboren. Die Muſik auf ſeinem Chore gehörte zu den beſten in ganz Oberſchleſien. Auch componirte er Viel für ſeine Kirche, meiſt aber anonym, und widmete alle übrige Zeit dem muſikaliſchen Privatunterrichte, aus dem viele tüchtige Schüler hervorgingen. Er ſtarb am 5. September 1827.

Lau, Carl, der ſich ſchon in den ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch mehrere Hornconcerte einen bedeutenden Namen erwarb, lebte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als Profeſſor der Muſik an der Jekaterinoslaw'ſchen Univerſität und als Capellmeiſter der Jagdmuſik bei dem Kaiſerl. Jägercorps, wie auch bei der Ismailow'ſchen Garde und Garde zu Pferd zu Petersburg, und gehörte damals zu den vorzüglichſten und verdienſtvollſten Tonkünſtlern daſelbſt, der ſich beſonders die Vervollkommnung der Horn- oder Jagdmuſik ſehr angelegen ſeyn ließ. Dem Namen nach war er wahrſcheinlich ein Deutſcher, und da der Name Lau beſonders in Schleſien ſehr bekannt iſt, ein Schleſier von Geburt. Lebte doch auch zu gleicher Zeit ein Organiſt zu Hermſdorf unterm Kynaſt, Namens Lau (C. H.), der zugleich ein guter Kupferſtecher war und mehrere Muſikwerke in Kupfer geſtochen hat.

Laube, Anton, aus Brür in Böhmen gebürtig, ſtarb um 1784 als Chordirector bei St. Veit im Dom zu Prag. Er hat Vieles geſchrieben, namentlich viele Concerte für verſchiedene Inſtrumente. Ob das Singſpiel „das Orakel“, welches einſt unter dem Namen Laube bekannt wurde, von ihm iſt, läßt ſich nicht entſcheiden.

Laucher, Joſeph Anton, Hornvirtuos, blühte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Als Componiſt ward er 1786 durch 18 Vesperhymnen mit 4 gewöhnlichen Singſtimmen, 2 Violinen, Contrabaß, Orgel und 2 Waldhörnern, mit angehängtem vollſtimmigem Te Deum und Veni Sancte u. ſ. w. bekannt, ferner durch mehrere ſolenne Meſſen und einige andere Kirchenſachen, die Boßler in Speier druckte.

Lauda Sion Salvatorem iſt eine Sequens, die in der römiſch-katholiſchen Kirche am Frohnleichnamsfeſte geſungen wird.

Laudes Episcopi, wörtlich: biſchöfliche Lobgeſänge, ſind gewiſſe alte galliſche Melodien, die noch bis zur Zeit der vorletzten franzöſiſchen Revolution in mehreren franzöſiſchen Cathedralkirchen von einigen Canonicis vor der Epiſtel der großen Feſte geſungen wurden.

Laudistae, zu deutſch: Hymnen- oder Pſalmenſänger, machten vor Zeiten in Italien und beſonders zu Florenz eine eigene Geſellſchaft aus, welche mit höherer Erlaubniß zu gewiſſen Zeiten mit brennenden Kerzen in weißer Kleidung durch die Straßen zog und vor den Kirchen oder auf öffentlichen Plätzen Hymnen und dergleichen abſang.

Lauer. Es leben, ſo viel wir wiſſen, zwei Componiſten dieſes Namens, die ſich Beide ziemlich auf ein und demſelben Gebiete auszeichneten: ein A. Baron v. Lauer zu Berlin, und ein anderer, deſſen Vorname uns unbekannt iſt, als Lehrer des Geſangs am Gymnaſium und an der höheren Töchterſchule zu Straßburg. Jener, der Baron v. L., ſchrieb viele Lieder und kleine Clavierſachen.

Lauf, auch Läufer, laufende Figur, eine Anzahl ſtufenweiſe auf- oder abſteigender, meiſtentheils in ſehr geſchwinder Bewegung nach einander folgender Töne (Noten von ſehr kurzem Zeitwerthe), die ſonſt auch wohl unter der Benennung Paſſage, Roulade, Gang (ſ. indeß alle dieſe) vorkommt. Man theilt die Läufe ein in diatoniſche und chromatiſche; jene ſind ſolche, die aus lauter ganzen Tönen, wie eine gewöhnliche Tonleiter, mit Inbegriff von nur zwei halben Tönen in einer Octave, dieſe ſolche, welche durchgehends aus lauter halben Tönen beſtehen. Folgen die Töne eines Laufs in ſehr geſchwinder Bewegung auf einander, ſo nennt man ihn auch wohl eine Tirade; doch iſt mit dieſem Worte auch noch ein anderer Begriff verbunden (ſ. Tirade); und führt der Lauf zu einem Schluß, zu einem Grundtone, ſo heißt er auch wohl bezeichnend Schlußlauf.

Lauf nennen Einige auch den Wirbelkaſten oder Wandel an Geigeninſtrumenten.

Lauffenſteiner, H. von, der einſt berühmte Lautenſpieler, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und war Kammermuſikus des Kurfürſten von Baiern. Er componirte auch Mehreres für ſein Inſtrument, gegen ein halb Dutzend Parthien und wohl eben ſo viele Duo's, die aber verloren gegangen ſind.

Laufgraben heißen bei einigen Orgelbauern auch wohl die Conducten (ſ. d.). Eine andere Bedeutung ſehe man noch unter dem Art. Durchſtecher.

Laugier, ſ. Logier.

Laugier (auch l'Augier geſchrieben), Marc. Antonie, Mitglied der Academien zu Angers, Marſeille und Lyon, geboren zu Monosque in der Diöceſe von Siſteron 1713, lebte anfangs als Jeſuit zu Lyon, verließ aber 1756 dieſen Orden, kam nach Paris, wurde daſelbſt Königlicher Hofprediger und ſtarb 1769. Er iſt

Digitized by Google

merkwürdig als der Erſte, der in Frankreich ein periodiſches muſikaliſches Werk herausgab.

Launer (der Vorname iſt nicht bekannt), ein früher als Künſtler berühmter und nachgehends auch noch um die Muſik vielverdienter Mann, ſtarb zu Paris im Herbſt 1839. Aus ſeiner Jugendgeſchichte iſt uns leider nichts weiter bekannt, als daß er ſich frühzeitig ſchon als Geiger auszeichnete. Mehrere Jahre war er bei der großen Oper zu Paris auch als erſter Violiniſt angeſtellt, dann ward er Orcheſterdirector der dort exiſtirenden muſikaliſchen Geſellſchaft „die Apollokinder.“ Endlich legte er aber auch dieſe Stelle nieder, zog ſich von allem praktiſchen Muſikleben zurück und etablirte eine Muſikalien-Verlagshandlung, die ſich unter ſeiner ſehr geſchickten und umſichtigen Leitung bald einer ſehr anſehnlichen Ausdehnung erfreute.

Laur, Ferdinand, geb. den 22. Februar 1791 zu Markdorf am Bodenſee. Mit einigen Kunſtfreunden gründete er 1824 den jetzt noch beſtehenden Geſangverein in Baſel, deſſen Uebungen er ſeither als Director leitet, und in welchem die ausgezeichneten Meiſterwerke von Händel, Beethoven, Mozart, Haydn, Cherubini, Spohr, C. M. von Weber, Graun, Friedrich Schneider, Neukomm, A. Romberg, Feſca, Rink u. ſ. w. geübt und aufgeführt werden. Unter ſeiner Leitung ſteht auch der Baſel'ſche Männerchor. Von ſeinen Compoſitionen für Geſang und Inſtrumente ſind im Druck nur erſchienen: 50 zweiſtimmige Geſänge in den gebräuchlichſten Dur- und Molltonarten für Schulen; 24 zweiſtimmige religiöſe Lieder für Volksſchulen; dreiſtimmige Canons; Feſtlieder der St. Jacobsfeier; einzelne Lieder; 24 vierſtimmige Chorgeſänge und Chorlieder ohne Begleitung für Sopran, Alt, Tenor und Baß für Kirchen, Schulen und Singanſtalten; Motette für den Männerchor, und das von ihm bearbeitete dreiſtimmige Liederbuch des Zofinger Vereins für ſchweizeriſche Studirende, in welchem mehrere Lieder von ſeiner Compoſition ſtehen.

Laurencini oder Lorenzino, ein großer Lauteniſt zu Rom, blühete beſonders gegen Ende des 16. Jahrhunderts.

Laurentio, Marianus de, ein Prieſter und Canonicus zu Noti in Sicilien, blühte als Componiſt und Herausgeber vieler Werke zu Anfang des 17. Jahrhunderts (um 1620).

Laurentius, Chriſtian, aus der Grafſchaft Tonna zu Ende des 17. Jahrhunderts gebürtig. 1732 ward er als Hoforganiſt nach Altenburg berufen, und hier ſtarb er gegen 1750. Seine Clavier- und Orgelcompoſitionen gehörten zu ſeiner Zeit und noch nach ſeinem Tode zu den beliebteſten.

Lauro, Domenico (Gerber ſchreibt Dominicus Laurus), aus Padua gebürtig, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Capellmeiſter zu Mantua, und ein fleißiger, zu ſeiner Zeit auch berühmter Componiſt.

Lauska, Franz Ignaz, geboren zu Brünn den 13. Januar 1769, machte unter dem Titel eines Kurpfalz-Bayeriſchen Kammermuſikus große Kunſtreiſen, und erwarb ſich, namentlich in Hamburg, Berlin, Frankfurt, Copenhagen und Wien den Ruf eines vortrefflichen, höchſt geſchmackvollen Pianiſten. In letztgenannter Hauptſtadt privatiſirte er mehrere Jahre als ſehr geachteter Muſiklehrer. Später wählte er Berlin zum Aufenthalte, woſelbſt er auch, bis zu ſeinem Tode 1821, mit Componiren und Unterrichtertheilen ausſchließend ſich beſchäftigte. Von ſeiner Arbeit ſind 45 Werke, meiſt Clavierpiecen, bekannt geworden; darunter Concerte, Sonaten, Rondo's, Variationen, Capriccio's, Polonaiſen, deutſche Lieder u. m. a.

Laute, Liuto, auch Teſtudo, bezüglich ihrer ſchildkrötenartigen Form, genannt, galt vormals für das beliebteſte und angenehmſte aller Saiteninſtrumente, und durfte in keinem wohlorganiſirten Orcheſter vermißt werden. Sie iſt mit 24 Darmſaiten bezogen, deren einige im Baſſe auch überſponnen ſind und in 13 Chöre abgetheilt, 11 Saiten zweichörig, die beiden oberſten aber nur einfach, 14 derſelben ruhen auf dem Sattel des Griffbrettes und ſind wie gewöhnlich am Wirbelkaſten befeſtigt; dieſe werden von den Fingern der linken Hand gegriffen, mit jenen der rechten aber die vollen Accorde pizzicato angeſchlagen. Die übrigen merklich längeren 10 Saiten laufen nebenher in gleicher Richtung, können durch den Druck nicht verkürzt werden, bilden die Grundſtimme und dienen zum Wechſel der Tonarten. Für jeden Halbton iſt ein eigener Bund, der mit einem Buchſtaben bezeichnet wird; das Syſtem, aus 6 Linien beſtehend, hat weder Schlüſſel noch Verſetzungszeichen, bloß die Tactart muß bemerkt werden. Alle 6 Linien heißen A, wiewohl in Wirklichkeit nur 3 leere Saiten dieſes Namens vorkommen; die tiefſten Baßnoten werden durch die Zahlen 6, 5, 4 angezeigt, die nächſten vier abermals mit A und geraden Strichen, nämlich a''' a'' a' und a. — Da nun jeder Ton, nach Bequemlichkeit der Applicatur, wenigſtens auf 3 Saiten genommen werden kann, ſo beweiſt ſolches den ſeltenen Tonreichthum der Laute. Die Hauptſtimmung iſt D-Moll, nach dieſer Scala: a, b, c, d, e, f, g, bei allen anderen Tonarten müſſen die erforderlichen Kreuze und Bee ſchon vorher in die Baßoctave hineingeſtimmt werden; der erſte Bund auf jeder Saite heißt immer b, der zweite c, der dritte d, der vierte e u. ſ. f., und indem eben durch deren Anwendung die chromatiſche Fortſchreitung erzielt wird, bedürfen auch die übrigen ſechs Chöre keiner Umſtimmung. — Eine Anleitung zur Behandlung dieſes merkwürdigen Inſtruments hat E. G. Baron 1727 in Nürnberg drucken laſſen; als berühmte Lautenvirtuoſen haben ihrer Zeit Epoche gemacht: Galilei, Gauthier, Gerle, Hofer, Kohaut, Lauffenſteiner, Logi, Marion de Lorme, Martin, Pelagratzky, Reggio, Roy, Scheidler, Schindler, Setzkorn, Straube, Weiß, Waller u. m. A. Aus den verſchiedenen Lauten, nach ihrer Größe, entſtanden zuletzt wieder ganz neue Inſtrumente, die jedoch ſämmtlich zum Lautengeſchlecht gerechnet werden müſſen, und daher auch wohl alle unter dem Namen Lauteninſtrumente begriffen, d. h. lautenähnliche Inſtrumente, die ihrer Natur nach mit der Laute verwandt oder auch aus dieſer entſtanden ſind, als: Theorbe, Mandora, Mandoline, Guitarre, Pandure, Pandurine und deren ähnliche.

Lautenclavicymbel, oder Lautenclavier, was daſſelbe iſt, ſ. Fleiſcher.

Lauteninſtrumente, ſ. Laute.

Lautenſack, Paul, war zu Bamberg (nicht zu Nürnberg, wie Gerber meldet) 1478 geboren und Organiſt zu Nürnberg, wo er 1561 ſtarb. Durch viele Schriften, welche er über Muſik herausgegeben, hatte er ſich einen berühmten Namen erworben.

Lautenzug. Unter dieſem Namen bringt man, oder vielmehr brachte man (denn in neuerer Zeit gibt man ſich wohl nicht mehr mit dergleichen unzweckmäßigen Spielereien ab) ehedem bisweilen an den Clavieren oder Fortepiano's eine Veränderung des eigenthümlichen Tones dieſer Inſtrumente an, wodurch der Ton der Laute nachgeahmt werden ſollte.

Lautier, Guſtav Andreas, Dr. der Philoſophie und muſikaliſcher Schriftſteller der neueſten Zeit in Berlin. Seine hierher gehörigen Werke beſtehen in folgenden: 1) Practiſch-theoretiſches Syſtem des Grundbaſſes der Muſik und Philoſophie, als erſte Abtheilung eines Grundriſſes des Syſtems der Tonwiſſenſchaft. Berlin bei Duncker und Humblot 1827. 14 Bogen in gr. 8°. — 2) Ueber die Quintenfolge. Enthalten im vierten Jahrgange der Berl. muſikal. Ztg. vom Jahre 1827 Nr. 48 und 49.

Lautiſt, ein Lautenſpieler. S. Laute. Zuweilen wird das Wort Lautiſten auch mit Laudiſten verwechſelt; warum aber jene Schreibart (mit t) falſch iſt, beſagt deutlich der Artikel Laudistae.

Lawes, William, engliſcher Componiſt des 17. Jahrhunderts, war aus Salisbury gebürtig und ſtarb in der Belagerung von Cheſter 1645. Milton verewigte ſeinen Namen auch durch ein herrliches Gedicht.

Digitized by Google

Lawes, Henry, ein jüngerer Bruder des vorhergehenden, kam 1625 in die Königl. Kapelle (unter Carl I.). Während der Rebellion ſuchte er ſich durch Unterrichtgeben zu ernähren; ſo bald aber Carl II. den Thron beſtiegen hatte, ward er wieder in ſeine frühere Stelle eingeſetzt. Vielleicht war dieß eine Folge des Krönungsanthems, das er zu jener Feierlichkeit geſchrieben hatte. Er ſtarb kurz darauf am 21. October 1662. Wie ſein Bruder war auch er bei den Engländern ſtets berühmt.

Leander. Zu Anfang dieſes Jahrhunderts lebten zu London zwei Brüder dieſes Namens, und Beide berühmt als Horniſten. Das iſt aber auch Alles, was bis jetzt über ſie in Deutſchland bekannt wurde.

Lear, Herr und Madame, ein zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts berühmtes Künſtlerpaar, wahrſcheinlich engliſcher Abkunft. Er war Virtuos auf dem Waldhorne und Componiſt für ſein Inſtrument, und ſie eine kunſtfertige Sängerin. Gegen 1800 gingen beide Künſtler von Hamburg nach Holland, und von da wahrſcheinlich nach England. Gewiſſes iſt darüber nicht bekannt, und ſpätere Nachrichten über ſie fehlen ganz.

Lebreton, ſ. Breton und Berton.

Lebrun, franzöſiſcher dramatiſcher Componiſt aus dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, und zwar derſelbe Lebrun, welcher zu jener Zeit als Sänger beim Théatre lyrique zu Paris angeſtellt war. Leider kennen wir in Deutſchland ihn ſelbſt nur ſehr wenig; mehr die Opern, die er zu Paris zur Aufführung brachte. Zunächſt „le petit Matelot" (dieſe iſt auch auf deutſchen Theatern mit außerordentlich vielem Beifall zum öfteren gegeben worden). Auch einige Sammlungen Romanzen mit Pianofortebegleitung hat er in den Druck gegeben, und unſere Dilettanten beſonders recht ſehr damit erfreut. Alle ſeine Opern ſind komiſch; ſerieuſe Sachen hat dieſer Lebrun nie geſchrieben. Am beifälligſten ward überall „le bon fils" aufgenommen, um ihrer ächt komiſchen Charaktere und Situationen willen, in deren Darſtellung denn auch Lebrun im wahren Sinne des Worts genial geweſen ſeyn ſoll.

Lebrun, Jean, der Waldborniſt, heißt Brun (nicht le B.) und man ſuche ihn daher unter dieſem Artikel.

Lebrun, Ludwig Auguſt, der große Hoboiſt des vorigen Jahrhunderts, ward geboren zu Mannheim um 1746, und von Jugend auf ein Mitglied der dortigen Capelle. 1767 kam er mit einem lebenslänglichen jährlichen Gehalte von 1500 fl., was für damalige Zeit eine enorme Beſoldung war, in die Capelle zu München. Die Reiſen, welche er machte, gingen durch ganz Deutſchland, Frankreich, Italien und England, meiſtens in Geſellſchaft ſeiner Gattin, der wir unten einen beſonderen Artikel widmen. Auch 1789 begleitete er dieſelbe nach Berlin, und hier feierte ſeine Kunſt vielleicht den größten, aber auch letzten Triumph, wenn wir die gewohnten Beifallsbezeugungen ausnehmen, die ihm in München jedes Mal, wenn und wo er ſich öffentlich hören ließ, gleichſam als Schuldzoll, zu Theil wurden. Schubart ſchrieb damals in ſeiner Chronik folgende Worte über ihn: „Lebrun, der Fürſt der Hoboe, gab kürzlich in Berlin ein Concert, das ihm nicht weniger als 1200 Thlr. eintrug. Ueberdies erhielt er vom König noch 100 Friedrichsd'or und eine goldene Doſe. Ob nicht auch die Deutſchen für ihre Monatfrachs oder Kraftmänner Begeiſterung haben!" — Einen ſchöneren Beweis als mit Aufzählung jener Geldſummen hätte Schubart für dieſe ſeine letzten Worte geliefert, hätte er ausführlich erzählt, wie das Publikum unſeren Lebrun im Concerte empfing und entließ. Sein Ton war erklungen; eine Todtenſtille herrſchte; kaum wagte man zu athmen, und ſchon ſchickte er ſich an, die Tribüne zu verlaſſen, als auf einmal, wie aus einem Schlummer erwacht, das Publikum, Alt und Jung, Männer und Frauen, in einen Sturm von Beifall ausbrach, deſſen die Concertberichte bis dahin keines erwähnen. Es war aber auch kein Lebrun vor dem unſrigen in Berlin geweſen. Daß dieſer Meiſter nach ſolchen Vorgängen ſo bald als möglich wieder nach Berlin zu kommen wünſchte, läßt ſich denken. Im folgenden Jahre 1790 trat er auch wirklich wieder in Gemeinſchaft mit ſeiner Gattin eine neue Reiſe dahin an; aber kaum war er daſelbſt angekommen, ſo ward er krank, um nie wieder zu geneſen: eine Entzündung der Leber machte ſeinem Leben am 15. December jenes Jahres ein Ende. Er war ein großer, vollendeter Virtuos auf der Hoboe; an Feinheit, Geſchmack und Execution, an Erfindung in Cadenzen war er unübertrefflich; eben ſo ſeine Compoſitionen für ſein Inſtrument, worunter ſeine Rondo's und kleinen Cantabile's faſt alle an Naivität und Feinheit unübertreffbar ſind.

Lebrun, Franciska, Sängerin, Gattin des vorigen Hoboenvirtuoſen, Schweſter des bekannten Componiſten Franz Danzi (ſ. d.), deſſen Gattin, Margarethe Marchand, ſie ſpäter auch in der Geſangskunſt bildete, ward geboren zu Mannheim 1756. Ihr Vater, Innocenz Danzi, war Hofmuſikus daſelbſt und guter Violoncelliſt. Madame Lebrun war in den Jahren von 1778 an bis 1791 die Bewunderung von ziemlich ganz Europa. Alle Reize der Natur und Kunſt ſchienen an ihr verſchwendet, und während das für ſchöne Formen auf der Bühne empfängliche Auge ſich an ihrem Spiele und ihrer ganzen graziöſen Haltung nicht ſatt ſehen, konnte der für das Edelſte und Schönſte in der Kunſt geſtimmte Sinn und das Ohr des muſikaliſch Gebildeten nicht ermüdet werden durch ihre vollendete Leiſtung. 1783 war ſie in London und feierte gleiche Triumphe; 1786 wieder in Deutſchland; 1787 wieder in Italien, namentlich in Neapel. Sie ward für den Carneval 1790 für die große italieniſche Oper daſelbſt engagirt. Oſtern 1790 kehrte ſie nach München zu ihrem Gatten zurück, um im December deſſelben Jahres wieder mit demſelben nach Berlin zu kommen. Auch dieſes Mal engagirte ſie der König ſelbſt, der ſo viele Freude an ihrem vorjährigen Gaſtſpiele gehabt hatte, für den Carneval 1791. Allein der Tod ihres, von ihr ſo zärtlich geliebten Gatten wirkte ſo heftig auf ſie, daß, nachdem ſie nur einige Male noch und mit gewohntem großem Beifall in Alleſſandri's Oper „Ulysse" geſungen hatte, ebenfalls gefährlich krank wurde und am 10 Mai des Jahrs ſtarb. Die Trauer über ihren Verluſt war allgemein. Feines und ſittlich gutes Betragen, und daneben auch im Beſitze aller jener Geſchicklichkeiten und Fertigkeiten, die eine Dame zur angenehmen Geſellſchafterin in den höheren Cirkeln machen, wie z. B. fertige Clavierſpielerin, graziöſe Tänzerin ꝛc., hatten ihr, neben ihrer hohen Kunſt, die Liebe und Achtung Aller erworben, die ſie näher kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Da wir ſo eben auf ihr fertiges Clavierſpiel zu ſprechen kamen, müſſen wir doch auch noch erwähnen, daß ſie ſogar einige Trio's für Clavier componirt hat, die Beifall fanden. Es ſind deren wohl gegen ein Dutzend im Drucke erſchienen. Uns ſind nur die ſechs erſten bekannt. Jetzt übrigens werden ſie wohl nicht mehr geſpielt.

Lechner, Leonhard, aus dem Etſchlande gebürtig, war in ſeiner Blüthezeit, und dieſe fällt in das Ende des 16 Jahrhunderts, Fürſtlich Würtembergiſcher Hofcomponiſt. Vorher, bis ohngefähr in das Jahr 1582, nannte er ſich ſelbſt Archimuſikus der Republik Nürnberg. Man hat noch mehrere, und hiſtoriſch nicht unwichtige Werke von ihm, als vier- bis ſechsſtimmige Kirchenmotetten.

Leclair, ſ. Clair.

Leclerc, Don Jacob (auch geſchrieben le Clerc), geſtorben zu S. Pere de Melun am 1. Januar 1679, iſt der Verfaſſer des trefflichen Werks über den Kirchengeſang „La Science et la pratique du Plein-chant", das Gerber unter dem Namen Jumilhac anführt.

Leclerc, J. B., von Müller in ſeiner hiſtoriſch-äſthetiſchen Einleitung in die muſikaliſchen Wiſſenſchaften ſonderbarer Weiſe unter dem Namen Leclerc aufgeführt, ſ. Literatur.

Leçon (franz.) — Unterricht, Aufgabe, Vorſchrift;

Digitized by Google

daher in der Muſik — Uebung, Uebungsſtück, was die Franzoſen gewöhnlicher noch Etude (ſ. d.), und wir Deutſchen Exercitien, Studien und Handſtücke (ſ. d.) nennen.

Lederer, Joſeph, geboren zu Ziemetshauſen in Würtemberg 1733 und geſtorben als regulirter Chorherr des Auguſtinerordens und Profeſſor der Theologie in dem St. Michaeliskloſter in den Wengen zu Ulm im October 1796, war nebenbei auch ein gründlicher Muſikkenner und ſelbſt tüchtiger Künſtler. Er hat Vieles über Muſik geſchrieben, was noch jetzt geleſen, benützt und beherzigt zu werden verdiente. Dann componirte er auch manches Gute, für Kirche, Kammer und Theater.

Ledermutter (eigentlich Ledermütterchen), Mutter, Taſtenſchraube, Schraubenmutter, iſt eine achteckig aus hartgeſchlagenem engliſchen Sohlenleder geſchnittenes Stückchen Leder, etwa 1/2" im Durchmeſſer und 1/4" ſtark, beſtimmt, theils die Manualtaſtaturen damit gleich hoch oder tief zu ſchrauben, theils bei Gabelkoppeln das Herunterziehen der Obermanualtaſten zu bewirken, theils Pedaltaſtenſtecher mit den Pedaltaſten ſo zu verbinden, daß erſtere nicht aus ihren Löchern herausſpringen können, in welchen Fällen ſie auf Väterchen, ſo viel als erforderlich, geſchraubt werden. Haupterforderniß iſt, ein möglich ſcharfes und tiefes Gewinde, das zu dem Väterchen genau paſſen muß.

Ledernagel. Hierunter werden diejenigen gewöhnlichen eiſernen Nägel verſtanden, womit von einigen Orgelbauern die Pfeifenſtöcke auf der Windlade und die Fugenventilrahmen an den Bälgen befeſtigt werden.

Ledesma, Mariano de. Von dieſem ſpaniſchen Componiſten, der einſt Capellmeiſter des Königs Carl von Spanien war und um 1812 in hohem Alter zu Madrid ſtarb, beſitzen wir in Deutſchland nur ein Divertiſſement für Clavier und Flöte, einen Bolero, einige ſpaniſche Tänze unter dem Namen Zapateado, drei Arietten für eine Baßſtimme mit italieniſchem und deutſchem Text und verſchiedener Begleitung (Clavier oder Guitarre), und ſpaniſche Lieder mit deutſcher Ueberſetzung.

Ledon, ſ. Don.

Leduc, 1) Philipp, auch und vielleicht richtiger le Duc geſchrieben, ein niederländiſcher Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts, von dem noch mehrere vier- bis ſechsſtimmige Madrigalen vorhanden ſind. — 2) Leduc, mit dem Zuſatze der ältere (ohne Vornamen), war einer der ſtärkſten Geiger des vorigen Jahrhunderts, und auch geſchätzter Componiſt für ſein Inſtrument. Seine Geburt und Bildungsgeſchichte ſind bis jetzt noch in einen dichten Schleier gehüllt. Er ſtarb zu Paris 1777. — 3) Auguſt Leduc, auch mit dem Zuſatze der jüngere, wenn nicht ein Bruder, doch höchſt wahrſcheinlich ein naher Verwandter von dem vorigen, gehörte ebenfalls in den letzten ſiebenziger Jahren zu den vorzüglicheren Violinvirtuoſen Frankreichs. Im October des Jahrs befand er ſich mit einem vollſtändigen, reichen Lager von Muſikalien, Inſtrumenten, Saiten ꝛc. in Hamburg, und verſendete von da aus an alle größeren Handlungen Deutſchlands, beſonders nach Leipzig. Näheres jedoch vermögen wir nicht über ihn mitzutheilen, ausgenommen, daß noch jetzt ſeine Handlung in Paris beſteht, aber unter der Firma Madame Veuve Auguſte Leduc, ob dieſe aber ſeine hinterlaſſene Wittwe iſt, wiſſen wir auch nicht beſtimmt. Es muß auch — 4) noch ein jüngerer Leduc exiſtiren, der in der Leipz. muſikal. Ztg. von 1830 und 1831 den intereſſanten Streit über vermeinte Satzfehler in einem Mozartiſchen Quartette mit Fetis führte, dieſer im Sinne gegen, Leduc für Mozart. Oder ſollte das ein Pſeudonym geweſen ſeyn? — Wir glauben nicht.

Lefebre, ſ. Lefevre.

Lefebure (auch geſchrieben le Febure), 1) Jean, zuletzt, d. h. zu Anfange des 17. Jahrhunderts, Capellmeiſter zu Mainz, war vorher, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, Capellmeiſter des Cardinals von Oeſterreich, und ſchrieb als ſolcher viele vierſtimmige Hymnen, und vier- bis achtſtimmige Madrigalen und Motetten, welche zu Coſtnitz und Antwerpen gedruckt wurden. In Mainz gab er heraus: ebenfalls fünfſtimmige Madrigalen, ein Heft ſechs- bis zwölfſtimmiger geiſtlicher Lieder, ein anderes vier- bis achtſtimmiger dergleichen, und eine Menge dreiſtimmiger Lobgeſänge. — 2) Anton, auch mit dem Zuſatze de Welp, war bis ohngefähr 1810 Profeſſor zu Paris und daſelbſt auch als Componiſt berühmt, wenigſtens genoß er ſchon 1796 die Ehre, daß auf Befehl des Directoriums ſein Name mit unter den Componiſten des zweiten Ranges öffentlich ausgerufen wurde.

Lefevre (hie und da findet man auch Lefebre und le Fevre geſchrieben, deutſch iſt jedenfalls Lefevre richtig), 1) Jacob, geboren zu Prenzlau in der Uckermark 1723. Gegen 1750 kam er als erſter Violiniſt in die Capelle des Markgrafen Heinrich zu Berlin, von dem er aber nach mehreren Jahren, unangenehmer Vorgänge wegen, entlaſſen wurde, und nun lebte er eine geraume Zeit als Muſiklehrer und Componiſt dort, bis er bei Errichtung des vorigen franzöſiſchen Theaters zu Berlin zum Director des dazu gehörigen Orcheſters ernannt wurde. Er ſtarb aber ſchon 1777, noch ehe er jenes Amt antreten konnte. Man hat mehrere treffliche Violinſolo's, Duo's, Trio's und auch Concerte von ihm. — 2) Jean Baptiſte Nicola, blühete als Orgelbauer zu Rouen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. — 3) Jacques, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Königl. Kammermuſikus zu Paris und gab damals auch viele drei- bis ſiebenſtimmige Vocalſachen heraus, die lange ſehr geſchätzt wurden. — 4) Xavier, einer der bedeutendſten Clarinettvirtuoſen und beliebteſten Componiſten für ſein Inſtrument um 1800, ſtand damals als erſter Clarinettiſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris.

Lefzen und Lefzenſchild, ſ. Labium.

Legat de Furen, Antoine, war aus Maubeuge (um 1730) gebürtig. Er ſetzte einige Geſangsſtücke (Cantaten), die bei ſeinen Lehrern und Bekannten vielen Beifall fanden, auch Inſtrumentalſachen und endlich mehrere Opern. Denen er Stücke daraus vorſpielte oder vorſang, überſprudelten von Lob; man ſprach von ihm, machte das Publikum aufmerkſam auf den neuen genialen dramatiſchen Componiſten; das aber erregte auch den Neid der älteren und ſchon bühnengängigen Tondichter, und als er nun mit ſeinen Produkten hervortrat und ſie zur Aufführung bringen wollte, wußte man, da die Muſik zu tadeln zu deutlich den Neid verrathen haben würde, an den gewählten Dichtungen Vieles zu erinnern, was undramatiſch ſey ꝛc. L.'s treffliche Werke blieben im Pulte liegen, die herrlichen komiſchen Opern „Le Saut de Leucade ou les Désesperés", „Palmire ou le Prix de la Beauté", „Les Rendez-vous", die viele gleichzeitige Modecomponiſten verdunkelt haben würden, unaufgeführt und daher Manuſcript. Was gedruckt wurde, waren ſeine Sonaten für Flöte, Chanſons und Romanzen, Solfegen ꝛc. in Sammlungen. Letztere wurden am beifälligſten aufgenommen, und brachten ihm den Ruf eines der beſten Geſangslehrer in ganz Paris. Als ſolcher lebte er denn auch dort mehrere Jahre, bis er 1785 zum Organiſten an Saint Croix de la Bretonnerie ernannt wurde, und nun ſeine Beſchäftigungen ſich hauptſächlich nur auf das Inſtrumentenſpiel beſchränkten. Er ſtarb gegen 1798, den Ruf eines großen Tonkünſtlers hinterlaſſend, aber ohne den Lohn genoſſen zu haben, den ſeine vielen Arbeiten und Studien wohl verdient hatten.

Legato, ſ. Ligato.

Leggiere und leggiero, auch leggiermente und leggermente, jene ſind die Adjectiven, dieſe die Adverbien, — leicht, flink, gewandt, ungeſucht, anſpruchslos; bezieht ſich, wo es auch ſteht, in der Muſik immer nur auf den Vortrag ohne Einfluß auf Tempo oder Takt: man ſoll das Tonſtück oder die einzelne Stelle mit Leichtigkeit, ohne beſonders ſtark markirte Accentuation ꝛc. vortragen, ſo daß die Töne ſchlechterdings nicht gewiſſermaßen ſchwerfällig, ſondern ungeſucht, jeder beſondern Bedeutung ermangelnd erſcheinen.

Digitized by Google

Leggierezza und leggerezza (die Einen ſchreiben ſo, die Andern ſo) — Leichtigkeit; con legg. — mit Leichtigkeit, daſſelbe was leggiere; ſ. daher den vorhergeh. Art.

Leggiermente, ſ. den vorletzten Art.

Legiren (deutſch eigentlich vermiſchen), kommt häufig in Orgeldispoſitionen vor, wenn vom Gehalte des Orgelmetalls die Rede iſt.

Legnani, Luigi, einer der kunſtfertigſten Virtuoſen auf der Guitarre und auch zugleich Componiſt für ſein Inſtrument. Er iſt aus Italien gebürtig und wurde zuerſt aus Mailand bekannt, wo er im Frühling 1819 zwei Concerte gab und beſonders wegen ſeiner außerordentlichen Fertigkeit rauſchenden Beifall erhielt. Seine Virtuoſität iſt in der That bewundernswerth, denn er überwindet die größten Schwierigkeiten im Spiel der Guitarre mit anſcheinend größter Leichtigkeit, Sicherheit und Ruhe, und führt namentlich alle einfachen und Doppelläufe, Octavengänge, Triller u. ſ. w. mit unglaublicher Fertigkeit und Nettigkeit aus. Ueberdies verſteht er auch, bei ſeiner angenehmen, aber ſchwachen Tenorſtimme, durch ſeine gute Geſangmethode und die Grazie ſeines Vortrages den Mangel an Kraft, wo nicht zu erſetzen, doch wenigſtens angenehm zu verhüllen. Dazu kommt noch, daß ſeine Compoſitionen ſtets tief gedacht, originell und lieblich ſind, ſo daß ſein Spiel ſelbſt im Concertſaale den Athemzug der Zuhörer zu feſſeln ſcheint. Von denſelben ſind bereits von ihm und M. J. Leidesdorf gemeinſchaftlich componirte Variationen für Guitarre und Pianoforte mit Begleitung von zwei Violinen, Bratſche und Violoncell, ſo wie von Legnani allein ein concertirendes Duett für Guitarre und Flöte, und viele Hefte Variationen, Studien, Uebungsſtücke, Fantaſien, Caprieen, Potpourri's u. ſ. w. für die Guitarre allein geſtochen worden.

Legrand. Es lebten nicht drei (wie im Hauptwerk ſteht), ſondern nur zwei Brüder Legrand in München, Peter und Wilhelm Legrand. Der erſtere, ein in Wahrheit ausgezeichneter Violoncelliſt, war der jüngere und ſtarb im Juni 1840. Eine Tochter, welche er hinterließ, Helene Legrand, iſt eine recht brave Clavierſpielerin und ertheilt jetzt in München Unterricht auf ihrem Inſtrumente. 1839 machte ſie auch einen Kunſtausflug über Augsburg, Stuttgart, Carlsruhe ꝛc. — Der zweite, Wilhelm, welcher noch jetzt lebt, war früher Hoboiſt in der Königl. Hofcapelle zu München, iſt aber als ſolcher ſchon längſt penſionirt und begleitet nur noch die Stelle eines General-Muſikdirektors der Königlich bairiſchen Armee. Von ihm ſind auch die im Hauptwerk angeführten Märſche, Tänze ꝛc. componirt worden, und nicht von Peter, wie es dort heißt, der ſich niemals, wenigſtens nicht in ſolcher, Compoſition verſucht hat, ſondern immer nur als Virtuos wirkte. Wilhelm ward zu dieſer Compoſition auch nur durch ſeine letztgenannte Stellung veranlaßt.

Legrenzi, Giovanni, aus Cluſone bei Bergamo gebürtig, und vom 23. April 1685 bis Auguſt 1690, wo er ſtarb, Capellmeiſter an der S. Marcuskirche, und ſeit früher ſchon am Conſervatorium de Mendicanti zu Venedig, gehört zu jenen ehrwürdigen Meiſtern des Zeitalters Cariſſimi, die die erſte Verbeſſerung mit dem Recitativ und der dramatiſchen Melodie (ſ. Oper) vornahmen, mit den Stimmen concertirende Inſtrumente einführten, und die Cantate, im gleichen Schritte mit der Oper, dem bis dahin ſehr geſchätzten Madrigal zum Nachtheil, zur Lieblingsmuſik aller Privatzirkel erhoben.

Lehmann, Gotthelf David, Clavier-Inſtrumentenmacher zu Dresden, ward geboren zu Serkewitz bei Dresden 1764 und von dem berühmten Wagner, bei dem er ſechs Jahre lernte, in ſeiner Kunſt gebildet. — Der Blaſe-Inſtrumentenmacher Lehmann lebte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu Berlin.

Lehmann, Anton und Blaſius, waren Orgelbauer und lebten um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Wahrſcheinlich waren es Brüder.

Lehmann, Johann Georg Gottlieb, aus Berlin gebürtig, ſtarb daſelbſt zu Anfang des laufenden Jahrhunderts als Cantor und Muſikdirektor. In dieſer Stellung, zu welcher ihm ein bedeutender Ruf als Singlehrer verholfen hatte, lag ihm die Direction und Unterweiſung eines bedeutenden öffentlichen Singechors ob. Die Umſicht und Gründlichkeit, welche er dabei an den Tag legte, und die Präciſion, womit die von ihm geleiteten Sänger ihre Chöre vortrugen, machten, daß ihm nebenbei auch der Chorunterricht bei der großen Oper übertragen wurde. Sein Vater war, wie Gerber vermuthet, der von Marpurg ſehr gerühmte Organiſt Johann Peter L. an der Nicolaikirche zu Berlin, alſo zugleich ſein Vorgänger. Derſelbe ſtarb in den ſechziger Jahren des vorigen Säculums. Marpurg, der ihn um 1750 kennen lernte, lobte beſonders auch ſeine Art zu unterrichten.

Lehmann, Friedrich Adolph von, war früher Lieutenant bei der Churſächſiſchen Infanterie, kam aber zu Anfange dieſes Jahrhunderts als Legationsrath nach Deſſau, und lebte zuletzt in Halle an der Saale, wo z. B. 1824 noch bei Anton deutſche Geſänge mit Begleitung des Pianoforte von ihm erſchienen, die ganz geeignet waren, den Ruf, den er ſich ſchon damals als Componiſt erworben hatte, nicht allein zu erhalten, ſondern noch zu erhöhen. Er iſt wirklich einer der beſten Liedercomponiſten der neueren Zeit. Alle Geſänge, die wir von ungefähr 1812 an von ihm beſitzen, bezeugen das. So viel wahren Geſang, ſo viel Gemüthlichkeit, ſo viel reines Gefühl trifft man ſelten; ſelten — wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen — ſingt ein Componiſt ſo ganz in, ſo ganz aus der Seele des fühlenden Sängers als er.

Lehmke (zuweilen auch Lemke geſchrieben), Chriſtian und Mad. Chriſtine Wilhelmine Catharine. Beide Sänger, doch Letztere, Madame L., ohnſtreitig merkenswerther als ihr Gatte. Dieſer ward geboren zu Schwerin 1771. Daß ſie Beide große Reiſen gemacht hätten, iſt nicht bekannt; doch ſangen und ſpielten ſie zu verſchiedenen Malen und immer mit Beifall auf benachbarten Bühnen, auch in Hamburg. Seit ungefähr 20 Jahren ſind ſie ganz vom Schauplatze der Kunſt zurückgetreten.

Lehne, ſ. Pfeifenlehne.

Lehrmethode, ſ. Methode, Schule und Unterricht.

Leibl (Vorname?), Domcapellmeiſter in Cöln und namentlich durch mehrere wohlgelungene Kirchen- und andere Compoſitionen ſehr vortheilhaft bekannt, ward um 1790 geboren und iſt ein für die Förderung ſeiner Kunſt ſowohl ſehr thätiger, als in derſelben auch ſehr erfahrner und gebildeter Mann. Leider iſt dies das Einzige und Alles, was wir über ſeine Lebensverhältniſſe bis jetzt erfahren konnten. Jene ſeine Kirchencompoſitionen werden in Cöln und der Umgegend, wo ſie oft zur Aufführung kommen, ſtets gerne gehört; beſonders bemerkenswerth aber ſind ſeine nationalen Faſchingslieder, die wahrhaft überſprudeln von einem geſunden Humor. Es iſt zu bedauern, daß auch dieſe Lieder noch nicht einmal alle eine weitere Verbreitung gefunden haben, ſo wie denn überhaupt von Leibl's Compoſitionen bis jetzt nur ſehr wenige erſt gedruckt wurden.

Leibnitz, Emilie, Pianiſtin, eine ſehr gebildete und fertige Virtuoſin auf ihrem Inſtrumente, ward geboren zu Stuttgart im September 1817. Ihr Vater iſt Chordirector beim Königl. Hoftheater dort, und ihre nunmehr verſtorbene Mutter, eine geborne Nicola, glänzte früher als Schauſpielerin. Es fehlt ihr nicht an Bravour, aber die Virtuoſität allein iſt ihr nicht der Mittelpunkt der Muſik, um welchen neuerer Zeit ſich faſt nur alle künſtleriſche Beſtrebungen drehen. Daher mochte es auch kommen, daß, als ſie 1835 und 1836 eine Kunſtreiſe mit ihrem Vater über Carlsruhe, Mannheim, Frankfurt ꝛc. und dann nach Augsburg und München unternahm, ſie zwar immer den allgemeinſten, glänzendſten Beifall, indeß diejenige volle Anerkennung, welche ihr Fleiß und

Digitized by Google

ihr Talent in Wahrheit verdienten, doch hauptſächlich nur bei Kennern und gleichgeſinnten Freunden der Muſik fand. Nach Beendigung dieſer Reiſen ertheilte ſie, wie auch früher ſchon von ihr geſchehen war, und ſoweit ihre eigenen Studien Zeit dazu übrig ließen, in den erſten Häuſern Stuttgarts Unterricht im Clavierſpiel, bis 1839 Ihre K. H. die Prinzeſſin Sophie von Würtemberg, welche die Muſik nicht allein ſehr liebt, ſondern ſelbſt auch das Clavier fertig ſpielt, ſich mit des Erbprinzen von Oranien K. H. vermählte und ſie nun zu ihrer Hofpianiſtin erwählte, worauf ſie im Herbſt des Jahres Stuttgart verließ und ſich nach dem Haag begab, wo ſie, wie wir hören, ſich auch des höchſten Anſehens als vielſeitig gebildete Künſtlerin erfreut.

Leibrock, Joſeph Adolph, Violoncellvirtuos und Mitglied der Herzogl. Braunſchwg. Hofcapelle, tüchtiger Theoretiker und Componiſt, wurde geboren zu Braunſchweig den 8. Januar 1808, und lebt daſelbſt inmitten ſeiner trefflichen muſikaliſchen Bibliothek, die ſich täglich mehrt, ein ſinniges, contemplatives, ächtes Kunſtleben, in ſeinen Mußeſtunden ganz der Compoſition und dem geiſtigen Fortſchreiten in ſeiner Kunſt ergeben, und eine Schaar von Kunſtjüngern um ſich ſammelnd, die ſeinen Unterricht in der Theorie der Muſik ſuchen. — Von L.'s bis jetzt veröffentlichen Geiſteserzeugniſſen nennen wir nur: Muſik zu Schiller's „Räuber“ (Ouverture, Zwiſchenakte u. ſ. w.), worin ſich ſein Talent für muſikaliſches Auffaſſen und Wiedergeben von Charakteren zuerſt bekundete. Die Ouverture davon iſt erſchienen bei Schott's Söhne in Mainz. Stärker noch trat daſſelbe hervor in der Muſik zu dem Melodrama: „Sechszehn Jahre“ oder „Kindesliebe“, wodurch er ſeinen Namen auch den übrigen Theatern Deutſchlands ankündigte. Ferner „Symphonie Nro. 9 von Beethoven“, für das Streichquintett arrangirt, und ebenfalls bei Schott in Mainz erſchienen; eine fleißige, mit ſcrupulöſer Sorgfalt angefertigte Arbeit. Weiter erwähnen wir: „Jubelouverture“ zum Geburtstage des Herzogs von Braunſchweig, gedruckt bei Ed. Leibrock in Braunſchweig, worüber verdiente Würdigungen in muſikaliſchen Organen ſich finden. In ſeinen Compoſitionen tritt überall die Vorliebe für weiche, elegiſche Melodie hervor, zu deren Gegenſatze die volle, gedrungene Inſtrumentalkraft ſtets eine gewaltige Wirkung erreicht. Für Violoncell, obwohl er ſchon viele Werke dafür geſchaffen, hat er noch nichts öffentlich bekannt gemacht, weil er in dieſer Compoſitionsgattung eine neue, der fortſchreitenden Kunſt und den Anſprüchen der Zeit entſprechendere Bahn zu betreten geſonnen iſt.

Leicht, Clavier-Inſtrumentenmacher zu Breslau, geboren zu Pilſen in Böhmen 1790. Beſonders waren es ſeine Flügel, die ſich durch einen hellen Glockenton und einen ganz beſonders leichten Anſchlag auszeichnen, welche ihm einen ausgebreiteten Ruf verſchafften.

Leidenſchaft, vergl. die Art. Affect, Ausdruck, Gefühl und Vortrag.

Leidesdorf, M. J., ein nicht gerade unrühmlich bekannter, aber im Ganzen auch nicht ſehr verdienſtlicher, jedoch überaus fleißiger Wiener Pianoforte-Componiſt, der bis 1828 ohngefähr auch eine Muſikalienhandlung beſaß. Er ſchrieb mehr denn 150 Werke oder eigentlich nur Werkchen aller Art und unter allerhand Titeln: Sonaten, Rondo's, Variationen u. ſ. w., welche alle nicht gerade Meiſterwerke, doch zum Theil auch nicht ganz gemeinen und effectloſen Charakters ſind. — Von dem Sohne Guſtav L. beſitzen wir bereits einige Tänze, an denen ſich vielleicht ebenfalls einige Damen ergötzen.

Leidesdorf, M. F., der bekannte Claviervirtuoſe und Componiſt, ſtarb am 26. September 1839 zu Florenz, woſelbſt er ſeit dem Jahre 1827 lebte, und ſich die Achtung und Liebe aller Kreiſe der Geſellſchaft erworben hatte.

Leiding, Georg Dietrich, ehemaliger Organiſt zu Braunſchweig, geboren zu Bücken in der Grafſchaft Hoyn am 23. Febr. 1664. Man zählt ihn zu den erſten Orgelſpielern ſeiner Zeit, und um ſeine Clavier- und Orgelſtücke riſſen ſich faſt die verwandten Kunſtjünger. Er ſtarb zu Braunſchweig am 10. Mai 1710. Sein Nachfolger in den beiden erſten Aemtern war ſein Sohn und Schüler — Otto Anton L., der, 1692 zu Braunſchweig geboren wurde, hinſichtlich ſeiner Geſchicklichkeit auf dem Claviere und der Orgel ſeinem Vater und Lehrer viel Ehre machte, aber auch ſchon am 16. Mai 1740 ſtarb.

Leier, ſ. Leyer.

Leierkaſten und Leierorgel, ſ. Drehorgel.

Lejeune, ſ. Jeune.

Leisring, Volkmar, geb. zu Gebſtädt bei Buttſtädt in Thüringen, ſtudirte zu Jena und ward um 1617 Rektor zu Schlälzn bei Naumburg, 1619 Pfarrer zu Nahra bei Weimar, und 1626 endlich Pfarrer zu Buchfarth, wo er 1637 ſtarb. Er hat manches Treffliche über Muſik geſchrieben, und auch als Componiſt ſich bewährt gezeigt.

Leitdrath, auch Hauptventildraht und Leiter, Klappenleiter, Leitſtift, Ventilleiter, Ventilſtift und Ventildraht genannt, iſt ein von gehärtetem Meſſingdraht verfertigter, gehörig ſtarker Stift in der Orgel, der die Hauptventile in gerader Richtung zu halten hat. Mehr davon in dem Art. Hauptventil.

Leiter, ſ. Tonleiter und Notenleiter.

Leitermayer, Michael, geb. in Wien am 21. April 1799. Seit dem Jahre 1834 bekleidet er das Singmeiſteramt bei der neu und hoffnungsvoll aufblühenden Joſephſtädter-Bühne, auch veranſtaltete er im nächſtfolgenden Winter eine, dem Andenken ſeines Jugendfreundes Franz Schubert geweihte muſikaliſche Feier, welche ausſchließlich nur Tonblüthen des verklärten Sängers zu Gehör brachte. Eine ähnliche Unternehmung fand auch zum Andenken des Heroen-Kleeblatts Haydn, Mozart und Beethoven ſtatt.

Leitton. Im engeren und das iſt im gewöhnlichen Sinne des Wortes verſteht man unter Leitton, der auch der charakteriſtiſche Ton, die tonbezeichnende Note heißt (vergl. indeß den Art. Charakteriſtiſch), daher auch franzöſiſch ton oder note sensible, das Semitonium modi oder Octavae, d. i. der halbe Ton unter der Octave der jedesmaligen Tonica (Grundton) oder die große Septime, weil dieſer Ton gleichſam in die Octave des Grundtons leitet oder führt. Von c iſt alſo h, von g — fis, von a — gis, von as — g, von fis — eis, von gis — fisis (nach der Orthographie) u. ſ. w. der Leitton.

Lellmann, Georg Franz, Dr., wurde zu Bückeburg den 8. April 1798 geboren. Erſt im Jahre 1825 gab er ſeine erſten Compoſitionen heraus, nämlich ein Air varié p. l. Clarinette avec accompagn. d'Orchestre bei Simrock in Bonn, und Romance de Ch. M. de Weber variée p. l. Clarinette avec acc. d'Orchestre ou de Piano bei Zetter und Comp. in Paris, wovon auch gleich darauf ein Nachdruck in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erſchien. Einige Jahre nachher gab er ein Air varié p. deux Clarinettes avec acc. d'Orchestre, und dann Introduction et Rondeau p. l. Clarinette avec acc. d'Orchestre, beide bei Simrock in Bonn heraus. Nachdem er acht Jahre in den glücklichſten Verhältniſſen und im angenehmſten Wirkungskreiſe in Frankreich verlebt, und während dieſer Zeit bald größere, bald kleinere Reiſen, theils zu ſeiner weitern Ausbildung, theils zu ſeinem Vergnügen gemacht hatte, zog ihn eine unwiderſtehliche Sehnſucht wieder nach der Heimat; da es indeſſen ſehr ſchwer iſt, eine gute Stelle als Muſiker zu bekommen, ſo zog er es vor, ſich durch ſeine in Frankreich weiter ausgebildete Kenntniß und Fertigkeit in der franzöſiſchen Sprache eine Exiſtenz zu verſchaffen, was er um ſo mehr hoffen konnte, da er ſich auch mit der engliſchen Sprache vertraut gemacht hatte. Es gelang ihm auch bald bei einem Privatinſtitute in Hannover angeſtellt zu werden. Hier blieb er drei Jahre. Im Jahr 1833 erhielt er einen Ruf als Lehrer der neueren Sprachen an das Gymna-

Digitized by Google

ſium in Zerbſt, wo er ſich außer ſeinen Berufsgeſchäften immer noch mit der Muſik beſchäftiget.

Lem, Peter, geboren in Copenhagen 1754 und auch geſtorben daſelbſt 1826, war ein tüchtiger Violinſpieler, auch guter Pianiſt, vor Allem aber trefflicher Lehrer ſeiner Kunſt. In ſeiner Blüthezeit ſoll ſeine Fertigkeit wie ſein Vortrag außerordentlich geweſen ſeyn. Ohrenzeugen wiſſen nicht genug ſein herrliches Adagio, und den, in jener Zeit gar nicht gekannten, gewandten, wir möchten ſagen eleganten Bogenſtrich zu rühmen. Componirt hat er nur Wenig. In Wien erſchien einſtmals ein Violinconcert von ihm. Was in Dänemark und namentlich in Copenhagen im Umlauf von ihm iſt, ſind kleine gefällige Clavierſachen; doch auch meiſt nur in Abſchriften verbreitet.

Lemaire (oder le Maire), war Singmeiſter zu Paris um die Mitte des 17. Jahrhunderts, auch beliebter Geſangscomponiſt zu ſeiner Zeit, was mehrere Cantaten und ein- bis ſechsſtimmige Geſänge beweiſen, die wir noch von ihm beſitzen, und mochte ſich wohl in einer Stellung befinden, in der er einen bedeutenden Einfluß auf die Geſangscultur ausüben konnte.

Lemelle, Mann und Frau, Beide geſchätzte Sänger; dieſe Marie mit Vornamen, eine geborne Saunier aus Verona (1758), war in Caſſel erzogen; er aber in Paris. 1782 kamen ſie zu der damals in Caſſel ſich aufhaltenden franzöſiſchen Schauſpielergeſellſchaft, bei der ſie ſich denn auch 1784 verheiratheten. Als dieſelbe durch den Tod des Landgrafen 1785 aufgelöſt ward, gingen ſie nach Paris, und machten daſelbſt auch bedeutendes Glück. Die Sage läßt ſie Beide ſchon vor 1812 in Paris ſterben.

L miere, Frederic A., ſeit 1795 Mitdirector am Conservatoire de musique zu Paris, brachte auch kleine Operetten, und nicht ohne Beifall auf das dortige Theater des Amis des arts. Später ſchrieb er: VI Romances av. Acc. de Piano, und Duo pour le Piano et la Harpe, und mehrere andere Kleinigkeiten, welche Werke ſämmtlich gedruckt ſind.

Lemke, ſ. Lehmke.

Lemme, Carl, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (um 1780) Organiſt zu Braunſchweig, hat ſich beſonders um die Verbeſſerung der Claviere viele Verdienſte erworben. Zunächſt führte er bei den bundfreien Clavieren gerade Taſten ein, ſtatt daß dieſelben, gegen die Tangenten hin, früher in verſchiedenen Krümmungen liefen. Dadurch erhielten die Inſtrumente eine weit leichtere Spielart, und waren auch die Taſten ſelbſt von größerer Dauer. Dann erfand er mit ſeinem Vater, welcher Inſtrumentenmacher in Braunſchweig war, gemeinſchaftlich die ſog. gepreßten oder eigentlich doppelten Reſonanzböden, die ſo zuſammengeleimt werden, daß die Fiebern (Jahre) ſchräg über einander laufen, und alſo nothwendig an Dauer und Haltbarkeit gewinnen müſſen. Der Vater kam eigentlich zuerſt auf den Gedanken, indem er Claviere nach Batavia ſchickte und meinte, die dünnen Reſonanzböden würden in der Hitze unter dem Aequator leiden. Endlich baute er auch, und wieder mit dem Vater gemeinſchaftlich, oval runde Claviere, die einen bedeutend ſtärkeren Ton, und dabei eine viel gefälligere äußere Form als die älteren tafelförmigen Claviere hatten. Doch behielten dieſe den Vorzug, wahrſcheinlich wegen der Ungleichheit des Anſchlags, die man bei jenen oval runden bemerken wollte.

Lemoch, Vincenz, Pianiſt, ward in Böhmen (nicht in Polen, wie es im Hauptwerk heißt) und zwar am 7. Februar 1792 geboren. Den Namen ſeines Geburtsortes vermögen wir nicht anzugeben. Seit 1824 befindet er ſich in Moskau, wo er als Privatlehrer wirkt und der höchſten Achtung ſich erfreut, nebenbei auch, ſowohl mit alten als neuen Compoſitionen gediegener Tonkünſtler alle Jahre wenigſtens ein paarmal öffentlich und ſtets mit Ehren auftretend. In Moskau wird er vielſeitig für einen gebornen Franzoſen gehalten, wozu ſein Name Veranlaſſung gegeben haben mag. Einen ſicheren Beweis, wie ſehr L. übrigens in Moskau als Lehrer und Virtuos geſchätzt wird, liefert die Thatſache, daß er ſelbſt bei Field's Leb- und Glanzzeiten immer, und zwar in den erſten Familien, ſehr beſchäftigt mit Unterricht war und ſich auch in Concerten mit dem glänzendſten Erfolge hören laſſen konnte. Daß er etwas componirt hätte, iſt uns nicht bekannt.

Lemoine, G., Violiniſt im Pariſer großen Opernorcheſter, noch 1798. Von ſeiner Arbeit ſind u. A. auch Geſänge und Romanzen, Clavierconcerte und Potpourri's für zwei Violinen im Stiche erſchienen.

Lemoine (oder le Moine), wurde geb. um 1750. Derſelbe iſt Componiſt von den gefälligen Opern „Phedre“, „les Prétendus“, „Nephté“, „Les Pommiers et le Moulin“, „Louis IX. en Egypte“, „Toute la Grece, tableau patriotique“ (die überaus beliebte Revolutionsoper von 1793), „Miltiade à Marathon“, „le Batelier ou les vrais Sans-Culotte“, „le Compère Luc“, und „le mensonge officieux“ (1795, wahrſcheinlich ſeine letzte Oper), lebte bis zu dem, wegen des Verluſts ſo manchen tüchtigen Künſtlers, für die Tonkunſt ſo ſehr nachtheiligen Jahre 1800, wie es in dem Journ. de la Littér. de Franc. 1800, pag. 191 ganz beſtimmt heißt. Von jenen Opern ſind auch mehrere zu Paris gedruckt worden. Einzelne Nummern daraus, und namentlich auf verſchiebene Weiſe arrangirt, verbreiteten ſich über Deutſchland, doch eine ganze Oper iſt hier — ſo viel uns bekannt — nicht aufgeführt worden.

Lemoine, de Limai, geſtorben zu Paris am 30. December 1796, war Clavierlehrer dort und gab auch guten Unterricht im Guitarreſpiele. In beiderlei Weiſe genoß er einſt in der großen franzöſiſchen Hauptſtadt einen bedeutenden Ruf. Er gab auch eine „Nouvelle Méthode courte et facile pour la Guitarre à l'usage des Commençans“ 1790 heraus, die, zweckmäßig eingerichtet, viel benützt wurde. Drei Clavierſonaten mit Violinbegleitung, welche er drucken ließ, können ſeinem Compoſitionstalent kein ſonderliches Anſehen geben

Lemoine, Heinrich, wurde den 21. October 1786 in Paris geboren. Neben den mancherlei Veröffentlichungen Lemoine's, die ſich ihrer Mehrzahl nach aufs Clavier beſchränken, und die beſonders ihrer Einfachheit wegen dem Kindesalter beſtimmt werden ſollen, zeichnen wir noch drei Elementarſchriften aus, die durch ihre allgemeine Verbreitung längſt rühmliche Anerkennung erhalten haben: es ſind un solfège pour la voix de soprano, avec accompagnement de piano; eine Méthode théorique et pratique pour le piano; un traité d'harmonie pratique à l'usage des jeunes pianistes. — Dieſe Bücher liegen der Unterrichtsanſtalt zum Grunde, welcher Lemoine mit Erfahrung und Umſicht vorſteht. — Lemoine iſt zugleich Muſikverleger; durch ihn ging das rühmliche Talent Bertini's in die Welt ein, das ſonſt überall abgewieſen wurde; bei ihm auch erſchienen die größeren Clavierwerke von Herold, Herz, Chaulieu ꝛc.; die gediegene Herausgabe dieſer und anderer Werke hat im zwiefachen Charakter Lemoine's ſeinen Grund, der mit dem Künſtler den Verleger vereint.

Lenoble, ſ. Noble.

Lenß, wahrſcheinlich richtiger Lenz oder Lentz geſchrieben, gehörte unbedingt zu den ausgebildetſten Hornvirtuoſen unſerer Zeit. Auch als Componiſt für ſein Inſtrument hat er Ausgezeichnetes geliefert.

Lentando (ital. von lentare — nachlaſſen, langſam werden, wovon auch lento herkommt.) — nachlaſſend, erſchlaffend; in der Muſik alſo ziemlich daſſelbe was ritardando (ſ. d.). Uebrigens zeigt dieſes, wodurch es ſich noch von ritardando unterſcheidet, ein augenblickliches Matt- und Schlaffwerden an: Tempo und Tonkraft nehmen ſogleich, wo es ſteht, merklich ab, während ritardando erſt nach und nach ein Zögern und Schleppen eintreten läßt.

Lentemente, beſſer ital. lentamente, ſiehe den folgenden Artikel.

Lento oder lente (ital. Adject. von lentare —

Digitized by Google

nachlaſſen ꝛc.) — langſam, träg, ſchlaff, gemächlich. Ueber die ganze Bedeutung dieſes Wortes in der Muſik iſt man noch verſchiedener Meinung. Einige glauben, es bezeichne ein langſameres Tempo als Adagio, Andere ſtellen es dieſem gleich. Wir ſind der Meinung, daß es gewiſſermaßen den vierten Grad der langſamen Bewegungsarten bezeichnet und alſo ſchneller iſt als Adagio, zwiſchen dieſem und Andante liegend, was wir auch bereits unter den Art. Adagio und Largo andeuteten. Im Uebrigen vergleiche man den Art. Tempo. Das Adverbium lentemente oder richtiger lentamente hat dieſelbe Bedeutung, wird jedoch nur ſelten gebraucht.

Lentz oder Lenz, ſ. Lenß.

Lentz, Gerhard, war in Cöln am Rheine um das Jahr 1764 geboren, wo er durch ſeinen Vater, Organiſt an einer daſigen Kirche, gründlichen Unterricht im Clavierſpiele, bei reiferen Jahren im Orgelſpiele, erhielt und ſich in kurzer Zeit ſo viele Fertigkeiten, beſonders auf dem Pianoforte erwarb, daß er allgemein als ein Wunder angeſtaunt wurde. Der Beifall ſeiner Landsleute machte den Jüngling ſo kühn, daß er in ſeinem zwanzigſten Jahre nach Paris ging und dort in Concerten aufzutreten wagte, dann mehrere Jahre ſich durch Unterrichtgeben daſelbſt erhielt und unter andern Kleinigkeiten drei Sonaten durch den Stich bekannt machte, welche ſchon einen eigenen Gedankenfluß, Nachdenken und Fleiß verrathen. Im Jahre 1794 wandte er ſich von Paris nach London, weil ihm dort ſowohl eine reichere Ernte winkte, als auch der Ruf mehrerer bedeutender Künſtler ihn dorthin zog. Durch den Umgang Clementi's wurde er noch mehr zu geiſtigem Schaffen aufgemuntert, durch den bekannten Concertmeiſter Salomon, welcher einige ſeiner Concerte und Sinfonien zur Aufführung brachte, unterſtützt, und ſelbſt von Joſeph Haydn, welcher um dieſe Zeit nach England kam, geſchätzt und geachtet. Die letzten Lebensjahre verlebte er zu Warſchau, auf ſeine häuslichen Kreiſe beſchränkt, bis wenige Tage vor ſeinem Tode, der am 21. Auguſt 1839 erfolgte, noch mit Bildung ſeiner Schüler beſchäftigt. Heiter, wie die Werke ſeines Vorbildes Haydn, waren ſeine Werke, und eben ſo heiter ſein Gemüth, wie denn die jungen Männer, welche ſich um ihn herum gebildet haben, die er ohne alle Eiferſüchtelei zu belehren und aufzumuntern trachtete, treu wie Söhne ſich ſeiner erinnern und ſein Andenken feiern werden.

Lentz, auch Lenz geſchrieben, H. G., Componiſt und Claviervirtuos, lebte in den Jahren von 1784 bis 1794 in Paris, und ſchrieb in dieſer Zeit dort mehrere treffliche Clavierconcerte, viele Trio's für Clavier, Sonaten, Variationen und andere kleinere Sachen für daſſelbe Inſtrument, theils mit, theils ohne Begleitung, die ihm einen berühmten Namen machten. Ueber die letzten Lebensverhältniſſen des einſt ſo ſehr beliebten Künſtlers ſind uns keine Nachrichten zugekommen.

Lenz, Leopold, derzeit Königl. Baieriſcher Hof- und Theaterſänger, wenn wir recht berichtet ſind aus Berlin gebürtig, noch jung an Jahren, verbindet mit guten Anlagen zur dramatiſchen Kunſt, zu denen wir beſonders ſeine wohltönende Baritonſtimme und ein wohlgeſtaltetes Aeußere rechnen, auch ein herrliches Talent zur Liedercompoſition, das ſich zugleich auf gute muſikaliſche Kenntniſſe und überhaupt eine Schulbildung ſtützt, ſo mehrſeitig und von Haus aus gediegen, wie wir ſie ſelten bei zumal weniger berühmten Theaterſängern, zu denen wir L. offenbar rechnen müſſen, antreffen. Eine junge Sängerin, Namens Lenz, an der Berliner Bühne, iſt wahrſcheinlich unſers obigen Leopold Lenz Schweſter. Sie beſitzt eine ſehr anmuthige hohe Sopranſtimme und ein höchſt einnehmendes Aeußere.

Lenzi, Carlo, Capellmeiſter an der Kirche St. Maria maggiore zu Bergamo und einer der ausgezeichnetſten italieniſchen Kirchencomponiſten, Orgelſpieler und Geſanglehrer des vorigen Jahrhunderts, ward am 1. Juli 1735 zu Azzone in der Provinz Bergamo geboren. Seine Kirchencompoſitionen wurden nicht bloß in Italien, ſondern auch in der Schweiz, in Polen, Portugal, Deutſchland und im Pariſer damaligen Concert spirituel mit dem größten Beifall gegeben. Sie beſtanden in Motetten, Meſſen, Magnificalen, Veſpern u. dgl. m. Als Orgelſpieler ward er den beſten ſeiner Zeit und ſeines Landes zugezählt; auch ſchrieb er mehrere gute contrapunctiſche Sätze für die Orgel. Im Jahr 1800 hatte er das Unglück, das Geſicht zu verlieren, und mußte ſich penſioniren laſſen; doch wirkte er noch einige Zeit als Geſanglehrer fort, bis er am 23. März 1803 ſtarb. Sein Nachfolger im Amte war der berühmte Simon Mayr.

Leo, Leonardo. Man iſt über Geburt und Tod dieſes außergewöhnlichen Tonmeiſters, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts Capellmeiſter des Conſervatoriums St. Onofrio zu Neapel war, weniger einig als darüber, daß er als der größte Componiſt ſeiner Zeit aufzuſtellen ſey. Dieß Zeugniß gab ihm noch in neueren Zeiten Piccini, wenn er ſagt: „Leo übertraf alle Meiſter, und kann, weil er alle Arten von Muſik in ſich vereinigt, mit Recht für den größten unter ihnen gehalten werden.“ Aehnliches ſagt Reichardt von ihm. „Keiner“, ſo ſpricht dieſer anerkannte Sachkenner (muſik. Monatsſchrift 98.), „Keiner hat ſo allgemein auf ſein Jahrhundert gewirkt als Leo. In ſeinen Werken findet man alle Formen, welche unſere Tonkünſtler bis jetzt bearbeitet haben. Er hat die Periode des großen Styls (des doppelten Contrapunctes) herübergetragen in die des Schönen.“ Jedoch auch ſelbſt der Scherz war ihm unterthan, wie aus dem Verzeichniß ſeiner Werke zu ſehen iſt. Den Verehrern Leo's, und wer verehrt den großen Meiſter nicht, der eine beſſere Schule geſchaffen, nach welcher ſich all' die großen Künſtler: Pergoleſi, Sacchini, Haſſe, und ihre Nachfolger gebildet haben, empfehlen wir, da unſer Raum hierzu nicht hinreicht, was Reichardt in ſeinem Kunſtmagazin ſowohl als in ſeiner muſikaliſchen Monatsſchrift, und was ein anderer Sachverſtändiger im Magazin der Muſik von Cramer über den unſterblichen Künſtler geſprochen haben. Nur müſſen wir erſuchen, Heinſe's Hildegard und ihr Urtheil über Leo einer Dame zu gut zu halten, die wohl fühlen mag, jedoch ihr Gefühl auszuſprechen faſt zu beſcheiden iſt. Die gewöhnliche Annahme ſeines Geburtsjahrs iſt 1694; Piccini behauptet 1701. Sein Geburtsort iſt Neapel. Als ſein Lehrer wird meiſt Scarlatti angegeben; Baini aber in ſeinem Werke über Paleſtrina nennt ihn einen Schüler Pitoni's, neben Durante und Feo, mit denen er auch die Römiſche Schule nach Neapel ꝛc. verpflanzte. Durante ging aber früher als er von Rom nach Neapel zurück. In Rom lebte nämlich Pitoni. Unter ſeinen Schülern zeichneten ſich beſonders Piccini, Sacchini, Pergoleſi, Traetta u. A. aus. Die italieniſchen Tonkünſtler ſtudiren noch jetzt mit wahrer Ehrfurcht ſeine Werke. Auch iſt er als der erſte Componiſt zu betrachten, der ſich in ſeinen komiſchen Opern bisweilen der Form des Rondo's bediente. Er ſtarb in Neapel 1742, alſo noch vor ſeinem Lehrer Pitoni. Seine erſte Oper war „Sofonisba“. In der „Olympiade“ kommt das berühmte Duett „Nei giorni tuoi felici“ und die weltberühmte Arie „Non so donde viene“ vor. Unter ſeinen Kirchenſachen ſind beſonders ſein „Ave Maria“ und jenes achtſtimmige Miserere alla capella ausgezeichnet. Es iſt daſſelbe in einem wahrhaft erhabenen, das Innerſte ergreifenden Style abgefaßt; wunderbar möchten wir ſeine harmoniſche und contrapunctiſche Ausarbeitung nennen; edel und klar die ganze Schreibart. In der „Hildegard von Hohenthal“ von Heinſe, vor welcher der Verfaſſer obigen Artikels gewiſſermaßen warnt, iſt Bd. 1 p. 149 von Leonardo Leo die Rede.

Leo II., Römiſcher Pabſt, ein Sicilianer von Geburt, folgte auf Agathon 682, ſtarb aber ſchon am 24. Mai 683, nach Anderen 684. Er war ein großer Gelehrter und gründlicher Kenner der Muſik, die er leidenſchaftlich liebte. Ungeachtet der kurzen Zeit ſeiner Regierung trug er doch ſehr viel zur Verbeſſerung der damaligen Kir-

chenmuſik bei; verfertigte zu dem Zwecke ſelbſt eine Pſalmodie, und zu mehreren lateiniſchen Hymnen neue Melodien. Man ſchreibt ihm auch ſechs Briefe zu, deren Inhalt beſonders die Muſik berühre.

Leo IX., Römiſcher Pabſt, hieß vorher Bruno, Erzbiſchof von Toul, war ein Sohn des Grafen Hugo von Egisheim und Dagsburg, und geb. im Elſaß 1002. Verwandter der Kaiſer Conrad II. u. Heinrich III. ward er durch die Vermittlung des Letzteren nach Damaſus II. 1039 gewählt. Tüchtiger Tonkünſtler (für ſeine Zeit nämlich), ließ er ſich auch die Hebung der Kirchenmuſik und des Kirchengeſanges ſehr angelegen ſeyn; componirte dazu viele Geſänge, ja brachte ſogar die ganze Geſchichte des Pabſtes Gregor auf eine höchſt künſtliche Weiſe in Muſik; ſetzte ferner die Reſponſorien zu Ehren des heil. Cyriax, Hydulph (Biſchofs von Trier), und des heil. Othila V. Die auf Hydulph werden noch heut zutage in vielen katholiſchen Kirchen am Feſte dieſes Heiligen geſungen. Auch die Reſponſorien zu den Vigilien des heil. Gregor componirte er, und Siegbert behauptet, daß man ihn in Anſehung ſeiner Verdienſte um die damalige Muſik mit vollem Recht dem Pabſt Gregor an die Seite ſtellen müſſe. Er ſtarb im April (nach Andern am 12. Mai) 1054, als Heiliger hoch verehrt.

Leo, Vater und Sohn, Beide mit Vornamen Johann Chriſtoph, waren berühmte Orgelbauer des 17. und 18. Jahrhunderts. Jener, der Vater, welcher zu Augsburg lebte und beſonders in den ſiebziger, achtziger und neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts blühte, war nebenbei auch Clavierinſtrumentenmacher. Dieſer, der Sohn, geb. zu Augsburg, war daſelbſt Churfürſtlich Mainziſcher und Markgräflich Anſpachiſcher Hoforgelbauer.

Leon de Saint-Lubin, geb. 1801 zu Turin, kam in ſeinem vierten Jahre, wo er bereits die Violine zu ſpielen anfing, mit ſeinem Vater, einem franzöſiſchen Sprachlehrer, nach Hamburg. Hier erhielt er noch Unterricht auf der Harfe und ſetzte das Violinſpielen ſo eifrig fort, daß er ſchon im neunten Jahre ſein erſtes Violinconcert öffentlich ſpielen konnte. 1817 ließ er ſich in Berlin hören, darauf in Dresden, wo er eine Zeit lang von Polledro in ſeiner Kunſt unterrichtet wurde. Im folgenden Jahre 1818 war er nach Frankfurt a. M. gekommen. Hier hatte er das Glück, ein Jahr lang L. Spohr's Unterricht im Violinſpielen zu genießen. Darauf durchreiste er die meiſten Städte Deutſchlands und gab mit erhöhetem Beifalle überall Concerte. 1820 war er nach Wien gekommen, wo er als Violinſpieler ſo große Anerkennung fand, daß er hier zu bleiben, und Compoſition zu ſtudiren beſchloß, was er auch durchführte. 1830 wurde er als Concertmeiſter nach Berlin an das Königſtädter-Theater berufen, welche Stelle er noch jetzt verwaltet, geſchätzt als Violinvirtuos und als Componiſt. Hier ſchrieb er unter Anderem ſeine Oper „König Branor's Schwert", brachte ſie dort zur Aufführung, erhielt aber damit ungleich weniger Beifall als mit ſeiner Poſſe und Pantomine: „Doctor Fauſt's Vetter", die ſich, obgleich viel geringer als die Oper, eines viel lebhafteren Beifalls erfreute. Noch hat er fünf Violinconcerte, ein Quintett u. A. geſchrieben, wovon das Meiſte gedruckt wurde. Seit beinahe 15 Jahren hat er in ſeinem Hauſe eine feſtſtehende Quartettgeſellſchaft errichtet, die ſich jede Woche einmal verſammelt. An den Vorträgen derſelben beliebigen Antheil zu nehmen, iſt nicht nur den Liebhabern der Stadt, ſondern auch Fremden geſtattet, welche ſich auch öfter dabei einfinden. Ueber einen Mann, der noch im lebhaften Aufſtreben begriffen iſt und erſt jetzt in vollen Männerjahren ſteht, läßt ſich natürlich nicht abſchließen; nur Andeutungen laſſen ſich geben, damit das Nöthige von ſeinen Lebensverhältniſſen für die Zukunft nicht fehle, was außerdem oft vorfallen muß, und uns auch bei recht nahmhaft gewordenen Männern bereits vielfach ſo ergangen iſt, nicht ſelten zum Nachtheil der Kunſtgeſchichte und der Künſtler ſelbſt.

Leoni, Leo, auch mit dem Zuſatze Academico Olimpico, den er ſelbſt ſich beigelegt haben ſoll, war aus Venedig gebürtig, und Capellmeiſter am Dom zu Venedig. Seine Blüthezeit fällt in die Epoche Monteverde's (1600—1640), die inſofern merkwürdig iſt, als wir den Urſprung der Oper aus ihr herleiten. Es entſtanden, als ganz neue Muſikgattungen, die Monodie, d. i. Geſang einer Stimme mit harmoniſcher Inſtrumental-Begleitung; und ferner die Kirchenconcerte, in welchen eine, zwei, drei oder mehr Stimmen, indem ſie Cantilenen ausführten, zur Füllung der Harmonie ein begleitendes harmoniſches Inſtrument (in der Regel die Orgel) benöthigten. Auch Leoni trug zur Aufnahme und weiteren Verbreitung dieſer Muſikgattungen bei, die gleichſam als die erſten Keime des dramatiſchen Styls anzuſehen ſind. Er ſchrieb z. B. „Prima parte dell' Aurea Corona ingemmata d'Armonici Concerti" (1615); ferner „Il primo libro de Motetti a otto voci" (1618), und achtſtimmige Pſalmen mit Orgelbegleitung (1629) u. ſ. w. In den italieniſchen Kirchen-Archiven werden noch manche von ſeinen Werken hie und da angetroffen; ob in Deutſchland noch eins davon vorhanden iſt, wiſſen wir eben ſo wenig, als woher wohl jener Zuſatz rührt, den er ſeinem Namen gewöhnlich beilegte.

Leoni, hieß der Jude, der beiläufig in den 70r Jahren des vorigen Jahrhunderts von den Engländern (er lebte zu London) für den beſten Sänger ihres Landes erklärt wurde. Er hatte ſich in der Oper und in Concerten hören laſſen. 1778 ging er nach Dublin, und erhielt daſelbſt gleichen Beifall. Vor ſeinem öffentlichen Erſcheinen in der Kunſtwelt hatte er blos in den Synagogen (in London) geſungen. Er war der Liebling der geſammten Londoner Kunſtwelt.

Leopold I., zweiter Sohn des Kaiſers Ferdinand III. und der Maria Anna von Spanien, geboren 1640, und 1655 zum König von Ungarn, 1658 zum König von Böhmen und 1659 zum deutſchen Kaiſer erwählt, liebte die Muſik mit Leidenſchaft und war auch ſelbſt Componiſt. Es prüfte auch alle Opern ſelbſt, die auf ſeiner Bühne gegeben werden ſollten, und faſt zu jeder componirte er noch neue Arien oder andere Stücke. Bei der Aufführung hatte er immer die Partitur vor ſich. Daß die Oper italieniſch ſey, war eine Hauptbedingung, wenn ſie vor ihm aufgeführt werden ſollte; und es iſt wohl keinem Zweifel unterworfen, daß die noch nach mehr als 100 Jahren beſtehende Gewohnheit an deutſchen Höfen, keine andere große Opern als italieniſche aufführen zu laſſen, einzig und allein von jener ſeiner Liebhaberei herrührte. Uebrigens war Kaiſer Leopold, der Geſchmack und Kenntniſſe in der Muſik in ſo hohem Grade beſaß, dieſe Eigenheit zu verzeihen, da um die Mitte des 17. Jahrhunderts, zu ſeiner Zeit, deutſche Sänger mit italieniſchen noch gar nicht in Vergleich geſtellt werden konnten. Erſt ſeit 1760 fingen bekanntlich auch die Deutſchen an, den Italienern den Rang ſtreitig zu machen. In Folge ſeines Hanges zur Geiſtlichkeit ſoll er auch mehrere Kirchenſachen componirt haben. Auch ſind noch jetzt auf der Bibliothek zu Wien mehrere Madrigalen vorhanden, ſo wie die von ihm veranſtaltete Sammlung der Werke der erſten Kirchen- und Theatercomponiſten ſeiner Zeit, die in Pergamentbände mit Kaiſerl. Wappen gebunden und vielleicht eine der größten Sammlungen ihrer Art in Europa iſt. Zu bewundern iſt noch an ihm, daß er dieſer ſeiner großen Liebe zur Muſik auch bis zum letzten Augenblick ſeines Lebens treu blieb. Schon hatte er ſein letztes Gebet verrichtet, als er noch einmal die Capelle zu einem Concerte vor ſeinem Bette verſammeln ließ, und mitten unter dieſem Concerte ſtarb er: es war am fünften Mai 1705. An den Krieg, den er damals gerade hatte, um ſeinem zweiten Sohne Carl die Thronfolge in Spanien zu verſchaffen, dachte er nicht.

Lepreux, ſ. Preux.

Lepsis, in der Muſik der Alten der griechiſche Name eines der drei Theile ihrer Melopöie, den ſie zu-

Digitized by Google

weilen auch **Euthia** nannten. S. weiter den Artikel **Melopöie**.

Leroy, P., hat ſich durch mehrere Schulen einen Namen gemacht. So erſchien bei Pleyel in Paris, wo er lebte, eine „petite Méthode de Flute“, ferner eine „petite Méthode de Clarinette“, und endlich auch eine „petite Méthode de Flageolet“. Alle drei wurden ſo werth gehalten, daß man ſie durch Ueberſetzung auch nach Deutſchland brachte. Als Componiſt kennen wir Leroy durch einig Duette für Flöten, die er dann auch für zwei Clarinetten arrangirte, Tänze und ſonſtige Kleinigkeiten, die ebenfalls Pleyel in Paris verlegte.

Leſchen, Wilhelm, K. K. Hoffortepiano-Verfertiger, Bürgermeiſter und Hauseigenthümer in Wien, iſt am 27. October 1781 im Hannöverſchen geboren.

Leone, Mademoiſelle, franzöſiſche muſikaliſche Schriftſtellerin, ſchrieb unter Anderm eine muſikaliſche Grammatik, ſ. **Literatur**.

Leſſel, Feanz, Muſiklehrer, fertiger Virtuos auf dem Pianoforte und gründlicher Componiſt in Warſchau, wurde daſelbſt ums Jahr 1780 geboren und machte ſeine frühere Schule als Muſiker bei ſeinem Vater, einem ebenfalls braven, wiewohl nicht durch viele Werke öffentlich bekannt gewordenen Componiſten am Hofe des Fürſten Czatoriſky, eines großen Freundes und Gönners der Wiſſenſchaften u. ſchönen Künſte. Geſtochen ſind von ſeinen Compoſitionen für die Kammer und das Concert folgende, meiſtens bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erſchienen: Ouverture für großes Orcheſter, in C-Due, 1812; Conceet für das Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters, in C-Dur, 1813; Adagio und Rondo à la Polonaise für das Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters; Quartett für Flöte, Violine, Bratſche und Violoncell; großes Trio für Pianoforte, Clarinette und Waldhorn, 1807; vier Duetts für 2 Flöten; Fuge für das Pianoforte zu 4 Händen, 1813; vier Sonaten für das Clavlee oder Pianoforte; zwei Fantaſien für das Clavier oder Pianoforte, deren erſte dem berühmten M. Clementi gewidmet iſt; Ariette mit Variationen füe das Clavier oder Pianoforte, 1797.

Leſſing, Gotthold Ephraim. Führen wir hier nur kurz an, daß er am 22. Januar 1729 in Kamenz, eine Stadt der Oberlauſitz, geboren ward (nicht in Paſewalk, wie Gerber behauptet), und am 15. Februae 1781 als Braunſchweig-Wolfenbüttel'ſcher Hofrath und Bibliothekar ſtarb, und dann endlich die von ſeinen Schriften, welche den Muſiker angeben: „Ueber die Regeln der Wiſſenſchaft zum Vergnügen, beſonders der Poeſie und Muſik“ (ein Bruchſtück eines Lehrgedichts); „Uebee die muſikaliſchen Zwiſchenſpiele bei Schauſpielen“ (1767. In ſeiner Dramaturgie 1769 pag. 201 ff.), und „Scriptores rerum Brunsvicensium“ (Hannover 1770 III. Vol. fol. — rein hiſtoriſchen Inhalts). Zu bewundern iſt dee Scharfſinn und Tiefblick in das ganze Weſen der muſikaliſchen Kunſt, womit dieſe Schriften abgefaßt ſind, und dennoch hatte Leſſing in ſeiner Jugend nur ſehr dürftigen Unterricht in der Muſik erhalten, und auf ihe Studium nie viel Fleiß und Zeit verwandt. So war denn beherrſchend auch hier ſein hoher Genius.

Leſſueur, Jean Baptiſte, franz. Componiſt, ein Nachkomme des 1655 zu Paris geſt. großen Malers Euſtache Leſſueur, wurde, eines Landmannes Sohn 1763 bei Abbeville geboeen. Er ſchrieb die Oper „Paul und Virginie“, „Tod Adams“ und „die Barden“ (auch „Oſſian“ betitelt). Dieſe letzte, in der That aber auch ſein vollendetſtes Werk, in welchem er den Geiſt Oſſian's beſchwoeen zu haben ſcheint, erwarb ihm die Zuneigung Napoleon's in einem ſolchen Grade, daß ihn derſelbe zum Nachfolger Paeſiello's als Capellmeiſter ernannte, ihm den Orden dee Ehrenlegion verlieh, und eine goldene Doſe, mit der Inſchrift „Der Kaiſer der Franzoſen dem Componiſten der Barden“, ſchenkte. Von ſeinen Compoſitionen ſind außer den angeführten noch merkwürdig: der Marſch zur Krönung des Kaiſers Napoleon (1804), die Trauermuſik zur Beerdigung des Marſchalls Tuenne für zwei Orcheſtee (1800), und die Muſik zu dem Trauerfeſte, welches am 8. Mai 1801 zum Andenken Picini's gefeiert wurde. Vor Aufführung dieſer Muſik hielt ee auch eine treffliche Gedächtnißrede auf den Verſtorbenen, in welcher er die Geundſätze dieſes Meiſters über die theatraliſche Muſik ſo lehrreich auseinanderſetzte, daß ſie Jedermann, als gleichſam eine kurz gefaßte Theorie über dieſe Muſikgattung, gedruckt zu beſitzen wünſchte. Er handelte darin 1) von Picini's Muſik überhaupt; dann 2) von der weſentlichen Verſchiedenheit der Mittel, welche bei der Declamation in der Rede, und im Geſange auf dem Theatee anzuwenden wären; und endlich 3) von der Verſchiedenheit zwiſchen dee Pantomime des Schauſpielers und der des Sängers. Ob die Rede übeigens wirklich je gedruckt wurde, wiſſen wir nicht. Er ſtarb zu Paris im September 1837.

Leuthold, Johann Gottfried, geſtorben um 1780, war jener berühmte ſächſiſche Blechinſtrumentenmacher, deſſen Trompeten, Poſaunen und Höenee einſt — wir möchten ſagen über die ganze Erde geſucht, geſchätzt und theuer bezahlt wurden.

Levaſſeur, L., Profeſſor des Violoncells am Conſervatorium und erſter Violoncelliſt bei der großen Oper zu Paris, wurde auch geboren daſelbſt um 1778 und von den damaligen erſten Meiſtern der Hauptſtadt in ſeinee Kunſt gebildet. Anfangs wae Clavier ſein Hauptinſtrument; Neigung und Talent aber führten ihn zuletzt zum Violoncell, auf dem er es denn auch durch Fleiß zu einer bedeutenden Fertigkeit brachte. Indeß kultivirte er nebenbei auch immer noch jenes ſein erſtes Inſtrument, und hat auch manches Gefällige füe daſſelbe geſchrieben. Von Violoncellcompoſitionen ſind uns nur zwei Werke von ihm bekannt, ſein erſtes und zehntes; jenes ſind Sonaten und dieſes Exercitien füe das Violoncell allein. Alle ſeine übeigen Compoſitionen ſind für Clavier. Sie beſtehen in Sonaten, theils für Clavier allein, theils auch mit Violine- oder Violoncellbegleitung; beſonders aber vielen Rondo's, Potpouerí's, Fantaſien ꝛc., untee welchen wir namentlich auf diejenigen aufmerkſam machen, die ee Duſſek und Moſcheles dedicirte; ferner auch in mehreren Heften Variationen; eine Menge Tänze verſchiedener Art, u. dergl. m. Mit Garaudé, Jadin und Herz (d. h. Jacob H.) gemeinſchaftlich verfaßte er auch eine „Méthode complète de Pianoforte en deux Parties“, welche beide auch einzeln zu haben ſind. Der erſte Theil enthält die Theorie, 72 Execitien, 18 Präludien, und 48 fortſchreitende Studien mit bemerktem Fingerſatz; der zweite un vaste Repertoire d'Exercises, die Gammen, 23 Präludien und 12 Etuden ꝛc. Ein Auszug aus dieſer großen Clavierſchule, von ihm und Garaudé beſorgt, erſchien unter dem Titel „petite Méthode de Pianoforte“. Die Profeſſur an dem Conſervatoeium erhielt er ſchon um 1796, wo er unſers Wiſſens auch zuerſt als Componiſt bekannt wurde.

Levens, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter an der Hauptkirche zu Bordeaux und ſeinee Zeit trefflicher Componiſt. 1743 erſchien von ihm auch ein Werk, betitelt „Abrégé des regles de l'harmonie pour apprendre la composition“, worin er mit vieler Einſicht und gewiſſermaßen pädagogiſcher Gewandtheit ein ziemlich vollſtändiges Syſtem der Compoſitionslehre aufſtellt. Ein zweiter Theil dazu enthält ein ganz neues Syſtem der Töne und Tonarten.

Levéqne (auch l'Evéque geſchrieben), Johann Wilhelm, geboren zu Cöln am Rhein 1759, und geſtorben als Königl. Concertmeiſter zu Hannover um 1816, war einer der beliebteſten Violinſpieler ſeinee Zeit. Componirt hat er mehrere Solo's, Duette, Trio's, Quartette und auch Concerte füe die Violine. Gedruckt ſind davon wenige; doch haben ſich viele durch Abſchriften verbreitet, und ſind an den Orten, wo er ſie ſelbſt vortrug und in Abſchriften zurückließ, lange Zeit Lieblingsmuſiken der Dilettantenzirkel geblieben.

Leveridge, Richard, ein berühmtee engliſcher Opernſänger, auch Componiſt, ward geboren zu London 1670 und ſtaeb 1758.

Digitized by Google

Leviten. Aus der Geſchichte ziemlich aller orientaliſchen Völker, der Indier, Chaldäer, Phönicier, Aegypter ꝛc., iſt bekannt, daß ihre Ausübung der Muſik hauptſächlich mit der Prieſterkaſte verbunden war, und ſo verpflichtete denn auch Moſes, nach dem Muſter ägyptiſcher Gebräuche und Myſterien, den Stamm Levi zu gleichem Tempel- und Gottesdienſte des Jehovah. Die Leviten waren nach Geſetz und Ordnung diejenigen, welche den muſikaliſchen Theil des hebräiſchen Gottesdienſtes, als die Hebräer nämlich noch ein ſelbſtſtändiges Volk, eine Nation, ausmachten, zu beſorgen hatten.

Lewy, 1) Eduard Conſtantin, geboren am 3. März 1796 zu St. Avolie im Moſeler Departement, iſt der Sohn eines Herzogl. Zweibrückenſchen Kammermuſikers, und erhielt ſchon in früher Jugend, begünſtigt durch ein außergewöhnlich empfängliches Talent, den erſten Muſikunterricht. 1812 trat er in den Militärdienſt und machte unter der alten Garde die folgenden Feldzüge bis nach der Schlacht bei Waterloo mit. Später nahm er ſeine Entlaſſung, bereiste Frankreich und die Schweiz, verehelichte ſich zu Baſel, und folgte bald darauf einem, durch den Capellmeiſter Conradin Kreutzer erhaltenen Rufe nach Wien, zur damaligen Pachtadminiſtration des Impreſſario Barbaja, und iſt noch gegenwärtig (?) dort im Hofopern-Orcheſter als erſter Soloſpieler, hinſichtlich ſeiner eminenten Virtuoſität, eben ſo wohl im Bravourſpiele als mehr noch im ſeelenvollen Vortrage, allgemein geſchätzt und bewundert. Belohnende Vaterfreuden erblühen ihm in ſeinen hoffnungsvollen Kindern. Er unternahm im Jahr 1838 mit ſeinen Kindern eine große Kunſtreiſe durch Deutſchland nach Rußland, welche den beſten Erfolg hatte. Er ſowohl als ſeine Kinder fanden, dieſe in Berückſichtigung ihres Alters, überall den glänzendſten Beifall.

Lewy, Joſeph Rudolph, des Vorigen jüngerer Bruder und Schüler. Seit 1834 befindet er ſich auf Reiſen; Rußland, Schweden, Deutſchland, England, Frankreich und die Schweiz zollten ſeiner Virtuoſität volle Anerkennung; auch ward ihm die Auszeichnung, von Sr. Königl. Hoheit dem Kronprinzen von Schweden zum Muſikdirector ernannt zu werden. Als Componiſt hat er mehrere Duette für Horn und Pianoforte, nebſt einigen concertirenden Liedern geliefert. Im Jahre 1837 reiste er durch Deutſchland nach Paris, gab in vielen größeren Städten ſtark beſuchte Concerte und wurde nach ſeiner Rückkehr als erſter Horniſt in der Hofcapelle zu Dresden angeſtellt. Seine Fertigkeit auf dem chromatiſchen Horne iſt in der That bewundernswerth, und wenn ſein Ton auch noch Manches zu wünſchen übrig läßt, ſo möchten ihn in jener Beziehung doch wohl wenige Horniſten der Jetztzeit auch nur erreichen, viel weniger übertreffen.

Leyer, muß unterſchieden werden von der alten Lyra, die zwar auch im Deutſchen ſehr oft Leyer genannt wird, weil Lyra eigentlich ein lateiniſches und kein deutſches Wort iſt. Man vergleiche den Art. Lyra. Das Inſtrument, welches wir unter dem Namen Leyer beſitzen, heißt auch wohl Bauernleyer (latein. Lyra rustica oder pagana), und deutſche Leyer (Lyra tedesca), weil ſie ein rein deutſches, d. h. von Deutſchen erfundenes und beſonders auch von dieſen cultivirtes Inſtrument iſt. Uebrigens iſt es ſchon ſehr alt, und jetzt faſt ganz aus der Mode gekommen.

L'Hoyer, Anton, Guitarrenvirtuos, lebt ſeit 1800 als Muſiklehrer und Componiſt für ſein Inſtrument in Hamburg. Wir beſitzen viele Guitarreſachen von ihm, mit und ohne Begleitung: Sonaten, Romanzen, Variationen, Duette ꝛc. Liebhaber des Inſtruments werden immer angenehme Unterhaltung dabei finden, namentlich wenn ſie mehr als eine blos gewöhnliche Fertigkeit darauf beſitzen.

Liberati, Antimo, zu Foligno um 1630 geboren, erhielt ſeinen erſten muſikaliſchen Unterricht, ſowohl im Geſange als im Contrapunkte, von Gregor Allegri. Nachgehends unterrichtete ihn aber auch Orazio Benevoli. Um 1650 machte er eine Reiſe nach Deutſchland, und ward in der Kaiſerl. Capelle zu Wien angeſtellt. 1660 kehrte er nach Italien zurück; kam nach Rom und trat hier am 29. Nov. 1661 in das Collegium der Päbſtlichen Sänger. Kurz darauf ward er auch Capellmeiſter und Organiſt an der Kirche della Santissima Trinita de' Pellegrini, und endlich Capellmeiſter und Organiſt an der Kirche di Santa Maria dell' Anima della Nazione teutonica, als welcher er gegen 1692 ſtarb. Er hat viele Madrigalen, Pſalmen, Oratorien u. ſ. w. componirt, die ſich alle noch jetzt zu Rom vorfinden. Auch iſt er als muſikaliſcher Schriftſteller bekannt.

Liberti, Henry, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts berühmte Orgelſpieler und Componiſt, war aus Gröningen gebürtig und Organiſt an der Cathedralkirche zu Antwerpen.

Libon, Pierre, franzöſiſcher Violinvirtuos des vorigen und aus dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, ſchrieb gegen ein halb Dutzend große Concerte für ſein Inſtrument; ferner treffliche Variationen mit Quartettbegleitung (op. 8 und 12); ein halb Dutzend Terzette für zwei Violinen und Baß; wohl eben ſo viele große concertirende Duette für zwei Violinen (empfehlenswerth beſonders op. 4); 30 Capricen, Variationen für Violine allein, und dergl. mehr.

Libulka, iſt ein Druck- und Schreibfehler, den man übrigens ſehr oft findet, für Zibulka, oder ganz richtig eigentlich Cibulka; ſ. daher auch dieſen Artikel.

Lichanos, der Name der dritten Saite der beiden tiefſten Tetrachorde des griechiſchen Tonſyſtems; daher Lychanos hypaton — der dritte Ton des Tetrachords, und Lich. meson — der dritte Ton des Tetrachords Meſon. Siehe über das Weitere den Artikel Griechiſches Tonſyſtem und auch Tetrachord.

Lichtenſtein, Ludwig Freiherr von, auch auf Lahm und Heiligersdorf, Regiſſeur der Königl. Oper zu Berlin, hat durch mancherlei dramatiſche Dichtungen, Compoſitionen und in der That auch ausgezeichnete Sängerleiſtungen einen bedeutenden Rang unter den Künſtlern Deutſchland's eingenommen. Schon als Student zu Göttingen trat er in den dortigen Concerten unter Forkel's Leitung als Violinvirtuos auf, und erhielt großen Beifall. Nach der Zeit ward er Königl. Großbritanniſcher und Chur-Hannoveriſcher Kammerjunker, als welcher er 1795 die Oper „Knall und Fall" (zwei Akte) zu Bamberg dichtete, componirte und auch ſelbſt mit aufführte. Dadurch erhielt er Gelegenheit, ſeine künſtleriſchen Kräfte genauer kennen zu lernen. Sie ließen Vieles hoffen, und die Zuredungen bekannter Muſikfreunde brachten ihn ſchon damals dem Entſchluſſe nahe, ſich ganz der Kunſt und insbeſondere der Muſik zu widmen. Er ging indeß 1798 nach Deſſau, und ward hier Intendant des Fürſtl. Hoftheaters, zugleich auch Kammerherr des Fürſten. Er traf das Theater in keinem ſonderlichen Zuſtande; aber bei ſeiner außerordentlichen Liebe zur Kunſt wurden ihm die Mühen nicht ſchwer, es zu heben. Beſonders ſuchte er Orcheſter und das Opernperſonal nach allen Seiten hin zu ergänzen und zu verbeſſern, und der gute Ruf, in welchem das Deſſauiſche Theater in dieſer Stunde noch ſteht, ſchreibt ſich von L.'s Zeiten her. Zugleich dichtete und componirte er auch die neue Oper „Bathemendi". Am 26. Dec. 1798 ward dieſelbe zum erſten Male aufgeführt. Ihr Erfolg war nicht ganz der gehoffte, und er ſah ſich genöthigt, das ganze Werk dermaßen umzuarbeiten, daß faſt Nichts davon übrig blieb, als der Titel und im Ganzen die Muſik. Eine neue Oper, welche er im gleich darauf folgenden Jahre (1799) in Scene brachte, hieß „die ſteinerne Braut". Die beiden Hauptrollen darin gab er ſelbſt mit ſeiner Frau, und der Beifall, den er erndtete, war außerordentlich (man vergl. Leipz. allgem. muſikal. Ztg. 1799 Nr. 33). Als er zu Anfange des Jahres 1800 ſeine Schauſpielergeſellſchaft nach Leipzig brachte, um daſelbſt eine Reihe von Vorſtellungen zu geben, war man nicht wenig über die Fortſchritte erſtaunt, die ſie in jeder Beziehung gemacht

hatte. Man zählte ſie nunmehr zu den beſten Geſellſchaften Deutſchland's. So ſehr hatte er in der kurzen Zeit auf dieſelbe zu wirken gewußt. Mit dieſer allgemeinen lauten Anerkennung war aber ſeinem eigentlichen Künſtlerleben ein neuer Impuls gegeben. Sein bisheriger Wirkungskreis ward ihm zu eng; nach Großartigerem ſehnte ſich ſein Beſtreben. Noch im Auguſt des Jahres 1800 legte er die Deſſauer Intendanz nieder, nachdem er vorher jedoch eine neue Oper „Ende gut, Alles gut“, und das in Reichhardt'ſcher Manier abgefaßte Liederſpiel „Mitgefühl“ hatte aufführen laſſen, und ging nach Wien, wo ihn der Baron von Braun, damaliger Director des daſigen Hoftheaters, auch mit offenen Armen empfing. Derſelbe behielt blos die ökonomiſche Leitung deſſelben, und überließ L. alle eigentlichen Directionsgeſchäfte, über Theater und Orcheſter. Für Compoſition ließen ihm dieſelben freilich nur wenig Zeit übrig, zumal da er, einer eigenen Liebhaberei folgend, zuweilen auch noch ſelbſt mitwirken wollte. Man rühmte ſeinen Geſang, mehr jedoch ſein Spiel. Um 1805 endlich ward er nach Berlin berufen, und hier beſchäftigte er ſich beſonders mit Ueberſetzung fremder und Dichtung neuer Operntexte. Componirt hat er ſeit der Zeit wenig. Seine Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen gehören zu den gelungenſten. Sein merkwürdigſtes Werk iſt wohl „Andreas Hofer“, große Oper in vier Aufzügen, nach dem Inhalt einer engliſchen Oper gleiches Namens von Planché, zur beibehaltenen Muſik von Roſſini zu Wilhelm Tell, für die deutſche Bühne bearbeitet und eingerichtet von ꝛc. (1831). Wir läugnen nicht, Muth gehörte zu dem Unternehmen eines ſolchen Werkes; aber auch noch Etwas, — eine ſchmerzliche Verſpottung alles künſtleriſchen Ernſtes. Möchte man L.'s Charakter und Werth nicht nach dieſem Werke beurtheilen! er hat in der That ſchon Beſſeres und wirklich auch recht viel Gutes geliefert; zu ſolcher Spielerei mußte nothwendig ein anderen Beweggrund von Außen ihm vorliegen, den aber weiter aufzuſuchen wir uns nicht bemühen.

Lichtenthal, Dr. med., Peter (zur Zeit in Mailand), Compoſiteur und muſikaliſcher Schriftſteller, iſt geboren zu Preßburg in Ungarn 1780. Das Verzeichniß ſeiner Compoſitionen, welches zudem leicht in Catalogen nachgeſchlagen werden kann, gehört nicht hierher; auch dürfte man ohne Anſtand ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit höher ſtellen, in welcher er ſehr vielſeitig ſich gezeigt hat. Zu ſeinen vorzüglichſten Schriften gehören: Harmonik für Damen, oder: kurze Anweiſung, die Regeln des Generalbaſſes auf eine leichtfaßliche Art zu erlernen. Der muſikaliſche Arzt, oder: Abhandlung von dem Einfluſſe der Muſik auf den menſchlichen Körper, und von ihrer Anwendung in gewiſſen Krankheiten. Orpheik, oder: Anweiſung, die Regeln der Compoſition auf eine leichte und faßliche Art zu erlernen. Cenai biografici interno al celebre maestro W. A. Mozart, estratti da dati autentici. Nach zwölfjährigen Vorarbeiten erſchien ſein größtes Werk: Dizionario e Bibliografia della Musica. Mailand bei Fontana 1826. Ein äußerſt ſchätzbares Werk in 4 Bänden. Die beiden erſten enthalten die techniſchen und hiſtoriſchen Artikel, die beiden letzten Bände bringen die Biographien. Das Werk iſt nicht etwa eine Ueberſetzung von Koch oder Gerber, ſondern (wenn auch dieſe Werke benützt wurden) eine ſelbſtſtändige verdienſtliche Arbeit, die auch eine franzöſiſche Ueberſetzung erhalten hat. — Estetica ossia dottrina del bello, e delle belle arti. Dieſe und noch andere Werke, überhaupt das vielſeitige und gediegene Wirken L.'s hat ihm einen ehrenvollen Namen in der muſikal. Welt erworben.

Lichtſpalte, Kernſpalte, Mundlochſchneide, Stimmritze, Mundſchneide, Windbahnſpalte, Schnitt, zweckmäßiger Luftſtrommündung, iſt bei metallenen Labialpfeifen die zwiſchen dem Kerne und dem Unterlabio, bei hölzernen Pfeifen zwiſchen dem Kerne und dem Vorſchlage befindliche ſchmale Ritze, oder die Windbahn (die Mündung des Windſtromes), durch welche der Wind aus dem Pfeifenfuße ausſtrömt, und zum Oberlabium, als dem Orte ſeiner Beſtimmung, hingeht. S. Labium.

Lickl, Johann Georg, geb. den 11. April 1769 zu Korneuburg in Unteröſterreich, privatiſirte und lectionirte in Wien, gehörte zu den vorzüglichern Orgelſpielern, gab viele Clavier- und Harmonieſtücke heraus, componirte auch, nebſt manchem Einzelnen, mehrere ganze Opern für das Schickaneder'ſche Theater, namentlich den „Zauberpfeil“, den „Bruder von Krakau“, „Aſtaroth, der Verführer“, 2r Theil, „Fauſt Leben, Thaten und Höllenfahrt“, „der vermeinte Hexenmeiſter“, „der Orgelſpieler“, „der Durchmarſch“, „der Brigitta-Kirchtag“ u. a. Seit ſeiner Anſtellung als Capellmeiſter bei der Cathedrale zu Fünfkirchen in Ungarn 1806 hat er eine große Anzahl von Meſſen, Veſpeen, Pſalmen, Antiphonen, Motetten, Hymnen, Litaneien und anderen Kirchenwerken geliefert, von welchen jedoch Weniges nur in das Publikum gekommen iſt, und ſoll auch gegenwärtig noch fortwährend thätig für die Kunſt ſeyn. Zwei Söhne gehören ebenfalls zu ſeinen Schülern. — Carl Georg, geboren zu Wien den 28. October 1801, K. K. Hofbuchhaltungs-Rechnungs-Official, iſt Tonkünſtler auf dem Pianoforte wie auf der Phyſharmonica, hat Verſchiedenes für beide Inſtrumente geſchrieben, und durch den Druck bekannt gemacht; deſſen Bruder — Aegidius Carl, auch in Wien den 1. September 1803 geboren, der zur Stunde in Trieſt lebt, wird nicht minder ein Virtuos im Clavier- und Guitarreſpiel genannt, und hat ſich desgleichen durch verſchiedene Kirchen-, Kammer-, Concert- und Inſtrumentalcompoſitionen in neuerer Zeit rühmlich ausgezeichnet.

Lidl, Anton, aus Wien gebürtig, war Virtuos auf dem Baryton, zu deſſen Verbeſſerung er auch ſehr Viel beigetragen hat. Sein Todesjahr iſt nicht genau bekannt; jedenfalls aber fällt es in die Zeit zwiſchen 1785 und 1789. Im Jahre 1783 erſchienen noch ſieben Werke zu Amſterdam und Paris von ihm: Duette, Quartette und Quintette für Violine, Violoncell und Flöte. Jedes Werk enthält ſechs Sonaten. Und 1784 ward in Berlin noch ein Andantino für Clavier von ihm gedruckt. Mehrere Gambenſachen ſind Manuſcript geblieben.

Liebe, Chriſtian, geboren zu Freiberg am 5. November 1654 und geſtorben zu Zſchopau als Schulrector am 3. September 1708, war ein wahres Genie. Zu Leipzig gehörte er zu den beſten Clavierſpielern, und ſein Ruf als Organiſt, als welcher er nach vollendeten Studien 1684 in Frauenſtein angeſtellt ward, reichte über ganz Deutſchland. Die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ſo ſehr berühmte Trauerarie „Es iſt nun aus mit meinem Leben“ iſt von ihm. Faſt kein öffentliches Leichenbegängniß war zu ſeiner Zeit in ſeiner Gegend, bei dem ſie nicht geſungen worden wäre.

Liebesgeige, ſ. Viola d'amore od. V. d'amour.

Liebeskind, Georg Gotthelf, Flötenvirtuos, war der Sohn eines Fagottiſten zu Altenburg, wo er am 22. November 1732 geboren wurde. Er ſtarb zu Anſpach im Jahre 1800. Componirt hat er nie; aber ändern that er gerne fremde Sachen nach ſeinem Geſchmacke, und dann war ſein Vortrag derſelben im wahren Sinne des Worts künſtlerich meiſterhaft. Seine ausführliche Biographie hat M. Degen im 9. Hefte von Meuſel's Miscellaneen, pag. 152 ff. mitgetheilt. Sein Sohn — Johann Heinrich L., war auch ſehr muſikaliſch und Flötiſt, mußte ſich aber nach dem Willen des Vaters den Wiſſenſchaften widmen, und ſtudirte Jurisprudenz. In den Jahren 1807 und 1808, in welchen er mehrere treffliche Aufſätze „über die Natur und das Tonſpiel der deutſchen Flöte“ in die Leipz. muſikaliſche Zeitung lieferte, lebte er als Dr. jur. und Oberjuſtizrath in Bamberg.

Liebhaber-Verein, ſ. Muſikverein.

Liebich, 1) Gottfried Siegmund, geboren zu Frauenberg in Meißen am 22. Juli 1672. Er ward 1695, um ſeines ſchönen Geſanges willen nach Schlaitz im Voigtlande berufen und hier als Gräfl. Reuß-Plauenſcher Geheimer Kammerſchreiber angeſtellt, bis das Capellvirectorat vacant und er in daſſelbe eingeſetzt wurde.

Digitized by Google

Er ſtarb dort am 1. Juni 1727, auch manche gute Compoſitionen hinterlaſſend, wie z. B. einen Jahrgang über die Evangelien für eine Stimme, zwei Violinen, zwei Violen und Baß; und einen andern Jahrgang für vier Singſtimmen mit verſchiedenen Inſtrumenten. — Ein anderer — 2) Traugott Ehrenfried L., der Sohn des bekannten geiſtlichen Liederdichters dieſes Namens, war Cantor und Schullehrer in Fiſchbach, hatte aber früher Theologie ſtudirt, und ſtarb am 28. April 1798, fünfzig Jahre alt. — 3) Johann Gottlieb L., geb. 1729, war ſeit 1751 Cantor und Schulcollege an der evangeliſchen Kirche in Jauer, feierte am 15. Februar 1801 ſein 50jähriges Amtsjubiläum, reſignirte darauf 1804 und ſtarb endlich am 7. October 1805. — 4) Johann Carl L. (den wir zur Vermeidung von Verwechſelungen anführen), geb. 1773 zu Mainz, war der berühmte Schauſpieler, der als Director der ſtändiſchen Bühne 1816 zu Prag ſtarb. — 5) Ein jetzt noch lebender Liebich iſt Geigeninſtrumentenmacher in Breslau. Beſonders im Repariren und Apretiren der Violinen und Violen ſoll er eine große Geſchicklichkeit beſitzen.

Lieblich-Gedact, ſ. Bordun.

Lieblich-Hautbois, ſ. Hautbois d'amour.

Liebmann, Madame Helene, geborne Rieſe, ausgezeichnete Muſikliebhaberin, Virtuoſin auf dem Pianoforte und Tonſetzerin der neueſten Zeit. Sie iſt in Berlin ums Jahr 1796 geboren und die Tochter eines daſigen angeſehenen Hauſes, genoß in der Muſik, hauptſächlich auf dem Claviere, den gediegenen Unterricht des wackern Muſiklehrers Lauska, und ließ ſich ſchon 1806 als zehnjähriges Mädchen in einem öffentlichen Concerte zu Berlin hören, wobei man beſonders ihre ungemeine Fertigkeit bewunderte. Um's Jahr 1814 vermählte ſie ſich mit einem Herrn Liebmann, mit dem ſie im Jahre 1816 von Berlin nach London reiste, wo ſie ſich wahrſcheinlich noch jetzt befindet. Als Componiſtin beſitzt ſie das ſchätzbare Talent, ſich leicht in Noten auszudrücken, und dies, verbunden mit Lebhaftigkeit und Gefälligkeit im Ausdrucke, Gewandtheit in Mancherlei, beſonders laufenden oder ſonſt rauſchenden Paſſagen, und was von einem fertigen, im gewiſſen Sinne brillanten Spiele auch auf Compoſition einfließt, verſchaffte ihren Muſikſtücken viele Freunde und noch mehr Freundinnen unter geſchickten Muſikliebliebhabern und Liebhaberinnen.

Lied, franz. Chanson, ital. Canzone und Canzonetta. Den eigentlichen inneren und äußeren Charakter eines Liedes genügend zu bezeichnen, iſt in der That ſehr ſchwer, ja faſt unmöglich, und hauptſächlich wegen des bisherigen ſehr unbeſtimmten Gebrauchs des Wortes Lied als Namen einer eigenen Dichtungs- und Compoſitionsart. Um jedoch für das muſikaliſche Gewand, die Compoſition des Liedes, einen nur einigermaßen beſtimmten Maßſtab aufzuſtellen, iſt es nothwendig, ſeinen inneren, poetiſchen Charakter zuvor zu unterſuchen, da Beides, Muſik und Dichtung, hier ſo in und mit einander verſchmolzen iſt, wie faſt bei keiner anderen namhaften Vocalmuſik, und aus dem Charakter dieſer die ganze Geſtaltung jener gewiſſermaßen als eine unabweisliche Folge hervorgeht. Demnach denn von dieſer Seite zunächſt betrachtet, iſt das Lied eine lyriſche Dichtungsart, deren Charakter auf der Darſtellung nur eines Gefühls beruht, welches die Seele ſanft bewegt. Jener enge Kreis, in dem das Lied, als Ausdruck einer einzigen Empfindung, ſich bewegt, und der eine größere Mannigfaltigkeit in der Darſtellung nothwendig ausſchließt, hat nun zu verſchiedenen Arten und daher auch Stylen deſſelben Veranlaſſung gegeben, die mit der Verſchiedenheit unſerer Bedürfniſſe ziemlich in gleichem Verhältniſſe ſtehen. Im Allgemeinen theilen wir das Lied ein: in ein geiſtliches und ein weltliches oder profanes. Reden wir von beiden Claſſen insbeſondere. — I. Geiſtliches Lied iſt ein ſolches, welches zur Erweckung religiöſer Gefühle beſtimmt iſt. Es braucht deshalb noch kein eigentlicher Choral (ſ. d.) zu ſeyn. Wie das Lied überhaupt, ſo ſoll auch das geiſtliche geſungen werden, und es erheiſcht deshalb nicht blos gewiſſe beſondere Einrichtungen in der Form, ſondern auch eine beſtimmte Melodie, darnach es vorgetragen werden kann. Die Wirkung des geiſtlichen Liedes hängt alſo ab von der Schönheit ſeiner Poeſie ſowohl als ſeiner Geſangsweiſe. Wer nur einigermaßen etwas Tüchtiges leiſten konnte, ſetzte eine Ehre darin, auch gute geiſtliche Lieder zu componiren; aber leider ſind die meiſten eigentlichen Lieder von dieſen Dichtungen nicht ins öffentliche Leben gekommen. Die Katholiken in der That beſitzen noch mehr eigentliche geiſtliche Lieder als die Proteſtanten, bei denen ſich dieſelben zu leicht und gewöhniglich in den wirklichen Choral umgeſtalten, der doch unterſchieden werden muß von dem lyriſchen Charakter eines Liedes. In G. W. Fink's „häuslichen Andachten", um ein neueres Beiſpiel anzuführen, finden ſich Muſter, wie das wahre geiſtliche Lied beſchaffen ſeyn muß. — II. Das profane oder weltliche Lied iſt die Darſtellung eines beſtimmten, durch die Zuſtände und Vorgänge des wirklichen Lebens oder durch die Erſcheinungen in der Natur angeregten Gefühls. Deshalb ſind denn auch, ganz im Gegenſatze zu dem nur einſeitigen geiſtlichen Liede, ſeine Arten und gewiſſermaßen Style verſchieden und vielfach, weil es der Zuſtände, Vorgänge und Naturſcenen, welche aufregen können, gar mancherlei gibt. Es erſcheint 1) als leidenſchaftliches Lied, das Empfindungen der Liebe, Freundſchaft, Zärtlichkeit oder einen ſanften Schmerz ausdrückt. In muſikaliſcher Beziehung iſt dieſe Art unſtreitig die zahlreichſte und auch beliebteſte. Schubert indeß iſt wohl der einzige Componiſt, der wahre Meiſterwerke darin geliefert hat. Sein „Wandrer" wenigſtens ſteht oben an; 2) als Nationallied, das beſonders Liebe zum Vaterlande aufregen ſoll, und daher neben einem ernſten Tone und kühnen Rhythmus durchaus auch ganz national, einfach kräftig ſeyn muß. Dahin gehören als vorzüglich gelungen Körner's „Leyer und Schwert" von Weber, Keller's „Lied von der Feldflaſche", und mehrere in Methfeſſel's „Commersbuche"; 3) als Volkslied, das Aufforderung zu allgemeinen menſchlichen Pflichten enthält, wie zu den beſonderen Pflichten gewiſſer Stände, oder die Freuden gewiſſer Stände und Lebensarten beſingt, wie Fiſcherlied, Spinnerlied, Jägerlied, Wiegenlied u. ſ. w. Auch das Soldaten- oder Kriegslied gehört in dieſe Cathegorie; und 4) als ſcherzhaftes Lied, das noch verwandt iſt mit dem Volksliede, und deſſen ſich Mehrere bei gemeinſchaftlichem Genuſſe erfreuen ſollen. Die gewöhnlichſten von dieſer Gattung ſind die Trinklieder, deren ſchönſte wir ebenfalls in dem Commersbuche von Methfeſſel finden. — Die Compoſition eines Liedes richtet ſich natürlich genau nach der Stimmung der Poeſie, und muß, ſoll es gelungen ſeyn, ganz mit derſelben verſchmelzen, ſo daß es nicht möglich iſt, eine andere Melodie von gleichem Werthe auf denſelben Text zu erfinden. Keine Compoſition bedarf ſo vieler Beſtimmtheit des Ausdrucks als das kleine einfache Lied. Daher jenes Schwere, jene hohe Kunſt in der wirklichen Liedercompoſition. Dabei muß das Lied, dieſe feine Melodie, auch leicht ſangbar, höchſt faßlich und von keinem großem Umfange ſeyn. Tiefes, herzinniges Empfinden des Textes iſt erſtes Erforderniß zum Schaffen guter Liedermelodien. — In neuerer Zeit ſind beſonders die vierſtimmigen Lieder, und vor allen die viermännerſtimmigen, ſehr beliebt geworden. Sicher haben die immer zahlreicher gewordenen Liedertafeln Vieles dazu beigetragen. — Mit dem Worte Lied bezeichnet man auch wohl den melodiſchen Geſang der Vögel.

Liederkranz, ſ. Liedertafel. — Auch im Sinne von Liederbuch, einer Sammlung von Liedern, haben einige Liedercomponiſten ſchon das Wort Liederkranz gebraucht, nämlich allegoriſch als ein Kranz von Liedern.

Liederkunſt. Man verſteht darunter die Kunſt des Liedes überhaupt, alſo nicht die Singekunſt im Allgemeinen, ſondern die Kunſt des Liedes überhaupt, d. h. die Kunſt, ein Lied zu dichten, zu componiren, vorzutra-

Digitized by Google

gen ꝛc., kurz der Inbegriff alles deſſen, was zu einem Liede als Kunſterzeugniß gehört in allen ſeinen verſchiedenen Gattungen und Formen.

Lied der Lieder, das hohe Lied Salomonis, ſiehe Ca'nticum.

Liederſpiel, eine Gattung des Schauſpiels mit Geſang, die ſich von der Operette hauptſächlich dadurch unterſcheidet, daß alle darin verwebten Geſangsſtücke blos aus Liedern beſtehen, die entweder dem Publilnm ſchon bekannt ſind oder auch von den Tonſetzern, wenigſtens in der Form von Liedern, neu bearbeitet werden, und welche ſämmtlich mit einer dem Liede angemeſſenen einfachen Inſtrumentalbegleitung verſehen ſind. Daher erſcheint denn das Liederſpiel eigentlich auch als eine Nachahmung des franzöſiſchen Vaudevilles; wir möchten es das deutſche Vaudeville nennen.

Liedertafel. Unter dieſem Namen ſind in neuerer Zeit viele muſikaliſche Männer-Vereine, oder beſſer Männer-Singvereine äußerſt beliebt, ja ſogar berühmt geworden. Uebrigens würde man ſich ſehr täuſchen, wollte man dieſelben auch mit dem Namen einer neuen Erfindung beehren. Wollten wir auch die Meiſter- und Minneſängergeſellſchaften, die im Grunde doch nichts Anderes waren als ſolche muſikaliſche Männervereine, und durch welche ſich unſer Vaterland einſt ſo ſehr auszeichnete, hier nicht erwähnen, ſo laſſen ſich außer jenen Verbindungen immer noch weit frühere dieſer Art auffinden. G. W. Fink hat in ſeiner Leipz. muſikaliſchen Zeitung 1832, Nr. 43 ein merkwürdiges Beiſpiel ſolcher Geſellſchaften bekannt gemacht, wenn er von einem Männervereine zu Greiffenberg in Hinterpommern berichtet, der ſchon 1673 blühete. Der Hauptunterſchied zwiſchen den älteren und neueren Vereinen beſteht nur darin, daß nach der Richtung jener Tage die erſten das Fromme, die letzten das Lebensfrohe zum Vorherrſchenden machten, was eine nothwendige Folge werden mußte von den meiſt, und in neueſter Zeit beſonders, gewiſſermaßen als Regel hinzugefügten Abendeſſen. Dieſe mit munteren Geſängen veredelten Abendtafeln ſind in der That der Hauptunterſchied zwiſchen dem Ehedem und Jetzt, wenn wir den durch den Fortgang der Kunſtcultur gebotenen Unterſchied zwiſchen den Liedern unſerer heutigen und denen der alten Componiſten ausnehmen. Und ſie mögen denn den Geſellſchaften auch vornehmlich den Namen Liedertafeln (eine Tafel, ein Eſſen, wobei vornehmlich Lieder geſungen werden) gegeben haben. Die meiſten unſerer Liedertafeln haben ihren eigenen Muſikdirector, der aus ihrer Mitte gewählt wied. Bei einigen wechſelt dieſe Würde, bei anderen ſteht ſie feſt. In der erſten neuen Liedertafel zu Berlin übernahm der Stifter derſelben, Profeſſor Zelter, den Vorſitz und das Amt eines Directors. Im Winter 1809 hatte er nämlich als Director der dortigen Singacademie 24 Männer derſelben vereinigt, die zu beſtimmten Zeiten, meiſt nach geendigter Academie, ſich zur gemeinſchaftlichen Abendtafel an einem öffentlichen Orte verſammelten, ſelbſt gedichtete und ſelbſt componirte Lieder vortrugen und die gutbefundenen dann in ihre Notenbücher einſchrieben, deren jedes Mitglied ein eigenes haben mußte. Die muntere Geſellſchaft fand deſto größere Theilnahme, je unwilliger die Meiſten bereits den Druck der Gegenwart trugen, und je lebhafter die innere Kraft ſich zu heben anfing, jene Laſt des fremden Joches von ſich zu ſchütteln. Schnell wuchs der Verein und die Kraft der Lieder erhöhete nicht blos die Luſt an den Freuden der Tafel. Es entſtand ſogar in der Folge noch eine zweite Liedertafel in Berlin, die jüngere, welche unter Anderen und vorzüglich von dem bekannten Componiſten Bernhard Klein gegründet wurde. Beide Liedertafeln beſtehen noch, ſind in erwünſchteſtem Flor und haben von Zeit zu Zeit mehrere Hefte ihrer vierſtimmigen Männerlieder durch den Druck bekannt gemacht. Die meiſten andern Liedertafeln halten ihre Vereine an öffentlichen Orten, und zwar in geſchloſſenen Zirkeln, doch ſo, daß Jeder Gäſte mitbringen darf, und Jeder bezahlt, was er verzehrt. Hat dieſe gewöhnliche Einrichtung der Liedertafeln auch das Gute, daß ſie eine zahlreichere Vereinigung faſt wünſchenswerth macht, die Geſellſchaft dadurch gemiſchter und das ganze Weſen derſelben gewiſſermaßen volksthümlicher, was in mancher Beziehung und unter gewiſſen Verhältniſſen ſehr zweckmäßig genannt werden muß, und ferner, daß die Freude allgemeiner und die Anregung für die Kunſt, die Liebe zum Geſange verbreiteter wird, ſo geſchieht das Alles doch durch die Leipziger Einrichtungen inniger und tiefer. Hier nämlich kommt die Geſellſchaft nur jeden Monat an einem für das ganze Jahr feſtgeſetzten Tage im Hauſe eines ihrer Mitglieder zuſammen. Die Mitglieder beſprechen ſich am Schluſſe des Liedertafeljahres über die Aufeinanderfolge der wechſelnden Reihe der Bewirthung. Nach vertraulichem Geſpräche beim Thee wird eine regelmäßige Sitzung gehalten, in der vom Secretair die Protokolle vorgeleſen werden, beſonders zur Erinnerung an das Vergangene. Darauf werden die eingereichten Compoſitionen der Mitglieder geſungen, in deren Ermangelung ausgezeichnete Werke fremder Tonſetzer. Sind die neuen Tondichtungen in drei verſchiedenen Sitzungen wiederholt geprüft worden, ſo wird abgeſtimmt über ihre Aufnahme. — Seit 1818 ſind die Liedertafeln ſo allgemein geworden, daß die meiſten Städte Deutſchland's dergleichen Vereine pflegen. Einer der würdigſten iſt der ſogenannte Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main. Viele haben ſich jetzt bedeutend erweitert. In manchen ſind alle Künſtler ohne Unterſchied wahlfähig, wie z. B. in Hannover; in anderen findet man ſogar auch nicht muſikaliſche, blos miteſſende und dann zuhörende Mitglieder, wie in Stuttgart; in noch anderen nehmen auch die Frauen und Töchter der Mitglieder daran nach Belieben Theil. Mehrere halten von Zeit zu Zeit ſogenannte Provinzialliedertafeln, wo ſie an einem durch Umlaufſchreiben oder öffentliche Anzeigen beſtimmten Orte ſich verſammeln, um den Liederbund im Großen feſter zu knüpfen. Einige ſolchee Peovinzealverſammlungen ſind z. B. von den Mitgliedern der Magdeburger, Deſſauer und Leipziger Liedertafel 1831 und 1832 in Köthen gefeiert worden. In Süddeutſchland war das auch ſchon ſeit mehreren Jahren in verſchiedenen Gegenden, aber von den ſogenannten Liederkränzen der Fall, die gleichſam eine zweite Gattung von Liedertafeln bilden und ſich von dieſen nur dadurch unterſcheiden, daß ſie gewöhnlich auch Frauen in ſich aufnehmen, um einen allgemeinen Chor bilden zu können, und daß ſie der Mehrzahl nach aus bloßen Liebhabern beſtehen und ſomit allgemeiner und viel zahlreicher ſind. In Würtemberg, Baden und Baiern, wo dergleichen Dilettanten-Singvereine, genannt Liederkränze, am häufigſten (ziemlich in jeder Stadt) angetroffen werden, haben dieſelben ſchon, auch durch ihre Zuſammenkunftsfeſte, einen höchſt vortheilhaften Einfluß auf den Volksgeſang geäußert, was die eigentlichen Liedertafeln, die hauptſächlich nur aus Künſtlern beſtehen, eben wegen ihres kunſtgerechteren Geſanges, nicht in dem Grade und mit der nahen Wirkung vermögen. Durch den Verein von beiden kamen ſchon die größten Muſikfeſte zu Stande, wie in Mainz, Heidelberg und an andern Orten. Uebrigens ſind auch die Liederkränze wie die Liedertafeln hie und da zu einer namhaften Höhe von Selbſtſtändigkeit gelangt. Viele von ihnen haben ihre eigenen Archive; die Liederkränze ihre eigenen Fahnen, mit verſchiedenen Wappen und Symbolen geſtickt, und die Liedertafeln meiſtens einen eigenen köſtlichen Feſtpokal von zierlich getriebener Silberarbeit, der an den Feſten mit dem Köſtlichſten gefüllt wird, was nur der Traubenſaft zu liefern vermag. Die Berliner und Leipziger Liedertafeln beſitzen einen ſolchen Pokal. Der letzte enthält die eingegrabenen Namen der oben erwähnten Urzwölfer und derer, welche an die Stelle der Hingeſchiedenen, denen vom ganzen Verein die letzte Ehre erwieſen wird, aufgenommen worden ſind. Den Deckel ziert eine Lyra und ein Schwan. Der Berliner Pokal heißt nach dem Namen eines Mitgliedes Flemming, welcher unter Anderm das bekannte „Integer vitae“ des Horaz in eine

Digitized by Google

ſehr anſprechende Melodie gebracht hat, wozu der Muſikdirector der Leipziger Liedertafel, C. Schulz, ſo gelungene deutſche Verſe verfaßte, daß ſie ſich faſt noch ſchöner den Tönen anſchließen als der lateiniſche Urtext. Die Compoſition iſt berühmt und hat ſich weit verbreitet.

Liederwalze wird von Einigen die Walze in den Glockenſpielen, Drehorgeln und dergleichen mechaniſchen Inſtrumenten genannt, durch welche die Hämmer und Pfeifenventile, nach Erforderniß des zu ſpielenden Stücks, in Bewegung geſetzt werden.

Ligato oder legato, beide Schreibarten ſind richtig, iſt ein italieniſches Adjectiv, und heißt gebunden, geſchleift, angeſchleift. Viele Muſiker glauben, daß damit zugleich der Begriff des Langſameren verbunden ſey; dieß iſt aber ganz falſch. Legato — mag es nun über ganzen Tonſtücken, oder bei einzelnen kurzen Stellen, oder auch nur über wenigen Noten und hier ſtatt ſeiner das gewöhnliche Bindungszeichen, der Bogen, ſtehen — zeigt immer nur an, daß die Töne nicht abgeſtoßen, ſondern ſo gebunden als möglich, in einander fließend gleichſam, daß kein Zwiſchenraum der Zeit zwiſchen ihnen wahrgenommen wird, vorgetragen werden ſollen.

Ligatur, die Bindung (ſ. den vorhergehenden Artikel). Auch nennt man die Verbindung zweier oder mehrerer Noten von gleicher Tonhöhe, die — was der über denſelben befindliche Bindungsbogen anzeigt — wie ein Ton ausgehalten werden ſollen, eine Ligatur.

Ligatura iſt der italieniſche Name für Ligatur, und auch für das Schriftzeichen dieſer, den Bindungsbogen. S. Bogen.

Ligneum Psalterium, zu deutſch: hölzerner Pſalter, iſt der lateiniſche Name der Strohfiedel.

Lille, ſ. Rouget de Lille oder l'Isle.

Limma, ein Intervall, das wegen ſeines geringen Umfangs in der Praxis zwar nicht vorkommt, aber in der Theorie bei der mathematiſchen Berechnung der verſchiedenen Tonverhältniſſe von größter Wichtigkeit iſt. Man nimmt es hier in drei verſchiedenen Größen an, hat ein großes und ein kleines, und dann noch ein ſogenanntes Pythagoriſches Limma. Das große Limma iſt 1) der Unterſchied zwiſchen der Terz und dem kleinen ganzen Tone, der übrig bleibt, wenn man nach den Regeln der Subtraction in akuſtiſchen Verhältniſſen (ſ. d.) dieſen von jener abzieht, alſo das Verhältniß 27 : 25; und 2) der Unterſchied zwiſchen dem großen ganzen und dem kleinen halben Tone, der ebenfalls durch ſolche Subtraction erzielt wird und daſſelbe Verhältniß beträgt. Dieſes Verhältniß näher betrachtet, beſteht alſo das große Limma a) aus der Dieſis (ſ. d.) und dem folgenden kleinen Limma, und b) aus dem großen halben Tone und dem ſyntoniſchen Komma (ſ. d.), denn um dieſes gerade iſt es größer als der große halbe Ton. Mit dem kleinen ganzen Tone (10 : 9) zuſammen macht es die kleine Terz (6 : 5), und mit dem kleinen halben Tone (25 : 24) den großen ganzen Ton aus (9 : 8). Das kleine Limma bildet 1) den Unterſchied zwiſchen dem großen ganzen und dem großen halben Tone im Verhältniſſe von 135 : 128, das ſich ergibt, wenn man dieſen von jenem abzieht; 2) den Unterſchied zwiſchen der reinen und der verminderten Quinte; 3) den Unterſchied zwiſchen der übermäßigen und reinen Quarte; 4) zwiſchen dem großen halben Tone und dem Diaſchisma (ſ. d.); und 5) zwiſchen dem großen Limma und der Dieſis. Daraus gibt ſich nun, daß das kleine Limma um das ſyntoniſche Komma (81 : 80) größer iſt als der kleine halbe Ton; ferner, daß es mit dem kleinen ganzen Tone zuſammen die übermäßige Secunde (75 : 64), und mit dem Diaſchisma zuſammen den großen halben Ton (16 : 15), und mit der Dieſis zuſammen das große Limma ausmacht. Das Pythagoriſche Limma endlich bildet den Unterſchied zwiſchen der großen Terz der Alten, die aus zwei großen ganzen Tönen beſtand und alſo das Verhältniß von 81 : 64 hatte, und der reinen Quarte (4 : 3) im Werthverhältniſſe von 256 : 243, denn wenn man z. B. von der reinen Quarte c — f die große Terz c — e in dem Verhältniſſe von 81 : 64 abzieht, ſo bleibt für e — f jener Werth von 256 : 243. Demnach iſt denn der nach dieſer Rechnung übrig bleibende halbe Ton e — f, der anſtatt 256 : 243 das Verhältniß von 16 : 15 haben ſollte, um das ſyntoniſche Komma zu klein, denn dieſes mit dem Pythagoriſchen Limma zuſammen macht den großen halben Ton aus, der e — f iſt. Auch kommt dieſes Limma zum Vorſcheine, wenn man die Verhältniſſe ſechs reiner Quinten addirt (ſ. Addition), denn die ſechste Quinte, die gegen die Octave des Grundtones im Verhältniſſe von 256 : 243 als großer halber Ton erſcheint, iſt alsdann gerade um ſo viel zu groß, als das ſyntoniſche Komma beträgt. Bemerken müſſen wir hier übrigens, daß einige Akuſtiker und Theoriſten auch jenes kleine Limma ſchon das Pythagoriſche nennen, und dieſes dann in zwei verſchiedene Arten theilen. — Die Griechen bezeichneten mit dem Namen Limma eine Pauſe, die der Ausgang gewiſſer Versarten nothwendig machte, wenn der Rhythmus im Gange erhalten, d. h. nicht unterbrochen werden ſollte. S. Tempus vacuum. Im Griechiſchen ſelbſt, woher das Wort kommt, heißt es λεῖμμα, und in der gewöhnlichen Ueberſetzung Reſt, Ueberbleibſel.

Limmer, Franz, ein junger, ſehr talentvoller Wiener Componiſt, auch guter Clavier- und Violinſpieler, ſchrieb namentlich einige treffliche Quartette für Streichinſtrumente, und Quintette für Pianoforte und Quartett, wie z. B. ſein op. 13 ein ſolches Quintett, das ſich vor vielen ähnlichen Werken in jeder Beziehung auf's Vortheilhafteſte auszeichnet. Daſſelbe erſchien 1832 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Die erſte Bekanntſchaft unterm größeren Publikum gewann er 1830 durch mehrere Clavier- und Violinſachen. Sein Streichquartett op. 10 ward damals ſchon ſehr empfohlen.

Lincea, ſ. Pente contachordon.

Lind, Jenny. Das Talent zerreißt ſeine Verpuppung und bricht durch, trotz des dichten Gewebes der Hemmfäden; aber es will erſt durch Erziehung zum Erwachen gerufen, erweckt und geregelt werden. Das in den Menſchengeiſt gelegte Talent iſt eine zarte Pflanze, aber mit Sorgfalt und Treue gehegt, erwächſt dieſelbe zum ſtarken, mächtigen Baume mit gar vielen Aeſten, Zweigen und Reiſern, und der Baum treibt alljährlich neue Blätter, neue Blüten und Früchte, denn in den vier Kammern des Menſchenkopfes befinden ſich ergiebige Felder, die leicht mit der hundertfachen Ausſaat wieder die Speicher des Bebauers überfüllen. Jenny Lind, welche am 8. Februar 1820 geboren ward, verdankte ihre erſte Bildung und Erziehung ihren einſichtsvollen aber wenig bemittelten Eltern, welche einer Erziehungsanſtalt in Stockholm damals vorſtanden. Die Liebe zur Kunſt und der Geſang war nicht ein ihr erſt in der Folgezeit eingepfropftes oder ihr aufgedrungenes Ergebniß des Unterrichts oder der Schule, es war nicht das Werk der äußeren Einwirkung, nein, es war ein in ihrer Exiſtenz bedingter Theil ihres Ich's, das ſich bei der jungen Jenny ſchon bemerkbar machte, als ihr Geiſt begann, ſelbſtthätig wirkend ſich zu regen. So war ſie ſchon in ihrem dritten Jahre im Stande, Melodien, welche ſie ſich nach einem einmaligen Hören im Gedächtniſſe aufbehalten hatte, zum großen Erſtaunen ihrer Eltern und Umgebung getreu und richtig mit lieblicher Stimme herzutrillern. In ihrem neunten Jahre aber finden wir ſie ſchon ſo weit herangereift und gebildet, daß ſie alle Bewegungen und Affecte in Tönen wieder zu geben vermochte. Daß aber bei ſolcher geiſtigen Aufgeregtheit nothwendig ihre körperliche Conſtitution ſehr leiden mußte, iſt leicht begreiflich, und ihre phyſiſche Entwicklung war daher durch körperliche Leiden und Kränklichkeit ſehr zurückgeſchlagen. Bis zu dieſer Zeit war den Eltern gar nicht in den Sinn gekommen, das Talent ihres Töchterchens für die Bühne ausbilden zu laſſen, und nur dem dringenden und beharrlichen Eindringen der

Digitized by Google

ſchwediſchen Schauſpielerin Lundberg gelang es endlich, jenen die Einwilligung für dieſe neue Carriere ihrer Jenny abzugewinnen. Es geſchah nun der erſte Schritt hierzu, indem man das talentvolle Mädchen dem Muſiklehrer Croelius in Stockholm vorführte, welcher ihre Stimme erprobte, und hocherfreut über dieſe Fundgrube von muſikaliſchen Schätzen, ſich mit der kleinen Novize ſogleich auf den Weg zu dem damaligen ſchwediſchen Hoftheater-Director, Grafen Pücke, machte. Nicht ſonderlich erbaut von der äußeren Geſtalt der ſchwächtichen Kleinen wollte der Herr Director nur ungern in die angeſuchte Stimmprobe einwilligen, ging aber, nachdem er ſie gehört, ſogleich von ſeinem früheren Vorurtheile ab und nahm ſie freudig als unentgeltlichen Zögling in das muſikaliſche Conſervatorium der Reſidenz auf. Hier genoß ſie den trefflichen Unterricht des achtungswerthen Muſiklehrers Berg, den ſie mit unverdroſſenem Eifer und der ihr größtmöglichen Anſtrengung auf das emſigſte benützte; mittlerweile aber trat ſie auch auf der Bühne in den für ſie geſchriebenen Kinderparthien auf und machte ſich dem Publicum als kleiner Liebling unentbehrlich. Aber im Jahre 1833 trat eine fürchterliche Epoche in dem Kunſteden der liebenswürdigen Neophitin ein, denn die Stimme verlor ſich allmälig, und wenn ſie noch in unbedeutenden Parthien die Bühne betrat, ſo wurde ſie von demſelben Publikum, das ihr kurz vorher ſo freundlich zugelächelt, kalt und theilnamlos aufgenommen, und ihr Erſcheinen blieb unbeachtet. So waren vier Jahre verſtrichen, und obwohl ſie ihre Geſangsſtudien mit unausgeſetztem Fleiße verfolgte und an ihrer techniſchen Ausbildung durchaus keine Anſtrengung verabſäumte, ſo ſchien doch ihre Stimme für ſie nimmer wiederkehren zu wollen. Da ereignete es ſich im Jahre 1837, daß bei einem Abendconcerte für ein unbedeutendes Solo der Alice aus „Robert“ die Sängerin fehlte, und Jenny Lind wagte es, in dieſer Piece den Concertſaal zu betreten; aber plötzlich war ihre Stimme wiedergekommen und ihr freundlicher Lehrer Berg fühlte das hohe Entzücken, ſeine liebliche Schülerin wie mit Einem Schlage wieder im Beſitze der früheren herrlichen Stimm-Mittel glänzen zu ſehen. Allein ihrer Stimme fehlte noch der Schmelz, die Geſchmeidigkeit, ſie war ſtarr und unbeweglich. Die Agathe in Weber's „Freiſchütz“, welche ſie in den vier Jahren der Entſagung mit ſolch' unverwüſtbarem Fleiße und ganz beſonderer Vorliebe einſtudirt hatte, war das erſte bedeutende Auftreten in Stockholm und der Succeß koloſſal. Als Euryanthe, Alice, Veſtalin u. ſ. w. feierte die den Stockholmern wiedergeſchenkte Primadonna nun noch die entſchiedenſten Triumphe, als ſie endlich im Jahre 1841 nach Paris ging. Der Zweck ihrer Reiſe nach Paris beſtand darin, den Unterricht des Manuel Garcia, des Vaters der Malibran und der Pauline Garcia, zu genießen, aber wie mochten ihr die Worte dieſes Maeſtro, welcher von der bei ſeiner Tochter Marie angewandten Methode her wegen allzu großer Delicateſſe eben nicht ſonderlich gerühmt iſt, entgegenklingen: „Mon enfant, vous n'avez plus de voix!“ Seinem Ausſpruche zufolge mußte ſie durch drei Monate ſich alles Geſanges enthalten, und als ſie nun nach Verlauf dieſer Zeit ihre Geſangſtudien mit Garcia begann, fand er wohl ihre Stimme genügender, verhieß ihr aber nicht viel Glück für ihre dramatiſche Carriere, ſondern ſetzte eine andere Schwedin, Fräulein Niſſen, welche ſeither bei der großen Oper in Paris und ſpäter in Petersburg, wo ſie auch den Geſangunterricht der Großfürſtin Helene leitete, durch einige Zeit engagirt war, rückſichtlich der Stimme weit über Lind. Neun Monate hatte ſie dieſen Unterricht genoſſen, als ſie kurz vor ihrer Rückreiſe nach Schweden mit Meyerbeer bekannt wurde, bei welcher Gelegenheit ſie im Saale der großen Oper bei vollem Orcheſter drei Scenen aus: „Robert“, „Norma“ und dem „Freiſchütz“ ſingen mußte. Hier griff Meyerbeer den Plan auf, dieſe Sängerin für Berlin zu gewinnen, allein da ſie ihren zu Stockholm eingegangenen Verbindlichkeiten, zufolge wieder nach Hauſe zurückkehren mußte, ſo kam dieſes Project erſt im Auguſt 1844 zu Stande, wo ſich Beide in Dresden zuſammenfanden, bei welcher Gelegenheit Lind auch ihre Erlernung der deutſchen Sprache erſt begann. Im September deſſelben Jahres reiste ſie jedoch wieder zurück zur Krönungsfeier des jungen Königs Oskar. Als ſie nun mit Beginn der Winterſaiſon nach Berlin zu gehen ſich anſchickte, traten einige reiche Banquiers ihrer Vaterſtadt zuſammen, welche ſich verbindlich machen wollten, ihrer Landsmännin durch zehn Jahre jährlich eine beträchtliche Summe in der engliſchen Bank niederzulegen, um ihr die Zukunft zu ſichern; allein — ſie hatte ihr Wort gegeben und reiste im October nach Berlin ab. Ihre Erfolge als Norma, als Viella im „Feldlager in Schleſien“, ſo wie der Enthuſiasmus, den ſie ſowohl bei ihrem erſten Auftreten, wie auch bei ihrer letzten Anweſenheit in Berlin erregte, ſind ſattſam bekannt, um darüber noch Worte zu verlieren. Sie blieb in der preußiſchen Hauptſtadt bis zum März 1845. Im April deſſelben Jahres kam ſie auf mehrere Gaſtvorſtellungen nach Hamburg und kehrte von dort über Copenhagen nach Stockholm zurück. — Im Monate Auguſt wohnte die Gefeierte dem Muſikfeſte in Bonn bei, wo ſie auch bei dem in Brühl bei Bonn zu Ehren der anweſenden Königin von England veranſtalteten Hofconcerte neben Staudigl, Piſchek u. a. m. mitwirkte; im September gaſtirte ſie in Frankfurt a. M. Im November 1845 endlich feierte ſie ihren zweiten Triumph in Berlin, machte von da aus im December einen kleinen Abſtecher nach Leipzig, wo ſie in zwei Concerten ſang, und kam am 18. April 1847 nach Wien, wo mit ungemeſſenem Enthuſiasmus ihr jedesmaliges Auftreten begleitet war. So viel hier über eine Künſtlerin, deren europäiſchen Ruf gebot ihrer in dieſem Werke ausführlicher zu erwähnen; obgleich ihre Carière noch nicht abgeſchloſſen iſt.

Lindenmeier, Chriſtoph, geb. zu Heidenheim am 15. October 1602, war um 1630 Profeſſor der Muſik zu Tübingen, wandte ſich ſpäter aber wieder ſeinen früheren theologiſchen Studien zu, und ſtarb als Adelsbergiſcher General-Superintendent zu Hirſchau am 19. Juli 1666.

Lindner, Johann Joſeph Friedrich, gewöhnlich nur der Berliner Lindner genannt, war aus Weikersheim im Würtembergiſchen gebürtig (um 1730), und ein für ſeine Zeit vorzüglicher Virtuos auf der Flöte und guter Lehrer ſeiner Kunſt. Er ſtarb 1790. Daß er je in ſeinem Leben Etwas componirt hätte, iſt nicht bekannt, aber mehrere tüchtige Virtuoſen hat er unter ſeinen Schülern gebildet.

Lindner, Elias, war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts (um 1730) Organiſt an der Domkirche zu Freiberg und als ſolcher berühmt. Auch ſchätzte man ihn als Mechaniker und Mathematiker, und als eine neue 45ſtimmige Orgel in ſeiner Kirche erbaut werden ſollte, überließ man daher deren Einrichtung und die Leitung des Baues ganz ihm.

Lindner, Friedrich, geſtorben als Cantor an der St. Aegidienkirche zu Nürnberg zu Anfang des 17. Jahrhunderts, war zu Liegnitz geboren. Er hat viele „Cantiones sacræ“ herausgegeben, auch von fremden berühmten Meiſtern in Sammlungen, ebenſo viele Meſſen, eine „Gemma musicalis“, Magnificate, Bicinien für kirchlichen Gebrauch ꝛc. Er gehörte zu den geſchätzteren deutſchen Kirchencomponiſten ſeiner Zeit.

Lindner, zuweilen auch Lintner geſchrieben, Franz, war Organiſt des Kloſterſtifts zu Grüſſau, und ward 1736 zu Plinkau in Böhmen geboren. Er ſtarb am 12. Septbr. 1793, einige Schriften hinterlaſſend, welche die Orgel und ihre Behandlung betreffen, und war überhaupt ein verſtändiger und tüchtiger Organiſt, nicht minder in der Inſtrumentalmuſik und Compoſition bewandert.

Lindner, Heinrich, Inſtrumentalcomponiſt der neueren Zeit, doch von geringerer Bedeutung. Sein erſtes öffentlich erſchienenes Werk war ein Quintett für

Digitized by Google

Flöte, Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott. Dann druckten Hofmeiſter, Peters und Härtel in Leipzig von ihm mehrere Violinduette, Polonaiſen für Violine und Pianoforte und kleinere Uebungsſtücke für dieſelben Inſtrumente; Letzterer auch eine große „Militärmuſik.“ Sonſt ſind nur nech einige Arrangements fremder Compoſitionen von ihm bekannt.

Lindner, Friedrich, Herzoglicher Hofconcertmeiſter zu Deſſau, ein tüchtiger Violiniſt und guter Vorgeiger, auch achtungswerther Componiſt für ſein Inſtrument, ward zu Deſſau am 5. Juli 1798 geboren. Er ſchrieb viele gut gelungene Lieder, mehrere Orcheſtee-Ouverturen, einige Ballette und vornehmlich eine bedeutende Anzahl trefflicher Duette und Quartette für die Violine, die allerorts, wo und von wem ſie gehörl wurden, den Beifall fanden, in welchem ſich jenes allgemeine Urtheil über ihren Verfaſſer nur beſtätigte. 1827 endlich ward er zum Concertmeiſter in ſeiner Capelle befördert, und hat ſich in dieſer Stellung als ein erfahrner, tüchtiger Orcheſteranführer bewährt. Zugleich ertheilt er in dem berühmten Muſik-Lehrinſtitute des Capellmeiſter Schneidee den nöthigen Violinunterricht und leitet inzwiſchen auch die Quartettübungen der Zöglinge deſſelben. So gehört L. unbedingt zu einem unſeeer achtungswertheſten und gebildetſten Muſiker, der ſich in ſeinem Wirkungskreiſe ſchon viele Verdienſte um die Kunſt erwarb, und zwar in jener edlen Richtung, welche nicht blos nach äußerem Glanz und Flitter, ſondern nach wahrhaft gediegenem, inneren Werthe ſtrebt.

Lindpaintner, Peter Joſeph von, Königl. Würtembergiſcher Hof-Capellmeiſter zu Stuttgart, auch Ehrenmitglied mehrerer muſikaliſchen Geſellſchaften, ward zu Coblenz am 8. December 1791 geboren. L. iſt in der That der Meiſter, der wie Wenige verſteht, ein Orcheſter heranzubilden, es tüchtig zuſammenzuhalten und jedes muſikaliſche Werk zur gelungenen Ausführung zu bringen. Aber auch als Componiſt hat er ſich faſt in allen Zweigen der Tonſetzkunſt vielfache und große Verdienſte erworben. Inſonderheit iſt es die reine Inſtrumental- und Liedermuſik, in der er faſt einzig jetzt, wahrhaft groß daſteht, ſeine Werke einen bleibenden bedeutenden Werth haben. Ziemlich für alle gangbaren Concert-Inſtrumente hat er geſchrieben, und Viel; ein jedes ſeiner höheren Inſtrumentalſtücke (vorzugsweiſe die beiden concertirenden Sinfonien für fünf Blasinſtrumente) hat über die bloße regelrechte Zuſammenfügung der Töne und ein gehaltloſes Spiel mit bloßen Aeußerlichkeiten hinaus, je nach der Verſchiedenheit ſeiner inneren und äußeren Form einen beſtimmten, wahrhaft poetiſchen Gehalt, und faßt ſeine lyriſchen Vorwürfe nicht in einer genaueren Beſonderheit auf, ſondern belebt — wie es ſoll — durch allgemeine Ideen ſeine Tonreihen, die jedes fühlende Herz ohne Ausnahme bewegen. Selbſt bei den Ouverturen, unter denen wir nur auf eine verweiſen: die große Feſt-Ouverture, welche er zu dem Halle'ſchen Muſikfeſte 1835 ſchrieb, iſt das der Fall. Er faßt ſie auf nicht als einen ſummariſchen Auszug aus dieſem oder jenem größeren Werke, ſondern in ihrer höchſten artiſtiſchen Vollendung, als ein Symbol, ein allegoriſches Vorbild einer kommenden großen Muſik; nicht als ein Elenchus des nachfolgenden Ganzen, ſondern als eine wirklich bedeutungsvolle Vorbereitung zu demſelben. Und ſeine Lieder — er hat wohl mehr denn ein halbes Hundert in's Publikum geſandt, und alle ſind ſo ganz aus dem Herzen entſprungen, nie veraltend, niemals und an keiner Stelle unwürdig, ſondern ſtets kräftiger Natur. Man denke nur an ſein Frühlingslied; welche Innigkeit, Anmuth und welch' ſtarkes und wieder ſtärkendes Leben! Kein Wunder, daß da frühzeitig ſchon ſeine Inſtrumentalſachen und Lieder alle Concertſäle und muſikaliſchen Privatzirkel überflutheten, wo nur Muſik cultivirt wird, und daß beſonders diejenigen ſeiner größeren dramatiſchen Werke großes Glück machten, wo er dieſes ſein eigenthümliches Talent in ganzer Kraft geltend machen konnte, wie z. B. in der Oper „der Vampyr“, die daher auch lange Zeit eine Lieblingsoper des Wiener Publikums war und von manchen anderen Tonſetzern, ſelbſt von Paer, ſchon vielfach ausgebeutet wurde; ferner in mehreren ſeiner Ballette, von welchen wir hier nur „Joco“ anführen, in welchem er einen Reichthum von Melodie und eine Grazie des muſikaliſchen Rhythmus entfaltet hat, wie wir ſie an wenigen neueren Componiſten zu bewundern Gelegenheit hatten; und endlich neuerdings in der Operette „die Gewalt des Liedes“, die eine Reform in unſerer deutſchen dramatiſchen Muſik zu erzielen ſcheint, um ſie zu ſchützen vor dem Abgrunde leerer ſüdländiſcher Spielerei, in den hinabzuziehen ſie das Wohlgefallen der Deutſchen am Fremden jetzt mehr als je bedroht, und in welcher das eigentliche deutſche Lied ſich in ſeiner ganzen Herrlichkeit und einfachen Pracht hervorhebt. Aber auch alle ſeine übrigen Werke reihen ſich dieſen, die wie abſichtlich als die vorzüglichen und als wahre Meiſterwerke ihrer Art nahmhaft machten, würdig an. Das Eine wenigſtens müſſen wir an allen ohne Ausnahme ſchätzen, daß ſie Zeugniß ablegen von einem in der Theorie wohlbewanderten Geiſte, und treu ſind in Character und Ausdruck. Die große deutſche Oper in der Weiſe, wie ſie als dramatiſche Muſik von Weber und Spohr behandelt ward, hat auch an ihm einen äußerſt verſtändigen und genialen Bearbeiter gefunden in „die Pflegekinder“, „die Prinzeſſin von Cacambo“, „die Sternenkönigin“, „Kunſtſinn und Liebe“, „Hans Max Giesbrecht“, „Pervonte oder die Wünſche“, „Sulmona“, „der Bergkönig“, „Timantes“, „die Genueſerin“, „die Roſenmädchen“, „die Amazone“ und die „Bürgſchaft.“ Leider haben ihre Texte einen meiſt zu geringen dramatiſchen Werth, als daß ſie auch beim größeren Publikum die muſikaliſcher Seits verdiente Anerkennung finden könnten. Das Singſpiel „der blinde Gärtner oder die blühende Aloe“ gehört zwar noch zu den Jugendarbeiten Lindpaintner's, aber man hört und ſieht es noch immer ſehr gern. Weiter verbreitet und länger auf den Repertoiren erhalten haben ſich ſeine Ballette „Aglaja“, „Zephyr und Roſe“ und „Zeila.“ Im Kirchenſtyle hat er weniger fleißig gearbeitet. Nächſt Meſſen, Tedeum's, Pange lingua, Pſalmen, Cantaten ꝛc. ſind auch mehrere Oratorien von ihm zur Aufführung gekommen; uns iſt nur eins davon bekannt: „der Jüngling von Nain.“ Es iſt einfach und ſangbar, in ſeiner Beſtimmung würdigem Style gehalten, und mit wunderſchönen, erhebenden Chören ausgeſtattet, aber leider auch Mangel an der dramatiſchen Handlung und Abwechſelung, die das Oratorium noch ſo eng verbindet mit der Oper. Ein anderes Oratorium heißt „Abraham.“ Dagegen verdienen wieder ſeine Melodramen, z. B. ſeine Muſik zu Schiller's „Glocke“, „Abraham's Opfer“, „Moſes Errettung“, „Friedrich der Siegreiche“, und „Timoclea“ die rühmlichſte Erwähnung. Das merkwürdigſte von allen ſeinen größeren Werken aber haben wir uns zum Schluß aufbehalten. Es iſt dies ſeine Inſtrumentation des Händel'ſchen Oratoriums „Judas Maccabäus“ — eine für jeden Kunſtfreund doppelt intereſſante Leiſtung; einmal weil ſie die vollkommenſte Gewißheit gibt über die Hauptrichtung, welche L.'s Künſtlertalent genommen, und das anderemal, weil durch ſie wieder einem der klaſſiſchſten Werke der Vorzeit neues Leben gegeben und daſſelbe gewiſſermaßen geſchützt worden iſt um ein ganzes Jahrhundert hinaus vor unverdientem Vergeſſen. Es war keine geringe Aufgabe, die L. ſich damit ſtellte; es gehörte wahrlich Mehr dazu als bloße Kenntniß des reinen Satzes und vielleicht einige hiſtoriſche Bekanntſchaft; eine ächt künſtleriſche Vertiefung in Händel's Geiſt war — wenn es gelingen, ein vollkommen künſtleriſches Ganze daraus werden ſollte — zunächſt dazu nothwendig; dann die vollkommenſte Beherrſchung der Maſſe von inſtrumentaliſchen Mitteln, mit welchen der jetzige Zeit- und Kunſtgeſchmack ſeine muſikaliſchen Gebäude aufgerichtet zu ſehen verlangt, und endlich auch die lauterſte Kritik ſowohl eben dieſes Zeit- und Kunſtgeſchmacks, und hier vom Standpunkte der

Digitized by Google

Kunſt und Philoſophie wie vom Standpunkte der Geſchichte aus, als auch der eigenen Kraft in ihrem Umfaſſen der geſammten muſikaliſchen Darſtellungsmittel: ein Heraustreten aus ſich ſelbſt — möchten wir ſagen — auf dem artiſtiſchen Wendepunkte zweier Jahrhunderte. Er hat's vollbracht, das Werk, und groß, rieſengroß ſteht er da vor Jedem, der eine ſolche Arbeit zu ſchätzen weiß. In der That, und hätte Lindpaintner noch keine Note weiter geſchrieben — durch dieſes Werk allein würde er ſich einen Namen auf dem Gebiete der reinen Tonkunſt, d. i. der Inſtrumentalmuſik, erworben haben, wie wir ihn nur wahrhaft großgeiſtigen Künſtlern beizulegen gewohnt ſind. Möchte nur auch das Werk durch den Druck und damit der Händel'ſche „Judas Maccabäus" wieder in ſeiner neuen zeitgemäßen Geſtalt auch dem größeren Publikum zum allgemeineren Genuſſe dargeboten werden! Nur dann erſt ſcheint uns der Zweck ganz erreicht, den L. ſich dabei vorſetzen konnte, und das Denkmal gelegt, das, zwiefach intereſſant, bei des großen Händel's Unſterblichkeit auch ſeinen Namen von Jahrhundert zu Jahrhundert überliefern wird. Eine ausführliche Characteriſtik (nicht Biographie) L.'s enthält die Leipziger allgemeine muſikaliſche Zeitung 1835 pag. 661 ff.

Lingke, 1) Georg Friedrich, war einſt Königl. Polniſcher und Kurfürſtl. Sächſiſcher Bergrath zu Dresden. 1742 trat er in die bekannte Mizler'ſche muſikaliſche Geſellſchaft, und übergab derſelben 1744 eine Intervallen-Tabelle, die allgemeinen Beifall erhielt. 1766 erſchien von ihm ein Werk über die verſchiedenen Tonarten, das Urſache eines lange fortgeführten intereſſanten Streites ward. Und 1779 gab er noch heraus: „Kurze Muſiklehre, in welcher nicht allein die Verwandtſchaft aller Tonleitern, ſondern auch die jeder zukommenden harmoniſchen Sätze gezeigt und mit practiſchen Beiſpielen erläutert werden." Es war dies gleichſam ſein letztes ausführliches Wort in jenem Streite, den er ſiegreich durchführte. Gegen 1780 gab er ſeine obige Stelle auf und ging nach Weißenfels, wo er denn auch als Privatmann ſtarb. — 2) Johann Theodor L., der Erfinder der Stahlharmonica, die er zunächſt nur Stahlſpiel nannte, war Magiſter und Superintendent zu Torgau, und ein Mann von den vielſeitigſten und verſchiedenartigſten Kenntniſſen. 1795 feierte er ſein Amtsjubiläum. Sein Tod aber fällt erſt in die erſten Jahre des laufenden Jahrhunderts.

Linie iſt im Allgemeinen die Ausdehnung der Länge ohne Breite und Dicke. In der Muſik gebraucht man ſolche Linien zur Aufzeichnung der Noten und genauen Beſtimmung ihrer Tonhöhe (oder Tiefe). Man hat deren fünf, die parallel über einander laufen und gewöhnlich das Linien-, auch Notenſyſtem, Notenplan und Muſikleiter, auch ſchlechtweg das Syſtem genannt werden.

Linike oder Linicke, Johann Georg, Vocalcomponiſt und Virtuos auf der Violine, auch vorzüglicher Orcheſterdirector des vorigen Jahrhunderts. Unter Anderem ſchrieb er zwei muſikaliſche Prologe für das Hamburger Theater, der eine iſt betitelt: „Wettſtreit der Poeſie, Muſik und Malerei"; ferner mehrere Cantaten, auch Sinfonien, und einige kleine dramatiſche Werke, die aber nicht weiter bekannt geworden ſind. Gerber beſaß eine Sinfonie von ihm. Spätere Nachrichten über ihn fehlen.

Linke, Joſeph, Celloiſt, geb. den 8. Juni 1783 zu Trachenberg in Preußiſch-Schleſien. Im Jahr 1808 entſchloß er ſich, Wien zu beſuchen, wo er am 1. Juni eintraf und bald nachher in die Hauscapelle des Fürſten Raſumoffsky aufgenommen wurde. Hier genoß er das Glück, Beethoven kennen zu lernen, der den jugendlichen talentvollen Künſtler wahrhaft ſchätzte, Vieles für ihn ſchrieb und ſelbſt nach ſeinen Ideen einſtudirte. Daher errang denn auch L., nebſt ſeinen Comilitonen Schuppanzig und Weiß, im Vortrage der Tonſchöpfungen dieſes genialen Meiſters, ſo zu ſagen, einen europäiſchen Ruf. Nach acht Jahren folgte er einer Einladung auf die Güter der Gräfin Erdödy-Niczky nach Croatien als Kammervirtuoſe; übernahm bei ſeiner Rückkehr in die Kaiſerſtadt die Soloſpielerſtelle im Theater an der Wien (1818), welche er dreizehn Jahre hindurch rühmlichſt bekleidete, und trat alsdann in gleicher Cathegorie zum Hof-Opernorcheſter, als Merk's ebenbürtiger College, über, fortwährend auch noch in Concerten und Quartettzirkeln durch ſein ſeelenvolles Spiel Kenner und Liebhaber erfreuend. Von ſeinen Arbeiten für das Violoncell ſind drei Parthien Variationen gedruckt, ſechs ähnliche Suiten, ein Concert, Adagio und Polonaiſe, Erinnerungen an Croatien, Rondoletto, Capriccio über Roſſini'ſche Motive, Steieriſche Lieder, meiſtens mit Orcheſterbegleitung. Er ſtarb in Wien am 26. März 1837.

Linley, 1) William, Esquire, geſtorben zu London, wo er auch geboren worden war, am 6. Mai 1835, im 64. Jahre ſeines Lebens, glänzte als fertiger und geſchmackvoller Violoncellſpieler, und hat ſich bei ſeinen Landsleuten auch ſeit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch eine große Anzahl muſikaliſcher Compoſitionen aller Art bekannt und unvergeßlich gemacht. — 2) Thomas L., und wahrſcheinlich der Vater des Vorhergehenden, war geboren zu London um 1746 und einer der berühmteſten Violinſpieler ſeiner Zeit. Er war zwei Jahre lang in Italien geweſen und hatte bei Nardini ſtudirt, weshalb er denn auch ſeinen Vornamen gewöhnlich mit einer italieniſchen Endung (Tommaſino) ſchrieb. Einen glänzenden Triumph feierte er in Italien unter anderen 1770 zu Florenz. 1774 war er wieder in London, und er ſtarb dort zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts. — 3) Maria L., ohne Zweifel auch mit den Vorigen nah verwandt, war Sängerin zu London, von wo aus ſie beſonders um 1784 ſehr gerühmt ward. Sonſt iſt über ſie Nichts bekannt. — Gerber vermuthet wohl nicht mit Unrecht, daß es einſt eine ganze große Künſtlerfamilie des Namens Linley in England gab; er verwechſelt aber obige Beiden, William und Thomas, mit einander.

Linon (griechiſch) — die Saite. Wörtlich heißt es eigentlich Lein, Flachs und Alles, was daraus bereitet wird. Linon asma hieß bei den Griechen und Aegyptern ein Trauerlied auf den Linos oder den Maneros, der der Sohn des erſten ägyptiſchen Königs geweſen und in der Blüthe ſeiner Jahre geſtorben ſeyn ſoll.

Lintner, ſ. Lindner.

Lipawsky, Joſeph, Claviermeiſter der Familie des Grafen Adam Teleky in Wien, geb. den 22. Februar 1774 zu Hohenmauth in Böhmen. Er ſtarb in Wien am 7. Januar 1810. Sein ungerecht in Vergeſſenheit gekommener Nachlaß beſteht aus 28 Kammerſtücken für das Pianoforte: Sonaten, Variationen, Polonaiſen ꝛc.; in verſchiedenen Geſangen, Liedern, Romanzen und drei Opern, wovon vorzugsweiſe das Zauberſpiel „die Nymphen der Silberquelle" auf dem Schilaneder'ſchen Theater im Stahrembergiſchen Freihauſe einer beifälligen Aufnahme ſich erfreute.

Lipinsky, Carl, geb. in Radzyn im Novbr. 1790. Er iſt ein Künſtler für ſich und ſteht als ſolcher einzig: doch iſt ſeine Grundweſenheit in der deutſchen Schule zu ſuchen. Sein vortreffliches Inſtrument iſt ihm ſo völlig unterthan, daß es ihm jeden Befehl, jeden Wink, ja jede Laune in Ton verwandelt. Die größten Schwierigkeiten legen unter ſeinen Händen ihr ſonſt herbes Weſen gänzlich ab und erweiſen ſich ſo weich und geſchmeidig, daß er ohne die geringſte Gefahr, ſicher in ſich ſelbſt, mit ihnen ſpielen kann. Dabei iſt es ihm gegeben, den zaubermächtigen Proteus der Muſik in allen ſeinen Verwandlungen ſchnell zu erkennen und feſtzuhalten, daß ihm der weisſagende ſtets die verborgenſten Räthſel der Dinge enthüllt. Alles iſt Ton, in jedem Seele, und jeder ſpricht Leben des innerſten Gefühls. Sein Strich iſt lang, breit, gewaltig, und wieder ſo zart wie fernes Säuſeln; jede Weiſe des Mannigfaltigen iſt rund, deut-

Digitized by Google

lich, voll, ſchwunghaft; auf den entgegengeſetzten Punkten des Starken und Schwachen immer noch in den wunderbarſten Schattirungen verſchieden prangend, ſo daß er das durchgreifend Starke mit Stärkerem, das Leiſeſte mit noch Leiſerem überraſchend und wohlthuend zugleich verherrlicht. Einen großartigeren Violinvirtuoſen kennen wir nicht, und wir hörten die größten. Dabei iſt er im Zimmer ohne viele Hörer derſelbe wie im Concert. Man meldete von Paris, ſein Concert ſey das beſuchteſte und glänzendſte von allen geweſen; der weite Saal des Stadthauſes war völlig gefüllt. Hr. Habeneck ſchien an der Spitze des Orcheſters einen wahren Genuß zu empfinden, indem er den fremden Violiniſten begleitete, deſſen Concert ein muſikaliſches Feſt war. Auch ſeine Compoſitionen ſind tüchtig, nicht allein als Uebungen für bedeutende Violinſpieler betrachtet, denen ſie nicht genug empfohlen werden können, ſondern auch ihrem weſentlichen Gehalte nach. Ende des Jahres 1837 hielt er ſich eine Zeitlang zu Dresden auf, machte dann eine Reiſe nach Rußland, kehrte aber im Sommer 1838 wieder nach Deutſchland zurück und ward alsbald als Concertmeiſter zu Dresden angeſtellt, wo er in dieſem Augenblicke noch wirkt.

Lipowsky, Felix Joſeph, gab 1811 ein „Baieriſches Muſik-Lexikon heraus.

Lipparino, Guilielmo, ein fleißiger Kirchencomponiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, war aus Bologna gebürtig, Auguſtinermönch und Muſikdirector am Dom zu Como. Man hat noch mehrere fünfſtimmige Madrigalen, acht- und neunſtimmige Meſſen, ein achtſtimmiges Tedeum, Motetten, achtſtimmige Pſalmen, ein- bis achtſtimmige Litaneien und einige Kirchenconcerte von ihm, die ſämmtlich in der Zeit von 1614 bis gegen 1640 zu Venedig gedruckt wurden.

Lippe, ſ. Labium.

Lippert, Friedrich Carl, geb. zu Neuburg an der Donau 1758, gehörte zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu den beſſeren Tenoriſten Deutſchlands. Auch ſeine Gattin Caroline, eine geborene Werner, war eine achtungswerthe Sängerin. Sie war viel jünger als er, und von ihm in der Geſangskunſt gebildet. 1796 ſang ſie unter Anderem auf dem Hamburger und 1797 auf dem Altonaer Theater mit vielem Beifalle. Spätere Nachrichten fehlen.

Lippius, Joannes, geboren zu Straßburg am 24. Juni 1585 und geſtorben auf der Heimreiſe von Gießen, wo er eben zum Doctor der Theologie ernannt worden war, am 24. September 1612, war Profeſſor der Theologie zu Straßburg und zugleich geiſtreicher muſikaliſcher Schriftſteller.

Lira, ſ. Lyra.

Lirone (ital.), eine große Lyra.

Liscovius, Dr. K. F. S., praktiſcher Arzt in Leipzig, ſ. Literatur und Stimme.

Liſte, Anton, ein trefflicher Künſtler, Virtuos auf mehreren Inſtrumenten, beſonders auf dem Pianoforte, auch angenehmer Sänger, vom wärmſten Eifer für die Kunſt beſeelt und der muſikaliſchen Welt durch mehrere Compoſitionen vortheilhaft bekannt, ward geboren zu Hildesheim 1774 und ſtudirte die Kunſt zu Wien noch unter Mozart und ſpäter unter Albrechtsberger. Als dieſer ihn aus der Schule entließ, engagirte ihn der Graf Weſtphal als Muſiklehrer ſeiner Familie, und ſeit 1804 privatiſirte er eine Zeitlang zu Heidelberg, von wo aus er auch zuerſt durch zwei Clavierſonaten, in Nägeli's Repertoire des Clavicinistes Heft 9, dem größeren Publikum als ein geſchmackvoller Componiſt und fertiger Clavierſpieler bekannt wurde. Später ſetzte er mehrere dergleichen Sachen, und nach dem übereinſtimmenden Urtheile der gründlichſten Kenner gehören ſie ſowohl hinſichtlich des originellen und richtigen Satzes als des anziehenden Styls zu den vorzüglicheren ihrer Art. Von Heidelberg endlich wandte er ſich in die Schweiz und habilitirte ſich als Muſiklehrer in Zürich. Das Neueſte, was von ihm bekannt iſt, ſind einige Hefte Lieder (op. 17), die bei Simrock in Bonn erſchienen. Sie tragen in der That den Stempel der Eigenthümlichkeit von L.'s Compoſitionsart. Leicht und gefällig fortſchreitend, in beſtimmter Haltung und Farbe, ſind ſie der lebendige Erguß einer individuellen Stimmung, und nicht das Product eines mühſamen Beſtrebens. Sie theilen in Wahrheit das Leben mit, das in ihnen wohnt. Und das iſt im Allgemeinen der Character ziemlich aller Werke Liſte's, die ſicher bei Jedem, der ſie ſpielte oder ſang, viel zur weiteren ächten muſikaliſchen Bildung beitrugen, ſo wie er ſelbſt ſich dies, und mit dem beſten Erfolge, angelegen ſeyn ließ in ſeiner näheren Umgebung zu Zürich, wo auch ein beachtungswerther Singverein ſich ſeiner Leitung anvertraute und dadurch weſentlich ſchon an innerer Bedeutung gewann. Er ſtarb circa 1840.

Liſtenius, Nicolaus, der Verfaſſer des alten, aber trefflichen und hiſtoriſch wichtigen Werks „Rudimenta musicæ in gratiam studiosæ juventutis diligenter comportata", das in einer Zeit von kaum 50 Jahren mehr denn 20 verſchiedene Ausgaben und Auflagen erlebte, war ein Tonlehrer des 16. Jahrhunderts und aus Brandenburg gebürtig. Wo er lebte, und überhaupt ſeine Geſchichte iſt nicht bekannt geworden.

L'istesso tempo (ital.) — daſſelbe Tempo oder Zeitmaß; ſteht gewöhnlich, aber im Grunde nicht ganz richtig, ſtatt come sopra (wie oben), oder dann, wenn das erſte Zeitmaß eines Tonſtücks, nachdem es durch ein anderes unterbrochen wurde, wieder eintreten ſoll. Eigentlich indeß ſollte der Ausdruck nur da gebraucht werden, wo eine Tactart mit einer andern wechſelt, z. B. der C-Tact mit dem $^2/_4$- oder $^3/_4$-Tacte, das Tempo aber immer daſſelbe bleibt, d. h. die Viertelsſchläge (bei einem Wechſel von $^3/_8$- mit $^2/_8$- oder ähnlichem Tact alſo die Achtelſchläge) eben ſo ſchnell auf einander folgen als bei der früheren Tactart. Nur der Rhythmus, die rhythmiſche Accentuation, nicht das Zeitmaß werden alsdann geändert. Gewiſſenhafte und genau correct ſchreibende Componiſten bedienen ſich auch des Ausdrucks in keinem andern Falle.

Liszt oder im Deutſchen auch Liſtz, Franz, der große Pianofortespieler, iſt unſtreitig eine der merkwürdigſten und intereſſanteſten Erſcheinungen in der jetzigen muſikaliſchen Künſtlerwelt. Er ward zu Räding, einem ungariſchen Dorfe, am 22. October 1811 geboren. Sein Ruf iſt ſo außerordentlich groß, über ihn iſt bereits ſo Viel geſchrieben, daß es ſo bald Niemanden einfallen wird, weitere Nachrichten über ihn in einem Lexikon aufzuſuchen; in welchem es auch gar nicht an der Zeit wäre, jetzt mehr zu ſagen als oben angegeben, da ſich unſer L. im ſchönſten Alter der vollſten Thätigkeit befindet! Wir möchten weder unbedingt ebenfalls in die ſtets ſeinetwegen thätige Lärmpoſaune blaſen, noch ein vorlautes Urtheil über einen Mann in die Welt ſenden, der jedenfalls zu den intereſſanteſten Erſcheinungen unſerer jetzigen Muſikwelt gehört, aber auch entweder dieſe Welt oder die Welt ihn noch nicht verſteht, deſſen ſpäteres Wirken darum erſt eine vollkommene Würdigung zulaſſen wird.

Litaney, von dem griech. λιτανεία (Bitten, Flehen), iſt die Formel eines öffentlichen Bitt-Geſanges zur Zeit allgemeiner Noth, nach Zonaros und Nikophorus um 446 zu Conſtantinopel unter Theodos von Proklos, nach Paulus Diaconus in Antiochien unter Juſtinian auf Veranlaſſung eines großen Erdbebens eingeführt. Da habe, erzählt die Legende, unter dem auf das freie Feld geflüchteten Volke ein unverſehens in die Luft gehobener, aber auf den Ruf des Volks „Kyrie eleiſon!" unverletzt wieder herabgekommener Knabe in der Luft den Geſang der Engel vernommen: „Heiliger Gott! Heiliger und Starker, Heiliger und Unſterblicher! erbarme dich unſer!" Und nun ward es Geſetz, dieſe Worte zu Zeiten der Noth in der Kirche in abwechſelnder Weiſe, von Seiten der Prieſter und von Seiten des Volks, abzuſingen, und der Geſang ſelbſt eine Litaney genannt.

Digitized by Google

Literatur, muſikaliſche. — Das Gebiet der muſikaliſchen Literatur iſt ſo umfaſſend, daß wir es hier unmöglich erſchöpfen können. Da aber nach der ganzen Anlage unſeres Werkes doch die möglichſte Vollſtändigkeit wünſchenswerth iſt, ſo müſſen wir uns, um dieſe zu erreichen, der größten Kürze befleißigen. Wir erachteten es für das Zweckmäßigſte, hier einen Auszug mit Ergänzungen aus Becker's ausführlichem und trefflichem Werke: „Syſtematiſch-chronologiſche Darſtellung der muſikaliſchen Literatur“ (Leipzig bei Robert Frieſe) zu geben, wobei wir uns mitunter eigene Urtheile und Bemerkungen erlauben mußten. — Wegen Beſchränktheit des Raumes richten wir unſer Augenmerk beſonders auf das große Publikum, und behandeln Alles, was kein allgemeineres Intereſſe hat, ſo kurz als thunlich. So übergehen wir z. B. eine Menge lateiniſch geſchriebene und veraltete Werke mit ſeitenlangen Titeln aus den vorigen Jahrhunderten, die bereits von neueren Schriftſtellern ausgebeutet und für unſere Zeit verarbeitet worden oder nicht mehr zu haben ſind. Dagegen findet doch alles Claſſiſche und Vorzügliche Erwähnung, wobei wir uns freilich mitunter blos auf die Anführung von Namen und Büchertiteln beſchränken zu müſſen glauben. Von den vielen gelehrten zum Theil lateiniſchen Diſſertationen und in Zeitſchriften zerſtreuten Abhandlungen können wir hier nur die wichtigſten aufführen. Unſere Ueberſicht der muſikaliſchen Literatur zerfällt ſonach in folgende Abſchnitte: 1) Urſprung der Muſik. Titus Lucretius Carus; ſechstes Buch De rerum natura. — Viele lateiniſche Diſſertationen. (Siehe Becker.) — Gottſched: Gedanken vom Urſprung und Alter der Muſik; in deſſen kritiſcher Geſchichte der Dichtkunſt der Deutſchen. Leipzig, 1757. — Scheibe: Abhandlung von Urſprung und Alter der Muſik. Altona und Flensburg, 1754. — Ueber uranfängliche Muſik. Allg muſ. Zeit. Wien, 1823, S. 428. — Laven: Ueber die Entſtehung, Ausbildung und Wirkſamkeit der Tonkunſt. Eutonia 1831. 6. Bd. S. 22—30. — 2) Schönheit und Nutzen der Muſik. Quintilian. instit. orator. 1. Buch, 10. Cap. — Lateiniſche Abhandlungen und Reden. — Luther, in vielen Stellen ſeiner Werke, die ſich in Rambach's Schrift: Luther's Verdienſte um den Kirchengeſang, 1813, geſammelt finden. Auch Luther's Gedanken über die Muſik, von F. A. Beck, Berlin, 1825. — Viele veraltete Schriften. — Ueber die Würde und den Nutzen der Tonkunſt. Aus dem Franzöſiſchen. Conſtanz, 1827. — Horſtig: die Macht des Schönen in der Tonkunſt. Cäcilia 1828. Bd. 8. S. 149—156. — Hauſer (J. B.): Verſuch über das Schöne in der Muſik. Erfurt, 1834. — Das beſte poetiſche Werk in fünf Geſängen von dem Spanier Iriarte. In deſſen proſaiſchen und poetiſchen Schriften. Madrid, 1887. Sechs Theile. — Wackenroder, in den Phantaſien eines kunſtliebenden Kloſterbruders, herausgegeben von Tieck. — 3) Moraliſche Wirkungen der Muſik. Viele lateiniſche und veraltete Schriften, die ſich bei Becker verzeichnet finden. — Herder: Wirkt die Muſik auf Denkungsart und Sitten? In der Adraſtea. Leipzig, 1801. 4. Stück. — Wendt: Von dem Einfluß der Muſik auf den Charakter. Leipz. allg. muſik. Zeit. 1808, Nr. 6 und 7. — Horſtig: Ueber den Einfluß der Muſik auf die Veredlung der Menſchen. Cäcilia 1824, S. 59—66. — 4) Phyſiſche Wirkungen der Muſik auf Menſchen und Thiere. Viele alte Abhandlungen, beſonders über die Tarantel. — Rochlitz: Ueber die vermeinte Schädlichkeit des Harmonicaſpiels. Allgem. Leipz Muſ. Zeit. 1. Bd. S. 298. — Weber (Fr. Aug.): Von dem Einfluß der Muſik auf den menſchlichen Körper. Allg. Leipz. Muſ. Zeit. 4. Bd. S. 561. — Lichtenthal: Der muſikaliſche Arzt. Wien, 1807. — Rochlitz: Wirkungen der Muſik auf Irre und Geiſteskranke unter der Ueberſchrift „Wunſch.“ In: Für Freunde der Tonkunſt, 2. Bd. S. 321. — Schneider (Peter Joſeph): Die Muſik und Poeſie. Unter dem zweiten Titel: Syſtem einer mediciniſchen Muſik. Bonn, Georgi, 1835. (Ueber dieſes Werk mehr in Becker's „Anhang zur Syſtem. chronol. Darſtellung der muſikal. Literatur“ S. 8.) — 5) Allgemeine Geſchichte der Muſik. Vor Allen nennen wir Marpurg (F. W.), einen der größten muſikaliſchen Literatoren, welcher mit wiſſenſchaftlicher Bildung die gründlichſte Kenntniß der Muſik verband. Er klärte alle Zweige der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, und beſonders die Lehre von der Harmonie auf. Kritiſche Einleitung in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik. Dieſes Werk beginnt vom Urſprunge der Muſik und endet mit der Frage: Ob die Alten (Griechen) eine Muſik gehabt haben? — Frühere Werke von: Prätorius, Printz, Bonnet, Boſſin. Dann Brown: A Dissertation on the Rise, Union and Power of Poetry and Music. 1763. — Caylus; Hawkins (John): A general History of the Science and Practice of Music. 5. Bde. 1776. Dieſes Werk iſt an Materialien reich, wenn auch die Form und Verarbeitung derſelben Vieles zu wünſchen übrig läßt. — Burney (Charles): A General History of Music, from the earliest ages to the present period. London 1776—1789. 4 Bde., zeichnet ſich durch Genauigkeit, Klarheit, Anmuth, Witz und Laune aus. Eine deutſche Ueberſetzung von J. J. Eſchenburg, Leipzig, 1781. Einen Auszug des Burney'ſchen Werkes machte Busbey, und eine deutſche Ueberſetzung deſſelben lieferte Michaelis: Allg. Geſch. der Muſik, aus dem Engl. überſetzt. Leipzig 1821—1822. 2 Bde. Frühere Werke Burney's enthalten viele ſchiefe Urtheile, die der Verfaſſer ſpäter alle zurücknahm. — Forkel (Joh. Nicolaus): Allg. Geſch. der Muſik. Leipzig, 1788, reicht leider blos bis zum 15. Jahrhundert. — Schubart (der Dichter) gibt in ſeiner Aeſthetik der Tonkunſt eine ſkizzirte Geſchichte der Muſik. — W. Chr. Müller in ſeiner Aeſthetik der Tonkunſt. — Fink (Gottfr. Wilh.): Erſte Wanderung der älteſten Tonkunſt, als Vorgeſchichte der Muſik oder als erſte Periode derſelben. — Großheim: Fragmente aus der Geſchichte der Muſik. Mainz, 1822. — Rafford: A History of Music. Edinburg, 1830. Franzöſiſche Ueberſetzung von Adele Fetis mit Noten, Verbeſſerungen und Zuſätzen von M. Fetis. Eine deutſche Ueberſetzung führt den Titel: Geſchichte der Muſik aller Nationen nach Fetis und Rafford. Weimar, Voigt, 1825. Dieſe Ueberſetzungen ſind aber beide ſchlecht. — Fetis (F. J.): Curiosités historiques de la Musique. Paris, 1830 — Schilling: Geſchichte der neueren Muſik. Carlsruhe 1842. Die Muſik der Aegypter, Aethiopier und Chineſen übergehen wir hier. Becker citirt alle darüber erſchienenen Schriften. Mehr Intereſſe hat für uns — 6) Die Muſik der Hebräer. Schriften von Rabbi Abraham, Merſenne, Til, Lamy, Schröter, Calmet, Marcello, Speidel, Ugolino, Wald, Wiliſch, Anton u. A. — Viele wichtige Abhandlungen über die Muſik der Hebräer und beſonders über die Ueberſchriften der Pſalmen enthält Mattheſon's Werk: „Der muſikaliſche Patriot.“ Hamburg, 1728. Eines der geiſtvollſten Werke iſt ferner Herder's „Geiſt der hebr. Poeſie.“ 2 Bde. Deſſau, 1782—1783. Es handelt 1) Von der Muſik der Pſalmen. 2) Von der Verbindung der Muſik und des Tanzes zum Nationalgeſange. 3) Ueber die Muſik, ein Anhang aus Asmus' ſämmtlichen Werken. — Saalſchütz, Lehrer der iſraelitiſchen Gemeinde zu Königsberg: Von der Form der hebräiſchen Poeſie, nebſt einer Abhandlung über die Muſik der Hebräer. Königsberg, Unger, 1825. (Mehr bei Becker.) — Schneider (Peter Joſ.): Bibl. geſchichtl. Darſtellung der hebr. Muſik u. ſ. w. Bonn, bei Dunſt, 1834. Zeigt von großer Beleſenheit; doch werden in dieſem wie in Saalſchütz's Werke zu viel unweſentliche Dinge abgehandelt. Eine Menge gelehrte Schriften über die muſikaliſchen Inſtrumente der Hebräer, über die hebräiſchen Accente, über die Tempelmuſik der Hebräer, die nur den Forſcher intereſſiren, und in deren Betreff wir auf Becker verweiſen. — 7) Muſik der Griechen und Römer. Alle Forſchungen über die Muſik der Griechen und Römer haben eigentlich zu den Fortſchritten der neueren

Muſik wenig Erſprießliches beigetragen, und im Gegentheil den raſchen Aufſchwung der Muſik nue gehemmt. Daher wollen wie uns über dieſelbe kurz faſſen und nur die berühmteſten Namen der hiehee gehörigen Schriftſteller anführen: Arlian, Alypius, Apulejus, Ariſtides, Quintilianus, Ariſtoteles, Ariſtorenus (der Hauptautor über dieſen Gegenſtand, deſſen Werk die Köpfe viel beſchäftigte), Athenäus, Auguſtinus, Bachius Senior, Boethius, Mart. Capella, Cenſorinus, Diod. Siculus, Euclides, Gellius, Jamblichus, Lucian, Macrobius, Nicomachus, Philodem, Photius, Plato, Plinius, Plutarch, Ptolemäus, Sext. Empirikus, Vitruvius u. A. Unter den Neueren ſchrieben über die Muſik der Griechen und Römer: Meurſius, Scaliger, Voſſius von Drieberg, Meibom, Bürette, Barthelemy, Gironi u. A. Ueber Harmonik der griechiſchen und römiſchen Muſik handelten: Gaſoe, Dentice, Doni, Cerceau, Pepuſch, Stiles, Rouſſier u. A. Ueber die Inſtrumente der Alten überhaupt: Chauſſee, Montfaucon, Bonanni, Blanchini, Krüger; von einzelnen Inſtrumenten: Doni, Lampe, Aldus Manutius, Meurſius, Anna Dacier, Meiſter, Vollbeding, Buttmann, Hiller. Ueber den Rhythmus, den Geſang, die theatraliſche Muſik der Griechen und Römer, den Gebrauch der Muſik bei ber Erziehung ꝛc. ſchrieben: a) Rhythmus: Voſſius, Nas, Bökh, Drieberg, Hoffmann (C. Joh.); b) Lieder und Geſänge: Laurentius. Nauze (Louis de la), Snedorf; c) Theatraliſche Muſik: Bulanger, Doni, Bos (Jean Bapt.), Düclos, Voltaire, Martini, Reichard, Heeren, Faber, Corſini u. A.; d) Gebrauch der Muſik bei der Erziehung: Verſor, Camerarius, Conring, Colle, Sacchi u. A. Schriften von dem Unterſchied der alten und neuen Muſik und den Wirkungen der Muſik bei den Griechen lieferten: Galilei (Vincenzo, Vater des berühmten Galilei), Artuſi, Wallis, Doni, Riemer, Perrault, Provedi, Weber (Gottfr.), Chabanon, Mattei, Drieberg, Dalberg u. A. Ueber die Muſik der Neugriechen ſchrieben: Cruſius, Allatius, Metrophanes, Critopolus, Siber, Doni, Schulzer, Ukert, Pouqueville, Hobhouſe, Schefer (Leopold), Münich, Etſler (in den Fahrten eines Muſikanten) und Kieſewetter in ſeinee ausgezeichneten Abhandlung: Ueber die Muſik der neueren Griechen u. ſ. w. Leipzig bei Breitkopf und Härtel, 1838. (Siehe mehr bei Becker.) — 8) **Schriften über die Muſik im Mittelalter.** Ein Hauptwerk: Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra. Ferner Aurelianus Reomenſis, Notker, Hucbald, Regino, Odo oder Oddo von Clugny, Bernelin, Guido von Arezzo (deſſen Tractate ſich in Gerbert's Sammlung finden) (mehr bei Becker), Berno, Franco von Cöln, Marchetti de Padua, Joh. de Muris, Adam de Fulda, Giorgio Valla, Adelung, Kanne (Beitrag zur Muſikgeſchichte des Mittelalters, in der Allg. Wien. Muſ. Zeit. 1817. Nr. 25 u. ff.). — Fink (Nachrichten von den berühmteſten Liedern der lateiniſchen Kirche; in der Leipz. Muſ. Zeit. Bd. 29. S. 417). — Kieſewetter (mehr bei Becker). — 9) **Schriften über die neuere Muſik überhaupt.** Burney: The present state of Music in France and Italy. London, 1771. The present state of Music in Germany, the Netherlands and united Provinces. The second edit. corrected. London 1775. Deutſch von Bode. Hamburg 1773. Enthält viele ſchiefe Urtheile, die Burney in ſeiner „Geſchichte der Muſik“ zurücknahm. — Das beſte Werk über neuere Muſik iſt Kieſewetter's Geſchichte der europäiſch-abendländiſchen oder unſerer heutigen Muſik. Leipzig, 1834. Doch nur Grundriß und Skizze. Auch wird von Kieſewetter die frühere Zeit und beſonders die Periode des Wiederauflebens dee Muſik durch die Niederländer mit weit mehr Vorliebe behandelt, als gerade das goldene Zeitalter der Muſik unter Haydn, Mozart und Beethoven, welches ganz dürftig und mager abgeſpeiſt iſt. — Winterfeld: Joh. Gabrieli und ſein Zeitalter. (Vorzügliches Werk. Mehr bei Becker). — Becker (Carl Ferd.): Zur Geſchichte dee Hausmuſik in früheren Jahrhunderten. — Schilling: Geſchichte der neueren Muſik. Carlsruhe, Groos, 1842. — Andere Werke: a) Ueber italieniſche Muſik, von Valle, Della Musica dell' età nostra. In Doni Opp. Tom. II, p. 249, für die muſikaliſche Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts äußerſt wichtig. Martinelli, Signorelli, Baini, Piccotti, Orloff (Essai sur l'histoire de la musique en Italie etc. Paris, 1822. Deutſch von Adolph Wagner. Leipzig, 1824.), Severs (in der Cäcilia). b) Ueber franzöſiſche Muſik. Titon du Tillet, Daquin, Chargey, Cramer, Abt Vogler, Leclerc (Essai sur la propagation de la musique en France etc. — vorzüglich.), Reichardt (Vertraute Briefe aus Paris — ſehr intereſſant und einſt viel geleſen). Mehul, Anders (in dee Cäcilia). c) Ueber engliſche, ſchottiſche und iriſche Muſik. Dibdin (Charles), ein unſteter, talentvoller und origineller Mann, reiste nach Indien und gab ſeine Musical Tour heraus, London, 1788, ein ſehr intereſſantes Buch. Jackſon, Michaelis (Ueber ſchottiſche und irländiſche Muſik, in der Leipz. muſ. Zeit. 8. Bd. S. 407). Faulkner: Rambling notes and reflections. London, 1827. Parke: Musical memoirs. London, 1830. d) Uebee niederländiſche Muſik. In der Leipz. muſ. Zeit. Bd. 25. S. 803. Eichler: muſikaliſche Zuſtände in Belgien. Neue Leipziger Zeitſchrift für Muſik. 8. Bd. S. 57. Moes: Abrégé historique sur la musique moderne etc. Brüſſel, 1828. e) Ueber deutſche Muſik. Reichardt (Joh. Friedr.): „Briefe eines aufmerkſamen Reiſenden, die Muſik betreffend.“ Frankfurt und Leipzig, 1. Theil 1773, 2. Theil 1776. Gerber: Geſchichte der Muſik in Deutſchland im Jahr 1794. Trieſt: Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunſt in Deutſchland im 18. Jahrhundert. Eine vortreffliche Abhandlung in der Leipz. muſ. Zeit. Bd. 3. S. 225 ꝛc. Reichardt: Vertraute Briefe, geſchrieben auf einer Reiſe nach Wien 1808 und 1809. 2 Bde. 1810. Vorzügliche Bemerkungen enthaltend. Wendt: Ueber den Zuſtand der Muſik in Deutſchland in den letzten Jahren. Wiener Muſ. Zeit. 1822, Nr. 93. Weber: Deutſchland im erſten Viertel des neuen Jahrhunderts. Cäcilia 1826. 4. Bd. S. 89. Fink: Zur neueſten Geſchichte der Verbreitung der Muſik in Deutſchland. Leipz. Muſ. Zeit. Bd. 35, S. 609. Wendt: Uebee den gegenwärtigen Zuſtand dee Muſik in Deutſchland und wie er geworden. Göttingen, Dieterich, 1835. Rellſtab: Ueber den Zuſtand der Muſik in Deutſchland. In dem deutſchen Taſchenbuch auf das Jahr 1838, herausgegeben von Büchner. Berlin, Duncker und Humblot, S. 133. — 10) **Kirchengeſang und Kirchenmuſik.** Gute Werke von Baronius (Annales ecclesiastici), le Clerc, Calvör, Pagi, Pittono, Gerbert, Knecht, Vogler (Choral-Syſtem), Schaarſchmidt, Rambach (übee Luthers Verdienſt), Hoffmann (Heinrich, Geſchichte des deutſchen Kirchenliedes), Pelliſov, Häuſer (Geſchichte des chriſtlichen Kirchengeſanges und der Kirchenmuſik. Quedlinburg und Leipzig, 1834. Sehr ausführlich), Mohnike (Hymnologiſche Forſchungen. Stralſund, 1831—1832. 2 Bde.), Mattheſon (Neu angelegte Freuden-Academie ꝛc. Hamburg 1751), Niemeyer (vor ſeinem „Abraham auf Moria“, Gedanken übee Religion, Poeſie und Muſik. Leipzig, 1728), Home (The antiquity, use and excellence of church-musik. London, 1784), Spazier, Fiedler, Köhler, Fröhlich, Sievers (Cäcilia, 10. Bd. S. 8), Wolf (Geſchichte des deutſchen Kirchengeſanges im Eichsfelde. Göttingen, 1815, eine äußerſt intereſſante Schrift. Es wird darin bewieſen, daß Luther nur wenig Lieder gedichtet habe, und die meiſten blos ſeinen Namen führen), Riederer (Abhandlung von Einführung des deutſchen Geſanges in die evangeliſch-lutheriſche Kirche überhaupt und in die Nürnbergiſche beſonders. Wobei auch von den älteſten Geſangbüchern und Liedern, ſo bis zu Luthers Tode herausgegeben und verfertigt worden, gehandelt wird. Nürnberg, 1759. Iſt eine der vorzüglichſten Schriften über dieſen Gegenſtand), Schöber (Beitrag zur Liederhiſtorie der evangeliſchen Geſangbücher, welche bei Lutheri Lebzeiten zum Druck befördert worden. Leipzig, 1759. Enthält ſehr intereſſante Nachrichten übee den Kirchengeſang), Holz-

Digitized by Google

apfel (Verbeſſerung und Verfeinerung des Kirchengeſanges. Caſſel, 1789. Bringt viele zweckmäßige Vorſchläge), Kocher (Conrad, in Stuttgart): Die Tonkunſt in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen vierſtimmigen Choral- und einem Figural-Geſang für einen kleinen Chor, nebſt Anſichten über den Zweck der Kunſt im Allgemeinen. Stuttgart, 1823. Weber (Gottfr., Ueber das Weſen des Kirchenſtyls. Cäcilia 1825. 3. Bd. S. 173), C. Ferd. Becker (Mehrere Aufſätze, in der Eutonia 1829, 1. Bd. S. 57, 2. Bd. S. 241. Neue Leipziger Zeitſchrift von Schumann, 1835, Nr. 2 und 4), Saemann (der Kirchengeſang unſerer Zeit. Königsberg, 1834. Ein vortreffliches Werk), Stötzner (Ueber den Einfluß eines veredelten Geſanges auf das Volksleben; im Allgemeinen Anzeiger der Deutſchen, 1838. S. 12, 53. Eine ſehr gediegene Abhandlung), Janſen (die evangeliſche Kirchengeſangslunde, oder Encyclopädiſches Handbuch aller nützlichen Kenntniſſe zur Ausführung eines erbaulichen, ſowohl Gemeinde-, als Altar- und Chorgeſanges in den evangeliſchen Kirchen. Für Prediger, Cantoren, Organiſten, Schullehrer und alle Freunde der öffentlichen Gottesverehrung. Jena, bei Hochhauſen, 1838. Ein ſehr werthvolles und mit Liebe ausgearbeitetes Werk), Hiller (Beiträge zu wahrer Kirchenmuſik von Haſſe und Hiller. 2. Auflage. Leipzig, 1791), Frantzi (Ueber Verbeſſerung der muſikaliſchen Liturgie in den evangeliſchen Kirchen. Halberſtadt, 1819. Ausführlich und gründlich). Ueber das Verfälſchen der Kirchenmelodien, von Wilhelm Schneider, Euterpe 1841, S. 26. Gute Choralbücher lieferten: Sebaſtian Bach, Hiller, Knecht, Kühnau, Kocher, Umbreit u. A. m. Ueber den Urſprung und die Geſchichte des engliſchen Madrigals, von Pearſall. Gaßner's Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine. 1. Bd. S. 143. — 11) Theatraliſche Muſik. Feind (Bartolomäus): Gedanken von der Oper. In deſſen deutſchen Gedichten. Stade, 1708. 1. Theil, S. 74—117. Enthält ſehr intereſſante Notizen zur Geſchichte der Oper. Planelli (Antonio): Dell' Opera in Musica. Napoli, 1772. (Ein vorzügliches Werk) — Arteaga: Le revolutioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine al presente. Bologna, di Trenti, 1783. Deutſch von Forkel. Leipzig, 1789. — Herder: Tanz und Melodrama. In deſſen Adraſtea. Leipzig, 1801. 4. Stück, Nr. 9. — Grimm (Friedr. Melchior von): Almanac historique et chronologique de tous les spectacles de Paris. Paris, chez Duchesne, 1752—1754. Desgleichen bis 1800, ebenfalls bei Duchesne. Vielleicht das reichhaltigſte Werk über die neuere franzöſiſche Muſik. — Noverre (Jean George): Bemerkungen über die franzöſiſche Opernmuſik. In den Hamburger Unterhaltungsblättern. 1. Bd. S. 260—268. — Reichard: An das muſikaliſche Publikum, ſeine franzöſiſchen Opern „Tamerlan“ und „Panthee“ betreffend. Hamburg, 1787. Derſelbe, Theater-Kalender, Gotha, Ettinger, 1775—1800. (Reichhaltiges Verzeichniß aller damaligen Opern und Componiſten.) Dann die Theater-Almanache von Sonnleithner und Iffland. Marx: Eine Betrachtung über den heutigen Zuſtand der deutſchen Oper. Cäcilia 1828, 7. Bd. S. 135—182. — Reichardt: Ueber die deutſche komiſche Oper. Hamburg, Bohn, 1774. — Treitſchke: Ueber Vaudevilles und Vaudevillesſpiele. Muſik. Zeit. Wien 1817, S. 389 ꝛc. — Mattheſon: Die neueſte Unterſuchung der Singſpiele u. ſ. w. Hamburg, Herold, 1744. — Leſſing: Ueber die muſikaliſchen Zwiſchenſpiele bei Schauſpielen. — Gaßner, F. S.: Ueber denſelben Gegenſtand eine Abhandlung im erſten Jahrgange der Jahrbücher des deutſchen Nationalvereins für Muſik und ihre Wiſſenſchaft. Hamburg. Dramaturgie. 1786. S. 146—157. — Dreßler (Ernſt Chriſtoph): Theater-Schule für die Deutſchen. Hannover und Caſſel, 1777. Enthält viele treffliche Bemerkungen. — Eberhard: Abhandlung über das Melodrama. In deſſen vermiſchten Schriften. Halle, Gebauer, 1788. Fink (Gottfr. Wilh.): Kurze Abhandlung über die Oper. Leipz. Muſ. Zeit. 35. Bd. S. 153—155 und 233—235. — Rouſſeau: Lettre sur la Musique française. Deſſen ſämmtliche Werke, 15. Bd. S. 199 bis 252. — Gluck: Lettre sur la Musique. In dem Mercure de France. 1773. Fevr. Vol. 1. p. 182. — Riedel (Friedr. Juſt.): Ueber die Muſik des Ritters Chriſtoph v. Gluck. Wien, Trattner, 1775. — Marmontel: Essai sur les révolutions de la Musique en France. Mercure de France, Juillet, 1777, p. 148 ff. — Polymnia, ein Gedicht in 9 Geſängen. In Oeuvres posthumes de Marmontel. Paris, 1820. — Rousseau: Lettre a Mr. Burney sur la Musique etc. Sämmtliche Werke, Zweibrücken, 16. Bd. S. 265—300. — Forkel: Ueber die Muſik des Ritters Chriſtoph v. Gluck. In deſſen muſik. krit. Bibl. 1778. 1. Bd. S. 53—210. — Gluck und Rouſſeau, in der Leipz. Muſ. Zeit. Bd. 14, S. 631. — Gluck: Brief an den Herausgeber des Mercur de France. In der Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Theater und Mode. 1822. S. 322. — Siegmeyer: Ueber den Ritter Gluck und ſeine Werke. Aus dem Franzöſiſchen. Berlin, Voß, 1828. Hier iſt alles über Gluck Geſchriebene treu und ſorgfältig zuſammengetragen. — 12) Biographien von Muſikgelehrten und Tonkünſtlern. Marpurg: in den hiſtor. krit. Beiträgen. Berlin, 1754—1760. 5 Bde. Derſelbe: Beitrag zur Hiſtorie der Muſik. In Marpurg's kritiſchen Briefen über die Tonkunſt. 1762. 2. Bd. S. 239—252 und 451—503. Enthält Biographien von 146 Tonkünſtlern und Muſikgelehrten. — Hiller: in den wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Muſik betreffend. Leipzig, 1766—1770. 4. Bde. — Lebensbeſchreibungen aus der muſikaliſchen kritiſchen Bibliothek, von J. Nik. Forkel. Gotha, 1778—1779. 3 Bde. — Lebensbeſchreibungen in dem muſikaliſchen Almanach für Deutſchland, von Forkel. Leipzig, 1782, 1783, 1784, 1789. 4 Bde. — Hiller: Lebensbeſchreibung berühmter Muſikgelehrten und Tonkünſtler neuerer Zeit. Leipzig, 1784. — Gerber: hiſtoriſch biographiſches Lexikon der Tonkünſtler. Leipzig, 1790, 1. Th., 2. Th. 1792. — Viele Nekrologe und Lebensbeſchreibungen in der Leipz. Allg. Zeitung, die ſich in dem Becker'ſchen Lexikon der muſikaliſchen Literatur S. 16 genau verzeichnet finden. — Arnold: Gallerie der berühmteſten Tonkünſtler des 18. und 19. Jahrhunderts. Erfurt, 1810. — Sternberg: Sammlung intereſſanter Anekdoten und Erzählungen aus dem Leben berühmter Tonkünſtler ꝛc. Schnepfenthal, 1810. Enthält Nachrichten von 82 Tonkünſtlern. — Gerber: Neues hiſtoriſches Lexikon der Tonkünſtler ꝛc. Leipzig, 1812—1814. 4 Bde. — Kraft: Neuer Plutarch ꝛc. Peſth, Hartleben, 1815. Darin Biographien von Mozart, Gluck, Haydn, Händel und Graun. — Nekrologe und Lebensbeſchreibungen in der Cäcilia, ſind in Beckers Lexikon verzeichnet. — Rochlitz: Für Freunde der Tonkunſt. Leipzig, 1824—1832. 4 Bde. Enthält mehrere ſehr intereſſante Biographien, beſonders die der Fauſtina Haſſe, der Mara, des Humoriſten Hoffmann, Phil. Eman. Bach, und auch in den Briefen aus Wien (4. Bd.) Köſtliches über Beethoven. — Biographien in der Eutonia (ſiehe Becker). — Becker: Erinnerung an die Cantoren der Thomasſchule zu Leipzig. Leipziger Tageblatt. 1830. S. 677—681. — Biographien ausgezeichneter Componiſten. Hamburg, Schuberth und Niemeyer. 3 Hefte. — Raſſmann: Pantheon der Tonkünſtler. Quedlinburg, Baſſe. — Einzelne Biographien: Herder, Händel, deſſen Lebensumſtände. In deſſen Adraſtea. Leipzig, 1802. — Arnold: Joſeph Haydn ꝛc. Erfurt, 1810. — Becker: Joſeph Haydn. In den Zeitgenoſſen. Leipzig, 1832. S. 1—39. — Gretry's Leben, von ihm ſelbſt beſchrieben. In dem franzöſiſchen Muſeum von Hofrath Kaiſer. Baireuth, 1790. — Mattheſon: Händel's Lebensbeſchreibung. Hamburg, 1761. — Grieſinger: Biographiſche Notizen über Joſeph Haydn. Leipzig, 1810. — Groſſer: Biographiſche Notizen über Joſeph Haydn. Hirſchberg, Glogner, 1826. — Niemetſchek: Leben des k. k. Capellmeiſters Wolfgang Mozart. Prag, 1798. — Arnold: Mozart's Geiſt. Erfurt, 1803. — Schloſſer: Wolfg. Amad. Mozart. Prag, 1828.

Digitized by Google

— v. Riſſen: Biographie W. A. Mozart's. Leipzig, 1828. — Baini: Memorie storico-critiche della vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, etc. Rom. 1828. 4 Vol. Das berühmteſte Werk über Paleſtrina und ſeine Zeit. Darnach arbeitete Kandler: Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina ꝛc. Nachſtehendes Werk mit einem Vorwort und Anmerkungen von Kieſewetter. Leipzig, 1834. — Selbſtbiographie von Philipp Emananuel Bach. In Carl Burney's Tagebuch ſeiner muſikaliſchen Reiſen. Hamburg 1773. 3. Bd. S. 198—215. — Zelter: Biographie von Carl Fr. Faſch. Berlin, Unger, 1801. — Forkel: Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunſt und Kunſtwerke. Leipzig, 1802. — Grosheim: Das Leben der Künſtlerin Mara. Caſſel, Luckhardt, 1823. — Stendhal: Vie de Rossini. Paris. Boulian. 1824. Deutſch von Wendt: Roſſini's Leben und Treiben. Leipzig, Leopold Voß, 1821. — Delmotte: Vie de Orland de Lassus. Valencieones, Brignet, 1836. Ausgezeichnet. Deutſche Ueberſetzung davon von S. W. Dehn, Berlin bei Crantz, 1837. — Ueber und von C. M. von Weber. In deſſen hinterlaſſenen Schriften. 1827. 1. Bd. S. 1 bis 80. — Kanne: Ludwig von Beethoven's Tod. Wien, Tendler, 1827. — Moſel: Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri. Wien, Wallishauſer, 1827. — Schloſſer: Ludwig von Beethoven. (Biogr.) Prag, 1828. — Schottky: Paganini's Leben und Treiben. Prag, Calve, 1830. — Schütz: Leben, Charakter und Kunſt Paganini's. Leipzig, Rein. — Harry: Paganini in ſeinem Reiſewagen und Zimmer ꝛc. Braunſchweig, Vieweg, 1830. — Riemer: Briefwechſel zwiſchen Göthe und Zelter. Enthält viel Wichtiges für die Geſchichte der neueren Tonkunſt. — Wegeler und Ries: Biographiſche Notizen über Ludwig von Beethoven. Coblenz, Bädecker, 1838. (Ausgezeichnet.) — Schindler (Anton): Biographie von Ludwig Beethoven. Münſter, 1840, bei Aſchendorf. — Derſelbe: Beethoven in Paris. Münſter, Aſchendorf, 1842. — Die muſikaliſchen Almanache von Forkel, Junker und Reichardt. Muſikaliſcher Hausfreund. Die Jahrgänge 1822—1835. C. F. Becker nennt Gottfried Weber als muthmaßlichen Herausgeber deſſelben. Die Idee ging aber von Dr. F. S. Gaßner aus, welcher auch die erſten ſechs Jahrgänge redigirte. (Siehe Huhn's Großherzogthum Baden, Seite 433.) — Lexika: Rouſſeau: Dictioonaire de Musique. Amſterdam, 1768. — Sulzer: in der allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte. — Koch: Muſikal. Lexikon. Frankfurt a. M., Hermann, 1802. — Erſch und Gruber'ſche Encyclopädie. Die muſikaliſchen Artikel ſind größtentheils von Weber, Rochlitz, Fink u. A. Die im Brockhauſiſchen Converſationslexikon ſind von Wendt, Michaelis u. A. — Schrader: Kleines Taſchenwörterbuch der Muſik. Helmſtädt, Fleckeiſen, 1827. Fleißig gearbeitet. — Häuſer: Muſikaliſches Lexikon. Meißen, Gödſche, 1828. 2. Auflage 1833. — Gathy: Muſikaliſches Converſationslexikon unter Mitwirkung von Ortlepp (lieferte bis in den Buchſtaben S faſt alle biographiſchen Artikel), J. Schmitt, Meyer, Zöllner u. A. Leipzig und Hamburg, bei Schuberth und Niemeyer, 1836, 2. Auflage 1838, welcher aber ſorgfältigere Berichtigung, mitunter auch Vermehrung zu wünſchen geweſen wäre. — Schilling: Univerſal-Lexikon der Tonkunſt, unter Mitwirkung der Herren Fink, Großheim, Marx, Nauenburg, Rellſtab, Seyfried, Weber und vieler Anderen. Stuttgart, Köhler, 1834—1840. Als Auszug aus demſelben lieferte Schilling zur Zeit „muſikaliſches Europa." Kurzgefaßtes Wörterbuch der in der Muſik gebräuchlichen Wörter und Redensarten. Mainz, Schott, 1840. — Probe einer modernen muſikaliſchen Terminologie von Minelli, Gaßner's Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine, 1. Bd. S. 95. — 13) Akuſtik, menſchliche Stimme und Klanglehre. Da wir uns hier mehr an das Populäre zu halten haben, ſo laſſen wir die Werke, die nur den Forſcher intereſſiren, weg, und verweiſen auf Becker's Handbuch der muſikaliſchen Literatur, indem wir nur einige der wichtigſten und berühmteſten anführen. Matheson: Aristnxeoi jon. I'thoogologia systematica. Verſuch einer ſyſtematiſchen Klanglehre ꝛc. Hamburg, bei Martini, 1748. — Diderot: Principes d'Acoustique. Paris, 1748. — Frauklin (Beoj.): Experiments and observatioos nn Electricity, made at Philadelphia in America. London, 1769. Deutſch Leipzig, 1785. — Munke: Der Schall. In J. S. F. Gehler's phyſikaliſchem Wörterbuch. Neu bearbeitet von Gmelin, Horner, Littrow, Munke und Pfaff. Leipzig, 1836. — Müller (Johaun): Handbuch der Phyſiologie. Coblenz, Hölſcher, 1837, im zweiten Bande. — Chladni (der erſte Akuſtiker des 19. Jahrhunderts): Entdeckungen über die Theorie des Klanges. Leipzig, Weidmann's Erben und Reich, 1787. — Die Akuſtik. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1802. Neue Auflage 1830. — Neue Beiträge zur Akuſtik. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1817. — Kurze Ueberſicht der Schall- und Klanglehre. Mainz, Schott, 1827. Außerdem finden ſich mehrere Abhandlungen von Chladni in der Cäcilia und andern Zeitſchriften. — Weber: die menſchliche Stimme. Cäcilia 1824, 1. Bd. S. 81—103. Chladni: Einige Bemerkungen über die menſchl. Stimme. Cäcilia 4. Bd. S. 157—160. — Liskovius: Bemerkungen über Weber's phyſiologiſch-akuſtiſche Hypotheſe in Betreff der menſchlichen Stimme. 4. Bd. S. 161—166. — Bennati: Recherches sur la mécanisme de voix humaine. Paris, 1834. (Ausgezeichnet.) — Nauenburg: Die betreffenden Artikel in dem Univerſal-Lexikon der Tonkunſt. (Vorzüglich.) — Birozzi: Die menſchliche Stimme und ihr Gebrauch für Sänger und Sängerinnen. Leipzig, Engelmann, 1838. — Häſer: Die menſchliche Stimme ꝛc. Berlin, bei Hirſchwald, 1839. — Chladni: Noch mehrere Abhandlungen über Klang, Ton, Fortpflanzung und Geſchwindigkeit des Klanges und Schalles. Siehe Becker's Lexikon S. 222 und 226. — Das Tonſyſtem im Verhältniſſe zum Gehör. Ein akuſtiſcher Beitrag zur Phyſiologie des Ohres, von J. N. Huber. Gaßner's Zeitſchrift für deutſche Muſikvereine. 2. Bd. S. 33. — 14) Mathematiſche Klanglehre, muſikaliſche Rechnenkunſt, Verhältniſſe der Töne, Temperatur, Monochord ꝛc. Faber: Musica, libris quatuor demanstrata. Paris, 1496. — Galilei (Galileo): Discorsi e Demostraziani matematiche. 1638. — Carteſius (Renatus): Musicæ compendium. Trajecti ad Rhenom, 1650. — Euler (Leonhard): Tentamen novæ theoriæ musicæ etc. Petropol., 1729. — Wieſe: Ptolemäus und Zarlino ꝛc. Dresden, Hilſcher. — Derſelbe: Discours analytique etc. Dresden, Walther, 1795. — Marpurg: Anfangsgründe der theoretiſchen Muſik. Leipzig, Breitkopf, 1757. — Newton (Iſaak): Letter to Mr. Harrington on the harmon. rat. 1693. Hawkins Hist. of Mus. Tom. III. p. 142. — Burmann: De proportione harmonica. Upsal. 1715. — Fiſcher: Ueber das akuſtiſche Verhältniß der Accorde. (In dem Jahresbericht des Berliner Gymnaſiums zum grauen Kloſter. 1835. 66 Seiten.) — Werkmeiſter: Muſikaliſche Temperatur ꝛc. Frankfurt und Leipzig, 1691. — Gall: Clavier-Stimmbuch ꝛc. Wien, Kupfer, 1805. — Kirnberger: Conſtruction der gleichſchwebenden Temperatur. Berlin, 1760. — Marpurg: Verſuch über die muſikaliſche Temperatur. Breslau, Korn, 1776. — Wieſe: Mehrere Abhandlungen, in Dresden gedruckt. — Knecht: Ueber die Stimmung muſikaliſcher Inſtrumente überhaupt und der Orgel insbeſondere. Leipziger Allg. Muſ. Zeit. 5. Bd. S. 529. — Vogler: Gründliche Anleitung zum Clavierſtimmen. Stuttgart, Burglen, 1807. — Türk: Anleitung zu Temperaturberechnungen ꝛc. Halle, Schimmelpfennig, 1808. (Vorzüglich.) — Lehmann: Gründliches, vollſtändiges und leichtfaßliches Stimmſyſtem ꝛc. Leipzig, Kollmann, 1827. — Scheibler: Anleitung, die Orgel gleichſchwebend zu ſtimmen. Crefeld, Schücker, 1836. Und: Mittheilung über das Weſentliche des muſikaliſchen und phyſikaliſchen Tonmeſſers. Crefeld, 1836. Treffliche Methode aber unklare Darſtellung, daher Dank verdient: Löhr, als Verfaſſer der Schrift:

Digitized by Google

Ueber die Scheibler'ſche Erfindung ꝛc. Crefeld, 1836. — Neidhardt: Beſte und leichteſte Temperatur des Monochordi ꝛc. Jena, Bielken, 1706. — Scheibler: Der phyſikaliſche Tonmeſſer ꝛc. Eſſen, Bädeker, 1834. — Prudlo: Das Monochord oder der Einſaiter. Breslau, 1834. — 15) Inſtrumenten-Baukunſt. Praetorius, Syntagmatis Musici Tomus secundus: de Organographia (dann folgt ein ſehr langer deutſcher Titel). Wolfenbüttel, Holwein, 1619. Das Werk, welches Abbildungen von 120 Inſtrumenten enthält, iſt für die Kunſtgeſchichte ſehr wichtig. — Chladni: Beiträge zur praktiſchen Akuſtik ꝛc. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1831. — Bedos de Celles: L'Art du Facteur d'Orgues par etc. Paris, 1766—1778. (Bis jetzt in ſeiner Art unübertroffen.) — Adlung: Musica Mechanica Organoedi etc. Das iſt: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgel, Clavicymbel, Clavichordien ꝛc. Berlin, 1768. (Vorzüglich.) — Müller (Wilh. Adolph): Die Orgel, ihre Einrichtung und Beſchaffenheit ꝛc. Meißen, Gödſche, 1830. Dritte Auflage. — Töpfer: Die Orgelbaukunſt, nach einer neuen Theorie dargeſtellt ꝛc. Weimar, Hoffmann, 1833. Nachtrag dazu, Weimar, 1834. (Wichtiges Werk.) — Kützing: Theoretiſch-praktiſches Handbuch der Orgelbaukunſt. Bern, Chur und Leipzig, bei Dalp, 1836. — Weber: Leges oscillationis oriundae etc. Halae, 1827. (Eine höchſt intereſſante Schrift, ausführlich beurtheilt von Chladni in der Leipziger Muſik. Zeit. Bd. 29, S. 281, und in Cäcilia Bd. 8. S. 91.) — Ueber Orgelmixturen findet ſich viel in der Cäcilia 1829—1830. — Werkmeiſter: Orgelprobe ꝛc. Leipzig, Teubner, 1754. Vierte Auflage. — Bagatella: Regule per la Costruzione dè Violini, Viole, Violoncelli e Violini. Padova, 1786. Deutſch von Schaum: Ueber den Bau der Violinen, Bratſchen, Violoncells und Violons. Leipzig, Peters, 1806. — Otto: Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninſtrumente. Halle, Reinecke, 1817. — Derſelbe: Ueber den Bau der Bogeninſtrumente. Jena, Bran, 1838. — Wettengel: Lehrbuch zur Anfertigung und Reparatur der Geigen. Ilmenau, Voigt, 1828. — Bachmann: Handbuch des Geigenbaues. Quedlinburg, Baſſe, 1834. — Weber (C. Maria von): Nachricht über Capeller's Vervollkommnung der Flöte. Ueber die Verbeſſerung mehrerer anderer Inſtrumente, wie auch über die Erfindung muſikaliſcher Inſtrumente iſt Becker nachzuſehen im Lexikon der Muſik-Literatur S. 254 und 261. — Weber (Gottfr.): Ueber chronometriſche Tempobezeichnung. Mainz, Schott, 1817. — Kurze Abhandlung über den Metronom von Mälzl. Mainz, Schott, 1836. — Logier: The first Companion to the Royal-Patent Chiroplast or Hand-director etc. Dublin — Derſelbe: An authentic account of the examination of pupils instructed in the new system of musical education etc. London, 1818. — Kollmann: Bemerkungen über Logier's ſogenanntes neues Syſtem des Muſik-Unterrichts. Leipz. Allg. Muſ. Zeit. Bd. 23. S. 768, 785, 801, und Bd. 24. Intelligenzblatt, P. G. Löwe, Ueber Logier's Muſikſyſtem. In der Berliner Allg. Muſ. Zeit. 1825. Nr. 4, 5, 6, 7 und 8. Nachſchrift des Herausgebers ebendaſelbſt, Nr. 8, 9 und 10. — 16) Muſikaliſche Zeichenlehre, Notendruck, Tonarten, Rhythmus und Metrum Brandiss: Musica signatoria. Lipsiae, 1631. — Puteanus: Pallas modulata. Mailand 1599. Man vergleiche über dieſe merkwürdige Schrift: Mattheſon's „beſchütztes Orcheſter" S. 325—328. — Doni: Deux Traités de Musique. Paris, 1639. — Gibel: Kurzer Begriff von den Vocibus musicalibus. Bremen, 1659. Noch jetzt von bedeutendem Intereſſe. — Mattheſon: Das beſchützte Orcheſter ꝛc. Hamburg, Schiller, 1717, iſt gerichtet gegen Buttſtetts: Tota Musica et Harmonia aeterna etc. Erfurt, bei Werthern, ohne Jahrzahl. — Rouſſeau: Projet concernant de nouveaux signes pour la Musique. Sämmtl. Werke Rouſſeau's, Zweibrücker Ausgabe, 1782, Bd. 16. — Derſelbe: Dissertation sur la Musique moderne. Paris, 1743. Geſammtausgabe, Bd. 16. — Fournier le jeune: Essai d'un nouveau Caractère de Fonte poue l'impression de la Musique etc. Paris, 1756. — Derſelbe: Traité historique etc. Paris, 1756. — Gando, Vater und Sohn, ſchrieben gegen Fournier: Observations sur le Traité historique etc. Paris, 1766. — Matthäi: Kurzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis musicis etc. Königsberg, Selbſtverlag, 1652. (Scharfſinnig und deutlich.) — Mortimer: Der Choralgeſang zur Zeit der Reformation ꝛc. Berlin, Reimer, 1821. (Erregte Aufſehen) — Jung: Anleitung zur gründlichen Kenntniß der Tonarten ꝛc. Güſtrow, Ebert, 1816. — Young (Walter): An Essai on rhythmical measures. In den Transact. of the roy. soc. of Edinburgh. Vol. III. p. 1. Papers of liter. class. 1790 S. 55—110. (Enthält ſehr feine pſychologiſche und äſthetiſche Bemerkungen. — Apel: Ueber Metrum und Rhythmus. In der Leipz. Allg. Muſ. Zeit. Bd. 10. S. 1. 17, 33, 49, 273, 289, 305, 321, 641, 657, 673 und 689. — Fink: Ueber Tact und Tactarten und ihr Charakteriſtiſches. Leipz. Allg. Muſ. Zeit. Bd. 11, S. 193, 209 und 225. — Apel: Metrik. Leipzig, 1814—1816. (Das geiſtreichſte Werk über dieſen Gegenſtand) — Ueber den Gebrauch der verſchiedenen Notenſchlüſſel in der Muſik, von F. S. Gaßner. In deſſelben Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine 1. Bd. S. 245. — Ueber das Tonſyſtem und die Intervalle, von Gaßner. Ebendaſelbſt S. 113. — Ueber Tonarten und Tonleiteen, von Gaßner Ebendaſelbſt S. 300. — Ueber die bisheeige Geneealbaßſchrift und Vorſchläge zur Vereinfachung derſelben, von C. v. Decker. Ebendaſelbſt S. 216. — 17) Anweiſungen zu der praktiſchen Muſik, Singekunſt, Choralgeſang, Figuralgeſang. Aeltere gelehrte Werke von Pareja, Bovillus, Cochläus, Luscinius (oder Nachtgall), Aventinus, Rhau (oder Rhaw, Raw), Lanfeanco, Liſtenius, Figulus, Coelieus, Faber, Hermann Finl, der Jüngere, Loſſius, Wilphingſeder, Beurhuſius, Wolkenſtein, Theodoricus Schnegaß, Cruſius, Magirus, Morley, Walliſer, Vulpius und vielen Andern, meiſt lateiniſch geſchrieben, über welche das Nähere bei Becker nachzuſehen. Wir übergehen hier das Veraltete und halten uns blos an das Neuere. Klein: Verſuch eines Lehebuchs der praktiſchen Muſik. Gera, Beckmann, 1783. — Knecht: Allgemeiner muſikaliſcher Katechismus ꝛc. Biberach, 1803. — Asioli, Principij elementari di musica etc. Mailand, 1809. Dritte Auflage 1823. Deutſch von Büttingrr. Mainz, Schott, 1823. — Katechismus der Muſik. Nach dem Engliſchen von Michaelis. Leipzig, Baumgärtner, 1819. — Weber (Gottfr.): Allgemeine Muſillehre für Lehrer und Lernende. Darmſtadt, Leske, 1822. Mit dieſem Buche wurde einem allgemein gefühlten Bedürfniſſe abgeholfen, da außer Knecht's muſikaliſchem Katechismus kein derartiges neueres Werk vorhanden war. Wie mit ſeinee Theorie der Tonſetzkunſt, brach Weber auch mit dieſer Arbeit eine neue Bahn. Beide Werke fanden Nachahmer genug. Die beſte nach Weber erſchienene allgemeine Muſiklehre iſt die von A. B. Marx. — Weber (Friedr. Dionyſ.): Allgemeine theoretiſch-praktiſche Vorſchule der Muſik ꝛc. Prag, 1828. — Schneider: Vorſchule der Muſik. Leipzig, Tauchnitz. — Derſelbe: Handbuch der Organiſten. Erſter Theil. Halberſtadt, Brüggemann, 1839. — Fink (G. W.): Muſikaliſche Grammatil ꝛc. Leipzig, Wigand, 1836. (Vorzüglich.) — Anweiſungen zur Singekunſt: Wollik (Wollicius, auch Vuollick und Volicio): Opus aureum musices etc. 1501 und Enchiridion musices etc. 1512. Werke von Aron, Philomathes, Lampadius, Angelo da Piccitono, Luſitano, Felſtein, Metzelius (meiſt lateiniſch). Ueber Choralgeſang: Werke von Keinſpeck, Zabern, Bonaventura, Pueeto, Agricola, Aiguino, Martins, Frezza dalle Grotte, Samber, Santoro, Piceeto, Bertalotti, Münſter, Feillée (de la). Fedeli, Sens, Harriſon, Belli, Antony, Schneider, Scherer, Maslon u. A. Ueber Figuralgeſang: Werke von Virdung, Agrieola, Spangenberg, Heyden, Faber, Roggius, Azplicueta, Gengenbach,

Digitized by Google

Beyer, Balhe, Demantius, Duranie, Beringer, Mancini, Prätorius, Stenger, Herbſt, Gibel, Wilke, Crescentini, Kirſchner, Gomis, Gruber, Gradenthaler, Printz, Mylius, Falke, Cariſſimi (Ars cantandi, deutſch, Augsburg 1696; 1700 erſchien die 4. Ausgabe, 1718 die 5., 1731 und 1753 die 6. und 7.), Fuhemann (Muſikaliſche Trichter, Musica vocalis ia nuce und Muſikaliſche Striegel), Toſi, Marpurg (Anleitung zur Muſik überhaupt und zur Singkunſt beſonders. Berlin, Weber, 1763), Kürzinger, Markwort, Nares, Hiller (Anweiſung zum muſikaliſch richtigen Geſange. Leipzig, bei Junius, 1774, und Anweiſung zum muſikaliſch kirchlichen Geſange. Lpz. 1780), Thieme, Martiai, Goſſec (Peincipes elementaires de Musique arrètés pae les Membres du Conservatair etc. Paris, 1800), Aubigny (Nina von Eugelbrunner) (Briefe an Natalie über den Geſang ꝛc. Leipz., Voß, 1803, 2. Auflage, ebendaſelbſt 1824, eine der ausgezeichnetſten Schriften über Geſang.), Nägeli (Die Peſtalozzi'ſche Geſangbildungslehre ꝛc. Zürich, 1809), derſelbe (Geſangbildungslehre nach Peſtalozzi'ſchen Grundſätzen. Zürich, 1810. Zum Geſangunterricht in Volksſchulen iſt dieſe Methode als vorzüglich anerkannt und vielfach eingeführt worden. Manche ſpäter erſchieneae Geſangſchule iſt nur eine, oft nicht einmal gelungene Copie), Schulz, Wilke, Stemmler, Preindl, Müller, Hientſch, Herrmann (Paul), Hoffmanu, Natorp (Regole per il canla figurala etc. Dresden, Arnold, 1814, 2. Aasgabe 1819), Koch (einer der erſten, der die Ziffern ſtatt der Noten einführen wollte, Geſanglehre. Magdeburg, Heinrichshofen, 1814. 2. Auflage ebendaſ. 1825), Wilhelm, Heinroth (Geſangunterrichts-Methode. Göttingen, Vandenhoek und Ruprecht, 1821 — 1823. 3 Theile; ſehr vorzüglich), Wachsmann (Prakt. Singſchule, Magdeburg, Heinrichshofen, 1821 1. Heft, 1822 2. Heft; äußerſt planmäßig und ſorgfältig geſchrieben), Nägeli (Chorgeſangſchule von Pfeiffer und Nägeli. Zweite Hauptabtheilung der vollſtändigen Geſangſchule. Zürich und Leipzig, bei Fr. Fleiſcher, 1821), Häſer (Verſuch einer ſyſtematiſchen Ueberſicht der Geſanglehre. Leipzig, Breitkopf und Härtel; vorzüglich), Winter (Vollſtändige Singſchule, deutſch, franzöſiſch und italieniſch. Mainz und Paris, Schott, 1824. Dieſes Werk iſt mehr für die höhere Ausbildung im kunſtmäßigen Geſange), Kübler, Löwe, Marx (Die Kunſt des Geſanges. Berlin, Schleſinger; in äſthetiſcher Hinſicht höchſt beachtenswerth), Häſer (Andeutungen über Geſang und Geſanglehre. In der Cäcilia 1828, Bd. 7, S. 231—238), Hahn, Nauenburg, Bacon, Blatt, Schade (mehrere ſehr vorzügliche Schriften), Nägeli (Geſangbildungsweſen in der Schweiz. In der Leipz. Allg. Muſ. Zeit. Bd. 36. S. 341, 441, 505, 521, 605 und 753), Mannſtein, Andrade, Hentſchel (Der Geſangunterricht und das formale Prinzip. In der Euterpe, Jahrgang 1841, S. 8). — Ueber deutſche Volkslieder, von Jacob. In der Euterpe 1841, S. 157. — Der Choralgeſang als Unterrichtsgegenſtand der Volksſchule. Ebendaſelbſt S. 17. — Beiträge zur Charakteriſtik des deutſchen Volksliedes. In der Euterpe 1841, S. 33—56, 70 und 129. — Ueber Liedercompoſitionen. In den Hamburger Blättern für Muſik und Literatur. 1841. S. 13. — Choral und Volkslied. Ebendaſelbſt S. 51. — Ueber Geſangvereine. In Gaßner's Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine und Dilettanten. 1. Bd. S. 245. — Ueber deutſche Volkslieder, von Jacob. In der Euterpe 1841. S. 157. — Einige Rathſchläge, betreffend die Uebuagen der Schullehrer-Geſangvereine. Euterpe 1841. S. 132. — Ueber Romanze und ihren Urſprung von Fetis. Gaßner's Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine und Dilettanten. 1. Bd. S. 34. — 18) Geſchichte der muſikaliſchen Inſtrumente nebſt deren Schulen. Werke von Bergrot, Charlevoir, Weber (Gottfr., Ueber muſikaliſche Inſtrumente älterer und neuerer Zeit. In der Allg. Muſ. Zeit. Wien, 1817. 1. Bd. S. 257—263), Schneider (Wilh., hiſtoriſch-techniſche Beſchreibung der muſikaliſchen Inſtrumente ꝛc. Neiſſe und Leipzig, bei Th. Hennings, 1834), Kees, Agricola (Musica instrumentalis. Wittenberg, Rhaw, 1529. 2. Ausgabe. 1542. Das Werk iſt ia Verſea geſchrieben und erhält mehr ſeinen Werth durch die ſaubern Abbildungen der angeführten Inſtrumente), Galilei, Meier (Museum musicum. Hall, 1732. 2. Ausgabe mit dem Titel: Neu eröffneter theoretiſcher und praktiſcher Muſikſaal ꝛc. Nürnberg, Cremer, 1741), Eiſel, Fröhlich, Sundelin, Swoboda und Pilotti. — Einzelne Inſtrumente: Judenkunig (ein höchſt intereſſantes Werk über Laute and Geige), Boy, Beſardus, Ballet, Mouton, Baron (ſämmtlich über Theorbe und Laute). — Ueber Harfe: Meyer, Rouſſier, Compan, Cardon, Krumpholz, Herbſt, Schwaneaberg, Backofen (Anleitung zum Harfenſpiel, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1802. Neue Ausgabe, ebendaſelbſt), Genlis (iſt nur der Name der berühmten Schriftſtelleria gebraucht), Deſargus, Bochſa (Nauvelle méthode poue la Harpe. Paris, chez Mad. Duchan und Petite méthade de Harpe. Paris, chez Dufaut et Dubois. Franzöſiſch-deutſche Ausgabe, Bonn, Simrock, 1830), Bedard, Winkel (Thereſe von, Einige Worte über die Harfe. In der Leipz. Allg. Zeit. Band 36. S. 56—71). — Ueber die Guitarre and Sifter: Kargel, Roy, Velasco, Banſi, Abbateſſa, Deroſier, Geminiani, Carpeacier, Merchi, Corbetin, Labarre (Nanvelle méthode poue la Gnitaere, Paris, 1793, nach Gerber das ausführl. Werk über Guitarre), Preſton, Doiſy (Principes généraux et raisonnés de la Guitarre, Paris, Nadermann, 1801. Deutſch, Leipzig, Breitkopf und Härtel. Gehört zu den beſten Guitarrenſchulen), Porro, Auberi, Porlolazzi, Lehmann (Neue Guitarrenſchule. Vierte Auflage. Leipzig, bei Hofmeiſter), Bornhardt (Anweiſuag die Guitarre zu ſpielen, Leipz. 1807, erlebte viele Auflagen und Nachdrücke, da ſie zwar äußerſt kurz, aber höchſt praktiſch iſt). Molitor, Molino, Carulli, Pacini, Blum, Bathioli (Gemeinnützige Guitarrenſchule, Wien, 1823, Gehört zu den beſten Guitarrenſchulen), Giuliani (Studio per Chitarra. Ital., franz und deutſch, Leipz., Peters), Fauvel, Wohlfahrt, Carcaſſi. — Ueber Flöte: Quantz (Verſuch einer Anweiſung die Flöte traversière zu ſpielen. Berlin, 1752. 2. Ausg. Breslau, 1780. Erſchien auch holländiſch und franzöſiſch. (Vortrefflich und noch jetzt branchbar.) Tromlitz (Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu ſpielen. Leipz., Böhme, 1790. Auch engliſch.) Devienne (Méthode de Flute théarique et practique etc. Paris, 1795. Es folgte eine 2. und 3. Ausgabe. Auch deutſche Ueberſetzuagen. Leipzig, bei Kühnel, Augsburg, bei Gombart, Wien, bei Bermaaa, desgleichen bei Haslinger. Franzöſiſch und deutſch, Hamburg, bei Böhme). Ferner Werke von Vanderhagen, Kreuth, Dauſcher, Hugot und Wunderlich (Méthode du Flute, Paris, chez Schlesingee; deutſch, Hugot's und Wunderlich's Flötenſchule für das Conſervatorium zu Paris. Leipzig, Peters. Andere deutſche Ueberſetzungea in Leipzig bei Härtel, in Augsburg bei Wollmer, in Mainz bei Schott und in Wien bei Haslinger), Baillaat, Drouet (Méthode paue la Flute etc. Milau et Flarence. Ricordi 1828), Berdiguier (Méthode poue la Flute. Paris, chez Janet, mit deutſcher Ueberſetzung), James, Fürſtenau (Flötenſchule, Leipzig bei Breitkopf und Härtel). — Ueber Oboe: Garnier (Méthode pour le Hautbois. Paris, Pleyel, 1800), Küffner, Braun, Sellner (Theoret. prakt. Oboeſchule. Wien, bei Sauer und Lüdesdorf. 3 Thle. Sehr vorzüglich). — Ueber Clarinette und Baſſethorn: Vanderhagen, Blaſius, Michel, Woldemar, Lefebre, Backofen, Müller (Iwan, Méthade pour la nauvelle Clarinette à 13 Clefs et Clarinette Alta etc. Paris, chez Gambaro), Berr: Traité de la Clarinette, Paris, 1836. — Ueber Fagott: Albonefio, Cugnier, Ozi (Méthode nouvelle et raisonnée poue le Basson, Paris, chez Boyer, 1787. Deutſch, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), Bärmann, Almenräder (Traité sur le perfectionnement du Basson. Mainz, Schott, 1825). — Ueber Horn: Haupt, Vanderbrock, Dornaus, Punto (Méthode poue apprendre facilemeat les elemens des premier et secaad Cors aux jeunes Elèves u. ſ. w. Paris, Nadermann, 1798. Dom-

Digitized by Google

nich, Duvernoy: Méthode poue le cor. Paris, chez Ozi. Desgleichen bei Schleſinger, und in Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Dauprat, Klug: Theoretiſch praktiſche Horn-, Poſthorn- und Trompetenſchule. Regensburg, bei Reitmaye, 1830. — Ueber Trompete: Altenburg: Verſuch einer Anleitung zur heroiſch muſikaliſchen Trompeter- und Paukerkunſt u. ſ. w. Halle, bei Hendel, 1785. (Wichtig und intereſſant, jedoch weniger praktiſch zum Erlernen der genannten Inſtrumente.) Leroy, Fröhlich, Buhl: Méthode de Teompette, Paris, chez Jaoet. Nemetz: Neueſte Trompetenſchule. Wien, Diabelli. — Ueber Poſaune: Braun: Méthode pour les Trombonnes. Paris chez Sievers. Franzöſiſch und deutſch. Offenbach, bei André. Sturm, Fröhlich, Nemetz, Ellenrieder, Cornette: Méthode de Teombonne. Paris, chez Richault. Franzöſiſch und deutſch. Mainz, bei Schott. (Ueber die Anweiſungen für Serpent, Trommel und Signalhorn ſiehe Becker, S. 358—359.) — Ueber Violine: Millin: Antiquités nationales etc. Paris, 1790—1795. Im vierten Band liefert Millin intereſſante Notizen und Abbildungen für eine Geſchichte der Violine. Anders: Beitrag zur Geſchichte der Violine; Cäcilia 1832. Bd. 14, S. 247 bis 257. Dubourg: The Violin and its Professors. London, 1836. Gerl oder Gerle: Musica Teutsch auff die großen und kleinen geygen u. ſ. w. Nürnberg, 1553. (Erlebte viele verbeſſerte Auflagen). Geminiani: The Art of playing the Violon. London, 1740. Deutſche Ueberſetzung. Wien, 1785. Mozart (Leopold), Vater des großen Mozart: Verſuch einer gründlichen Violinſchule. Augsburg, 1756. (Erlebte mehrere Auflagen und Bearbeitungen.) Tartini: l'art de l'archet — (ein bloßer Brief über den zweckmäßigen Gebrauch des Bogens; deutſche Ueberſetzung in Hiller's „Lebensbeſchreibung berühmter Muſikgelehrten und Tonkünſtler", 1784. S. 278—285). Löhlein: Anweiſung zum Violinſpielen. Leipzig und Züllichau, 1774. 3. Aufl. Jena, bei Frommann, 1797. Hiller: Anweiſung zum Violinſpielen. Leipz, Breitkopf und Härtel. 1793. Schweigl: Grundlehre der Violin, verbeſſerte Ausgabe. Wien. Kaulfuß, 1785. Rode, Kreutzer und Baillot: Méthode de Violon. Paris, 1803. Deutſch Leipzig, bei Kühnel, bei Breitkopf und Härtel, Berlin, bei Liſchke, ebendaſelbſt bei Schleſinger, und Wien bei Haslinger. Wranitzky, André, Hering, Fröhlich, Garaudé, Blumenthal, Lachnith, Campagnoli: Méthode de la mecanique progressive du Jeu du Violon. Franzöſiſch und deutſch. Leipz., Breitkopf und Härtel, 1824. Guhr: Ueber Paganini's Kunſt die Violine zu ſpielen. Mainz, Schott's Söhne. 1829. Mazas: Méthode de Violon etc. Bonn, Simrock, 1830. (Eine der vorzüglichſten Violinſchulen.) Spohr: Violinſchule. Wien, Haslinger, 1831. (Ausgezeichnet.) Ries: Violinſchule für den erſten Unterricht. Leipz., Hofmeiſter, 1841. — Ueber Viola: Wodizka, Korrette, Cupis, Decombe, Bruni, Fröhlich, Garaudé. — Ueber Violoncell: Baumgärtner: Instruction de Musique théorique et practique à l'usage du Violoncelle. A la Haye, um das Jahr 1774. (Ein ſehr gründliches Werk, von dem eine deutſche und eine engliſche Ueberſetzung erſchienen ſeyn ſoll.) Corrette, Thompſon, Raoul, Münzbergee, Aubert, Dupoet: Essai sue le doigté du Violoncelle etc. Paris, chez Janet et Cotelle. Franzöſiſch und Deutſch. Offenbach, bei Andeé. Fröhlich, Dotzauer: Méthode de Violoncelle. Violoncellſchule. Franzöſiſch und Deutſch. Mainz, bei Schott. Kummer: Violoncellſchule für den erſten Unterricht. Leipz., Hofmeiſter, 1840. — Ueber Contrabaß: Fröhlich, Hauſe: Contrabaßſchule, Dresd., Hilſcher. Méthode complète de Contrebasso u. ſ. w., par W. Hause, Mainz, Paris und Antwerpen. 1829. Asioli: Elementi per il Contrabasso. Mailand, Ricordi, 1823. — Ueber Pianoforte: Lambeet: Principes du Clavecin, Paris, 1702. (Will für beide Hände einerlei Schlüſſel eingeführt wiſſen.) Marpurg: Die Kunſt das Clavier zu ſpielen. Beelin, 1750. Bach (Carl Phil. Eman.): Beeſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen. 1. Theil. Berlin, 1753. Vierte Auflage, 1787. Es folgte ein zweiter Theil. (Ein dauerndes claſſiſches Werk für alle Zeiten, auch für das Studium der Compoſition wichtig). Weitzler, Marpurg: Anleitung zum Clavierſpielen. Berlin, 1755. Löhlein: Clavierſchule. Leipz. und Züllichau, 1765. 5. Aufl. 1797. 6. und 7. Auflage von Müller umgearbeitet. 8. Aufl. unter dem Titel: A. E. Müller's große Fortepianoſchule u. ſ. w. Leipz., Peters, 1825. Laag, Despreaux, Wolf: Unterricht im Clavierſpielen. 4. und 5. Auflage. Halle, bei Hendel, 1789. Türk: Clavierſchule. Leipzig und Halle, 1789. Neue Aufl. 1800. Nagel, Duſſek: Insteuction on the Art of Playing the Pianofurte. London, 1796. Franzöſiſch, Paris, bei Duhan. Deutſch, Leipz., bei Breitkopf und Härtel, 1803. Desgleichen 2. und 3. Auflage. Pleyel: Nouvelle Méthode de Pianoforte. Paris, chez Pleyel, 1797. (Vielfach überſetzt und bearbeitet.) Milchmeyer: Die wahre Art das Pianoforte zu ſpielen. Dresd., 1797. (Sehr zweckmäßig.) Vogler: Clavier- und Generalbaßſchule. (Vorzüglich.) Adam: Nouvelle Méthode etc. Paris, Sieber, 1798. (Vielfach überſetzt.) Schuſter, Albrechtsberger: Clavierſchule für Anfänger. Wien, Artaeia, 1800. Zweite Abth. 1802. Bewährtes Methodenbuch, von Knecht. Freiburg, Herder. Clementi: Méthode pour le Pianoforte etc. Paris, chez Pleyel, 1801. Deutſch: Clementi, Einleitung in die Kunſt, das Pianoforte zu ſpielen. Leipz., Peters, 1802 und 1807. Hering, Guthmann: Methodik des Clavier- und Pianofortespiels. Nürnberg, Campe, 1805. (Noch immer werthvoll). Steibelt: Méthode de Pianofoete etc. Offenbach bei André, und Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Cramer: Insteuction pour le Pianoforte etc. Paris, chez Erard. Deutſch, bei Breitkopf und Härtel, bei Peters, Liſchke, Schleſinger, Wagenführ, Schott, Simrock, Spehr in Braunſchweig und Birra in Prag. Lausla, Pollini. Lambert, Werner, Starke, Mozart (Wolf. Amadeus): Clavierſchule, bearbeitet von Cramer, Prag, bei Enders. (Mozart ſelbſt hat nichts dieſer Art niedergeſchrieben; es wurde blos mit ſeinem Namen ſpeculirt.) Czerny: Der Wiener Clavierlehrer u. ſ. w. Wien, Haslinger, 1825. 2. Aufl. 1826. Desgleichen 3. Auflage ebendaſelbſt. Beeg, Dömény (ein Ungar), Hummel (Nepomuk): Ausführl. theoret. prakt. Anweiſung zum Pianofortespiel u. ſ. w. Wien, Haslinger. Desgleichen italieniſch, franzöſiſch, engliſch und ſpaniſch. (Eins der wichtigſten Werke.) Herz: Praktiſche Pianoforteſchule. 5. Auflage, Beelin, Schleſinger. Häuſer (nach Hummel's Werk), Hünten: Méthode poue le Pianof. Mainz, Schott. Kalkbrenner: Méthode poue apprendee le Piano à l'Aide du Guide-mains. Franzöſiſch und deutſch. Leipz., Kiſtner. Brauee: Praktiſche Elementar-Pianofoeteſchule. Leipz., Weygand, 1840. Kunz, Gerlach: Vom richtigen Anſchlag beim Clavierſpiel. Euterpe 1841. S. 129. — Ueber Orgel. Ueber Geſchichte der Orgel: Werke von Havinga, Mittag, Schmerbauch, Spoſel, Vollbeding, Giovio, Bühler, Michaelis und Antony. Anweiſungen: Ammerbach: Orgel- oder Inſtrument-Tabulatur, Leipz., 1571. Antegnati, Diruta, Scheidt, Samber: Manuductio ad Organum, Salzburg, 1704. Voigt, Heß, Türk: Von den wichtigſten Pflichten eines Organiſten. Neu bearbeitet von Naue. Halle, 1838. Knecht: Vollſtändige Orgelſchule. Leipz., Breitkopf, 1795. Kittel: Der angehende praktiſche Organiſt. Erfurt, Beyee, 1801. Zweite Abtheil. 1803. Angerſtein, Martini (Joh. Paul): Ecole d'Orgue etc. Paris, 1804. Werner: Orgelſchule. Penig, 1802. Rink: Prakt. Orgelſchule. Bonn, Simrock, 1819. Schneider (Fried.): Oegelſchule. Halberſtadt, Brüggemann, 1830 (Sehe gründlich.) Becker: Rathgeber für Organiſten. Leipz., 1828. Piening, Zöllner, Schütz: Praktiſche Orgelſchule. Dresd. und Leipz., Arnold, 1838. (Vorzüglich). Was muß, was kann der Organiſt zur Erhaltung der ihm anvertrauten Orgel thun? Euterpe. S. 49. — Ueber Harmonika. Ueber die Geſchichte derſelben, Werke von: Meiſter, Meyer und Quandt. Anweiſungen von: Ford, Müller (Joh. Chriſt.) und Bartl. — Ueber Glocken und Glockenſpiele und veeſchiedene andere Inſtrumente, ſ. Becker,

S. 390 u. ff. — 19) **Harmonie überhaupt, Syſteme der Harmonie und Generalbaß.** Werke von: Marpurg: Allerhand zur Geſchichte der Harmonie- und Figuralmuſik. In deſſen hiſtor. krit. Beiträgen. 1760. S. 356—370. Bemetzrieder: Leçon de Clavecin et principes d'harmonie. Paris, 1771. (Eins der gründlichſten Werke.) Derſelbe: Traité de Musique Paris, 1780. (Schrieb noch andere Werke.) Mehrſcheidt, Rouſſier, Jones, Boutroy, Euland, Knecht: Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonielehre u. ſ. w. Stuttgart, 1793. Vierte und letzte Abtheilung. Stuttgart, 1798. Chriſantos (ein Neugrieche), Knecht: Ueber die Harmonie. Leipzig. Muſ. Zeit. 1. Bd. S. 129 und ff. Dalberg, Catel, Kollmann, Rey, Werner (nach Weber's Theorie), Lachmeyer (gleichfalls, doch mitunter abweichend), Swoboda: Harmonielehre. Wien, 1828. Kretzſchmer, Schütze, Weber, Dionys: Theoretiſch praktiſches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbaſſes. Prag. Berra, 1830—1833. 4 Theile. (Vorzüglich.) Schütz, Aſioli, Schilling: Polyphonomos, Stuttgart, Wriſſe und Stoppani, 1839. — Ueber Intervalle und Tonleitern: Werke von Preuß, Warren, Schröter, Telemann: Neues muſikaliſches Syſtem, in Mizler's Muſikaliſcher Bibliothek. 1752. 3. Band. S. 713. Riedt, Draghetti, Röllig, Albrechtsberger, Decker u. A. — Ueber die Akkorde und ihre Fortſchreitung. Werke von: Zeidler, Prinz, Marpurg, Rouſſier: Traité des Accords. Adelung: Muſikaliſches Siebengeſtirn. Berlin, 1768. Frich, Douwes, Saint-Amant, Aimon, Koch, Kindſcher, Häſer, Fink (in der Allg. Leipz. Muſ. Zeit. Bd. 30. S. 197—200). Frantz, Schneider (Wilhelm): Das Moduliren u. ſ. w. Leipzig, Frieſe, 1834. Syſteme der Harmonie. Rameau: Traité de l'harmonie. Paris, 1722. Nouveau Système de Musique théorique. Paris, 1726, und andere Schriften. d'Alembert: Elémens de Musique. Paris, 1752. Serre, Tartini: Trattato di Musica. Padova, 1754. Sorge, Marpurg, Balliere, Teſtori, Jamard, Kirnberger: Die wahren Grundſätze zum Gebrauche der Harmonie. Berlin und Königsberg, Decker, 1773. Mercadier, Vandermonde, Portmann, Rey, Vogler, Momigny, Stöpel, Schicht: Grundregeln der Harmonie. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1812. Gebhard, Urban: Theorie der Muſik. Königsberg, 1834. (Sehr gehaltreich.) — Ueber Generalbaß oder die Lehre von dem Accompagnement. Werke von: Viadana: Cento Concerti ecclesiastici etc. Venezia, 1603. (Sehr wichtig.) Agazzari, Vincentius, Sabbatini, Albedt, Keller, Werkmeiſter, Bödeker, Treiber, Gasparini, Riedt: Muſikaliſche Handleitung. Hamburg, 1710. Heinichen, Mattheſon: Exemplariſche Organiſten-Probe im Artikel vom Generalbaß. Hamburg, 1719. und kleine Generalbaß-Schule. Hamburg, 1735. Burrigel, Blankenburg, Sorge, Geminiani, Daube, Paſquali, Bach (Phil. Emanuel): Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen. Zweiter Theil. Dritte Auflage, Leipzig, 1797. Telemann, Kirnberger, Löhlein, Kellner, Türk: Kurze Anweiſung zum Generalbaßſpielen. Halle und Leipzig, 1781. Vierte Auflage von Naue beſorgt, ebendaſelbſt, 1824. Albrechtsberger: Kurzgeſaßte Methode den Generalbaß zu erlernen. Wien, Artaria, 1792. Hering, Bierling, Drechsler, Knecht: Theoretiſche praktiſche Generalbaßſchule. Freiburg, Herder. Mozart: Kurzgeſaßte Generalbaßſchule. Wien, Steiner. (Iſt nach der Niſſen'ſchen Biographie allerdings wirklich von Mozart geſchrieben, aber nicht zur öffenlichen Bekanntmachung beſtimmt geweſen.) Mattei, Fetis, Burkhard, Weber (Gottfried): Die Generalbaßſchule zum Selbſtunterricht. Mainz, Schott, 1833. Schneider (Wilhelm): Inſtruktiver Wegweiſer zur Präludirkunſt. Halle, 1833. Meiſter: Vollſtändige Generalbaßſchule und Einleitung zur Compoſition. Ilmenau, Voigt, 1834. Schilling: Der allgemeine Generalbaßlehrer. Darmſtadt, Pabſt, 1839. Dehn: Theoretiſch-praktiſche Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeiſpielen. Berlin, Thome, 1840. — 20) **Muſikaliſche Encyclopädiſten:** Gabor, Reiſchius, Ornitoparchus, Glareanus, Vicentino, Zarlino (Institutioni armoniche etc. Venedig, 1558). Salinas, Cerone, Kepler, Merſenne, Kircher, Mattheſon: Das neu eröffnete Orcheſter u. ſ. w. Hamburg, 1713. Vogt, Mattheſon: Kern melodiſcher Wiſſenſchaft. Hamburg, Herold, 1737. Forkel: Ueber die Theorie der Muſik. Göttingen, 1777. — 21) **Von der muſikaliſchen Compoſition.** Werke von Gallieulus, Pontio, Burmeiſter, Rueins, Crüger, Herbſt. Penna, Rivers, Schott, Buononcini: Musico prattico. Bologna, 1688. Werkmeiſter, Riedt, Murſchhauſer, Fux: Gradus ad Parnassum. Viennae, 1725. Deutſche Ueberſetzung von Mizler. Leipzig, Selbſtverlag, 1742. Das Werk wurde in mehrere Sprachen überſetzt und iſt zum höheren Studium der Compoſition unentbehrlich. Geminiani: Guido armonico. London, 1742. Spieß, Riepel, Marpurg: Handbuch bei dem Generalbaſſe u. ſ. w. Berlin, Lange, 1756. (Vortrefflich.) Daube, Scheibe: Ueber die muſikaliſche Compoſition. Leipzig, Schwickert, 1773. (In hiſtoriſcher Hinſicht höchſt intereſſant.) Kirnberger: Die Kunſt des reinen Satzes u. ſ. w. Berlin und Königsberg bei Decker und Hartung, 1774. (Ein claſſiſches Werk.) Vogler, Koch: Verſuch einer Anleitung zur Compoſition. Rudolſtadt und Leipzig. Erſter Theil, 1782. Zweiter Theil, 1787 und dritter Theil, 1793. (Vorzüglich.) Adan, Azopardi, Wolf: Muſikaliſcher Unterricht u. ſ. w. Dresden, Hilſcher, 1788. Kalkbrenner (Chriſtian): Theorie der Tonſetzkunſt. Berlin bei Hummel, 1789. Albrechtsberger: Gründliche Anweiſung zur Compoſition. Leipzig bei Breitkopf und Härtel, 1790. Kollmann, Drewis. Daube: Anleitung zum Selbſtunterricht in der muſikaliſchen Compoſition. Wien, 1798. Gervaſoni, Choron, Weber (Gottfried): Verſuch einer geordneten Theorie der Tonſetzkunſt u. ſ. w. Mainz, Schott, 1817—1821. 3. Auflage. 1830—1832. (Ausgezeichnet.) Schneider (Friedrich): Elementarbuch der Harmonie und Tonſetzkunſt. Leipzig, Peters, 1820. 2. Aufl. 1827. Ebhardt, Reicha (Gotthelf Friedrich): Schule der Tonkunſt. Leipzig, Hofmeiſter. 1814. Reicha (Antoine): Traité de haute composition musicale. Paris, 1825. Gebhardi: Generalbaßſchule. Leipzig, Hartknoch, 1826. Logier: Syſtem der Muſik-Wiſſenſchaft. Berlin, 1827. Beethoven: Studien im Generalbaſſe u. ſ. w. Aus deſſen handſchriftlichem Nachlaſſe von Ignaz v. Seyfried. Wien, Haslinger, 1842. André: Lehrbuch der Tonſetzkunſt. Offenbach, 1832. Schneider (Wilhelm): Muſikaliſche Grammatik. Leipzig, Frieſe, 1834. Marx: Die Lehre von der muſikaliſchen Compoſition. Erſter Band. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1837. Zweiter Band. 1838. (Ausgezeichnet.) Derſelbe: Allgemeine Muſiklehre, Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1840. — 22) **Einzelne Theile der Compoſition.** a) Contrapunkt und Fuge. Guerſon, Aron, Artuſi, Tigrini, Brunelli, Rodio, Bevin, Berardi, Stölzel: Praktiſcher Beweis u. ſ. w. Gotha, 1725, als Glaubensbekenntniß eines der bedeutendſten Componiſten des 18. Jahrhunderts von großer Wichtigkeit. Marpurg: Abhandlung von der Fuge u. ſ. w. Berlin, Haude und Spener, 1753. Dieſe Schrift über die Fuge ſteht bis jetzt noch unübertroffen da. Neue Ausgabe, Leipzig, Kuinel, 1806. Iſt neuerdings umgearbeitet in neueſter Auflage erſchienen. Bach (Phil. Eman.), Paolucci (Guiſeppe), Martini: Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di Contrapunto sopro il Canto fermo. Bologna, 1773. Claſſiſches Werk. Pintado, Sala, Morigi: Trattato di Contrapunto fugato. Milano, Ricordi. Deutſch von Michaelis in Leipzig. Breitkopf und Härtel, 1816. Vogler: Syſtem für den Fugenbau. Offenbach, André. Colla, Tritto, Fetis, Sabbatini, Kollmann: Twelfe analyzed fugues etc. London, 1810. (Vorzüglich). Schnyder van Wartenſee, André, Weber (Gottfried), Miltiz: Ueber den Werth der contrapunktiſchen Studien. Leipzig, Muſ. Zeit. 36. Band, p. 801—813. (Eine vortreffliche Abhandlung.) Cherubini: Theorie des Contrapunktes und der Fuge. Aus dem Franzöſiſchen überſetzt von Dr. Franz Stöpel. Leipzig, Probſt, (Fr. Kiſtner) 1835. Als Lehrbuch in dem Conſervatorium der Muſik in Paris angenommen. Vor-

Digitized by Google

züglich, wenn auch nach Fux, Marpurg und Martini gearbeitet. b) Ueber Vocalcompoſitionen überhaupt. Maſſon, Marpurg: Anleitung zur Singcompoſition. Berlin, Lange, 1758 Scheibe, Reichardt, Kirnberger: Anleitung zur Singcompoſition. Berlin, Decker, 1782. Cepede: La Poëtique de la musique. Paris, 1785. Rellſtab: Verſuch über die Vereinigung der muſikaliſchen und oratoriſchen Declamation u. ſ. w. Berlin bei dem Verfaſſer, 1786. (Ausgezeichnet.) Leſeur: Exposé d'une musique etc. Paris, 1787. (Enthält viel Vortreffliches.) Calegari: Gioco pittagorico u. ſ. w. Venezia, 1801. Franzöſiſch unter dem Titel: L'art de composer en musique etc. Paris, 1802. 2. Auflage 1803. c) Ueber muſikaliſche Poeſie: Bardoſa, Holder, Morhof, Grimareſt, Gottſched, Krauſe: Von der muſikaliſchen Poeſie. Berlin, Voß, 1772. (Ausgezeichnet.) Forkel, Hiller: Ueber Metaſtaſio und ſeine Werke. Leipzig, Dyk, 1786. Franceschi: Apologia della opere dramatiche de Metastasio. Lucca, 1789. (Ein Meiſterwerk.) Eſcherny, Köpken, Vogt, Gerard: Considération sur la musique en général etc. Paris, chez Kleffer, 1819. d) Ueber Inſtrumentalcompoſition. Benelli, Beccatelli, Francöur le neveu, Mirabeau, Weber (Gottfried), Kirnberger: Der allezeit fertige Menuetten- und Polonaiſen-Componiſt. Berlin, 1757. Haydn (Joſeph): Gioco filarmonico etc. 1793. Mozart (Amadeus): Anleitung engliſche Contratänze mit zwei Würfeln zu componiren. Amſterdam bei Hummel und Worms bei Kreitner. (Wahrſcheinlich iſt hier der Name Mozart's gemißbraucht.) Kaſtner: Traité général d'instrumentation etc. Paris, 1836. Becker: Ueber die Opern-Ouvertüre. Neue Leipz. Zeitſchr. für Muſik. 5. Bd. p. 92—94. Gaßner (Dr. Ferd. Simon): Partiturkenntniß, ein Leitfaden zum Selbſtunterricht für angehende Tonſetzer oder ſolche, welche Arrangiren, Partiturleſen lernen, oder ſich zu Dirigenten von Orcheſtern oder Militärmuſiken bilden wollen. 2 Bde. Carlsruhe, Groos, 1838. Ein ſehr vorzügliches Buch mit praktiſchen Beiſpielen aus den Werken der ausgezeichnetſten Componiſten, erſchien 1842 in 2. Auflage. Enthält auch viel über die bei jeder Art der Muſik üblichen Inſtrumente. Bergt: Briefwechſel eines alten und jungen Schulmeiſters über allerhand Muſikaliſches, nach Bergt's Tode herausgegeben von Hering. Zittau und Leipzig, Birr, 1838. e) Von der Melodie überhaupt: Doni, Pelicani, Eſteve, Blainville, Rouſſeau: Essai sur l'origine des langues, ou il est parlé de la melodie et de l'imitation musicale. In der Geſammtausgabe von Rouſſeau's Werken. Zweibrücken, Band 16, p. 151—231. Nichelmann: Die Melodie nach ihrem Weſen ſowohl, als nach ihren Eigenſchaften. Danzig, Schuſter, 1755. (Vorzüglich.) Reicha: Traité de melodie etc. Paris, 1814. Italieniſch, Milano, Ricordi, 1830. Cantucci: Dissertazione sulla melodia. Lucca, 1828. (Sehr brauchbar.) f) Ueber melodiſche Verzierungen: Caſa, Ortiz, Simpſon, Riedt und Neefe. g) Ueber die freie Fantaſie: Sorge: Anleitung zur Fantaſie u. ſ. w. Lobenſtein, 1768. Bierling, Gretry, Hering, Czerny: Syſtematiſche Anleitung zum Fantaſiren auf dem Pianoforte. Wien, Diabelli, London bei Booſey, Paris bei Schleſinger, 1828. — 23) Vom muſikaliſchen Vortrage, von den Pflichten und Eigenſchaften eines Anführers der Muſik, von der Einrichtung eines Orcheſters und Beſchreibungen großer Muſikfeſte. a) Vom muſikaliſchen Vortrag: Reichardt: Ueber die Pflichten des Ripien-Violiniſten. Berlin und Leipzig, Indeker, 1776. Michaelis: Einige Bemerkungen über zweckmäßige Einrichtung der Concerte. Leipzig, Allg. Muſ. Zeit. Bd. 5. p. 707. Markwort: Von der ſingmäßigen Deutlichkeit des Singvortrags. Leipzig, Allg. Muſ. Zeit. Bd. 22. p. 681, 697, 718. b) Von den Pflichten und Eigenſchaften eines Muſikdirigenten: Bendeler: Directorium musicum oder Erörterung u. ſ. w. Quedlinburg, 1706. (Eine ſeltene Schrift.) Baron, Junker: Einige der vornehmſten Pflichten eines Kapellmeiſters oder Muſikdirektors. Winterthur, Steiner, 1782. Arnold: Der angehende Muſikdirektor ꝛc. Erfurt, Henning, 1806. Seyfried (Ignatz): Selbſterfahrungen auf Berufswegen. In der Cäcilia 1831. Bd. 13. p. 233—239. (Intereſſant.) c) Ueber die Einrichtung eines Orcheſters und Beſchreibungen großer Muſikfeſte: Forkel: Ueber die beſte Einrichtung öffentlicher Concerte. Göttingen, 1779. Bremner, Burney: Dr. Carl Burney's Nachricht von Händel's Lebensumſtänden ꝛc. Aus dem Engliſchen von Eſchenburg. Berlin und Stettin, Nikolai. 1785. Hiller: Nachricht von der Aufführung des Händel'ſchen Meſſias in Berlin. Berlin, 1786. Fragmente über Händel's Meſſias. Leipzig, Breitkopf, 1787. Ueber Alt und Neu in der Muſik. Leipzig, 1787. Ueber Muſikfeſte enthält die Leipz. Allg. Muſ. Zeit. Vieles; auch brachten andere Blätter Nachrichten darüber. Das Meiſte dürfte wohl in Gaßner's Zeitſchrift für Deutſchland's Muſikvereine und Dilettanten in der Folge zu finden ſeyn, da es in dem Plane derſelben zu liegen ſcheint, ein Archiv für ſolche Feſte zu bilden. Chladni: Ueber vortheilhafte Einrichtung eines Lokals für gute Wirkung des Schalles. Leipz. Allg. Muſ. Zeit. Bd. 28. p. 565. Die Elb-Muſikfeſte. Halberſtadt, Hörling, 1834. Mehr Beſchreibungen von Muſikfeſten ſind bei Becker verzeichnet. — 24) Schriften über die theoretiſche und praktiſche Muſik vermiſchten Inhalts. Tapia, Mazzonius, Alſtedius, Picerli, Seybothius, Gibel, Cardanus, Fockerodt, Humanus: Musicus theoretico practicus. Nürnberg, 1749. Adlung und Hiller loben dieſes Buch ſehr Trydell: Two essays on the theory and practice of music. Dublin, 1768. Gervaſoni: Nuova theoria di mueic etc. Parma, 1812. Nathan, Marcon: Elémens théorétiques etc. Neue Ausg. Paris, 1804. Cataneo: Frusta musicale etc. Milano, 1836. Anſichten und Grillen eines alten Cantors. In der Euterpe, Jahrgang 1841, p. 10 und ff. — 25) Von der muſikaliſchen Aeſthetik. a) Ueberhaupt: Batteur: Les beaux arts Paris, 1743, 1747, 1755. Davon vier deutſche Ueberſetzungen; die bekannteſte von Joh. Adolph Schlegel. 3. Auflage, Leipzig, 1770. Cours de belles lettres. Paris, 1747, 4 Auflage. Deutſch von Rammler. Leipzig, 1758—1762. 5. Ausgabe. 1803. Bildet eine Fortſetzung des erſteren Werkes. Eſteve: L'esprit des beaux arts. Paris, 1753. Alembert: Abhandlung von dem Urſprung, Fortgang und Verbindung der Künſte. Aus dem Franzöſiſchen. Zürich, 1761. Home, Mendelsſohn: Ueber die Hauptgrundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften. Berlin, 1761. Büſching, Robertſon, Prevoſt, Heydenreich: Syſtem der Aeſthetik. Leipzig, Göſchen, 1790. Kant, Rochlitz: Blicke in das Gebiet der Künſte u. ſ. w. Gotha, 1796. Heuſinger, Herder: Kalligone. Leipzig, 1800 Eberhard, Richter: J. Paul in der Vorſchule der Aeſthetik. Bouterwek: Aeſthetik. Leipzig, 1806. Fries, Krug, Griepenkerl, Weiſſe: Syſtem der Aeſthetik als Wiſſenſchaft von der Idee der Schönheit. Leipzig, Hartmann, 1830. Wendt: Ueber die Hauptperioden der ſchönen Kunſt ꝛc. Leipzig, Barth, 1831. Görres: Aphorismen über die Kunſt. Coblenz, 1804. Dieſes Werk gibt eine reiche Ausbeute von Aufſchlüſſen über die Muſik. Seidel, Charinomos: Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geſchichte der ſchönen Künſte. Magdeburg, Rubach. 1825 2 Bde., ebendaſelbſt 1828. (Vorzüglich.) b) Der Muſik insbeſondere. Arnauld, Blainville: L'esprit de l'art musicale etc. Genève, 1754. Deutſch von Hiller; in deſſen „Nachrichten und Anmerkungen." Junker: Tonkunſt. Bern, 1777. Chabanon (de): Observations sur la musique etc. Paris, 1679. Deutſch von Hiller: Ueber die Muſik und deren Wirkungen. Leipzig, Jacobäus, 1781. Martignoni: Saggio sulla musica. Milano, 1784. (Vorzüglich.) Michaelis: Ueber den Geiſt der Tonkunſt. Leipzig, Schäfer, 1195. Ueber den Geiſt der Tonkunſt. Zweiter Verſuch. Ebendaſelbſt 1800. (Enthält vieles Treffliche.) Fleiſchmann, Tieck: Phantaſie über die Kunſt. Hamburg, Perthes, 1799. Gretry, Michaelis (von dieſem ſind mehrere Schriften erſchienen). Schubart (Chr. Daniel): Ideen zu einer Aeſthetik der Tonkunſt. Heraus-

Digitized by Google

gegeben von Ludwig Schubart. Wien, Degen, 1806. Moſel: Verſuch einer Aeſthetik des dramatiſchen Tonſatzes, Wien, Strauß, 1813. Berton, Wagner: Ideen über Muſik, in der Leipz. Allg. Muſ. Zeit. Band 25 und 26. Moſel: Ueber die Oper. Nägeli: Vorleſungen über Muſik. Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1826. Fetis: La musique mise à la portée de toute le monde. etc. Paris, 1830. Deutſch von Blum. Berlin, Schleſinger, 1830. Croth, Grosheim, Hand: Aeſthetik der Tonkunſt. Leipzig bei Hochhauſen und Fournes. 1837. 2 Bde. (Vorzüglich.) Müller (Wilh. Chriſt.): Aeſthetiſch-hiſtoriſche Einleitung in die Wiſſenſchaft der Tonkunſt. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1830. 2 Bände. Schilling: Verſuch einer Philoſophie des Schönen in der Muſik oder Aeſthetik der Tonkunſt. Mainz. Schott, 1838. c) Ueber das muſikaliſche Genie und Talent: Rameau, Michaelis, Dalberg: Vom Erſinden und Bilden. Frankfurt, Herrmann, 1791. Vom muſikaliſchen Phantaſiren, von Chriſtern. Hamburg, Blätter für Muſik und Literatur. 1840, p. 25. d) Ueber den muſikaliſchen Geſchmack: Grandvall: Essay sur le bon gout en musique. Paris, 1792. Mermet: Sur la corruption du goût dans la musique française. Lyon, 1746. Deutſch von Freitag. Attenburg, Richter, 1750. Gerard: An Essay on Taste. 1756. Deutſch von Flögel. 1766. (Vorzüglich.) Vogler, Rochlitz: Ueber die Verſchiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunſt. Leipzig, Allgemeine Muſ. Zeit. 1. Bd. p. 497. Heinſe: Muſikaliſche Dialogen u. ſ. w. Leipzig, Gräff, 1805. Schaul: Briefe über den Geſchmack in der Muſik. Carlsruhe, Macklot, 1809. Vom muſikaliſchen Geſchmack. Hamburg. Blätter für Muſik und Literatur. Jahrgang 1841. p. 133. e) Ueber das Schöne in der Muſik. Crouſaz: Traité du Beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi etc. Amſterdam, 1715. Deutſch von einigen Mitgliedern der Königlichen Geſellſchaft zu Königsberg in Preußen. 1732. — André: Essai sur le beau 5. Ausgabe. Amſterdam, 1763. Deutſch, Altenburg, 1757. Pfenniger: Briefe an Nicht-Muſiker über Muſik als Sache der Menſchheit. Zürich, 1792. (Sehr intereſſant.) Sterbliches und Unſterbliches in der Muſik. Hamburg. Blätter für Muſik und Literatur. 1841. p. 37. Die ſociale Bedeutung der Muſik. Hamburg, Blätter für Muſik und Literatur. Jahrgang 1841. p. 85. f) Ueber den Ausdruck, Charakter und Styl in der Muſik: Aviſon: An essay on musical expression. London, 1751. Deutſch, Leipzig bei Schwichert, 1775. Morelet: De l'expression en musique. 1759, 1769 oder 1775. (Vortrefflich.) Pileus, Boye, Engel: Ueber die muſikaliſche Malerei. Berlin, Voß, 1780. Einzelne Aufſätze von Körner, Dittersdorf, Gerber, Michaelis, Kanne, Gottfr. Weber, Schütze, Käferſtein und Andere. Marx: Ueber Malerei in der Tonkunſt. Berlin, Fink, 1828. g) Ueber die Aehnlichkeit und Verbindung der Muſik mit andern Wiſſenſchaften und Künſten. Mizler, von Koloſ, Mattheſon: De eruditione musica Hamburg, 1752. Mattei, Dalberg: Blicke eines Tonkünſtlers in die Muſik des Geiſtes. Mannheim, 1787. (Schön ausgeführt.) Fantaſieen aus dem Reiche der Töne von Dalberg. Erfurt, 1806. Webb: Remarks on the beauties of poetry. London, 1762. Observations on the correspondance between poetry and music. London, 1769. Deutſch von Eſchenburg. Leipzig, Schwickert, 1771. Marmontel, Chaſtellur: Essai sur l'union de la musique et de la poesie. Paris, 1765. Deutſch von Ebeling in dem Hamburg. Unterhalt. Bd. 7. p. 525. — Beattie: Essai on poetry and music. London, 1777. Deutſch, Leipzig, Weigand, 1779. Walker, Robbers, Rochlitz, Krug, Apel, Villoteau, Raymond, Pananti: Saggi teatrali. Londra, 1813. Harris: Three treatises concerning music, painting and the third concern. happiness. Dritte Ausgabe. London, 1773. Deutſch von Müchler. Danzig, 1756; auch von Schulz nach der dritten Auflage. Halle, bei Gebauer, 1780. — Rochlitz: Bruchſtücke aus Briefen an einen jungen Tonkünſtler. Leipz., Allgem. Muſ. Zeit. Band 2. p. 1, 17, 20, 57, 161 und 177. Thibaut: Ueber Reinheit der Tonkunſt. Heidelberg, Mohr, 1825. Zweite vermehrte Auflage 1826. (Dieſe Schrift erregte Senſation; die über dieſelbe erſchienenen Kritiken ganz entgegengeſetzter Art, kamen in einem Bändchen zu Breslau geſammelt heraus.) Ueber Sprache und Sprachcharakter in Beziehung auf Muſik. Hamburg, Blätter für Muſik und Literatur. 1841. p. 65. Unter dieſen Schriften mag ſich der Leſer nach eigenem Geſchmacke wählen; wir halten es für unnöthig, das Beſſere beſonders zu bezeichnen, weil dieſe Lectüre mehr unterhaltend als belehrend ſeyn ſoll. — 26) **Kunſtromane und Erzählungen.** — Musicus vexatus, oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte, ſondern jederzeit luſtige Muſikus. Freiberg, 1690. — Kuhnau: Der muſikaliſche Quack-Salber ꝛc. Dresden bei Mieth, 1700. (Sehr witzig und ſcharfſinnig.) — Heinſe: Hildegard von Hohenthal. Berlin, Voß, 1796. 3 Bde. Einer der beſten muſikaliſchen Romane. — Diderot: Rameau's Neffe. Ueberſetzt von Göthe. Leipzig, Göſchen, 1805 — Salomon: Eduard's letzte Jahre. Quedlinburg, Baſſe, 1820. — Tieck: Muſikaliſche Freuden und Leiden. In den Rheinblüthen. 3. Jahrgang. 1824. — Weisflog: Die Erzählungen: Der Pudelmütze 26tes Geburtsfeſt; der wüthende Holofernes; Licht- und Schattenpunkte aus meinem Leben; das Credo der Todten; Kunſt- und Bettelfahrt des Bratſchiſten Fidelius; das große Loos ꝛc. ſämmtlich in ſeinen „hinterlaſſenen Schriften". Dresden bei Arnold, 1824–1827. — Rochlitz: Für Freunde der Tonkunſt. Leipzig, Cnobloch, 1824—1832 4 Bände. — Hoffmann (E. Theod. Wilh.): Phantaſieſtücke in Callot's Manier. 3. Auflage. Leipzig bei Brockhaus, 1835. — Zuſchauer (Freimund): Henriette, oder die ſchöne Sängerin. Leipzig, Herbig, 1826. — Nicolai: Die Geweihten oder der Cantor aus Fichtenhagen. 2. Auflage. 1836. (Enthält außerordentlich komiſche Parthieen.) — Kahlert: Blätter aus der Brieftaſche eines Muſikers. Breslau, Förſter, 1832. — Keferſtein: König Mys von Fidibus. Mitgetheilt von Stein. Erſt in der Cäcilia; dann beſonders Gera bei Scherbarth, 1838. — Nicolai: Arabesken für Muſikfreunde. Leipzig bei Wigand, 1835. — Weiske: Alfonſo. Zwickau, Schumann, 1832. — Leſer: Kunſtnovellen. Leipzig, Wigand, 1835. Deſſelben: Neue Kunſtnovellen. Frankfurt, Sauerländer, 1837. 2 Bände. (Die drei beſten Novellen ſind: Seb. Bach und ſeine Söhne; Gluck in Paris und Tartini. Ortlepp): Beethoven, Eine phantaſtiſche Charakteriſtik. Leipzig bei Hartknoch, 1836. — Gernlein: Muſikantenbilder. Leipzig, 1836. — Bechſtein: Fahrten eines Muſikanten. Herausgegeben von ꝛc. 3 Theile. Schleuſinger bei Glaſer, 1837. (Der Verfaſſer dieſes Werkes iſt der bekannte Dr. Elſter.) — Gollmick: Muſikaliſche Novellen und Silhouetten. Zeitz, Schieferdecker, 1838. (Enthält viel Vortreffliches.) — Kahlert: Tonleben Breslau, Aderholz, 1838. — Griepenkerl: Das Muſikfeſt oder die Beethovener. Leipzig, Wigand, 1838. — Außerdem einzelne Novellen in Zeitſchriften von Miltitz, Fouque, Voigts, Iſidor, Fröhlich, Veith, Deinhardſtein (Stradella), Posga, Rellſtab, Weyden, Kahlert, Häſer, Schüler und Andere. Großes Inſtrumental- und Vocal-Concert; eine muſikaliſche Anthologie, herausgegeben von E. Ortlepp. Stuttgart, Köhler, 1840. 16 Bndchn. Vielfach anziehend. — 27) **Hiſtoriſch-kritiſche Schriften, theils in Sammlungen, theils einzeln und periodiſche Zeitſchriften.** Mattheſon: Critica musica. Hamburg, 1722. — Mizler von Koloſ: Muſikaliſche Bibliothek ꝛc. Leipzig, Braun, 1736, bis 6. Theil, 1738. (Mehr darüber ſiehe bei Becker.) — Scheibe: Der kritiſche Muſikus. Hamburg, 1738. Neue Auflage. Leipzig, 1745. Marpurg: Der kritiſche Muſikus an der Spree. Berlin, 1750. Hiſtoriſch-kritiſche Beiträge zur Aufnahme der Muſik. Berlin, 1754—1762. 5 Bände. Derſelbe: Kritiſche Briefe über die Tonkunſt. Berlin, 1759—1763. 2 Bände. — Hiller: Wöchentliche Nachrichten ꝛc. Leipzig. 4 Bände. 1766—1770. — Meuſel: Deutſches Muſeum für Künſtler. Mannheim, 1772—1789. — Wieland: Der

Digitized by Google

deutſche Merkur. 1773—1810. — Forkel: Muſikaliſch-kritiſche Bibliothek. Gotha, Ettinger, 1778 und 1779. — Reichardt: Muſikaliſches Kunſtmagazin. Berlin, 1782—1791. Daraus das Beſte unter dem Titel: Geiſt des muſikaliſchen Kunſtmagazins, von Reichardt. Berlin, Unger, 1791. — Boßler: Muſikaliſche Realzeitung für das Jahe 1788. Speyee, 1788. — Reichardt: Muſikaliſche Monatsſcheift. 1792. — Koch: Journal der Tonkunſt. Beaunſchweig und Erfurt, Keyſer, 1795. — Allgemeine muſikaliſche Zeitung. Leipzig bei Breitkopf und Häetel, 1798—1835. 37 Bände. Begründet von Rochlitz und ſeit 1829 bis jetzt von G. W. Fink redigiet. Die neueſte Redaction iſt nicht bekannt. — Marx: Berliner allgemeine muſikaliſche Zeitung. Beelin, Schleſinger, 1823—1828. (Ausgezeichnet). Cäcilia. Mainz, Schott, 1824—1839, eedigiet von Gottfr Weber. Ward nach mehriähriger Unterbrechnng unter der Redaction von S. W. Dehn wiedee fortgeſetzt. — Fetis: Revue musicale. Paris, 1826—1835. — Hientſch: Eutonia. Beeslau und Berlin, 1829—1835. Allg muſ. Anzeiger. Wien, Haslingee, 1829—1842. — Rellſtab: Iris. Beelin, Teautwein, 1829—1832. Beide letztgenannte ſind eingegangen. Neue Leipzigee Zeitſchrift füe Muſik. Rebigirt von Robert Schumann. Leipzig, 1834—1842. (Athmet friſches Leben und enthält viele geiſtvolle Aufſätze.) — Allgemeine Wiener muſikaliſche Zeitung, redigirt von Dr. A. Schmidt. 1842 Wien bei Riedel's Wittwe und Sohn. — Muſikaliſches Converſationsblatt für das Jahr 1835. Hambueg. Schuberth und Niemeyer. — Jahrbücher des deutſchen National-Vereins füe Muſik ꝛc Kaelsruhe, Groos, 1839, redigiet von Schilling. — Zeitſchrift für Deutſchland's Muſikvereine und Dilettanten; gegründet und herausgegeben von Dr. F. S. Gaßner, erſcheint in Karlsruhe in der Müllee'ſchen Hofbuchhandlung in zwangloſen Heften und findet als zeitgemäßes Unternehmen großen Anklang. — Muſikaliſches Volksblatt, redigirt von Schmitt; erſcheint in Nummern, Stuttgaet bei Cael Hoffmann, von jetzt an aber Stuttgart in der Muſikalienhandlung zum Haydn. — Blättee für Muſik und Literatur (deittee Jahegang) in Nummern bei Schuberth und Comp. in Hamburg. — Euteepe, ein muſikaliſches Monatsblatt für Deutſchland's Volksſchullehrer, redigirt von Hentſchel. Eefuet bei Wilhelm Körner. — La Belgique musicale, bei Schott in Brüſſel. — Gazetta musicale de Milano, bei Ricoedi in Mailand. — La Iberia musical, periodico filarmonico de Madrid. — Caſtalia. Neueſte Zeitſchrift für Liteeatur, Muſik, Kunſt, Theater und Moden. Redigirt von Büchnee und Conead. 1. Jahrgang, 1839. Leipzig, Pönicke und Sohn. — Muſeum, Hannoveeſches, füe Literatur, bildende Kunſt, Theater, Muſik und ſociales Leben. Herausgegeben von Schröder, 1838—1839. Hannover, Helwing'ſche Buchhandlnug. — Orpheus, muſikaliſches Taſchenbuch. 1840—1841 und 1842. Herausgegeben von Aug. Schmidt Wien, Riedels Wittwe und Sohn, findet ſehe beifällige Aufnahme. — Hiſtoriſch-kritiſche Schriften: Aron, Sebaſtiani, Sartoeius, Beer, Peintz, Weekmeiſter, Mattheſon, Heetel, Zachariä. Martinelli, Junker, Knecht, Weſſely, Rochlitz, Aenim, Nägeli, Kieſewettee: Ueber den Umfang der Singſtimmen ꝛc. in der Allg. muſ. Zeit. Wien, 1820. — Hotho: Vorſtudien für Leben und Kunſt. Stuttgart, Cotta, 1835. (Ausgezeichnet.) Ueber Beethoven's Clavierſonaten, von Seiffeet. In dee Euterpe, Jahegang 1841, p. 161. Muſik. Mythe und Geſchichte. Hambueg, Blättee füe Muſik und Literatue. 1841, p. 101. — Die Metamorphoſe der Muſik, von Chriſteen, ebendaſelbſt 1840, p. 43. — Ueber gewiſſe Vietuoſitäten. Ebendaſelbſt p. 25 — Ueber den Künſtler-Cultus. Ebendaſelbſt 1841, p. 141. — Muſiker, Componiſt, Tonkünſtlee, Tondichter. Ebendaſelbſt 1841, p 185. — Revolutionsmuſik. Ebendaſelbſt p. 77. — Ueber Quartettunteehaltungen. Euterpe, Jahrgang 1842, p. 2. — Ueber den Einfluß des Dilettantismus und dee Dilettanten aul den jetzigen Geſchmack in der Muſik. — Gaßnee's Zeitſchrift für Deutſchland's Muſikvereine und Dilettanten. 2 Bände. p. 1. Ebers, Rellſtab. — Muſikaliſche Streitſcheiften: Burzio, Spataro, Scacchi, Mareello, Scheibe, Mattheſon, Riedt, Rameau, Rouſſeau, Kienbergee, Weißbeck, Knecht, Vogler, Ducanel, Weber: Ueber die Aechtheit des Mozart'ſchen Requiem's. (Meheeee Aufſätze in der Cäcilia, die dann untee dem Titel geſammelt eeſchienen: Ergebniſſe der bisherigen Foeſchungen über die Aechtheit des Mozart'ſchen Requiem's. Mainz, Schott, 1826. Stadler: Vertheidigung dee Aechtheit des Mozart'ſchen Requiem's. Wien, Tendler, 1826 Dazu ein Nachtrag. Wien, 1827. Darüber auch Moſel. Wien, 1839. Ledue und Andere mehr.) Satyren und Pasquillen nebſt Veetheidigungsſchriften: Gaſſon, Agrippa, Baedi, Bockeeodt, Beer, Arbuthnot, Fuhrmann, Mattheſon. Rellſtab: Uebee mein Veehältniß als Keitiker zu Heeen Spontini ꝛc. Leipzig, Whiſtling, 1827. Weber (Gottfe.), Grosheim und viele Andere. Siehe Becker, p. 526 und folg. — Becker gibt nun noch ein Veezeichniß von alten Manuſeripten und im Anhang eins deßgleichen von Choralſammlungen, was wohl mehe für Forſcher, als füe das geoße Publikum Inteeeſſe haben düefte, daher wir es hier, ſchon wegen Beſchränktheit des Raumes, übergehen. Unſer Plan bei Abfaſſung dieſes Aetikels erlaubte uns überhaupt nur das Wichtigſte, und auch dieß nue ſo kurz als möglich, anzuführen. Manchem Leſer düefte es freilich wohl auch wünſchenswerth erſcheinen, über die beſten muſikaliſchen Compoſitionen Nachrichten hiee zu finden; doch, wie weit würde das führen, wie ſehe den Raum überſteigen, der uns, ohnedem ſchon ſpärlich genug, zugemeſſen iſt? Wie beſchränken uns darum hiee daeauf, auf „C F. Whiſtling's Handbuch der muſikaliſchen Literatur“ zu verweiſen, welches alle gedeuckten muſikaliſchen Compoſitionen, frühere und neuerer Zeit (ſyſtematiſch geordnet), enthält, eeſtmals 1828 — bei Whiſtling in Leipzig, — foetgeſetzt als Eegänzungsband 1834 von Ad. Hofmeiſter, von da an als: muſikaliſcher Monatsbericht (bei Fr. Hofmeiſter) eeſchien und fortwährend eeſcheint —, ſeiner Zeit abee wieder als Fortſetzung des 1828 erſchienenen Handbuches dee muſikaliſchen Liteeatur (?) nach demſelben Plane herausgegeben werden wird. Zudem verſehlen die Verleger nicht, das muſikliebende Publikum mit Novitäten aller Art bekannt zu machen*). Eine kritiſche Beleuchtung deeſelben wird wohl aus mehr erwähnten Gründen nicht verlangt werden, da ſolche ſelbſt in Beckee's ausführlichem Weeke über dieſen Zweig dee muſikaliſchen Liteeatur nicht gebracht wurde. Bei einer ſpäteren Auflage weeden wie vielleicht dieſem Artikel eine, allerdings wünſchenswerthe, Aufmerkſamkeit zu widmen uns veeanlaßt ſehen. Jedenfalls glauben wir aber mit dem Gelieferten um ſo mehe genug gebracht zu haben, als alle uns bekannten muſikaliſchen Lexica — ſelbſt die ſo berühmten von Gerber, Rouſſeau, Fetis, Sulzee, Waltee ꝛc. — den Aetikel Literatur gae nicht enthalten. Möge dieſee Umſtand auch das noch Mangelhafte unſerer Arbeit entſchuldigen. Das treffliche Handbuch der Liteeatue von C. F. Becker, welches durch den im Jahee 1839 erſchienenen Anhang bedeutend an Vollſtändigkeit gewonnen hat, wird Jeden, der Ausführlicheees wünſcht, vollkommen befeiedigen.

Liteees, Don Antonio de, ein berühmter alter ſpaniſchee Componiſt, der der Einzige geweſen ſeyn ſoll, welcher es veeſtand, das Majeſtätiſche und Anmuthige der alten Muſik mit dem Feuee und der Lebendigkeit der neueeen zu verbinden, ohne dabei der Wahrheit des Ausdrucks auch nue das Mindeſte zu vergeben.

Lithander, zwei Zwillingsſchweſtern, Eva und Caeotine, und beide achtungsweethe Claviervietuoſinnen, die in ihrem Vateelnnde Schweden wenigſtens den tüchtigſten Meiſtern auf ihrem Inſteumente zugezählt werden

*) Höchſt intereſſant ſind die alphabetiſch geordneten Inhaltsverzeichniſſe der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung, von Breitkopf und Härtel herausgegeben, und bleibt nur deren Fortſetzung wünſchenswerth. Erſchienen ſind bis jetzt zwei Lieferungen, von 1798 bis 1818 und von 1819 bis mit 1828.

müſſen, wurden zu Stockholm im Jahre 1807 geboren. Viel Aufſehen erregte die Caroline durch ihren eben ſo graziöſen, als brillanten Vortrag; an Beiden rühmte man einen leichten, elaſtiſchen Aufſchlag, außerordentliche Fertigkeit, ſichere und anſtändige Haltung und lebendigen Ausdruck. Daß ſie ſich auch in der Compoſition verſucht hätten, iſt Schreiber dieß nicht bekannt.

Lithokymbalon, deutſch eigentlich Steinclavier, nannte ein gewiſſer Franz Weber zu Wien das von ihm erfundene Inſtrument, das aber im Grunde nichts weiter iſt, als eine modificirte Strohfiedel oder Holzharmonica des Guſikow (ſ. Holzharmonica im Hauptwerk unter Harmonica). Im Ganzen nämlich iſt das Inſtrument eben ſo wie dieſes conſtruirt und geſtaltet, nur daß an die Stelle der Holzſtäbe bei Guſikow hier Scheiben und Stäbe aus Alabaſter treten, die natürlich einen viel ſchöneren Ton geben. Im Herbſt des Jahres 1837 ließ ſich Weber zum erſten Male zu Wien öffentlich auf ſeinem Inſtrumente hören und zeigte bereits eine außerordentliche Fertigkeit.

Litice, ſiehe Cornet.

Liturgie. Die eigentliche Bedeutung dieſes Wortes iſt: öffentliches Amt und Geſchäft, das Jemand zu verrichten hat. Die LXX aber gebrauchten das Wort vornehmlich zur Bezeichnung des Prieſter- und Levitendienſtes im Tempel, und in dieſem Sinne nahmen es auch die neuteſtamentlichen Schriftſteller, dehnten die Bedeutung jedoch auf ihre eigene Amtsführung aus, und ſo kam der Name als techniſches Wort in die chriſtliche Kirche, und bezeichnet nun im Allgemeinen die Art und Weiſe, wie gottesdienſtliche Handlungen, Ceremonien und Ritus, von den amtsführenden Perſonen, die Liturgen heißen, verrichtet werden, und welche bekanntlich in allen chriſtlichen Kirchen auch zum großen Theile muſikaliſch ſind. Deshalb verſtanden denn auch die alten Kirchenväter und nach ihrem Vorgange ſelbſt mehrere ſpätere Kirchenſchriftſteller unter Liturgie vorzugsweiſe die Meſſe, weil dieſe bei ihnen den größten Theil jener kirchlichen Handlungen umfaßte; und ſo wird denn auch hier, in unſerem Werke, das, was die Liturgie der katholiſchen Kirche insbeſondere betrifft, ſchicklicher unter dem Artikel Meſſe weiter beſprochen.

Lituus, der lateiniſche Name für Zinken, Schallmei, Krummhorn und alle denen ähnliche Inſtrumente. Inſonderheit aber verſteht man darunter Zinken. S. dieſen Artikel.

Litzius, C. J., der Herausgeber einer „Anleitung, den Generalbaß praktiſch ſpielen zu lernen“ (Mainz bei Schott), und einer „praktiſchen Anleitung zum Geſangsunterrichte für Schulen“ (ebend.), was in der That ganz brauchbare Werkchen ſind, componirte auch mehrere hübſche Tänze; Lieder, unter denen eine Sammlung: „die fünf Sinne“ betitelt; Serenade für Guitarre, Flöte und Alt, und dergleichen mehr, was Liebhabern gewiß eine willkommene Gabe ſeyn wird. Litzius lebt oder lebte, ſo viel uns bekannt iſt, in Mainz als geſchätzter Muſiklehrer.

Liuto, italieniſcher Name der Laute, ſ. dieſ.

Lo, eine der ſogenannten belgiſchen Sylben, ſ. daher dieſe und den Artikel Solmiſation.

Lobe, Johann Chriſtian, Kammermuſikus, Operncomponiſt und Flötenvirtuos in Weimar, geboren daſelbſt 1797. In hohem Grade aufgeregt durch die in Berlin gehörten Spontiniſchen Opern, faßte er den Entſchluß, ſeine Kraft, welche ſich mittlerweile ſchon in verſchiedenen ſchätzbaren Compoſitionen für das Pianoforte, für die Flöte, Violine und das volle Orcheſter beurkundet hatte, vorzüglich der Oper zu widmen. So entſtand zunächſt die Oper „Wittelind“, zu welcher er ſich ſelbſt den Text ſchrieb, und welche im Jahre 1821 in Weimar wiederholt mit Beifall aufgeführt wurde. In den folgenden Jahren erſchienen von ihm zwei treffliche Clavierquartette (bei Breitkopf und Härtel), deren Werth in der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung volle Anerkennung fand, ſo wie verſchiedene Compoſitionen für die Flöte, zum Theil mit Begleitung des vollen Orcheſters, worauf ſich aber Lobe's Genius in der 1830 in Weimar mit großem Beifall gegebenen Oper „die Flibuſtier“ (Text von Gehe, vollſtändiger Clavierauszug bei Breitkopf und Härtel) auf's Neue in voller Kraft beurkundete, und ſeinen Beruf für die Oper auf's Entſchiedenſte bewährte. Noch größeren Beifall fand im Jahre 1833 eine dritte Oper, zu welcher ſich L. ebenfalls großen Theils ſelbſt den Text geſchrieben hatte, nämlich „die Fürſtin von Granada“ (Partitur und Stimmen bei Schott's Söhnen in Mainz), welche auch in den folgenden Jahren in Weimar oft und mit ſteigendem Applaus wiederholt, und auch in Leipzig und Caſſel, unter des Verfaſſers eigener Direction gegeben wurde, wobei das Publikum mehrere Stücke, vorzüglich aber ein überaus friſches und anmuthiges Terzett da capo verlangte. Eine vierte Oper, deren Titel wir nicht kennen, ſollte, dem Vernehmen nach, eines der erſten Werke ſeyn, welche nach Wiedereröffnung des Weimar'ſchen Hoftheaters im Herbſte 1836 zur Aufführung beſtimmt waren, und hatte große Erwartungen rege gemacht. In allen bisher erſchienenen Opern unſers Künſtlers athmet eine belebende Gedankenfriſche, welche durch einen Reichthum oft origineller, faſt immer charaktervoller und nicht ſelten wahrhaft ſchöner Melodien, durch Fülle und Tiefe der Harmonie und durch eine ſehr geſchickte, effectvolle Inſtrumentirungsweiſe ſich geltend macht. Außer den bereits beiläufig genannten Compoſitionen, zu deren Abfaſſung unſer Künſtler als Mitglied der vielbeſchäftigten Capelle immer nur einzelne Nebenſtunden benutzen konnte, iſt von ihm noch eine Reihe anderer erſchienen, deren Geſammtzahl ſich auf 30 bis 40 belaufen mag. Es befinden ſich darunter mehrere treffliche Ouverturen für das volle Orcheſter (bei Breitkopf und Härtel und bei Thieme in Dresden erſchienen), welche überall, wo ſie gehört wurden, ausgezeichneten Beifall fanden. L.'s Flötencompoſitionen, beſtehend in Concerten, Concertino's, Fantaſien, Quartetten, Duetten, Divertiſſements, Variationen (größtentheils bei Breitkopf und Härtel), gehören zu den beſten und geiſtreichſten, welche Referent kennt, und einige von ihnen ſind Genregemälde von ergreifender Wirkung. Als Schriftſteller hat unſer Künſtler in verſchiedenen Journalen zahlreiche Arbeiten theils muſikaliſch-äſthetiſchen, theils belletriſtiſchen, theils (als Ueberſetzer aus dem Engliſchen und Franzöſiſchen) allgemein wiſſenſchaftlichen Inhalts gegeben. Eine Novelle von ihm, „der Untergegangene“, erſchien in der Zeitung für die elegante Welt. Lobe's bisheriges Leben war übrigens das eines ſich unter dem Drucke der Entbehrung, der Arbeit und Sorge mühſam emporringenden ausgezeichneten Talents, welchem zunächſt nichts weiter zu wünſchen iſt als eine Stellung, in welcher es ſeine reichen Kräfte frei und ungehindert zu entfalten vermöchte.

Lobedanz, G. L. F., ſeit 1802 Archivar beim Schleswig'ſchen Obergerichte, alſo nicht Muſiker von Profeſſion, aber dennoch ein vielſeitig und durchbildeter Künſtler. Er war auch zu Schleswig am 1. März 1778 geboren. Das Erſte, was er herausgab, waren Arien und ein Terzett mit und ohne Orcheſter; dann componirte er 1809 ein „Heilig“ mit Orgel und Orcheſter nebſt einem Chore für die Domkirche in Schleswig. 1810 erſchien von ihm Klopſtok's Auferſtehungsgeſang vierſtimmig: ein Werk, das ſeinen Namen ohnſtreitig in die Reihe unſerer gediegenſten Kirchencomponiſten ſetzt. Aber auch in der reinen Inſtrumentalmuſik hat er manches Vortreffliche geliefert. Namentlich ſind ſeine Clavierſachen ſehr zu empfehlen. Sie beſtehen hauptſächlich in Sonaten, von denen zwar nur wenige gedruckt wurden, die meiſten aber durch Abſchriften ſich weit verbreiteten. Für's Orcheſter ſetzte er einige Ouverturen und die Muſik zu „Johanna von Montfaucon“; ferner kennen wir einige Streichquartette von ihm, die auch wohl einer weiteren Verbreitung werth wären, als ſie ſich deren bis jetzt vielleicht zu erfreuen hatten. Als muſikaliſcher Schriftſteller machte ſich L. endlich 1828 noch bekannt durch

Digitized by Google

einen mit vieler Einſicht geſchriebenen Aufſatz in der „Cäcilia“, B. II. pag. 264: „Gibt es in der Muſik wie in der Malerei verſchiedene Schulea, und wie wären ſolche wohl zu beſtimmen?“ betitelt.

Lobgeſang, ſ. Hymnus.

Lobkowitz, Johannes Caramuelis, geboren zu Madrid am 23. Mai 1606, war des Laurentius Caramuelis, eines luxemburgiſchen Edelmanns, Sohn und ſtudirte in ſeiner Jugend beſonders Mathematik, Poeſie und Muſik, und orientaliſche Sprachen: wurde Anfangs zu Löwen Doctor, kam dann 1648 nach Böhmen, erhielt hier aber den Ruf nach Rom, wo er als Profeſſor der Theologie angeſtellt und endlich, als Mitglied des Ciſtercienſer-Ordens, zum Biſchof von Vigevano befördert wurde. Als ſolcher ſtarb er 1682, unter anderea auch zwei wichtige muſikaliſche Werke hinterlaſſend: „Arte nuova de musica inventada anno de 600 par Gregorin, desconcertada anno de 1026 par Guidom Arctinn, restituida a su primera perfeccion anno 1620 par Vrenna, reducida a este breve compendin anno 1644“; und „mathesis andax“.

Lobkowitz, 1) Joſeph Fürſt von, geboren 1725, war einer der erſten und kenntnißreichſten Dilettanten Wiens. Er ſtarb dort 1802. Von ſeinen Compoſitionea hat ſich zwar keine weiter verbreitet; daß er aber viele und große Talente und Fertigkeiten in der Kunſt beſaß, beweiſt eine unter des Hamburger Bach's Nachlaſſe befindliche Sinfonie, die er mit Bach gemeinſchaftlich Takt um Takt aus dem Stegreif componirte. Auch der noch jetzt lebende Fürſt — 2) Auguſt Longin von L. iſt ein großer Freund und Kenner der Muſik, dem ſchon mancher Künſtler ſeine Exiſtenz und ſein Emporkommen verdankt. Er unterhält ebenfalls eine eigene ſtets trefflich eingerichtete Hauscapelle; wurde geboren zu Wien 1797 und iſt K. K. Kämmerer und Viceypräſident des galiziſchen Landes-Gouverniums, in welchem Amte er ſeinem Vater 1819 folgte. Aus Liebe zur Kunſt und um ſie auf alle mögliche Weiſe zu heben, hat er in ſeinem Hauſe zu Wien auch eine muſikaliſche Freiſchule errichtet, in der ſchon viele unſerer erſten Künſtler ihre Bildung erhielten.

Löbmann, Franz, Violiniſt, 1809 zu Volſchau in der Niederlauſitz geboren, verlebte ſeine Jugendjahre in Muskau, wo ſein Vater Stadtmuſikus und Organiſt war. Er hat bis jetzt geſchrieben: 1) Mehrere Concertinos, Polonaiſen und Concertſtücke für die Violine, worunter ſich beſonders ſeine Variationen für vier Solo Violinea über ein Thema aus Don Juan, und Variationen für eine Violine allein auszeichnen. 2) Eine Concert-Ouverture. 3) Ein Violin-Quartett. 4) Mehrere Lieder und Clavierſachen.

Lobo, Durate, ſ. Lopez.

Lobpreis, Joſeph, geboren in Wien 1789, Sohn eines K. K. Hof-Trompeters, ein blinder, ſeiner Zeit nicht unberühmter Flötenſpieler, der zwar einigen Schein vom Lichte haben ſoll, aber bei Weitem nicht ausreichend, um Menſchen, viel weniger noch Notenzeichen unterſcheiden zu können.

Lobſinger, Hans, geboren 1510 und geſtorben 1570, war Orgelbauer zu Nürnberg und hat ſich beſonders um die Verbeſſerung der Orgelbälge ſehr verdient gemacht.

Lobſt, gehört zu den beſſeren Violinvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts. Er ſtand als Kammermuſikus in Herzogl. Baieriſchen Dienſten. Noch 1772 ließ er ſich in München mit vielem Beifalle öffentlich hören. Er war damals aber ſchon ein alter Mann und penſionirt, weßhalb die Zeit ſeines Todes höchſt wahrſcheinlich auch noch vor 1780 fällt.

Locatelli, Pietro, Schüler des berühmten Corelli, war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Bergamo geboren und beſonders um 1750 als einer der größten Violinvirtuoſen allegmein bekannt. Er ſchrieb gegen zwei Dutzend Violin-Concerte, ein halb Dutzend Violin-Trios, ein Dutzead Violin-Solos, auch mehrere Flötenſachen ꝛc. Das beſte von allen ſeinen Werken iſt op. III. „l'Arte del Vinlinn“ betitelt, in 12 Concerten und 24 Capricen beſtehend. Er ſtarb ſchon 1764. Ein anderer Künſtler Namens Locatelli (Giuſeppo), war ein berühmter Sänger des vorigen Jahrhunderts und lebte zu Florenz.

Locatelli, Giovanni, war der Director der berühmten Geſellſchaft von italieniſchen Buffoniſten, welche bis zum Tode der Kaiſerin Eliſabeth in Petersburg viel Aufſehen machte, nach der Zeit aber ſich auflöſte.

Locatello, Dominiko, ein berühmter Orgelſpieler des vorigen Jahrhunderts, war erſter Organiſt an der Antonius-Kirche zu Padua und blühete beſonders um 1770. — Giovanni Baptiſta L., war ein Componiſt des 16. Jahrhunderts, von deſſen Werken ſich noch mehrere in dem Archive der päbſtlichen Capelle zu Rom befinden.

Lochnee, Carl, geſtorben an den Folgen eines Blutſturzes 1795, war ein guter Violoncelliſt und als ſolcher in der Mannheimer Capelle angeſtellt. Er hat auch mehrere Sammlungen Lieder herausgegeben, und das Melodrama „Orpheus“ in Muſik geſetzt, das aber unſers Wiſſens nicht gedruckt worden iſt.

Lochon, Charles, bis Ende des vorigen Jahrhunderts erſter Violiniſt im Orcheſter der großen Oper und des Concert ſpirit. und Profeſſor der Violine am Conſervatorium zu Paris, wird von allen Zeitgenoſſen als ein tüchtiger Meiſter auf ſeinem Inſtrumente geſchildert, und hat auch Mehreres für daſſelbe componirt, namentlich gute Duette.

Lock, Matthew, der Erſte unter den Engländern, wie Burney ſagt, in deſſen Werken ſich einige Funken von Genie finden, war Anfangs Chorſänger in der Cathedralkirche zu Exeter, ging ſpäter aber zur katholiſchen Religion über und ſtarb als Organiſt der Königin Catharina zu London 1677. Sein ſchönſtes Werk iſt ohnſtreitig die Oper „Macbeth and the tempst“, welche 1672 zu London aufgeführt wurde. Die übrigen praktiſchen Werke Lock's beſtehen in Violinſachen und einigen Hymnen. Von ſeinea Schriſten über Muſik ſind nur anzuführen: „Modern church-music pre accused, censured“ etc. und „an essay to the advancement of music“ etc., welche beide Abhandlungen in den Jahren 1666 und 1672 zu London gedruckt wurden. Ein Zuſatz zu der letztern erſchien 1672 und unter einem neuen Titel 1773, wollte aber nicht ſehr anſprechen.

Loco (ital.), ſ. Luogo.

Lodl, 1) Demetrio, ein Camaldulenſer Mönch, geb. zu Verona, blühete als Kirchen- und Inſtrumentalcomponiſt zu Anſange des 17. Jahrhunderts. — 2) Giovanni Luigi L., genannt Sterkel, wie auf einem ſeiner Werke ſteht, wurde gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als ein tüchtiger Claviercomponiſt bekannt, namentlich durch mehrere Sonaten, Capriccios, eine Clavierſinfonie und auch ein großes Concert; allein es ergab ſich auch bald, wie er nur durch eine unverſchämte Ausbeuterei zu ſolchem Rufe gelangte.

Loeillet, Jean Baptiſte, Inſtrumentalcomponiſt und Virtuos auf dem Claviere und der Flöte, war aus Gent gebürtig, lebte aber zu London und blühte beſonders zu Anſange des vorigen Jahrhunderts. Er ſtarb 1728.

Löffel, ſ. Röhre.

Logi, 1688, vermuthlich in Italien, und zwar von einer ſehr reichen Familie ſtammend, geboren; denn er verzehrte Anſangs des vorigen Jahrhunderts zu Prag eine Jahresrente von 80,000 fl., lebte blos für und in der Muſik, behandelte vorzüglich die Laute mit eminenter Meiſterſchaft, und wurde ſogar, eben wegen ſeiner großen Kunſtfertigkeit, von Kaiſer Leopold I. in den Reichsgrafenſtand erhoben.

Logiee (zuweilen auch, aber irrig Laugier geſchrieben), Johann Bernhard, aus einer Familie Refugié's ſtammend, die unter Ludwig XIV. wegen Glaubensverfolgung in Deutſchland Schutz fand, iſt geboren zu Heſſen-Caſſel am 9. Februar 1787. Sein Vater war als erſter

Digitized by Google

Violiniſt 1796 von dem Churfürſten von Heſſen in der Capelle zu Caſſel angeſtellt; ging aber, da nach dem Tode des Churfürſten bedeutende Einſchränkungen in dem Hofaufwande gemacht wurden, von hier wieder ab, und nahm das Anerbieten Forkel's in Göttingen an, ihn als Vorſpieler in ſeinen Concerten anzuſtellen, welcher Stelle er dann auch bis an ſeinen Tod vorſtand. Unſer L., damals neun Jahre alt, erhielt von ſeinem Vater den erſten Unterricht im Pianoforteſpiele und in der Compoſition. Sein Lieblingsinſtrument war aber die Flöte, worauf er, unter Weidner's (Vater des jetzt berühmten Dubliner Flötiſten) Anleitung, ſolche Fortſchritte machte, daß er in ſeinem zehnten Jahre ſchon ein Doppelconcert mit dem jungen Weidner öffentlich blaſen konnte. Bald darauf ſtarb ſeine Mutter. Der Vormund, den er erhielt, wollte ihn von der Muſik ab- und zu einer anderen Beſtimmung hinlenken. Deßhalb nahm er heimlich von Göttingen die Flucht und ging nach Marburg zu einem Oheim. Hier hörte ihn zufällig ein Engländer im Concerte, und gerade als ſein Vormund ihn mit Gewalt wieder nach Göttingen bringen laſſen wollte, trug ihm derſelbe an, mit ihm nach England zu gehen. Ohne Weiteres ſagte der junge L. zu und reiste gleich Tags darauf ab (1805). Er ſchätzte ſich für den glücklichſten Menſchen. Zwei Jahre lang behandelte ihn der Engländer wie ſeinen Sohn und verlangte Nichts von ihm, als daß er Flöte und Pianoforte ſpielte, auf welchem letzteren Inſtrumente er vom Baron de Griffe Unterricht erhalten hatte. Nun wünſchte L. aber ſeinen Wirkungskreis zu erweitern, und erbat ſich von ſeinem Gönner die Erlaubniß, ſich bei dem Muſikcorps des Regiments des Marquis von Abercorn, im nördlichen Irrland, als Flötiſt anſtellen zu laſſen. Dort traf er in dem Director des Chors einen Landsmann, Names Willmann, Vater des berühmten Londoner Clarinettiſten, deſſen Tochter er heirathete. In ſeinen Freiſtunden componirte er Mehreres für das Muſikcorps und gab Unterricht auf dem Pianoforte, was ihn endlich auf die Vereinfachung der theoretiſchen und praktiſchen Lehrart führte, die ſeinem neuen Syſteme zum Grunde liegt. Nach beendigtem Kriege ward ſein Regiment entlaſſen und Lord Attamund trug ihm an, Organiſt an der Weſtporter-Kirche in Irrland zu werden. Da ſeine Berufs- und Amtspflichten hier ſich häufig kreuzten, ſo wollte er ſeine Tochter, damals ein Kind von ſieben Jahren, anleiten, in ſeiner Abweſenheit die Orgel zu ſpielen. Allein ihre unbiegſame Hand ſchien allen ſeinen Bemühungen Trotz zu bieten; er dachte daher auf Mittel, ſie während ſeiner Abweſenheit zu einer gehörigen Haltung der Hände zu zwingen. Da der Vortrag eine rein mechaniſche Seite hat, ſo erwog er, daß es auch ein mechaniſches Erleichterungsmittel der Schwierigkeiten geben müſſe, und ſo kam er auf die Erfindung des Chiroplaſten, den wir hier unter dem Artikel Handbildner näher beſchrieben haben. Jetzt ging es ſo ſchnell, daß in ſechs Monaten ſeine Tochter ihn an der Orgel vertreten konnte und ein Jahr ſpäter eine Sonate öffentlich vortrug. Bald darauf ließ ſich L. in Dublin nieder, und da er für einen der erſten Lehrer militäriſcher Muſikcorps galt, ſo bekam er aus mehreren Theilen des Landes Schüler zu unterrichten. Auch mußte er für die Stadt eine Ode zur Feier des fünfzigſten Regierungsjahres Georg III. componiren. Bald darauf ward er von Henry John Stone als Componiſt und Muſikdirector ſeines Theaters angeſtellt. Nach deſſen Auflöſung beſchloß er, ſein muſikaliſches Lehrſyſtem öffentlich einzuführen; da er aber Handelsgeſchäfte wegen nicht die gehörige Aufmerkſamkeit darauf verwenden konnte, ſo ſchlug er mehreren Lehrern in Dublin vor, er wolle ihnen, wenn ſie nach ſeinem Plane unterrichteten, denſelben unentgeltlich mittheilen. Man lehnte dies ab, aber gerade der Erſte, der es ablehnte, war nachher auch der Erſte, der gern 100 Guineen für die Mittheilung zahlte. L. übernahm alſo den Unterricht ſelbſt. Er hatte bereits ein Patent für den Chiroplaſten ausgewirkt, und früher (1814) durch ſeine Vorleſungen über Harmonie die Aufmerkſamkeit des Publikums geweckt. Nun nahm er einige Kinder, die noch nicht Unterricht genoſſen hatten, und ſtellte drei Monate nachher eine öffentliche Prüfung an, deren Ergebniß war, daß mehrere Lehrer in Dublin das Syſtem ſofort annahmen. Im Jahre darauf machte es ſeinen Weg durch Schottland und England. Aus mehreren Gegenden kamen Lehrer nach Dublin, ſein Syſtem kennen zu lernen, und in Liverpool, Mancheſter, Cheſter, Glasgow, Preſton u. ſ. w. wurden bald Academien errichtet. 1816 beſuchte ihn Samuel Webbe aus London, nahm ſein Syſtem ſofort an und führte es in London ein. Da jedoch ein in England verbreitetes Flugblatt den Fortſchritt deſſelben zu hindern ſuchte, ſo ging L. ſelbſt nach London, lud daſelbſt die philharmoniſche Geſellſchaft zu einer Prüfung der Webbe'ſchen Zöglinge und noch drei Andere aus Dublin ein, damit ſie ein unpartheiiſches Urtheil darüber fällten. Die Prüfung geſchah am 17. Nov. 1817. L. hatte ſtarken Widerſpruch zu erfahren; dennoch verbreitete ſich ſein Syſtem immer weiter. Der erſte Adel beſuchte ſeine Academie und an 80 Lehrer aus verſchiedenen Gegenden des vereinigten Reiches bekannten ſich zu ihm. Unter dieſen war auch Kalkbrenner, damals Mitglied und Director der philharmoniſchen Geſellſchaft. Dieſer und Webbe vereinigten ſich mit ihm, ſeine Academie zu leiten, und ſo war er der zunehmenden Zöglinge wegen genöthigt, eine zweite und bald noch mehrere anzulegen. 1821 ſandte die Preuß. Regierung den Dr. Franz Stöpel nach London, um das Syſtem kennen zu lernen. L. erhielt hierauf eine Einladung von der Regierung, ſelbſt nach Berlin zu kommen und es dort einzuführen. Nach Beſeitigung einiger Schwierigkeiten kam L. am 16. Auguſt 1822 in Berlin an und errichtete eine Academie. Fünf Monate darauf hielt er eine Prüfung. Der Erfolg war, daß er den Auftrag erhielt, auf Befehl des Königs 20 Lehrer zu unterrichten, durch welche es in den preußiſchen Ländern verbreitet würde. L. nahm den Antrag an, blieb drei Jahre in Berlin, während welcher er jährlich nur drei Monate nach London ging, um dort ſeine Angelegenheiten zu ordnen. Nach der Zeit kehrte er für immer wieder nach London zurück, ſeinen eigenen Anſtalten dort vorſtehend, mit dem erhebenden Bewußtſeyn, daß die von ihm gemachte Erfindung immer mehr ein allgemeines, ein Nationalſyſtem des muſikaliſchen Unterrichts werden wird, da ſie bereits auch in Frankreich, Spanien, Amerika, Oſt- und Weſtindien einige Academien zählt. — Betrachten wir hiernach nun aber auch das Syſtem ſelbſt, das ſo hohes Intereſſe erregte, in ſeinen hauptſächlichſten Eigenthümlichkeiten etwas näher. Es geht zunächſt darauf hinaus, mehrere Schüler gleichzeitig im Clavierſpiele zu unterrichten und damit die genaue Kenntniß der Harmonielehre zu verbinden. Dieſer gleichzeitige Unterricht iſt jedoch von dem wechſelſeitigen Unterrichte, welcher in der Anwendung der Lancaſter'ſchen Methode in der Muſik beſteht, noch wohl zu unterſcheiden, weil hier der Lehrer ſelbſt Alles leitet und nebenbei durch Hülfslehrer den einzelnen Claſſen nachgeholfen wird. Die Schüler ſpielen Anfangs die eingelernten Stücke zuſammen auf mehreren Pianofortes, und dieſes Zuſammenſpiel dient dazu, die Taktbewegungen deſto beſtimmter einzuprägen, und den Einzelnen durch die Luſt an der gemeinſamen Thätigkeit mit fortzureißen; bei dem Spiel wird in der erſten Zeit, zur Bewirkung einer richtigen und feſten Haltung der Hand und zur Vermeidung übler Angewöhnungen, der an das Pianoforte befeſtigte Chiroplaſt angewendet. Auch wird im Anfange ein liniirtes Notenbrett mit Angabe der Namen der Noten unmittelbar über die Taſtatur geſtellt. Zum Behufe dieſes Unterrichts hat L. Elementarbücher für mehrere Claſſen geſchrieben und ſo eingerichtet, daß die Uebungsſtücke des erſten Curſus einfacher und beſchränkter ſind, indem ſie meiſtens nur aus dem einfachen Grundthema oder einer leichten Melodie beſtehen, die unter dem Handbildner geſpielt wird; die ſchwierigeren Uebungsſtücke des zweiten und dritten Curſus aber größtentheils die Variationen oder eine künſt-

Digitized by Google

leriſche Begleitung zu jenen Themen enthalten, und alſo von den weiter fortgeſchrittenen Schülern zugleich mit den Stücken des erſten Curſus auf mehreren Pianofortes vorgetragen werden können. Hierdurch wird ein vollſtändiges Ganze gebildet, wobei mit angenehmer Abwechſelung und vielfachem Nutzen bald einzelne Fortepianos, bald alle zuſammen ſpielen. Jene nützlichen Uebungsſtücke ſind unter dem, freilich ſonderbaren, Titel „Syſtem der Muſikwiſſenſchaft und des muſikaliſchen Unterrichts“ in's Deutſche überſetzt in vier Büchern bei Logier in Berlin erſchienen. Einen Auszug daraus, indeß nicht mit kritiſcher Ausſcheidung, beſorgte Franz Stöpel bei André in Frankfurt. Auf die Clavierübung (meiſtens wird zwei Stunden hinter einander Unterricht gegeben) folgt der ebenfalls vom Leichteren zum Schwereren fortſchreitende Unterricht in der Harmonielehre. Hierbei bedient ſich L. auch mancher ſonſt bekannter Hülfsmittel, z. B. das Merken der verſchiedenen Vorzeichnungen betreffend; aber Alles iſt einfach und natürlich zuſammengeſtellt und führt mit großer Sicherheit zum Ziele, eine gründliche Einſicht in die harmoniſchen Verhältniſſe der Muſik auf natürlichem Wege zu begründen. Auch iſt die Art des Unterrichts ſo eingerichtet, daß ſie den Schüler ſelbſt thätig beſchäftigt. Alle Lehren werden vor der großen Notentafel anſchaulich vorgetragen. Die Schüler ſchreiben die Löſung ihrer Aufgaben theils einzeln auf kleine, mit eingegrabenen Notenſyſtemen verſehene Schiefertafeln, theils gemeinſchaftlich an die große Notentafel. Hier geht der Unterricht von den Tonleitern zu den einfachen Dreiklängen und ihren verſchiedenen Lagen fort; bald belegen die Schüler eine gegebene Melodie mit dieſen Dreiklängen, füllen die Harmonie durch Mittelſtimmen aus und ſetzen den Grundbaß dazu, ſo daß ſie zuerſt vierſtimmig in lauter Dreiklängen ſchreiben; bald wird der Septimenaccord mit ſeinen Auflöſungen eingeführt, und ſo ſchreitet z. B. ein Kind von ſechs bis acht Jahren in der Kenntniß der harmoniſchen Verhältniſſe, die zuerſt gleichſam nur rechnungsmäßig erlernt werden, unvermerkt zu den ſchwereren Aufgaben der Tonſetzkunſt fort: ja es behandelt eine einfache Melodie ſchon vierſtimmig, ohne noch die Stimmen auf dem Claviere ſpielen zu können. Späterhin, wenn der Schüler auch im Clavierſpiele durch Uebung größere Fertigkeiten empfängt, zeigt ſich ſchon der nützliche Einfluß dieſer Kenntniß, denn dieſelbe erleichtert ihm das Notenleſen und Beides tritt in genaue Verbindung, indem das Kind gewohnt wird, die verſchiedenſten Tonfiguren als Veränderungen der einfachen Accorde anzuſehen. Es ſcheint das vielleicht Manchem ein Räthſel; allein man braucht nur die Principien zu kennen, auf welche L. ſein Syſtem fußt, und Alles liegt klar vor. Alle Melodien werden nur gebildet aus den Intervallen einer Tonleiter; nach der Tonleiter muß alſo auch der Grundbaß gefunden werden. Der Grundbaß iſt die Baſis aller Harmonie und dieſe in ihrer Nacktheit nichts als eine Zuſammenſtellung von Dreiklängen. Wie L. den **Grundbaß** findet, kann man aus dieſem Artikel erſehen. Dadurch, daß er lehrt, wenn der vierte Ton eine Stufe hinabſteigt, dieſer mit der Dominante begleitet werden müſſe, kommt er auf den Septimenaccord; die Begleitung des ſechsten Tones mit der Dominante bringt den Nonenaccord ꝛc. Die **Umkehrung** (ſ. d.) der Accorde führt zur Bildung einer Baßmelodie; die leiterfremden Töne in einer Melodie auf die **Modulation** (ſ. d.), und Alles ergibt ſich nach beſtimmten Regeln, die wieder gleichſam ſtufenweiſe eine aus der anderen hervorgehen, wie ein einfaches Rechenexempel, ganz von ſelbſt, und ſo baut er in deſſen Weiſe das ganze große Gebäude der Harmonie und Tonſetzkunſt bis zum Contrapunkte ſicher und feſt auf, allein mit Hülfe des Denkens. Unter den angezogenen Artikeln kommen wir auf die Regeln zurück, und L. ſelbſt hat ſie für das Publikum niedergelegt in einem eigenen Werke: „Syſtem der Muſikwiſſenſchaft und der praktiſchen Compoſition mit Inbegriff deſſen, was gewöhnlich unter dem Worte Generalbaß verſtanden wird“ (Berlin bei Logier), das er dem Könige von Preußen dedicirte, und zu welchem Michaelis dann einen eigenen Catechismus ſchrieb. Leider fehlt es L. an einer leicht faßlichen Darſtellungsgabe, und ſo kann das Werk nur von Lehrern in der Muſik, die ſchon einige Kenntniß der Harmonie haben und gewiſſermaßen nur Fingerzeige zur Anwendung des Logier'ſchen Syſtems bedürfen, mit mehrerem Nutzen gebraucht werden. Daß dies aber der Fall iſt, beweiſen die Leiſtungen in den Logier'ſchen Anſtalten zur Genüge. In Deutſchland wurde das muſikaliſche Publikum beſonders ſeit 1818 durch die Leipz. muſikal. Zeit. und den Bericht des Capellmeiſters Spohr, welcher L.'s Anſtalt in London und die außerordentlichen Leiſtungen ihrer Zöglinge durch eine überraſchende Prüfung kennen gelernt hatte, darauf aufmerkſam. Einer ähnlichen Prüfung wohnte Moſcheles 1822 in London bei, der ebenfalls, wie Spohr, den Zöglingen mannigfaltige harmoniſche Aufgaben vorlegte, welche dieſelben ohne mühſame Anſtrengung in kurzer Zeit rein und gut an der Tafel gelöſt hatten. Darauf wurde auf vier Inſtrumenten durch acht Spieler eine Introduction, Fuge, zwei Canons und ein Trio für ſechs Hände mit Geſchmack und Präciſion vorgetragen. Gleichwohl fand L.'s Unterricht bei den Muſiklehrern, die an dem Herkömmlichen hängen, den heftigſten Widerſpruch. Einige wandten ein, was gegen alle Methoden eingewendet werden kann, daß nämlich das Genie durch ſolche Methoden nicht hervorgebracht werden könne, oder daß ſie nur Mechanismus erzeuge. Hat indeſſen eine ſolche Methode nur den Vortheil, daß ſie den Mechanismus in der Kunſt erleichtert, und wird ſie mit Geiſt gehandhabt, ſo kann ſie — denn in jeder Kunſt gibt es einen Mechanismus, den der Geiſt beherrſchen muß, wenn er ſich leicht und klar ausſprechen ſoll — gewiß auch die ſchöpferiſche Thätigkeit des Tonkünſtlers unterſtützen und befördern und zur gründlichen Ausbildung des Muſiktreibenden beitragen. 1822 verpflanzte — wie geſagt — L. ſelbſt ſeine Methode nach Deutſchland (was **Franz Stöpel** dazu beigetragen hat, werden wir unter ſeinem Artikel erzählen), und jetzt befinden ſich aller Orten faſt **Inſtitute** (ſ. d.), in denen ſie angewendet und oft mit großem Nutzen cultivirt wird, wie in Leipzig, Dresden, Frankfurt a. d. O. und Frankfurt a. M., Stettin, Naumburg, Stuttgart, Hamburg, Berlin u. ſ. w. Unter Logier's Compoſitionen, was wir zum Schluß noch bemerken müſſen, zeichnet ſich beſonders eine höchſt intereſſante und gründlich gearbeitete Sonate für zwei Pianoforte's aus. Der in Berlin lebende Buch- und Muſikalienhändler **Wilhelm Logier**, der auch ſeine Werke für Deutſchland verlegte, iſt ſein Bruder.

Lohelius, Johann, ſ. Oelſchlegel.

Löhle, Franz Xaver, vor nicht langer Zeit einer der vorzüglichſten Tenoriſten Deutſchlands, mit angenehmer, kräftig hoher Stimme, dem Einförmigkeit in Spiel und Vortrag wohl mit Unrecht und falſcher Beurtheilung der Sache hier und da vorgeworfen wurde, K. Baieriſcher Hof- und Kammerſänger und Vorſtand der Central-Singſchule in München, iſt geb. am 3. December 1792 in Wieſenſtaig, einer kleinen Stadt am Fuße der Alp in Würtemberg, ſtarb zu München am 29. Jan. 1837. Sein Vater war Chorregent an dem Wieſenſtaiger Canonicatſtift und zugleich lateiniſcher Lehrer, dabei ein ſehr geſchickter Muſikus. Mit fünf Jahren wurde der kleine Xaver von ſeinem Vater in den Elementen der Muſik, namentlich des Geſanges, unterrichtet, und nach Verlauf eines halben Jahres mußte er ſchon auf dem Chore mitſingen. Seine Stimme war gleich Anfangs entſchieden Altſtimme, und zwar von ſeltenem Wohllaut. Mit acht Jahren kam er nach Augsburg in das St. Moritzſtift und empfing hier gründlichen Geſang- und Schulunterricht, erſteren von dem damaligen Chorregenten, ſpäteren Capellmeiſter am Dom in Augsburg, Witſchka, und letzteren zuerſt in der St. Martins-, dann in der Frauenſchule. 1803 wurde er als Singknabe im Seminarium in München aufgenommen und mußte als Solo-

Digitized by Google

Altiſt in der Hofcapelle mitſingen, auch die Knabenrollen in der „Zauberflöte", in „Palme und Amalie" (von Kannabich) und „Axur" übernehmen. Daß er dabei die ausgezeichnetſten Sänger und Sängerinnen Italiens, z. B. Brizzi, Mad. Berdinotti u. A. hörte, wirkte nur günſtig auf ſeinen Vortrag, auch für die Folge. In München abſolvirte er auch das Gymnaſium. Während der Vacanz im September 1807 reiste er zu ſeinen Eltern nach Wieſenſtaig. In einem Concerte, das hier wegen Anweſenheit des Königs von Würtemberg (auf einer Jagdparthie) veranſtaltet wurde, erwarb er ſich durch ſeinen herrlichen Contra-Alt in einer Arie von Sarti deſſen Beifall in dem Grade, daß der König ſelbſt für ſeine Ausbildung und ſein Fortkommen zu ſorgen verſprach. Bei ſeiner Ankunft in Stuttgart, im November 1807, wurde er zuerſt dem Unterricht und der Pflege des dortigen Capellmeiſters Danzi übergeben, bei dem er bis in's Spätjahr 1809 blieb; dann aber dem damaligen erſten Tenoriſten Krebs, dem er denn auch nach ſeiner eigenen Verſicherung ziemlich Alles verdankt, was er weiß und kann, ſowohl in rein künſtleriſcher als auch wiſſenſchaftlicher Beziehung. Bald wurden ihm zweite und dritte Tenorparthien anvertraut, und im Jahre 1812 ſang er das erſte Mal den Joſeph in „Jacob und ſeine Söhne." Er blieb in Stuttgart bis zum Tode ſeines erhabenen Wohlthäters im Jahre 1816; dann ging er als erſter Tenoriſt nach Hannover, woſelbſt er ſich mit der Tochter des Königl. Hof-Schauſpielers Pauly, die er ſchon in Stuttgart kennen gelernt hatte, ehelich verband. Aber in demſelben Jahre noch erhielt er wieder einen ehrenvollen Ruf als erſter Tenoriſt nach Stuttgart. So reiste er ſchon im Januar 1818 wieder dahin. Allein im kommenden Mai ſang er als Gaſt in München, und der Erfolg war, daß ihm ſogleich ein lebenslänglicher Contract für ſich und ſeine Gattin mit 3500 fl. nebſt Penſionsverſicherungen angeboten wurde, welchen er denn auch annahm und den 3. März 1819 antrat. Die vorzüglichſten Reiſen, die L. in ſeiner Blüthezeit als dramatiſcher Sänger von München aus machte, waren: 1820 nach Wien, wo er zwölfmal, 1822 nach Carlsruhe, wo er achtmal, 1823 nach Carlsruhe, wo er viermal, 1823 nach Mannheim, wo er ſechsmal, 1824 nach Mannheim, wo er viermal, 1826 nach Peſth, wo er zwölfmal, 1828 nach Berlin, wo er viermal, und 1830 nach Stuttgart, wo er dreimal ſang. In allen dieſen Städten hatte er das Glück, ſich des ungetheilteſten Beifalls zu erfreuen. Unter ſeine beſten Leiſtungen gehörten: Johann in „Johann von Paris", Othello in „Othello", Murney im „Opferfeſte", Tamino in der „Zauberflöte", Max im „Freiſchütz", Adolar in „Euryanthe", Titus in „Titus", Belmont in der „Entführung aus dem Serall", Blondel in „Richard Löwenherz", Licinius in der „Veſtalin", Guliſtan im „Hulda von Samarkanda", Hüon in „Oberon", Johann in den „beiden Füchſen", Johann im „neuen Gutsherrn" und Manſe im „Bettelſtudent." Als muſikaliſcher Schriftſteller in ſeinem Fache iſt er bekannt durch eine „allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Muſikſchule, vorzüglich berechnet für den Geſang nach Peſtalozzi'ſchen Grundſätzen" (vier Bände nebſt Auszug für die Lernenden), welches Werk durch Allerhöchſtes Reſcript als Lehrbuch in allen Elementarſchulen Baierns eingeführt wurde. Ferner erſchienen von ihm: 24 dreiſtimmige deutſche Schullieder und eben ſo viele Kirchenlieder, 12 deutſche und 12 lateiniſche Meſſen, vierſtimmig mit Orgelbegleitung, 30 vier- und fünfſtimmige Geſänge ohne Begleitung für Männerchöre, nebſt einer Menge Gelegenheitschöre zu Prüfungen, Preisvertheilungen, Begräbniſſen ꝛc. Alle ſind vollgültige Zeugen von der wahrhaft künſtleriſchen, muſikaliſchen Durchbildung ihres Verfaſſers, mit unverkennbarer Hervorhebung der beſonders pädagogiſchen Richtung, welche das ihm angeborne eminente Talent genommen hat.

Löhlein, Georg Simon, geb. in Neuſtadt an der Haide im Coburgiſchen 1727, wurde wegen ſeiner außerordentlichen Größe ſchon in ſeinem 16. Jahre zu Potsdam mit Gewalt zum Soldaten ausgehoben, eben als er im Begriffe war, eine Reiſe nach Copenhagen zu machen. Er machte verſchiedene Feldzüge mit, und wurde endlich in der Schlacht bei Collin unter den Todten gelaſſen. Die Kaiſerlichen aber, die noch einiges Leben bei ihm ſpürten, brachten ihn in ein Hoſpital, und er kam endlich, noch nicht ganz von ſeinen Wunden geheilt, in ſein Vaterland zurück, gerade zu der Zeit, wo die Seinigen ihn noch als einen Todten betrauerten. Ganz hergeſtellt, ergab er ſich nun wieder den Wiſſenſchaften und erlernte auch Clavier- und Violinſpielen. Er ſchrieb zwei große muſikaliſche Lehrbücher, die denn auch das Beſte ſind, was er in ſeinem ganzen Leben geliefert hat, nämlich eine große Clavierſchule in zwei Theilen und eine Violinſchule. Erſtere erlebte in der Zeit von 1765 bis 1797 fünf verſchiedene Auflagen, was der beſte Beweis ihrer Nützlichkeit iſt. Die Violinſchule erlebte drei Auflagen; die letzte davon hat Reichardt beſorgt. Beide Werke brachten L. einen ſolchen berühmten Namen, daß er 1779 als Capellmeiſter nach Danzig berufen wurde. Das Clima daſelbſt aber war ſeiner Geſundheit nicht zuträglich, und er ſtarb ſchon zu Anfang des Jahres 1782. Zu ſeiner Zeit erfreute ſich L. eines bedeutenden Anſehens, ſelbſt unter die geſchickteren Componiſten ward er gezählt; doch war ſein Talent nur ein rein praktiſches und vorzüglich pädagogiſches. Unter den Lehrern der Muſik nahm er zu ſeiner Zeit unſtreitig, wenn nicht die erſte, doch eine hohe Stelle ein. Sein Unterricht, der außer dem Inſtrumentenſpiel auch den Contrapunkt einſchloß, war im wahren Sinne des Worts gründlich, und deshalb wurden denn auch jene ſeine Schulen mit ſo vielem Beifalle aufgenommen.

Löhner, Carl, ſ. Lochner.

Löhner, Johann, ein beliebter Componiſt des 17. Jahrhunderts, ward geboren zu Nürnberg am 21. December 1645 und ſtarb auch daſelbſt als Organiſt an der St. Lorenzkirche am 2. April 1705. Von ſeinen Werken haben ſich beſonders die Kirchen- und Tafelmuſiken weit verbreitet, auch die Hochzeitsmuſiken, und endlich die drei- bis achtſtimmigen Geſänge, welche er im Jahre 1790 herausgab.

Lohſtöter, Johann Friedrich Ludwig, Organiſt und Inſtrumentenmacher in Celle, geb. zu Steierberg im Hoyaiſchen. Als hochbetagter Greis wirkt er noch fort in unausgeſetzter Thätigkeit und erfreut die Liebhaber des Pianoforte-Spiels durch die wohlgelungenſten Arbeiten.

Lohſtöter, Heinrich, Sohn des Ebengenannten. Schon in ſeinem 13. Jahre hatte er eine ziemliche Fertigkeit im Inſtrumentenbau erlangt, und die Flöten und Clarinetten, welche er um dieſe Zeit verfertigte, wurden von Kennern ihres ſchönen Tons und ihrer ſauberen Arbeit wegen ſehr geſchätzt. Leider wurde er durch einen frühzeitigen Tod (am 26. Auguſt 1830 im 30. Jahre ſeines Alters) ſeiner Wirkſamkeit und ſeinem unausgeſetzten Streben nach Vervollkommung entriſſen.

Lokriſch nannten die Alten auch wohl die hypodoriſche und mixolydiſche Tonart vielleicht deswegen, weil dieſe Tonarten hauptſächlich in der Landſchaft des alten Mittel-Griechenlands, Namens Lokris, im Gebrauch waren.

Lolichmium, oder eigentlich mit griechiſcher Endung Lolichmion, war eine Art Gymnaſium nahe bei der Stadt Olympia, in welchem die muſikaliſchen Wettſtreite (ſ. d.) gehalten wurden, und welches alſo allen denen offen ſtand, die ſich in dieſe Wettkämpfe einlaſſen wollten.

Lolli oder Lolly, Antonio, jener weltberühmte Geiger, ward geboren 1738 zu Bergamo, nach Andern aber 1740 zu Venedig. Von 1762 bis 1773 ſtand er als Concertmeiſter in Dienſten des Herzogs von Würtemberg zu Stuttgart. Merkwürdig iſt ſein Zuſammentreffen hier mit Nardini. Als er dieſen Meiſter zum erſten Male hörte und ſeine Schwäche im Vergleich zu

Digitized by Google

demſelben fühlte, bat er dringend den Herzog um ein ganzes Jahr Urlaub. Der Herzog gewährte die Bitte; Lolli reiste ab von Stuttgart, aber Niemand wußte und erfuhr wohin. Er hatte ſich auf ein höchſt einſam gelegenes Dorf geflüchtet und ſtudirte hier Tag und Nacht ſein Inſtrument, bis er glaubte, dem Nardini gewachſen zu ſeyn. Jetzt kehrte er von der vermeintlichen Reiſe nach Stuttgart zurück, veranſtaltete ſogleich ein Concert und Alles war ſo ſehr von ſeinem Spiele bezaubert, daß Nardini ſelbſt für gut hielt, ſeinen Abſchied zu nehmen und nach Italien zurückzukehren. Damit aber war auch wie mit einem Zauberſchlage L.'s Ruf durch faſt ganz Europa verbreitet. Die ſechs Monate Urlaub, welche ihm der Herzog alle Jahr bewilligte, verwandte er indeß bis dahin weniger auf eigentliche Kunſtreiſen, als vielmehr zur fleißigen Selbſtübung. Erſt 1773 trat er eine größere Reiſe in den Norden an. In Petersburg, wo er mit dem Titel eines Kaiſerl. Hof-Concertmeiſters und 4000 Rubel jährlichen Gehalt für lebenslänglich engagirt wurde, gefiel der Kaiſerin Catharina ſein Spiel dergeſtalt, daß ſie ihm einen koſtbaren Bogen ſchenkte, auf welchen ſie mit eigener Hand die Worte geſchrieben hatte: „dieſer Bogen, von Catharinen's Hand verfertigt, iſt für den unvergleichlichen Lolli beſtimmt.“ 1775 verließ er auf erhaltenen Urlaub Rußland wieder, um eine Reiſe in den Süden zu machen. In Johannisberg aber geſtand er Dittersdorf, daß er nie wieder nach Peterburg zurückkehren, vielmehr unter dem Vorwande, daß ſeine geſchwächte Geſundheit den Aufenthalt im Süden für ihn nothwendig mache, und daß er hier von ſeinem bereits erworbenen Vermögen (das damals ſchon gegen 20,000 Gulden betrug) leben wolle, ſich einen Abſchied von der Kaiſerin zu verſchaffen ſuchen werde. Wirklich auch ging er nie wieder dahin zurück, ſondern durch England und Frankreich nach Spanien. Ob er indeß jenen Abſchied wirklich erhielt, iſt in ſofern zweifelhaft, als er ſpäter noch, wie wir weiter unten erzählen werden, mit dem Titel eines Kaiſerl. Ruſſiſchen Concertmeiſters in Italien reiste. Die größte Senſation erregte aber ſein Spiel in Madrid ſelbſt. Nach dem erſten Concerte, welches er daſelbſt gab, erhielt er vom Prinzen von Aſturien eine koſtbare goldene Doſe mit 350 Ducaten, nicht zu gedenken der vielen anderen Geſchenke, die ihm von den Vornehmen und Reichen der Stadt noch wurden, und der Theater-Entrepreneur trug ihm ein Engagement unter der Bedingung an, daß er für jeden Abend, an welchem er in ſeinen Vorſtellungen ſpielen werde, 2000 Realen erhalten ſolle. Unter ſolchen Umſtänden blieb L. natürlich längere Zeit in Madrid. 1788 aber ging er nach Italien zurück, reiste hier einige Jahre, und zwar immer noch unter dem Titel eines Kaiſerl. Ruſſiſchen Concertmeiſters, und trat endlich in Neapel, mit dem Titel eines Capellmeiſters, in die Dienſte des Königs. Von der Zeit an aber ſpielte er ſelbſt nur wenig öffentlich, ſondern widmete ſich hauptſächlich der Erziehung ſeines unten folgenden Sohnes, mit dem er auch, wie wir nachher berichten werden, noch einmal nach Deutſchland und Dänemark reiste, ohne jedoch irgendwo ſelbſt öffentlich aufzutreten. Er ſtarb in Neapel nach einer langwierigen Krankheit im Herbſte 1802, alſo nicht ſchon 1794 oder 1796, wie man an anderen Orten lieſt. Was die unvergleichliche Kunſt ſeines Violinſpiels betrifft, ſo beſtanden ihre Hauptvorzüge beſonders darin, daß er das Zarte der Nardini'ſchen und wieder das ausdrucksvoll Kräftige der Ferrari'ſchen Schule zu vereinigen ſuchte. Dabei ſetzte ſeine und für ſeine Zeit wirklich auch außerordentliche Fertigkeit in Erſtaunen. Man pflegte ihn nur den muſikaliſchen Luſtſpringer zu nennen, denn noch keiner ſeiner Vorgänger hatte eine ſolche Höhe auf dem Griffbrette erſtiegen als er. Indeß überließ er ſich auch ſo wilden und regelloſen Phantaſien, bei denen er ſich meiſtens noch an faſt gar keinen Tact band, daß es eben ſo ſchwer, ja faſt unmöglich war, ihn zu begleiten, als von ihm ſich begleiten zu laſſen. Nie ſoll man von ihm ein Concert wirklich regelrecht habe vortragen hören. In London z. B. kam er in keine geringe Verlegenheit, als der Prinz von Wales ein Quartett von Haydn ihm vorlegte. Auf alle mögliche Weiſe entſchuldigte er ſich, die erſte Parthie davon zu übernehmen; als er indeſſen gewiſſermaſſen dazu gezwungen wurde, ſo erregte es nicht wenig Erſtaunen, wie man ſah, daß er faſt keine Zeile ohne Fehler vom Blatte ſpielen konnte. Eine ähnliche Aufforderung ſchlug er ein anderes Mal rund ab, mit dem ſonderbaren Zuſatze: „ich bin aus Bergamo gebürtig, in Bergamo aber ſind wir alle geborene Narren, und ich bin einer der erſten unter ihnen.“ Dieſe Flüchtigkeit und Regelloſigkeit trug er auch in ſeine Compoſitionen über. Wir beſitzen mehrere Violinconcerte, Sonaten, Solo's ꝛc., auch eine Violinſchule in Streichquartetten von ihm; von allen hat er nie mehr als die Principalſtimme niedergeſchrieben, das Uebrige mußten Andere dazu ſetzen, wenn ſie das Werk vollſtändig haben wollten. Gleichwohl kann man ihm den Rang eines großen Tonkünſtlers und beſonders Virtuoſen nicht abſprechen, welchem Urtheile auch bis jetzt die competenteſten Richter, wie ein Schulz und Romberg, unbedingt beigetreten ſind. Letzterer ſprach und hörte ihn noch 1796 in Neapel, will aber, auffallend genug, nicht eine Spur mehr von dem früheren Glanze ſeines Spiels bemerkt haben. Zu ſeinen merkenswerthen Bewunderern gehörte auch Klopſtock, der indeß auch gegen die oben gerügten Fehler nicht blind war, und in ſolcher Beziehung einſtmals höchſt treffend und witzig zu ihm ſagte: „Sie haben gewiß nie im Leben einen ordentlichen Lehrmeiſter gehabt, ſonſt wären Sie ſicher nicht ein ſo großes Original.“ Nach Dittersdorf's Verſicherung erregte Lolli auch durch ſein Aeußeres das höchſte Intereſſe. Schön von Geſtalt ſoll er nach ihm ein vollkommener Weltmann und ein feiner, vielgebildeter und jovialer Geſellſchafter geweſen ſeyn.

Lolli, Filippo, des vorhergehenden Sohn, ward geboren 1773 in Stuttgart, kurz vorher ehe der Vater die Reiſe nach Petersburg antrat, und iſt Violoncellvirtuos. Noch nicht fünf Jahre alt mußte er ſchon das Inſtrument anfangen, und in ſeinem achten Jahre trat er als Virtuos auf. 1791 war der Vater mit ihm, wie wir ſchon im vorhergehenden Artikel andeuteten, in Berlin, wo er unter Anderem auch bei Hof ſpielte und von dem Könige 100 Fridrichsd'or erhielt; von da reiste er mit dem Vater nach Copenhagen, und auch hier erhielt ſeine, für ſein Alter beſonders erſtaunenswürdige Fertigkeit auf dem Violoncell den ungetheilteſten Beifall. Ueber Holland und durch Frankreich nach Italien zurückgekehrt, machte er 1794, und zwar wieder an der Seite des Vaters, eine zweite Reiſe nach Wien. Jetzt hatte er auch ſchon zu componiren angefangen, und bei Artaria in Wien erſchienen von ihm zwei Hefte Variationen, das eine für Violoncell und Viola, das andere für Violoncell und Baß. Ueber die ſpäteren Lebensverhältniſſe dieſes frühgereiſten Künſtlers können wir keine zuverläſſigen Nachrichten mittheilen. Sind wir recht berichtet, ſo lebte er noch 1836 in Neapel, ohne aber je das Anſehen und den glänzenden Ruf ſeines Vaters erlangt zu haben.

Lonati, Ortenſie, eine leider nur zu früh verblichene ausgezeichnete italieniſche Sängerin, ward im Jahre 1815 zu Mailand geboren und im dortigen Conſervatorium zur Künſtlerin gebildet. Im Jahre 1835 machte ſie ihren erſten theatraliſchen Verſuch, und zwar mit dem glänzendſten Erfolge. Allein ein bösartiges Nervenfieber raffte ſie ſchon am 4. November 1837 aus einem Leben und einer Laufbahn hinweg, die ſie mit eben ſo glänzenden Mitteln als den ſchönſten Ausſichten für die Kunſt ſich kaum eröffnet hatte.

Londicer, Ernſt Johann, ein frühgereiſetes Genie, wurde geboren zu Stockholm 1717 und war ſchon 1730 Organiſt an der Marien-Magdalenenkirche daſelbſt. Alle Nachrichten, welche wir von ihm beſitzen, ſtimmen darin überein, daß er einer der größten Meiſter ſeiner

Zeit auf ſeinem Inſtrumente war, und in Schweden wohl der größte. Auch hat er Vieles componirt, wovon indeß in Deutſchland Wenig oder gar Nichts bekannt geworden iſt. Die Zeit ſeines Todes findet ſich nirgends beſtimmt aufgezeichnet. Jedenfalls fällt ſie noch in's vorige Jahrhundert.

Longa (lat. nämlich Nota — lange Note), nannten die alten Tonlehrer und nennen auch wir bisweilen noch die viereckig geſtaltete und an der einen Seite mit einem langen Strich verſehene Note von vier ſchweren Schlägen oder der Zeitdauer von vier vollen Tacten (nämlich C-Tact). S. das Weitere in dem Art. Geltung (der Töne oder Noten). Vor Zeiten galt die Longa in dem ſogenannten modo minori perfecto drei volle Breves, in dem modo imperfecto aber nur zwei volle Breves.

Longhi, Leopold, Bruder des berühmten Mailänder Kupferſtechers Joſeph Longhi, wurde um 1770 im Kirchenſtaate geboren, ſtudirte die Muſik in Rom, und folgte ſpäter, durch politiſche Verhältniſſe aus Rom vertrieben, ſeinem Bruder nach Mailand, wohin er mehrere neue Opern brachte, die dort mit dem allgemeinſten Beifalle aufgeführt wurden.

Longitudinal-Schwingung, ſ. die Art. Akuſtik, Schall und Schwingung.

Loos, Johann, geſtorben 1787, war Schuldirector und Organiſt zu Tuchomierziß bei Prag und hat verſchiedene Operetten und Meſſen geſchrieben, die in Prag häufig und ſehr beifällig aufgeführt wurden, von denen unſers Wiſſens aber gleichwohl keine gedruckt worden iſt.

Looſemoore, 1) Georg, ein berühmter engliſcher Tonkünſtler des 17. Jahrhunderts, war Baccalaureus der Muſik an dem Dreifaltigkeits-Collegium zu Cambridge. — 2) Henry, ein berühmter engliſcher Kirchencomponiſt, war ziemlich zu derſelben Zeit, d. h. um die Mitte des 17. Jahrhunderts, ebenfalls Baccalaureus der Muſik zu Cambridge und erſter Organiſt am Königl. Collegium, ſpäter aber am Dom zu Exeter. — Ein dritter engliſcher Künſtler dieſes Namens war Orgelbauer zu Exeter und blühte gegen Ende des 17. Jahrhunderts, beſonders um 1680.

Lopez, Eduard, ital. Lobo und lat. Lupus genannt, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Beneficiarius und Capellmeiſter an Dom zu Liſſabon, und ein zu ſeiner Zeit ſehr berühmter, auch fleißiger Kirchencomponiſt, von welchem wir noch jetzt mehrere vier- bis achtſtimmige Reſponſorien, eben ſolche Meſſen, Antifonien, ein eilfſtimmiges oder dreichöriges Salve Mariae Virginis, vierſtimmige Magnificate, ein Officium defunctorum, Proceſſionsgeſänge, Pſalmen und Veſpern u. dergl. m. für verſchiedene Stimmen beſitzen. Sein Lehrer in der Muſik war Manoel Mendes geweſen, bei dem er zu Evora ſtudirt hatte. Gegen Ende ſeines Lebens, das er bis auf 103 Jahre brachte, ward er noch zum Rector des Erzbiſchöflichen Seminars zu Liſſabon ernannt.

Lorente, Andräa, ein ſpaniſcher Tonkünſtler, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Organiſt an der Hauptkirche zu Alcala, ſeinem Geburtsorte. Aus dem Werke, das 1672 von ihm erſchien: „El porque de la Musica, canto plano, canto de Organo, contrapunto, y composizinn", und welches eine Menge drei- bis achtſtimmiger Kirchengeſänge und Motetten in erhabenem Style enthält, geht hervor, daß auch er ſchon zu den ſechs Solmiſationsſylben des Guido eine ſiebente, nämlich bi, gebrauchte, die denn auch die meiſten Geſangslehrer ſeiner Zeit und ſeines Landes zur Erleichterung des Unterrichts annahmen.

Lorenz, F. A., Violiniſt zu Prag, componirte Mehreres für ſein Inſtrument: Quartette, Duette (worunter ein herrliches Adagio und Rondo für zwei Violinen); auch Variationen für den Czakan, für Guitarre und Czakan, gegen ein halb Dutzend Sonaten für Harfe, Vorſpiele und Variationen für dieſelbe, Lieder, Romanzen u. ſ. w., wovon einige Werke wirklich zu den beſſeren in unſerer Literatur gezählt werden, wenn gleich ſie ihrem Verfaſſer auch noch keinen ausgebreiteten Ruf verſchafften.

Lorenzani, Paolo, geboren zu Rom in der Mitte des 17. Jahrhunderts, ſtudirte die Muſik unter Orazio Benevoli, wurde dann Muſikdirector an der Jeſuitenkirche zu Rom, hierauf an der Cathedralkirche zu Meſſina, und erhielt endlich als Componiſt einen Ruf an den franzöſiſchen Hof. Jedoch blieb er nur einige Jahre in Paris, kehrte nach Italien zurück, lebte einige Zeit zu Neapel, wandte ſich dann nach Rom, und ward endlich, als Beretta's Nachfolger, 1694 Capellmeiſter an St. Peter im Vatican, wo er auch am 29. October 1713 ſtarb. Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina rühmt beſonders ſeine vierchörigen Pſalmen; außer denen hat er aber auch noch mehrere vortreffliche Motetten hinterlaſſen.

Lorenzini, Raimond, von 1786 bis 1795, wo er ſtarb, Capellmeiſter an S. Maria maggiore zu Rom, war auch ein Römer von Geburt, und gehörte zu denjenigen Tonſetzern, welche auch in Italien Viel zur Verbeſſerung und Vervollſtändigung der Inſtrumentalbegleitung beitrugen.

Lorenziti, 1) Bernard, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Violiniſt am Orcheſter der großen Oper zu Paris, war ein tüchtiger Meiſter auf ſeinem Inſtrumente und auch beliebter Inſtrumentalcomponiſt.

Lorme, Marion de, eine durch zwei Jahrhunderte, nämlich im 17. und 18., berühmte franzöſiſche Sängerin und Lautenſpielerin, welche länger als 80 Jahre das Vergnügen des Hofes und der Stadt Paris ausmachte. Sie war daſelbſt im Jahre 1618 geboren und entwickelte frühzeitig eine ſolche Schönheit von körperlichen und geiſtigen Reizen, daß mehrere franzöſiſche Schriftſteller mit Entzücken davon ſprechen, und berühmte Dichter ſowohl ihre Schönheit wie ihre muſikaliſchen Talente beſungen haben. Bei den vielfältigen Nachſtellungen, welchen ſie in Paris nothwendiger Weiſe ausgeſetzt ſeyn mußte, hatten ſie doch bis zu ihrem 24. Jahre, wenn auch nicht Tugend, doch Laune und Caprice vor einer ernſthaften Herzensangelegenheit geſchützt. Ihren erſten Liebhaber, Cinq-Mars, an dem ſie in ihrem 24. Jahre mit glühender Liebe hing, ließ der Cardinal Richelieu enthaupten, und das leichtſinnige Geſchöpf war im Stande, ihn bald darauf in den Armen dieſes ſeines Mörders, dem ſie ſich völlig als Maitreſſe hingab, gänzlich zu vergeſſen. Der bekannte Chevalier de Grammont, welcher in ihrem 38. Jahre ihr feuriger und zärtlicher Liebhaber war, und der ſie in ſeinen Memoiren den reizendſten Engel in ganz Frankreich nennt, ahnte wohl nicht, daß ſie nachher noch beinahe ein volles Jahrhundert leben und einer Mumie ähnlich ſehen würde. In ihrem hohen Alter, das ſie kindiſch machte, ward ſie von ihren Domeſtiken rein ausgeplündert, ſo daß ſie dadurch in das äußerſte Elend verſetzt worden ſeyn würde, wenn nicht ein großmüthiger Pfarrer ſie gänzlich aus ſeinen Mitteln bis zu ihrem Tode verpflegt hätte. Endlich ſtarb ſie in Paris im Jahre 1752 in dem außerordentlich hohen und ſeltenen Alter von 134 Jahren. J. B. de la Borde verſichert, daß nichts entzückender geweſen ſey, als ſie in ihrer Blüthezeit auf der Laute ſpielen zu hören, indem ſie mit ihrer ſehr angenehmen und biegſamen Stimme Chanſons dazu geſungen habe.

Löſener, J. G., geſtorben am 5. Februar 1829, im 60. Jahre ſeines Alters, zu Salzwedel, war ſeit 1791 Conrector am daſigen Gymnaſium, und in den früheren Jahren zugleich Organiſt an der Marienkirche geweſen. Wenn ſein muſikaliſches Wirken ſich auch nur meiſt auf ſeinen Wohnort beſchränkte, ſo war es doch während eines Zeitraumes von beinahe 40 Jahren von dem ſegensreichſten Erfolge begleitet. Von ſeinen Compoſitionen ſind ſechs bis ſieben Werke, beſtehend in Variationen für die Clarinette, für das Orcheſter, bei Breitkopf und Härtel herausgekommen. Eine große Anzahl findet ſich hier und da im Manuſcript zerſtreut, je nachdem ſich die

Gelegenheit dazu darbot. Bei ſeinem Leichenbegängniſſe zeigte ſich die innigſte Theilnahme der ganzen Stadt.

Loſſius, Lukas, mehr als 50 Jahre Rector zu Lüneburg, geboren zu Vacha in Heſſen am 18. October 1509, hat ſich auch um die Muſik große Verdienſte erworben, indem er bei all' ſeiner beträchtlichen Schularbeit nicht nur eine vollſtändige ächte Pſalmodie, ſo wie ſie Luther hinterließ, geſammelt und, vielleicht als das einzige claſſiſche Werk in ſeiner Art mit Melanchthon's Lob auf die Muſik überhaupt und deſſen Aufmunterung zu ähnlichen Bemühungen zur Beförderung des Geſanges, herausgegeben, ſondern auch noch in einem beſonderen Werke für die Erlernung eines guten Geſanges geſorgt hat. Er ſtarb allgemein geachtet am 8. Juli 1582.

Lotter, Vater und Sohn, jener Jacob und dieſer Johann Jacob, waren um die Mitte und in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Buchdrucker zu Augsburg, und trugen zur Verſchönerung des Noten-Typendrucks ſehr Viel bei.

Lotti, Antonio, Capellmeiſter der Republik an S. Marco zu Venedig, ein Meiſter, welcher im ſublimſten Contrapunkte wie im concertirenden oder ſolennen Kirchenſtyle, im geiſtlichen Drama wie im Madrigal, Keinem nachſtand, und den kühnſten und zugleich regelmäßigſten Harmoniſten aller Zeiten ſich anreiht, der mit erhebendem Selbſtgefühle ſich einen Zeitgenoſſen des großen Scarlatti nennen durfte, und nach Jahrhunderten noch ſtudirt und in der Geſchichte der Muſik als der Erſte, der Chef einer ganzen Schule, der Venetianiſchen, mit Ehrfurcht aufgezeichnet werden wird, war auch aus Venedig gebürtig. Schon in den achtziger und neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts ward ſein Name als der eines genialen Componiſten für Kirche, Kammer und Theater durch ganz Italien gefeiert. Die Opern: Giustino, il Trionfa d'Innocenza, Tirsi, Achille placato, Teuzzane, Ama piu chi men si crede, Cammando inteso ed ubidito, Sidania, Isaccio Tiranno, Farza del Sangue il Teadimenta Traditar di se stesso, l'Infedeltà punita, Parsena, Irene Augusta, il Palidoro, Foca superba, Alessandro severa, il Vincitor generosa, und Gli Odi delusi dal Sangue u. a. hatte er zwar in den Jahren von 1683 bis ohngefähr 1718 für das Theater zu Venedig componirt, aber ſie wurden auf allen größeren Bühnen Italiens mit dem lebhafteſten Beifalle gegeben. Um 1712 hörte ihn und einige ſeiner Werke der damalige Kurprinz von Sachſen. In Folge des großen Eindrucks, den er auf dieſen gemacht hatte, ward er 1718 an den Hof zu Dresden berufen. Er ſetzte hier die letzte der oben genannten Opern; kehrte aber ſchon 1719 wieder nach Venedig auf ſeinen Poſten als Organiſt an der S. Marcuskirche zurück, und verwaltete denſelben bis zum 8. März 1733, wo er zum wirklichen Capellmeiſter an S. Marco ernannt ward. Er ſtarb zu Anfange des Jahres 1740. In Venedig werden ſich muthmaßlich noch viele unbekannte von ſeinen Werken vorfinden. Seine Gattin, Santa mit Vornamen, war eine geborne Stella und gute Sängerin. Erſt um 1712 oder wohl gar noch ſpäter ſcheint er ſich mit ihr vermählt zu haben, denn 1710 ſtand ſie noch als Sängerin am Hofe zu Mantua in Dienſten. 1718 war ſie mit ihm in Dresden, und auch in der damaligen italieniſchen Oper daſelbſt als Prima Donna thätig. 1720 ſang ſie wieder in Venedig. Von 1730 an aber ſcheint ſie das Theater ganz verlaſſen und ſich nur ihren Pflichten als Gattin und Mutter gewidmet zu haben. Unter L.'s Schülern verdienen beſonders bemerkt zu werden: Benedict Marcello, Galuppi und Peſcetti. Alle Drei ſind überall bekannte Meiſter.

Lottin, D., ein in Deutſchland unbekannter franzöſiſcher Tonſetzer, welcher im Jahre 1803 bei der Herausgabe von 6 Duos concert. p. deux Vial. und der Principes élémentaires de Musique et de Violon, à l'usage des commençans in Paris ſein eigener Verleger war.

Lotz, Theodor, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts berühmter Blas-Inſtrumentenmacher zu Preßburg, trug beſonders Viel zur Verbeſſerung des damals noch ſehr unvollkommenen Baſſethorns bei.

Louette, ſ. Lalouette.

Louis Ferdinand (Friedrich Chriſtian Ludwig), Prinz von Preußen. Dieſer Sprößling eines Hauſes, das ſchon mehrere ſelbſtthätige Förderer der Tonkunſt unter ſeinen Mitgliedern zählt, ward am 18. November 1772 geboren, nahm bereits in den Revolutionskriegen an der Bekämpfung des neuen Frankreichs Theil, und fiel als eines der erſten Opfer des von ihm ſelbſt gewünſchten Krieges von 1806 am 12. October bei Saalfeld. Geboren mit einem ſo univerſellen Talent (vergl. die allg. muſikal. Zeitung, Jahrgang 1807, Nr. 47), mit ſolch' einer Summe von innerer Lebenskraft, mit ſo einem weiten, alles Edle und Schöne warm und lebendig umfaſſenden Herzen, wie dies, vereinigt, in Jahrhunderten kaum Einem verliehen wird, warf er ſich von den früheren Jünglingsjahren an, da ihm nun einmal ein Thron verſagt war, in wunderbarem Wechſel den verſchiedenſten Wiſſenſchaften in die Arme. Namentlich iſt es die Tonkunſt, die er früh mit Feuereifer umfaßte und übte, und der er beſonders in den letzten fünf, ſechs Jahren mit voller, glühender Seele ſich hingab, in ihr Stimme oder Beſchwichtigung für die Wogen und Stürme, für die Sehnſucht und den Schmerz ſeiner Seele zu finden. In dieſer Zeit (1800) kehrte Duſſek nach Deutſchland zurück, nahm erſt in Hamburg, dann in Berlin ſeinen Sitz, und wurde hier der Kunſtgefährte und Freund des Prinzen, den er auch nicht wieder verließ. Das Inſtrument Beider war das Pianoforte, und zwar, was zur Charakteriſtik gehört, das engliſche Flügel-Fortepiano, deren ſich der Prinz 13 verſchafft haben ſoll. Für dieſes Inſtrument, für ſich, ſchrieb er nun auch Variationen, Trio's, Quartette, Quintette, Octette ꝛc. voll glänzender, ſtets friſcher Figurirung, voll Adel und nicht ſelten Tiefe der Ideen, ſo aber, daß das Pianoforte Hauptperſon blieb, und die anderen Inſtrumente nur als Begleiter dienten, mitunter nicht ihrem Weſen entſprechend. Schon 1803 erſchien von ihm ein Quintett in Paris, ſeine wichtigeren Werke ſpäter bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. In allen tönt wieder, was in ſeinem Innern wogte, jene Großheit und Kühnheit, der Glanz und die Innigkeit, das raſtloſe Vorwärtsſtürmen und das Schwelgen in Wehmuth oder Wolluſt der Seele. Nirgends aber ſpricht ſich ſein ganzes Weſen beſtimmter aus, als in dem wunderſchönen F-Moll-Quatuor, in dem Seligkeit und ſchmerzliches Sehnen ſich berühren, und aus elegiſchen Accorden dann wieder ein Lächeln unter Thränen bricht.

Loulié, François, der erſte Erfinder des Sonometers und Metronoms, oder doch der, welcher die erſte Idee dazu gab, ſtarb zu Paris 1702, nachdem er zwei Werke über ſeinen Gegenſtand herausgegeben hatte: „Elémens ou Principes de Musique“ und „Nouveau Systéme de Musique, avec déscriptian du Sonametre, instrument à cardes d'une nouvelle inventian paur apprendre à accorder le Clavecin.“ Jene Schrift erſchien um 1690, dann noch einmal 1696 und endlich 1698, dieſe 1698; beide alſo viel früher, als eines von jenen Inſtrumenten wirklich in's Leben getreten iſt. Auch hinterließ dieſer L. einige Duette für Alt und Violine, die noch 1800 neu aufgelegt wurden.

Loure, ein Name, welcher in der muſikaliſchen Terminologie in zweifacher Bedeutung vorkommt; einmal als veraltetes Inſtrument, der franzöſiſchen Bocks- oder Sackpfeife (Musette) am nächſten verwandt; dann aber auch als gleichfalls obſoletes Tanzſtück, was nur noch in älteren Balletcompoſitionen gefunden wird.

Low, Eduard, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Profeſſor der Muſik und Organiſt an der Königl. Capelle zu Oxford, war aus Salisbury gebürtig. Er ſtarb zu Oxford am 11. Juli 1682. Das hauptſächlichſte ſeiner Werke iſt: „Some short directions for the performance

Digitized by Google

of Cathedral service“, das 1661 und nachher noch einmal unter einem etwas veränderten Titel und mit ſeinem Bildniſſe 1664 zu Oxford erſchien. — Ein anderer engliſcher Tonkünſtler Namens Low (Richard) lebte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts und ſtand bei ſeinen Landsleuten in groſsem Anſehen.

Löw, Marie Thereſe, eine der größten jetzt lebenden Harfenſpielerinnen Deutſchlands, ward geboren zu Heidelberg am 27. März 1809. Begabt mit einer ſchönen, kräftigen, wohllautenden Stimme, ausgeſtattet mit einer angenehmen Perſönlichkeit und im Beſitz einer nicht gewöhnlichen muſikaliſchen Ausbildung, widmete ſie ſich der dramatiſchen Geſangskunſt und betrat im Jahr 1829 zum erſten Male zu Frankfurt a. M. als Agathe im „Freiſchütz“ die Bühne, fand Beifall, ging dann nach Leipzig, ſpäter nach Magdeburg, Bremen und Aachen, und erhielt endlich 1835 wieder ein dauerndes Engagement zu Leipzig, wo ſie ſich fortwährend der Achtung des Publikums erfreute.

Löwe, Dr. Johann Carl Gottfried, Muſikdirector in Stettin, der berühmte Balladencomponiſt und Sänger, geboren den 30. November 1796 in Löbejün unweit Halle. Ein genaues Verzeichniß ſeiner Compoſitionen hier mitzutheilen, wäre zu weitläufig; nennen wir daher nur die hauptſächlichſten. Es ſind ſeine Balladen, Oratorien, Operetten und Legenden: Edward, der Wirthin Töchterlein, Erlkönig, Treuröschen, Oluf, Walpurgisnacht, Abſchied, Elvershöh, König Sifried, Wallhaide, die Spreenonne, der ſpäte Gaſt, Goldſchmied's Töchterlein, der Mutter Geiſt, der Gang nach dem Eiſenhammer, Hochzeitlied, Zauberlehrling, die wandelnde Glocke, die Gruſt der Liebenden, die nächtliche Heerſchau, die erſte Walpurgisnacht (für Soloſtimmen und Chor mit Begleitung des Orcheſters), die Braut von Corinth, die Zerſtörung von Jeruſalem, die Stimmen der Elfen, Jungfrau Lorenz, das heilige Haus, des frommen Kindes heiliger Chriſt, der große Chriſtoph, das Johanniswürmlein, Nepomuk, das Milchmädchen, der ewige Jude, der Marienritter, das Muttergottesbild, das Moosröslein, das Paradies in der Wüſte, Gregor der Büßer, der Bergmann, Liederkranz, die eherne Schlange (Vocal-Oratorium für Männerſtimmen), die drei Wünſche (Operette in drei Acten), der Fiſcher, das nußbraune Mädchen, der Räuber, der Bettler, der getreue Eckhardt, der Todtentanz, Harald und Mahadöh, die Siebenſchläfer (Oratorium), die Apoſtel von Philippi (Vocal-Oratorium), die drei Budwiſſe, die Lauer, die Schlüſſelblume (dieſe drei ſind polniſche Balladen), Eſther, Liederkranz, der Sturm von Alhama (ſpaniſche Ballade), Gutenberg (Oratorium), Heinrich der Vogler, der Geſang, Urgroßvaters Geſellſchaft, der Paria, Wirkung in die Ferne, der Sänger, der Schatzgräber. Außer dieſen genannten gedruckten Werken ſchrieb L. in der Art noch ungedruckte: die Alpenhütte (Operette), Rudolph, der deutſche Herr (große romantiſche Oper in drei Acten), Malek Adhel (große tragiſche Oper in drei Acten, aufgeführt in Stettin im Concert mit großem Beifall), Neckereien (komiſche Oper in drei Acten), Chöre und Zwiſchenacte zu Raupach's dramatiſcher Phantaſie „das Mährchen im Traum“ und zu deſſen antiker Tragödie „Themiſto“ (in Berlin aufgeführt), drei Jahrgänge Feſtcantaten (die in Stettin mit warmem Intereſſe gehört worden und vortrefflich ſeyn ſollen). Außerdem ruhen noch im Pulte des fruchtbaren Tondichters mehrere Sinfonien, Ouverturen, Clavierconcerte, Concertgeſangſtücke u. a. m., deren Veröffentlichung ſehr zu wünſchen iſt. Gedruckt ſind bekanntlich auch ſchon viele Pianoforte-Sachen von ihm, hebräiſche und griechiſche Geſänge ꝛc., im Ganzen wohl gegen 50. Ueber den Werth des bei Weitem größeren Theils der oben genannten gedruckten Werke unſers Künſtlers haben die Stimmen der gewichtvollſten Kunſtrichter und hat die öffentliche Meinung bereits längſt ſchon ſich günſtig erklärt, und zumal die Balladen und Lieder ſind in rechtmäßigen Ausgaben und Nachdrücken ungemein weit verbreitet. Manche ſind faſt volksthümlich geworden. Faſſen wir die einzelnen Züge des Lebensbildes unſeres Tonkünſtlers in einem Hauptpunkte zuſammen, ſo ergibt ſich folgendes Reſultat: Löwe hat ſich als einer der genialſten, gebildetſten und originell ergiebigſten Tondichter der neueren Zeit bewährt, und zwar vorzüglich durch die objective Kraft ſeines Dichtervermögens, vermöge deren er die von ſeinem kühnen, überall ſich hinwagenden Genius ergriffenen Gegenſtände oft in neuen, eigenthümlichen, großentheils durchaus zweckmäßigen Formen, in voller — wir möchten ſagen — Göthe'ſcher Wahrheit und Treue dargeſtellt, und faſt in allen Fächern der Poeſie, welche der Muſik auch nur einigermaßen zugänglich ſind, theils muſterhaft Schönes, theils Wahres und Treffendes und überall Intereſſantes und Geiſtreiches gegeben hat. Im Fache der Ballade hat er ſeine ausgezeichnetſten Nebenbuhler verdunkelt, und keiner iſt ihm darin an Mannigfaltigkeit und Treue des Colorits und der Schattirungen bisher gleich gekommen, ſo wie ihm überhaupt nicht leicht ein anderer Tondichter in charakteriſtiſcher Schärfe und Plaſtik der Zeichnung der verſchiedenartigſten Tonbilder nach tief eindringender Beachtung der Zeiten, Länder und Völker und ihres eigenthümlichen Geiſtes übertreffen möchte. L. iſt übrigens eben ſo achtungswerth als Menſch wie ausgezeichnet tüchtig als Künſtler und Beamter. Geiſtreiches und Treffendes über ihn findet ſich auch in der ehemaligen Berliner muſikaliſchen Zeitung, ſo wie in der kurzen, mit kritiſchen Bemerkungen begleiteten, Biographie von G. Nauenburg in der Neuen Leipziger Zeitſchrift für Muſik Nr. 25, 1835.

Löwe, Johann Heinrich, Virtuos auf der Violine, der Bratſche und dem Pianoforte, wie auch achtungswerther Componiſt, wurde in Berlin geboren im Jahre 1766. Seine bedeutendſten Compoſitionen beſtehen in Folgendem: zwei Concerte für die Violine mit Begleitung des Orcheſters in D- und E-Dur, Offenbach bei André 1795 und 1798, Notturno für achtſtimmiges Orcheſter, drei große Sonaten für das Pianoforte mit Begleitung von Violine und Violoncell, zwei Duetts für zwei Violinen, neun Variationen für die Violine mit Begleitung der Bratſche, mehrere Concerte für die Violine, den Fagott und das Pianoforte (Manuſcripte), und des Pfarrers Tochter von Taubenhain, Ballade für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Aus ſicherer Quelle wiſſen wir, daß vorſtehender L. noch 1835 zu Bromberg lebte und dort eine Ziegelei beſaß. Von Bremen, wo er als Muſikdirector angeſtellt war, wandte er ſich hauptſächlich auch deshalb weg und zog auf's Land, weil die Erblindung auf einem Auge, die die Folge einer ſtarken Erkältung auf dem Theater war, ein Begeben der Kunſt ſeiner Seits durchaus nothwendig machte. Er iſt auch ein Bruder der folgenden beiden Löwe, und der Virtuos in dem humoriſtiſchen Epos „Pentatide oder das Quintett“ von Dr. W. C. Müller, der dort als ein frohlauniger Geſellſchafter geſchildert wird. Seit ſeines Aufenthaltes in Bromberg hat er ſich nur noch, und aus angeführtem Grunde, ſehr wenig mit Muſik beſchäftigt.

Löwe, Dorothea Friederike Amalie, Tochter des ehedem ſehr beliebten Komikers Johann Carl Löwe, für welchen, als er ſich noch beim Kochiſchen Theater befand, Hiller unter anderen ſeine Töffel und andere komiſche Singrollen ſchrieb, wurde geboren zu Schwedt 1779 und von ihrem Vater zur Sängerin gebildet. 1798 ſtand ſie als erſte Sängerin bei der Tylliſchen Schauſpieler-Geſellſchaft zu Braunſchweig, wo ſie ein Liebling des Publikums war. Später ſang ſie auch auf den Theatern zu Hamburg und unter der Direction ihres Bruders zu Bremen. Seit längerer Zeit hat ſie ſich vom Theater ganz zurückgezogen, und über ihre letzten Lebensſchickſale iſt nichts Näheres bekannt.

Löwe, Friedrich Auguſt Leopold, Bruder der Vorhergehenden, Director des Schauſpiels in Lübeck, ward geboren zu Schwedt 1777, und war in ſeinen

Digitized by Google

jüngeren Jahren, neben ſeinen vortrefflichen Leiſtungen als Schauſpieler, auch als angenehmer Tenorſänger und talentvoller Vocalcomponiſt rühmlichſt bekannt.

Löwe, Johann Jakob, ein zu ſeiner Zeit großer und berühmter Künſtler, war aus Eiſenach gebürtig. Um 1660 ſtand er als Capellmeiſter am Braunſchweigiſchen und ſpäter am Herzoglich Zeitziſchen Hofe, wo er auch um 1675 geſtorben zu ſeyn ſcheint.

Löwe, Johanne Sophie, Sängerin, eine Tochter des als Schauſpieler am Hofburg-Theater zu Wien im Jahre 1832 verſtorbenen Ferdinand Löwe, und neben dieſem ihrem Vater wie ihrem Onkel, dem jetzt noch dort glänzenden Schauſpieler und Regiſſeur Ludwig, in der That auch eines der würdigſten, genialſten Glieder jener ſeit dem vorigen Jahrhunderte ſchon weltberühmten großen Künſtlerſamilie Löwe, ward zu Oldenburg im Jahr 1815 geboren. Ihr Organ iſt weniger impoſant als voll und gediegen und reich genug, dabei dergeſtalt durchgebildet, daß es ſich in jeden Styl zu finden und jeden Ausdruck wiederzugeben vermag. Mit einer merkwürdigen Verſtändigkeit beherrſcht es die Künſtlerin und weiß ſo die großartigſten Effecte hervorzubringen, bei denen denn leicht kleine Mängel überſehen werden, die zudem meiſt nur Folge eines zu großen Eifers und zu hell lodernden Kunſtfeuers ſind. Der Künſtlerin glänzendſte Seite iſt die ſeltene harmoniſche Verbindung des mimiſchen Spiels mit dem Ausdruck und den Formen des Geſanges: eine Verſchmelzung, auf welcher zum größten Theile auch die hohe Wirkung ihrer Darſtellungen beruht.

Löwenſtern, Matthäus Apelles von, Staatsrath des Herzogs Carl Friedrich von Münſterberg und Oels, wurde am 20. April 1594 zu Neuſtadt in Oberſchleſien geboren. Seine Verdienſte in der muſikaliſchen Kunſt erſtrecken ſich hauptſächlich auf das Gebiet der religiöſen Muſik. In ſeinen Liedern, deren er eine Menge gedichtet, componirt und herausgegeben hat, herrſcht ein prunkloſes und einfaches, dabei aber von Andacht ergriffenes Gemüth. Erhabenheit wechſelt mit Anmuth, Größe mit kindlicher Hingebung. Eine bedeutende Sammlung ſeiner geiſtlichen Lieder erſchien unter dem Titel: „Symbola oder Gedenkſprüche Ihrer Fürſtlichen Gnaden Herrn Carl Friedrich, Herzogs zu Münſterberg ꝛc., zuſammt noch etlicher geiſtlicher Oden.“ Es enthält dieſe Sammlung 30 ein- bis neunſtimmige geiſtliche Geſänge, und iſt der Breslauer „vollſtändigen Kirchen- und Hausmuſik“ beigefügt. Ausgezeichnet darunter ſind die drei prächtigen und noch in alter Tonart geſchriebenen Choräle: „Jesu meum solatium“, „Nun preiſet Alle Gottes Barmherzigkeit“ und „Wenn ich in Angſt und Noth“ ꝛc.

Loyal, auch Lohial geſchrieben, ſ. Normant.

Loyſet, ſ. Picton.

Lozek, mit dem Zuſatze der ältere, zu Anfang des laufenden Jahrhunderts Organiſt zu Prag, war ein trefflicher Clavier- und Orgelſpieler, zugleich geſucht als gründlicher Lehrer in ſeiner Kunſt. Ob er je Etwas componirt hat, iſt nicht bekannt, doch wahrſcheinlich. Gerber führt in ſeinem alten und neuen Tonkünſtler-Lexikon auch einen Prager Organiſten unter dem Namen Loſchek auf; vermuthlich iſt dieſer mit unſerm Lozek ein und dieſelbe Perſon.

Lübeck, Vincent, der einſt ſo weit berühmte Orgelſpieler, ward geboren zu Podingsbüttel im Bremenſchen 1654. Er ſtarb in Hamburg am 9. Februar 1740. Die lange Dienſtleiſtung von 38 Jahren hier auf einer Stelle brachte ihm ſpäter auch den Beinamen Hamburger, ſo daß man ihn ſchlechtweg nur den Hamburger Organiſten oder den Hamburger Lübeck nannte.

Lübeck oder Lubeck, H., heißt auch ein Hornvirtuos der neueſten Zeit, der zugleich mehrere hübſche und beſonders um ihres ganz hornmäßigen Charakters willen ſehr empfehlenswerthe Sachen für ſein Inſtrument, mit und ohne Begleitung, geſchrieben hat.

Lübeck, J. H., Königlicher Capellmeiſter und Oberdirector des Conſervatoriums im Haag, einer der verdienteſten jetzt lebenden niederländiſchen Muſiker, aus deſſen Lebensgeſchichte uns leider aber zu wenig und zu Unbeſtimmtes bekannt geworden iſt, als daß wir uns zu einer Mittheilung derſelben hier berechtigt fühlten könnten. Als Director ſeiner Anſtalt und der Königlichen Hofmuſik im Haag hat er ſich in dem Verlaufe der Jahre ſeit ſeiner Anſtellung ſchon vielfache Verdienſte erworben. Als Componiſt konnte er bei den vielfachen Geſchäften, welche ihm letztere auferlegt, bis jetzt nur ſehr wenig thätig ſeyn; doch iſt das Wenige, was er in der Beziehung veröffentlichte, gediegen und der allgemeinſten Beachtung werth. Wodurch L. aber in den Niederlanden ſich zunächſt einen bedeutenden Namen erwarb, das iſt ſein vortreffliches Violinſpiel, und er muß jetzt auch dort wohl für den bedeutendſten Meiſter auf dieſem Inſtrumente gelten, ohne daß wir ihn damit in die Reihe derjenigen Violinvirtuoſen ſtellen wollen, die jetzt den erſten Rang in Europa behaupten.

Luber, Anton, gab 1830 bei Hölſcher in Coblenz heraus: „Verſuch einer gründlichen und faßlichen Anleitung über die Regeln der Tonſetzkunſt“ (zwei Theile).

Lubin, ſ. Leon de St. Lubin.

Luc, de Saint, ein großer Lauteniſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, ſtand in Dienſten des Königs von Frankreich und machte unter anderen auch 1700 eine große Reiſe durch Deutſchland. Bei Roger in Amſterdam erſchienen zwei Bücher Lautenſtücke mit Begleitung einer Flöte oder Hoboe und des Baſſes von ſeiner Compoſition.

Lucas, Ignaß, Rector Chori an der Sandkirche zu Breslau, wurde geb. am 29. April 1762 zu Krintſch im Kreiſe Neumarkt, wo ſein Vater, Schullehrer des Orts, ſich durch ſeine muſikaliſche Thätigkeit einen Namen gemacht hatte. Ueber 650 Muſiker darf er ſeine Schüler nennen, und unter ihnen ſind viele bekannte und berühmte Männer. Seit 1815 iſt er auch im katholiſchen Schullehrer-Seminar als Geſang- und Violinlehrer angeſtellt. Als Erſterer hat er die Zöglinge in dem Gregorianiſchen Geſange, als Letzterer in der Vorſchule des Violin-Unterrichts zu üben und zu bilden. So erfreut ſich dieſer Ehrenmann, der ſo ganz in dem Reiche der Tonkunſt lebt und webt, dem muſikaliſchen Beſten ſeiner Zeit die Hoffnung eines bequemen und ruhigen Alters geopfert hat, und dem aus dem Kranze, den die dankbare Nachwelt den Gründern und Beförderern der heutigen Muſik winden wird, gewiß auch ein ſchönes Blatt gehört, der Achtung einer großen Zahl von Schülern, Freunden, Gönnern und Kunſtgenoſſen, die ſich denn auch bei Gelegenheit ſeines am 4. October 1825 gefeierten Jubiläums auf mannigfache Weiſe ausgeſprochen hat.

Lucheſi, Andrea, einſt Capellmeiſter des Kurfürſten von Cöln zu Bonn, ward geboren am 28. Mai 1741 zu Motta in Friaul im venetianiſchen Gebiete. Ziemlich in allen Stylen hat er als Componiſt Vieles und auch Vortreffliches geleiſtet. Er ſtarb Anfangs dieſes Jahrhunderts.

Lucernitates nannten die erſten Chriſten diejenigen Lieder, welche ſie bei ihren nächtlichen Zuſammenkünften zu Religionsübungen ſangen.

Lucio, ſ. Luzzo.

Lüders, Hans Heinrich, geb. zu Relling, einem Marktflecken in der Grafſchaft Pinneberg, am 24. Februar 1677, ſtammte aus einem wahren Organiſtengeſchlechte, da die meiſten ſeiner Vorfahren Organiſten geweſen waren; ſein Vater, Großvater, Urgroßvater und noch weiter hinauf. Auch er war Organiſt und der berühmteſte in ſeiner ganzen Familie. Die vorzüglichſten ſeiner bekannt gewordenen Werke ſind: ein Feſtjahrgang für zwei Soprane und Baß mit Begleitung von drei Inſtrumenten, ein Paſſions-Oratorium für fünf Stimmen und neun Inſtrumente und eine Sammlung von zwölf Clavierſuiten. Ob je Etwas davon im Druck erſchienen iſt, können wir nicht mit Gewißheit angeben. Er ſtarb um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Lüders (der Vorname iſt nie bekannt geworden), Violiniſt des vorigen Jahrhunderts, ſtand Anfangs in Dienſten des Prinzen Ferdinand von Preußen zu Berlin, wandte ſich aber 1785 nach Moskau und ging, nachdem er etwa fünf Jahre daſelbſt verlebt hatte, 1791 auf Reiſen.

Ludi moderator oder Ludi magister, wörtlich: Meiſter des Spiels, heißt im Lateiniſchen, und nannten daher die alten Tonlehrer auch den Organiſten.

Ludovici, 1) Thomas, war ein Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, der ſich, obſchon ein Deutſcher von Geburt, meiſtentheils in Italien aufhielt, und daher auch ſeinem Namen, der im Deutſchen eigentlich Ludwig hieß, die italieniſche Endung gab, und von deſſen Werken jetzt nur noch einige vierſtimmige Hymnen und achtſtimmige Pſalmen übrig ſind, welche zu Ende des 16. Jahrhunderts zu Rom gedruckt wurden; — 2) hieß auch der berühmte italieniſche Altiſt, welcher ſich gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Herzogl. Würtembergiſchen Dienſten zu Stuttgart befand, Ludovici. Derſelbe, ſoll gleich dem bekannten Fitz in Mannheim, jedes Mal vor ſeinem Auftreten eine Portion Spinnen gegeſſen haben. Wo er ein ſolches Thier erblickte, pflegte er es zu fangen und in einer Schachtel aufzubewahren, bis daß er irgendwo zu ſingen hatte. Das ſind alle Nachrichten, welche wir über ihn beſitzen.

Ludwig XIII., auch mit dem Beinamen der Gerechte, geboren 1601 und vom 14. Mai 1610 bis zum 4. Mai 1643, wo er ſtarb, König von Frankreich, war auch Componiſt und ein entſchiedener Freund der Muſik. In Kircher's Muſurgie finden ſich noch verſchiedene Proben von ſeiner Arbeit und Kunſt. Auch Laborde hat im zweiten Theile ſeines Essai einen Chanſon von der Compoſition dieſes Königs eingerückt. Ungleich mehrere Werke von ihm aber werden noch jetzt auf den Bibliotheken zu Paris aufbewahrt.

Ludwig I., Großherzog von Heſſen und bei Rhein, geboren im Jahr 1753 und geſtorben am 6. April 1830, hat ſich ſo hochverdient um die Tonkunſt gemacht, daß ihm die ganze muſikaliſche Welt zum größten Danke verpflichtet iſt und bleibt; weßhalb Jeder, dem der Einfluß dieſes kunſtſinnigen und kunſtverſtändigen Fürſten auf die Muſik bekannt iſt, das Unterlaſſen dankbarer Erwähnung in dieſem Werke mit Recht tadeln müßte. — Ludwig war während ſeiner ganzen, langen und ſegensreichen Regierung, Beſchützer der Kunſt und Künſtler; ſein Einfluß auf Beide entſchieden und wohlthätig. Der Raum geſtattet es nicht, hier mit jener Ausführlichkeit zu verfahren, welche den großen Verdienſten unſeres fürſtlichen Kunſtmäcens gebührte; es ſey nur die allgemein anerkannte Thatſache erwähnt, daß Höchſtderſelbe die ausgezeichnetſten Künſtler für ſein Kunſtinſtitut gewann und mit denſelben Productionen (unter ſeiner eigenen oberſten Leitung) erzielte, welche die Bewunderung des In- und Auslandes erhielten; daß er claſſiſche Werke der Vergeſſenheit entzog und mit einer Würde, ſowie vollkommen richtigen geiſtigen Auffaſſung aufführen ließ, welche die tiefen Einſichten Höchſtdeſſelben beurkundeten. Wer wollte es in Abrede ſtellen, daß zu jener Zeit die Oper in Darmſtadt (Vocal- und Inſtrumentalmuſik) als Muſter für alle ähnlichen Anſtalten gelten konnte? — Darum wie den Luiſenplatz in der Reſidenz Darmſtadt ein Denkmal ziert, welches ein dankbares Volk dem Regenten ſetzte, mögen dieſe Zeilen den ſpäteren Zeiten die Erinnerung an das gewähren, was Ludwig I. von Heſſen der Tonkunſt geweſen!

Ludwig, Erbgroßherzog von Heſſen und bei Rhein, der Enkel des Vorhergehenden, geboren am 9. Juni 1806, iſt ein würdiger Erbe der muſikaliſchen Eigenſchaften ſeines Großvaters. Unter ſeiner Oberleitung bewährt das Hoftheater in Darmſtadt, zunächſt Oper und Orcheſter, den alten Ruhm. Insbeſondere iſt es die Militärmuſik, welcher Höchſtderſelbe ſeine volle Aufmerkſamkeit widmet; die aber auch unter ſolcher Beachtung und zweckmäßigen Verwaltung die erfreulichſten Fortſchritte gemacht hat; was zur Bildung des muſikaliſchen Geſchmackes weſentlich beiträgt. Gehen wir um einige Decennien zurück, erinnern wir uns des damaligen Standes der meiſten Militärmuſiken (von denen faſt nur die öſtreichiſchen ſich geltend machen konnten), welche Rieſenſchritte ſind da gemacht worden! Dieß konnte jedoch nur durch Einfluß von oben herab geſchehen.

Ludwig, Johann Adam Jakob, geb. zu Sparneck unweit Baireuth am 1. October 1730 und geſt. 1782, hatte auch viele gründliche muſikaliſche und beſonders akuſtiſche Kenntniſſe, die ihn in den Stand ſetzten, folgende für die Orgelbaukunſt höchſt wichtige Werke zu ſchreiben: Verſuch von den Eigenſchaften eines echtſchaffenen Orgelbauers (Hof 1759); Schreiben an den Oberorganiſten Hoffmann in Breslau (1759); Vertheidigung des Herrn Sorge wider Herrn Marpurg; Gedanken über die großen Orgeln, die aber deßwegen keine Wunderwerke ſind (Leipzig 1762); den unverſchämten Entehrern der Orgel (Erlangen 1764 und nachher in Sorgen's Fantaſie noch einmal abgedruckt 1767).

Luge, 1) Franz, Muſikdirector, Regens Chori an der katholiſchen Pfarrkirche und Geſanglehrer am Königlichen Gymnaſium zu Oppeln, wurde auch daſelbſt 1776 geboren, und ſtarb am 12. April 1828. Seine Verdienſte beſtanden beſonders in der ſtrengen Pflichterfüllung und den Eigenſchaften eines tüchtigen Lehrers. — 2) Carl L., der Bruder des Vorhergehenden, iſt Muſikdirector am Theater zu Breslau. Als Violinſpieler ſchließt er ſich der Rode'ſchen Schule an. Unter ſeinen eigenen Compoſitionen, deren mehrere ſehr beifällig vom Publikum aufgenommen ſind, zeichnen ſich beſonders die Variationen aus, welche er über ein Lieblingsthema von Himmel für Violine allein ſetzte.

Lugubre (ital.), traurig, düſter, kläglich, ſtöhnend; iſt ziemlich daſſelbe was Lagrimoso, nur den Begriff dieſes in einem noch höheren Grade faſſend.

Luiz, Franzisko, ein portugieſiſcher Prediger-Mönch und Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Liſſabon, auch geboren daſelbſt, und geſtorben 27. September 1693, ward von ſeinen Landsleuten ſowohl wegen ſeiner theoretiſchen Kenntniſſe, als auch ſeiner praktiſchen Talente und Fertigkeiten, ſehr hoch geſchätzt. Von ſeinen hinterlaſſenen Werken ſind noch zwei in Manuſcript auf der Bibliothek zu Liſſabon vorhanden. Das eine Heft davon enthält Pſalmen und Villancellen für verſchiedene Stimmen.

Lully, Johann Baptiſta, der Begründer der franzöſiſchen Oper. In dieſem Manne, an deſſen Namen eine der wichtigſten Entwickelungen der Tonkunſt geknüpft iſt, deſſen Vortritte ein reinerer und höherer Geiſt, Gluck, es verdankte, daß er für ſeine Ideen eine bereite Stätte fand, begegnen wir einem ſo ſeltſamen Gemiſch von Adel und Zartheit im Schaffen mit Niedrigkeit und Härte im Charakter, daß wir bald am Einen oder Andern irre werden möchten, und nur im Zeitalter, in den Tendenzen und Verhältniſſen, von denen Lully ſich umgeben und bedingt ſah, Löſung und Verſöhnung des herb Widerſprechenden finden. Lully, 1633 in Florenz geboren, wurde 1644 durch den Ritter von Guiſe nach Paris gebracht zum Dienſte bei der Nichte des Königs, die aber wenig Intereſſe für ihn empfand, und ihn im Küchenperſonale als Küchenjunge beſchäftigen ließ. Der lebhafte, verſtändige Knabe, der ſchon in Florenz auf der Guitarre zu klimpern liebte, lernte für ſich Lieder und Tänze auf der Geige herausbringen, erregte damit Aufmerkſamkeit, bekam nun ordentlichen Unterricht, und machte ſich durch kleine Tonſtücke, die er componirte, beliebt. Ludwig XIV., der ihm wohl wollte, gab ihm zuerſt eine Stelle in der Capelle (les vingt-quatre Violons) und vertraute ihm dann die Leitung über eine neu für ihn geſtiftete Muſiktruppe, die man les petits Violons nannte, um ſie von jener ältern und berühmten des vingt-quatre Violons zu unterſcheiden. Sogleich entbrannte L. in Ehrgeiz, es den Vierundzwanzigern zuvorzuthun, ihren Ruhm zu verlöſchen. Er ſetzte für ſeine Truppe Sinfonien, Trios, Alles,

Digitized by Google

wodurch ſie glänzen konnte. Spielte aber Einer falſch, ſo lief er wüthend zu ihm hin, riß ihm das Inſtrument weg und zerſchlug es ihm auf dem Rücken. Dann kam ee auch wohl zur Beſinnung ſeiues Unrechts, ſprach dem Mißhandelten anſtändig wieder zu, lud ihn zu Tiſche und dezahlte ihm ſein Inſteument über den Werth. Erſt 1658 trat ee in feinen höhern Wirkungskreis; er machte die Muſik zu einem dee Feſtſpiele (Ballets), die für den Hof erfunden wurden und in denen dee König ſelbſt tanzte, es war Aloidione, Gedicht von Benſerade. Dem Könige dauerten die Vordereitungen zu lange; er ließ es Lully ſagen, und dieſer antwortete ganz ruhig: der König hat zu gebieten, ee kann warten, ſo lange es ihm beliebt. Schweelich iſt die Antwort dem Könige hinterbracht worden; eine ähnliche mußte, wenn es wahr iſt, der ſtolze Louvois perſönlich hinnehmen, als er ſpäter, bei der Erhebung L.'s zum Sreeetair des Königs, ihm vorwaeſ, daß er ſich in adelige Würdeu dränge, da er doch nichts habe als das Talent eines Luſtigmachers. „Potz Blitz"! entgegnete gleich L., „wie gern wären Sie einer, wenn Sie das Talent dazu hätten! Oder würden Sie, und wenn Sie zehnmal Marquis und Kriegsminiſter ſind, ſich etwa weigern zu tanzen, wenn der König es beföhle?" — Man würde irren, wenn man in dieſen Repliken etwas Edleees zu erblicken meinte, als den unbeſonnenen Uebermuth des Augenblicks. Derſelbe Mann, nachdem er ſchon mehr als ein Feſtſpiel (6 Ballet des Aets 1663, la Princesse d'Elide von Moliere 1664, l'amoue Medecin von demſelben, 1665, l'Eglogue de Versailles von Quinault 1668) geſetzt hatte, teug kein Bedenlen, als er des Königs Gunſt ſchwanken ſah, in Molieres eingebildetem Kranken die Rolle des Poureeaugnae zu ſpielen, vor den Apothekern und ihren Kliſtirſpritzen am Ende des Stücks Reißaus zu nehmen und zuletzt gar in das Orcheſter, in den Reſonanzboden des Flügels hinein zu ſpeingen, der in Stücken ging. Der König beach in ein unauslöſchliches Geiächter aus, und der Poſſenreißer ſtand wieder in Gunſt. Man muß ihn ſich dabei, nach eines Zeitgenoſſen (Senece) Schilderung, als einen kleinen Mann von üblen Zügen und veenachläſſigtem Aeußern voeſtellen; kleine rothgeränderte Augen, die man erſt kaum finden konnte, die aber im düſtern Feuer aufglühen und Funken von Geiſt und Bosheit ſpeühen konnten; im Geſicht Spaßhaftigkeit und über die ganze Figur etwas Bizarres und ſtete Unruhe verbreitet. Im Bilde, mit großee Allongenperrücke, im bloßen Halſe und Spitzenjabots und Ordensband nimmt er ſich teotz der ſeurrilangen Oberlippe mit ſchüchternem Muſikſchnurrbart ſchon anſehnlicher aus. — Lully wurde Generalintendant der Königlichen Muſik, und heirathete die Tochter des ſehr angeſehenen Muſikdireetors in der Königlichen Capelle, Lambert. Nun erhob er ſich in die ſeinem Talent beſtimmte Sphäre. Schon 1647 hatte dee Caedinal Mazarin Operiſten, Decorationen und ein Orcheſter aus Italien kommen laſſen, um den Pariſern das Schauſpiel einer italieniſchen Opee zu geben. Der Verſuch hatte weder damals, noch einige Jahre daeauf Anklang gefunden; man hätte gern Oper gehabt, aber mit franzöſiſchem Terte. Der Abbé Perrin machte 1659 einen Verſuch mit einem Schäfergedichte, zu dem Lambert Muſik ſetzte. Als, wie oben erzählt iſt, auch Lully an dieſen Arbeiten Theil nahm, erhielt Perrin 1669 das Privilegium, in Paris eine franzöſiſche Oper zu gründen. Die erſte war Pomona, mit Muſik von Lambert, 1671 aufgeführt. Noch einige ſchwache Verſuche ſoigten, aber ſchon 1672 mußte der Abbé ſein Privilegium an Lully abtreten. Dieſer verband ſich mit dem Machiniſten des Königs und eeöffnete das Theatee mit les fêtes de l'Amoue et de Bacchus, worin ee unter Quinault's Beiſtande die beliebteſten Stücke aus frühern Divertiſſements mit einigen neuen Seenen verband. Daß er bei dieſer Geiegenheit, zu Moliere's großem Verdruß, die Feſtſpiele plünderte, die er ſelbſt mit ihm angrfertigt hatte, daß er ſich damit ſeinen Freund entzweite, machte ihm den wenigſten Kummer. Gehoben von glücklichen Erfolgen, bereitete er mit Quinault die Oper „Kadmus", in fünf Akten mit einem Prolog, die erſte Tragédie lyrique des franzöſiſchen Theaters, 1673 aufgeführt. Da während dem Moliere geſtorben war und ſeine Truppe nicht beiſammen blieb, ſo erhielt Lully das Theater im Palais Royal und zugleich die Gunſt einer Königlichen Ordonnanz, die den übrigen Pariſer Theatern verbot, mehr als zwei Stimmen und ſechs Violinen zu gebrauchen. Die erſte Oper auf dem neuen Theater war „Aleeſte" von Quinault und Lully, in demſelben Jahre. Ihr folgte 1675, von denſelben Verfaſſern, „Theſeus", 1675 (von mehreren Dichtern) ein Divertiſſement, das „Caeneval", 1676 „Atys", 1677 „Iſis", die weniger Glück hatte, obwohl man Einzelnes, z. B. die muſikaliſche Malerei des Sturmwindes in der ſechsten Scene des dritten Akts, ſehr pries. Man hatte den Mangel an Erfolg dem Dichter beigemeſſen; im folgenden Jahee erſchien „Pſyche", von Corneille und Fontenelle gedichtet, ſodann, von denſelben Dichtern, „Bellerophon". Ueberhaupt drängten ſich nun die Poeten zu Lully, ſo ſehr ee ſie auch quälte und ſo ſchwee ſeine Anſprüche zu befriedigen ſeyn mochten. Man kann wohl ſagen, daß Lully damais in ſeinem Kreiſe eben ſo unbedingt herrſchte, wie Ludwig XIV. im ſeinigen, — ſogar auf gewiſſe Weiſe über dieſen König ſelbſt. Nach mancher Oper, in der er ſeinen unermüdlichen Eifer bewährte (er hat im Ganzen neunzehn geſchrieben, von denen der Verfaſſer freilich nur fünf vollſtändig kennt) trat er mit „Armida" auf. Die Oper wollte nicht gefallen, auch dem Hofe nicht. Da ließ ſie L. für ſich ganz allein aufführen. Das imponiete dem König; es müſſe doch, meinte er, Etwas dazu ſeyn. Er befahl die Wiederaufführung, bezeigte ſein Wohlgefallen, dee Hof war pflichtſchuldigſt entzückt, und das Publikum berauſcht. Es war die letzte Oper, die er von Quinault in Muſik ſetzte (der ihm den fünften Akt fünf Mal umarbeiten mußte) und die letzte, die er auf die Bühne gebracht zu haben ſcheint. Zwar hatte ee eine neue Oper, „Achilles und Polyrena", angefangen, aber ſie ſcheint nicht vollendet und aufgeführt worden zu ſeyn. Er erkrankte unter dee Arbeit; der Beichtvater, der das ganze Theaterweſen als Sünde anſah, redete ihm ins Gewiſſen und der Keanke lieferte die Partitur zur Vernichtung aus. Feeilich, als ihm ein Prinz nachher daeüber Vorwürfe machte, meinte ee naiv: warum hätte ich ihm nicht den Willen thun ſollen? Beſitze ich doch noch eine Abſchrift! Doch iſt ſeine Muſil unbekannt geblieben, die Opee wurde 1687, in Lully's Todesjahre gegeben, aber mit Muſik von Colaſſe. In ſeiner letzten Oper, „Armida", ſollte er noch den traueigſten Beweis ſeinee unbändigen Anmaßung geben. Mlle. le Rochois (berühmt in der Rolle der Armida) hielt durch Unpäßlichkeiten die Aufführungen auf. Gedrängt und eingeſchüchtert durch Lully, mußte ſie geſtehen, daß ſie Mutter ſey; zue Entſchuldigung zeigte ſie ein Eheverſprechen vor, das ihr der Verführer — auf eine Spielkarte geſchrieben. Ein Fußtritt war die zornige — und nur zu entſcheidende Antwoet. Solche Heftigkeit ſollte ſich endlich gegen ſein eigenes Leben wenden. Beim Dirigiren ſchlug er ſich ſo heftig an die Fußſpitze, daß — nach ſo vielfach aufgeregtem, und auch ausſchweifendem Leben, die an ſich unbedeutende Verletzung den Tod nach ſich zog. Lully ſtarb am 22. März 1687, in einem Alter von 54 Jahren. Er hatte ſich ſelbſt eine Capelle und ein Marmordenkmal ereichten laſſen und in 15jähriger Wirkſamkeit ein Vermögen von 630,000 Lv. geſammelt. Von ſeinen Söhnen haben ſich wenigſtens zwei, Louis (der älteſte) und Jean, nicht ohne Beifall auf dee Bühne als Componiſten verſucht. L.'s Geltung war weit ausgebreitet. Seine Kirchenſachen (er ſchrieb deren in der letzten Zeit) waren wenigſtens in Frankreich angeſehen; ſeine Sinfonien pflegten die italieniſchen Operncomponiſten vor ihren Opern aufführen zu laſſen, bis Aleſſandro Searlatti zuerſt entſchieden davon abging und zu ſeinen Opern ſelbſt Ouveeturen ſcheieb. Seine Opern aber haben ein Jahrhundert lang, bis auf

Digitized by Google

Gluck, in Frankreich den erſten Rang behauptet, und nur in denen Rameau's gewichtige Nebenbuhler gefunden. Ja, ſie behaupteten dieſe Geltung trotz fortwährender Parodirung — vielleicht auch öfters in Folge derſelben. Ein Weiteres ſiehe Hauptwerk.

Lu-lu iſt das muſikaliſche Geſetzbuch der Chineſen, d. h. dasjenige Buch, in welchem ihr ganzes Tonſyſtem aufgezeichnet und gleichſam vorgeſchrieben iſt. Der Name Lu-lu kommt ohne Zweifel daher, weil bei den Chineſen der Ton Lu heißt (oder Lü).

Lumpp, Leopold, Dompräbendar und Domcapellmeiſter zu Freiburg im Breisgau; geboren zu Baden-Baden, den 4. Januar 1801, Sohn des rühmlichſt bekannten Organiſten und ehemaligen Muſik- und Chordirectors an der Collegiatkirche zu Baden und nachmaligen Profeſſor der Tonkunſt am Lyceum und Schulpräparanden-Inſtitute zu Raſtatt, Joſeph Lumpp von Ettingenweier, erhielt ſeine wiſſenſchaftliche Ausbildung am Lyceum zu Raſtatt und auf der Univerſität Freiburg, wo er nebſt dem Studium der Theologie auch die Tonkunſt mit großer, in früher Jugend ſchon geweckter Vorliebe pflegte. Im Drucke ſind bereits von ihm erſchienen: 1) Sammlung der bei kirchlichen Feierlichkeiten üblichen Choralgeſänge für katholiſche Geiſtliche. Zum Behufe des Choralunterrichts im erzbiſchöflichen Seminar zu Freiburg und zum Privatgebrauche, mit einer erklärenden Einleitung. Freiburg, bei Herder. Erſte Auflage 1830. Zweite Auflage 1837 unter dem Titel: Der Choralgeſang nach dem Cultus der katholiſchen Kirche für Geiſtliche, Cantoren und Organiſten. Ebendaſelbſt. 2) Deutſche vierſtimmige Meſſen mit Orgelbegleitung. Sechs Hefte in Fol. 1833. Freiburg, bei Herder. 3) Acht Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte. Freiburg bei Herder. 1834. 4) Eduard und Julie, ein Wechſelgeſang für Tenor und Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Freib. bei Ruckmich. 1838. 5) Melodien zum Diözeſan-Geſangbuche für das Erzbisthum Freiburg, mit Herrn Muſikdirektor Dr. Gaßner herausgegeben.

Lungenhiebe nennen die Orgelbauer gewöhnlich diejenigen Hülfsmittel, wodurch der Wind von den Pfeifen auf eine unerlaubte Weiſe abgeleitet wird. Es gibt deren verſchiedene: Oeffnung der Windladen durch Löcher, Verſtopfung der Canzellen ꝛc.

Luogo oder loco, abgekürzt lo. oder loc. (ital.) — an Ort und Stelle, d. h. in der Muſik an demjenigen Orte, der durch die Notenfigur ſelbſt näher bezeichnet wird. Man bedient ſich des Wortes gewöhnlich da, wo, wenn vorher eine Stelle oder mehrere Noten um eine Octave höher oder tiefer geſpielt werden mußten, als die Figur der Noten ſelbſt andeutete, nun wieder angefangen werden ſoll, dieſelben in derjenigen Octave (oder wörtlich überhaupt: an derjenigen Stelle) zu ſpielen, in welcher ſie wirklich vorgeſchrieben ſind.

Lupacchino, Bernardo, Nachfolger Animuccia's in der Capellmeiſtersſtelle zu S. Giovanni im Lateran zu Rom (1552); ward aber abgeſetzt 1555, wo bekanntlich Paleſtrina in ſeine Stelle trat. Baini ſagt von ihm, daß er nach den täglichen Studien in ſeiner Kunſt, in welcher er ſehr gewandt war, den Tafelfreuden dergeſtalt gehuldigt habe, daß er darüber ſeinen Dienſt verſäumte, weshalb er denn auch deſſelben verluſtig wurde. Nach Pitoni war L., der bisweilen Lupaggino genannt wird, auch der Verfaſſer von Ricercari oder Solfeggiamenti für zwei Stimmen, welche vorzüglich Anfängern ſehr nützlich waren und ihnen eine ſchöne Singmethode zu eigen machten. Von ſeinen Compoſitionen ſind mehrere in verſchiedenen Madrigalenſammlungen, namentlich der von Gardano (1559), enthalten.

Lupi, Lupus, ein niederländiſcher Componiſt, blühete um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wo ſeiner an mehreren Orten, z. B. in der Liſte der erſten Componiſten dieſes Zeitalters, welche in Laſſo's Bußpſalmen auf der Münchner Bibliothek ſich befindet, und in Baini's Werke über Paleſtrina (hier unter dem Namen Lupo) aufs rühmlichſte gedacht wird.

Lupolt, Nicola, geb. in Stuttgart 1758, der geſchätzteſte Violinenmacher neuerer Zeit, ſtarb am 13. Auguſt 1824 zu Paris. Man nannte ihn hier den franzöſiſchen Stradivarius.

Lupus, ſ. Lupi und Lopez.

Luscinius, ſ. Nachtigall.

Lusingando (ital.) — einſchmeichelnd, ſanft, ſpielend, leicht; ziemlich daſſelbe was leggiere (ſ. d.); bezieht ſich alſo immer nur auf den Vortrag, für welchen es einen leichten, gefälligen Charakter beſtimmt. Lusingante, wie einige Componiſten ſchreiben, iſt daſſelbe.

Luſtig, Jacob Wilhelm, ein weltberühmter Orgelſpieler und muſikaliſcher Schriftſteller des vorigen Jahrhunderts, ward am 21. September 1706 zu Hamburg geboren. Er ſtarb gegen 1775. Seine Tochter, Dorothea, geboren zu Gröningen 1737, erzog er zu einer guten Sängerin und Clavierſpielerin; und ſeinen Sohn, Hieronymus, geboren zu Gröningen 1742, ebenfalls zu einem tüchtigen Clavier-, aber auch Orgelſpieler, und unterrichtete ihn in der Compoſition. Derſelbe habilitirte ſich ſpäter in Amſterdam als Muſiklehrer. Mehrere Töchter beſaß unſer Luſtig noch außer jener Dorothea; aber Hieronymus war ſein einziger Sohn.

Lüſtner, 1) Peter, Violinvirtuos, iſt geboren zu Poiſchwitz am 22. December 1792. Sein Vortrag iſt zart und lieblich, aber dabei doch auch lebendig und kräftig, und ſeine Fertigkeit an ſich allen Anforderungen an einen heutigen Violinvirtuoſen zweiten Ranges vollkommen genügend. Auch ſein jüngerer Bruder — 2) Carl L., der am 26. Januar 1801 zu Poiſchwitz geboren wurde, und zu Breslau lebt, iſt ein guter Violinſpieler.

Luth, franzöſiſcher Name der Laute (ſ. d.).

Luther, Dr. Martin, ward geboren zu Eisleben am 10. November 1483, und ſtarb auch daſelbſt am 18. Februar 1546, iſt jedoch beerdigt worden zu Wittenberg. Von ihm hier als Reformator zu reden, würde zu den außerweſentlichen Dingen gehören: iſt doch auch jedem Gebildeten wohl bekannt, was dieſer größte Mann des 16. Jahrhunderts geleiſtet, und nicht durch äußere Macht, ſondern allein durch die Kraft ſeines Geiſtes und die Feſtigkeit ſeines makelloſen Charakters. Beſchränken wir daher unſere Betrachtung auf das, was er als Tonmeiſter geweſen, und beſonders ſeiner Kirche geleiſtet hat. Es iſt bekannt, daß er, als Mitglied des Sängerchors in Eiſenach, durch Muſik in früher Jugend ſchon faſt ganz allein ſich ſein Brod verdienen mußte, und daß die Kunſt es im Grund auch war, der er die rieſige Kraft verdankte, mit welcher er ſpäter ſein unermeßlich großes Werk vollbrachte. Es iſt bekannt, daß er außer manchen herrlichen, kräftigen Melodien, beſonders zu ſeinen eigenen Kirchenliedern, auch verſchiedene Motetten geſchrieben hat. Unter jenen werden ihm gewöhnlich die Melodien: „Wir glauben All' an einen Gott ꝛc.“, „Jeſaia dem Propheten ꝛc.“, „Eine feſte Burg iſt unſer Gott ꝛc.“, „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort“, „Es wolle Gott uns gnädig ſeyn“, „Ach Gott vom Himmel ſieh' darein“, „Es iſt gewißlich an der Zeit“, „Dieß ſind die heiligen zehn Gebot'“, „Nun bitten wir den heiligen Geiſt“, „Gelobet ſeyſt du, Jeſu Chriſt“, „Vom Himmel hoch da komm' ich her“, Komm heil'ger Geiſt ꝛc.“, „Mitten wir im Leben ſind“, „Gott der Vater wohn' uns bei“, „Vater unſer im Himmelreich“, und „Chriſt, unſer Herr, zum Jordan ꝛc.“ zugeſchrieben; allein nur die ſechs erſten ſind ganz in der Geſtalt, wie wir ſie noch beſitzen, wirklich von ihm; die übrigen waren ſchon vor ihm da, und er hat nur die alten lateiniſchen Texte ins Deutſche überſetzt und zu ſeinem Texte die Melodien hie und da etwas geändert. Beſonders iſt dieß der Fall in „Vater unſer im Himmelreich“, die eine ſogenannte Bergreyen-Melodie war. Die Choräle „Sie iſt mir lieb die werthe Magd“ und „Ein neues Lied wir heben an“, die man auch ſchon in ſein Geſangbuch aufgenommen hat, ſind ſo wenig nach Melodie als nach Dichtung ſein

Digitized by Google

Eigenthum, ſondern ganz unterſchobenes Gut. Die Melodie „Chriſt unſer Herr zum Jordan“ iſt ebenfalls von ihm faſt gar nicht geändert, ſondern ganz in der Art, wie Wolf Heinz ſie componirte und Georg Rhaw 1544 herausgab, beibehalten worden. Luther's erſtes und wirklich eigenthümliches Geſangbuch (1524) umfaßte ja auch nur drei Bogen, auf denen zwar acht Lieder, aber nur mit fünf Melodien gedruckt waren. Jetzt werden aus demſelben noch geſungen: „Nun freut euch lieben Chriſten“ (aber meiſt verändert), und „Es iſt das Heil uns kommen her“, die Melodie des eilften Pſalms „Salvum me fac“, eben ſo, wie ſie noch heutzutage in unſern Choralbüchern vorkommt. Nach dieſer Melodie mußten in Luther's erſter Liederſammlung auch „Ach Gott vom Himmel ſieh' darein“, „Es ſpricht der Unweiſen Mund wohl“, und „Aus tiefer Noth ſchrei ich zu dir“ geſungen werden. Wie das **Geſangbuch** ſich nach und nach erweiterte, iſt im Hauptwerk ausführlich erzählt worden. Von den wirklich Lutheriſchen Melodien rühmt Walther beſonders die: „Jeſaia dem Propheten“, wie nämlich „Luther alle Noten auf den Text nach dem richtigen Accent und Concent ſo meiſterhaft wohl gerichtet habe“. In der Melodie des ſogenannten großen Glaubens hat er abſichtlich den eigentlichen ambitum modi um einen Ton überſtiegen. Es geht dieß ſchon daraus hervor, daß er, als ihm Jemand bedeutete, daß das Viel heißen wolle, es werde uns Gott **allzeit** ernähren, demſelben antwortete: „Freilich will dieſer Glaube Viel ſagen: er ſingt auch in einem gar hohen Tone“. Wir ſehen, wie höchſt bedachtſam und mit welch' richtigem äſthetiſchem Gefühle L. bei der Compoſition ſeiner Kirchengeſänge zu Werke ging. Aber auch nicht bloß auf die Dichtung genannter Choräle beſchränkte ſich des unſterblichen Luther's muſikaliſches Wirken in Beziehung auf die Kirche. Ueberzeugt, welch' mächtiges Hülfsmittel er zur vollſtändigen Durchſetzung ſeines großen Reformationsplanes in der Muſik beſaß, ließ er 1505 auch die beiden Churfürſtlichen Capellmeiſter Conrad Rupff und den ſchon genannten Walther zu ſich nach Wittenberg kommen, und berathſchlagte ſich reiflich mit ihnen über den Zuſtand und die mögliche Verbeſſerung des Kirchengeſanges, und namentlich über die acht Kirchentöne. Nach reiflicher Erwägung ihrer Anſichten theilte er der Epiſtel den achten und dem Evangelium den ſechsten Ton zu, mit den merkwürdigen Worten: „Chriſtus iſt ein freundlicher Herr, und ſeine Reden ſind lieblich, darumb wollen wir sextum tonum zum Evangelium nehmen, und weil S. Paulus ein ernſter Apoſtel iſt, wollen wir octavum tonum zur Epiſtel ordnen.“ Er ſchrieb darauf eigenhändig die Noten über die Epiſteln, Evangelien und Einſetzungsworte, ſang ſie den beiden Capellmeiſtern vor, und behielt dieſe (drei Wochen) ſo lange in Wittenberg, bis er, mit ihrer Hülfe, die Berichtigung des deutſchen Kirchengeſanges durchaus vollbracht hatte, ſo daß ſie, vor ihrer Abreiſe, nicht allein die erſte deutſche Meſſe in der Pfarrkirche mit anhören, ſondern auch die Abſchrift vom Ganzen mit nach Torgau zur weiteren Verbreitung der Lutheriſchen Anordnungen nehmen konnten. Nach dieſem erſten bedeutenden Schritte in der Kirche ſelbſt ſorgte L. nun auch für Verbeſſerung des Geſanges der öffentlichen Singechöre in den Städten: deutſche und lateiniſche, und zwar meiſt mit der Religion in Verbindung ſtehende Lieder und Geſänge ſollten auch auf den Straßen gehört werden. Er componirte Manches zu dem Zwecke. Eine Sammlung ſeiner Motetten liegt noch auf der Bibliothek zu München, mit dem Titel: „Symphaniae jucundae 4 vocum, seu Motettae 52, eum praefatiane Mart. Luthori“ (Wittenberg 1538). Händel, der alle noch vorhandenen muſikaliſchen Werke von Luther in der That fleißig ſtudirte, ſoll einmal geäußert haben, daß er dieſem Studium ſein **Beſtes** verdanke. — Von Luther's Anſichten und Gedanken über die Muſik und Kunſt überhaupt findet man eine nach Auswahl getroffene Zuſammenſtellung in der Leipz. muſikal. Zeit. 1804, p. 497 ff., auch 1810, p. 35.

Lutter, J. B., geboren zu Hannover am 2. Mai 1698. Als Venturini Alters halber ſeinen Dienſt nicht mehr mit der gehörigen Kraft verſehen konnte, ward L. ihm adjungirt, und als derſelbe 1745 ſtarb, übertrug der König ſelbſt dieſem das Amt mit dem Titel eines Königlichen Großbrittanniſch- und Churfürſtlichen Hannover'ſchen Hof-Capellmeiſters. Als ſolcher ſtarb er denn auch zu Hannover um 1760. Daß er etwas Bedeutendes componirt hätte, iſt nie weiter bekannt geworden.

Lutz, Matthäus, Doctor der Arzneikunde und k. k. Hofcapell-Sänger in Wien, geboren den 18. September 1807 zu Eſellen, einem mähriſchen, im Znaymer-Kreis gelegenen Dorfe, erhielt von ſeinem ſiebten Jahre an den erſten Muſikunterricht in der Pfarrſchule zu Kloſterbruck, kam ſpäter nach Wien, wo er als Hofſänger-Knabe im k. k. Stadtconvicte Aufnahme fand und endlich, nach vollendeten mediciniſchen Studien, bezüglich ſeiner gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſe und im Beſitze einer ächten, männlich ſchönen Tenorſtimme, am 10. Jänner 1834 durch das Anſtellungsdecret der k. k. Hofcapelle ehrenvoll ausgezeichnet wurde.

Lutzer, Jenny, vermählte Dingelſtädt, unbedingt eine der größten deutſchen Geſangskünſtlerinnen jetziger Zeit, die mit einer ungemeinen Fertigkeit und Leichtigkeit in den Manieren zugleich den angenehmſten, reichſten Stimmenklang und, beſonders in komiſcher und rein gemüthlicher Situation, eine ſeltene Darſtellungsgabe verbindet. Geboren ward Jenny Lutzer zu Prag am 4. März 1816 von bürgerlichen, aber ſehr gebildeten und kunſtliebenden Eltern, die das frühzeitig bei ihr hervortretende Geſangstalent auf alle mögliche Weiſe zu fördern ſuchten. Ihr erſtes öffentliches Auftreten hatte im Jahr 1832 Statt und erhielt den glänzendſten Beifall; doch datirt ſich ihr jetziger Ruf eigentlich erſt von ungefähr 1835 an, wo ſie die Ehre hatte, vor den in Teplitz verſammelten Monarchen ſich, und zwar mit höchſtem Beifalle, hören zu laſſen. Nach ihrer Vermählung mit Dingelſtädt verließ ſie Wien, woſelbſt ſie als k. k. Kammerſängerin angeſtellt und Liebling des Publikums geweſen, ging mit ihrem Gatten nach Stuttgart und es hatte den Schein, daß ſie die künſtleriſche Laufbahn gänzlich verlaſſen würde. In neuerer Zeit jedoch hat ſie ſich nach Wien begeben, um daſelbſt wieder aufzutreten, woraus man Hoffnung zu hegen berechtigt iſt, dieſe intereſſante Erſcheinung noch nicht aus dem Tempel der Kunſt verſchwinden, vielmehr erwarten zu können, ihren weiteren Leiſtungen die wohlverdiente Anerkennung zollen zu ſehen.

Luyton, Carolus, war Hoforganiſt des Kaiſers Rudolph II. um 1600, und gehört zu den ausgezeichneteren Kirchencomponiſten ſeiner Zeit.

Luzzaschi, oder Luzzasco, ſoll nächſt Claudio Merula der größte Organiſt Italiens geweſen ſeyn, und war daher auch unter den Vieren, welche Galiläi vorzugsweiſe Tonkünſtler nannte. Er lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war aus Ferrara gebürtig, und Anfangs des daſigen Herzogs Alphon's II. Hofconcertmeiſter und darauf Organiſt, als welcher er im 62. Jahre ſeines Lebens ſtarb.

Luzzo, Francesco, ein italieniſcher Componiſt, aus Venedig gebürtig, blühte um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Lwoff, Alexis, iſt am 25 Mai 1799 zu Reval (Eſthland Gouv.) geboren. Sein Vater war ruſſiſcher Staatsmann. Seine in früheſter Jugend ſich zeigende Anlage für Muſik ſprach ſich durch die Vorliebe für Violine aus; im ſiebenten Jahre nahm er Unterricht in dieſem Inſtrumente und machte in kurzer Zeit ſtaunenswerthe Fortſchritte, ſo daß er im achten Jahre Quartette und leichte Concerte auf das trefflichſte vortrug. Zu einer immer größeren Vollkommenheit gelangend, trug er bald mit vielem Erfolge Concerte von Viotti, Baillot, Rhode, Spohr und Lipinski vor. Im Jahre 1836 erhielt er die Stelle des Direktors der kaiſerlichen Capelle der kirchlichen Hofſänger. Er richtete eine Claſſe für Inſtrumentalmuſik ein, damit die Zöglinge, welche Anlage

zu irgend einem Saiteninſtrumente haben, ihre muſikaliſchen Studien auf dieſe Weiſe fortſetzen können, und die beſten Lehrer unterſtützten mit Erfolg dieſe Anſtalt. Die neuen Werke Lwoff's für die Capelle, die für jeden Geſangverein brauchbar ſind, werden in kurzem in lateiniſcher Sprache erſcheinen. Von Lwoff's Compoſitionen iſt ſein ſchönes Ruſſiſches Volkslied, nach Text von Shukowsky, (Баже, цapя xpaни! — Gott ſegne den Kaiſer!) in Europa berühmt worden. Außerdem ſind noch gedruckt: mehrere Phantaſieen über ruſſiſche Nationalmelodieen für Violine mit Orcheſter, verſchiedene mehrſtimmige Motetten, Pergalese's Stabat Mater mit Chören und Orcheſterbegleitung vermehrt, Divertimento für Violine, Violoncello und Piano, Militärmärſchen u. A. Dieſer berühmte Mann hat übrigens von ſeinem Regenten, wie von andern, eine Menge auszeichnender Beweiſe des Wohlwollens erhalten, iſt Ritter von eilf Orden und General.

Lydiſch, lydiſche Tonart, unter den alten Kirchentonarten diejenige, welche auf der Tonreihe

f, g, a, h, c, d, e, f

beruht, alſo Dur mit übermäßiger Quarte. Dieſe Tonart hat ſich niemals eine reichere Anwendung erwerben können. Selten finden ſich in der böhmiſchen Choralſammlung lydiſche Melodien; ſeit der Reformation ſcheinen ſich deren gar keine in der Kirche erhalten zu haben; wohl aber trifft man noch in Geſängen anderer Tonarten (namentlich im Doriſchen) Ausweichungen in das Lydiſche, oder auch einen abwechſelnd lydiſchen und joniſchen (auf das genus molle — f, g, a, b, c, d. e, f — gegründeten) Geſang, wie der aus Mortimer entlehnte Choral „O milder Gott!“ im evangeliſchen Choral- und Orgelbuche von A. B. Marr.

Lykart, Bernhard, ein Muſikgelehrter des 15. Jahrhunderts, iſt merkwürdig als einer von den Tonkünſtlern, welche König Ferdinand einſt nach Neapel berief, um daſelbſt mit Franchinus Gafor eine Muſikſchule zu errichten.

Lyra. Das älteſte beſaitete Inſtrument bei den Aegypteen und Griechen, das abee nicht Leyer genannt werden ſollte, wie viele Deutſche thun, denn was wir Deutſche unter Leyer veeſtehen, iſt ein ganz anderes Inſtrument. Die Lyra der Aegypter, welche für die älteſte gehalten wird, ſoll vom ägyptiſchen Hermes entdeckt worden ſeyn. Als der Nil nach einer Ueberſchwemmung in ſein Ufer zurückgetreten war, blieben auf dem Lande eine Menge Thiere liegen, unter anderen auch eine Schildkröte, deren Fleiſch zum Theil verfault, zum Theil von der Sonne vertrocknet war, ſo daß nichts als die durch dieſe Vertrocknung ausgeſpannten und dadurch klingend gewordenen Sehnen und Spannadern unter der Schaale übrig geblieben waren. Hermes ſtieß zufällig mit dem Fuße an die Schaale dieſer Schildkröte, und wurde durch den Klang ſo überraſcht, daß er auf den Gedanken kam, ein muſikaliſches Inſtrument daraus zu verfertigen. So die Sage von der Erfindung der alten Lyra, und man kann ſich nun leicht erklären, woher der lateiniſche Name Testudo und der griechiſche Chelys für dieſes Inſtrument kommt. Die Griechen ſchrieben natürlich die Erfindung der Lyra ihrem Hermes zu. Nach Einigen verbeſſerte der griechiſche Hermes, nach Andern Apoll die Erfindung der ägyptiſchen Lyra und ſetzte dieſer eine vierte Saite zu. Durch die verſchiedene Zahl der Saiten, die verſchiedene Form und die verſchiedene Annahme der Erfindung dieſes Inſtruments ſind endlich auch, beſonders in anderen Sprachen, verſchiedene Namen für daſſelbe entſtanden. Lyea hexachardis iſt die ſechsſaitige Lyra; L. lesbia die lesbiſche Lyra oder die des Arion, von der ſchon oben geſprochen wurde; L. Pythagarae die Lyra des Pythagoras, welche die Form eines Dreifußes gehabt haben ſoll, alſo wahrſcheinlich mit der älteren dreieckigen Lyra ziemlich gleichwar. Dieſe heißt im Lateiniſchen L. triangularis. Ueber L. rustica oder tedesca, auch pagana, vergleichen den Artikel Leyer. L. barberina war eine von Johann Baptiſt Doni zu Florenz im 17. Jahrhundert erfundene Art Lyra, von welcher aber bis auf unſere Zeiten keine beſtimmten Nachrichten gekommen ſind, außer daß der Erfinder ſie Amphichord nannte.

Lyra da Braccio, im Deutſchen auch wohl ſchlechtweg die italieniſche Lyra genannt, iſt ein veraltetes Bogeninſtrument von der Größe und Geſtalt der ehemaligen Tenorviolen (daher auch der Name Lyra Vial.), welches aber mit ſieben Saiten bezogen war, von denen nur fünf über dem Griffbrette lagen. Die übrigen beiden tiefen neben dem Griffbrette her und konnten alſo auch nur bloß, d. h. in ihrem Grundtone gebraucht werden. Auf dem Griffbrette befanden ſich ſogenannte Bunde, wie auf unſerer Guitarre, durch welche die Scala der Saiten beſtimmt wurde. Gewöhnlich ſpielte man zwei-, zuweilen auch dreiſtimmig auf dem Inſtrumente. Einer der größten Virtuoſen darauf war Franz North. Jetzt iſt, wie geſagt, das Inſtrument ganz vergeſſen.

Lyra da Gamba, auch Lyrone perfetta, d. h. vollkommen große Lyra, und Arci-Viala di Lyra genannt, war ein Inſtrument, welches ſich von dem im vorhergehenden Artikel beſchriebenen nur durch eine größere Dimenſion und durch eine größere Zahl von Saiten unterſchied, welche dann verurſachten, daß es ganz wie ein Violoncell behandelt werden mußte. Ohne Zweifel iſt dieſes Inſtrument daſſelbe, welches in Italien einſt unter dem Namen Accord oder Stimmwerk geſchätzt wurde.

Lyre Guitarre, ein zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Frankreich erfundenes und dort beſonders bei den Damen ſehr beliebtes Saiteninſtrument, welches ganz die Form der alten Lyra hat, nur daß es noch mit einem auch mit Bunden verſehenen Griffbrette vermehrt iſt, wodurch es denn auch hinſichtlich der Spielart unſerer gewöhnlichen Guitaere ganz gleich ſteht. Eine Abbildung ſeiner Geſtalt, welcher zugleich eine tabellariſche Anleitung zu ſeinem Spiele beigefügt iſt, findet man in Nr. 47 der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung von 1801.

Lyriſch iſt in der Muſik wie in der Poeſie der vollendete Ausdruck einer Empfindung oder Anſchauung im höchſten Wohlklange. Der Charakter des Lyriſchen (im Allgemeinen) iſt idealiſirte Darſtellung oder Objectiviſirung — wie Andere ſagen — beſtimmter ſubjectiver Gefühle, als des Stoffes, in der Totalität einer vollendeten äſthetiſchen Form. Jene individuellen Gefühle aber ſind nach ihrem Zuſammenhange mit dem höchſten Ideale der Menſchheit geläuterte und rein menſchliche Gefühle, ſo daß der lyriſche Componiſt wie der lyriſche Dichter keine eigene Rolle hat, ſeine Perſon für ſich ganz verſchwindet, da durch ihn die Muſe ſingt, und ſo, daß ſich jedes gebildete menſchliche Individuum in dee Darſtellung ſeiner Gefühle, als der ſeiner eigenen, wieder erkennt. Daher enthalten aber auch auf der andern Seite wieder die lyriſchen Compoſitionen gewiſſermaßen das deutlichſte Poetrait, die unzweideutigſte Charakterſchilderung des Tondichters ſelbſt. Die verſchiedenen Arten der lyriſchen Tondichtungen ergeben ſich aus der mannigfaltigen Beſchaffenheit ihres Darſtellungsobjects. Das Eigenthümliche, daß in ihnen der reine und unmittelbare Ton des ſubjectiven Gefühls enthalten iſt, haben ſie alle unter ſich gemein; dieſer Ton aber kann als Ton der Freude bis zur höchſten Stufe derſelben, zum Ausdruck des Entzückens, und als Ton der Traurigkeit bis zur höchſten Steigerung derſelben in der tiefſten Wehmuth, nach ſehr verſchiedenen Graden des Schwunges oder beſſer Rhythmus dieſes Gefühls ſchattirt werden, und ſo entſtehen in der Vocalmuſik die Unterabtheilungen der lyriſchen Compoſition, gleichſam aufwärts ſteigend: Lied, Hymne, Motette, Cantate mit Inbegriff aller ihrer einzelnen Beſtandtheile: Arie, Chor ꝛc. Das Madrigal gehört eigentlich nicht zur lyriſchen Tondichtung, wie denn auch ſein Text ſchon eine nur mehr proſodiſche Form hat, die bald lyriſch, bald lyriſch-elegiſch, lyriſch-didaktiſch und noch anders ſeyn kann. In der reinen Inſtrumentalmuſik gehören in ſolcher Weiſe und Folge zur lyriſchen Muſik: Tanz (in allen ſeinen Arten), Rondo, wozu wir auch die Variation rechnen, Sonate und im höhern Styl auch die

Digitized by Google

Sinſonie. Wir fürchten nicht, daß es auffällt, wenn wir nach alle dem Bisherigen die lyriſche Muſik als eine beſonderr Gattung unſerrr Kunſt auffaßten; wir folgten ja damit dem Vorgange mehrrrer der tiefſten Denker übrr unſeren Gegenſtand; gleichwohl bemerken wir ſchließlich noch, daß einige Theoretiker alle Muſik, die ganze muſikaliſche Kunſt eine lyriſche zu nennen belieden, und durchaus ſich nicht mit der Anſicht befreunden können, daß die Lyrik auch hier wie in der Dichtkunſt eine eigene Gattung bilde. Die Hauptſtütze ihres Grundſatzes iſt der Takt und Rhythmus: in aller Muſik, ſagen ſir, herrſcht ein brſtimmter gleichartiger Takt und in ſich ſelbſt wirderkehrender Rhythmus, und da dieſe die Hauptbedingniß der Lyrik ausmachen, ſo ſey auch alle Muſik lyriſch.

M.

M. Dieſer Buchſtabe, der der zwölfte iſt in unſerm Alphabet, kommt in der Muſik als Abbreviatur in verſchiedener Bedeutung vor. Allein (M. oder m.) ſteht er gewöhnlich für mann oder main — Hand, z. B. d. oder s. m. oder m. g. und m. d = destra oder siaistra mann oder main gauche und main droit — rechte und linke Hand. Bei Angabe des Tempo's nach Mälzel's odrr eines andern Metronom heißt rr (M.) Metronom. Häufiger findet man ihn in der Zuſammenſtellung mit noch anderen Buchſtabrn; z. B. mſ. = mezzn forte oder auch menn farte; mp. = mezzn oder meno piann u. ſ. w. In drr Orgelbauerſprache, wo er am meiſten zur näherrn Bezeichnung der Manubrien vorkommt, bedeutet er gewöhnlich Manual, und zeigt an, daß der Regiſterzug, von welchem die Rede iſt, zum Manuale gehört. Da es an einigen Orgeln mehrere Manuale gibt, ſo findet man auch H.-M, O.-M und U.-M, d. h. Haupt-, Ober- und Untermanual, ſo wie P.-Pedal und B.-Bruſtwerk. O. U. H. M. B. oder P. über den Regiſtercolonnen zeigt an, daß z. B. bei O. die ganze Regiſtereolonne zum Obermanuale, H. zum Hauptmanuale ꝛc. gehört.

Ma, 1) italieniſche Conjunction = aber, allein; ſteht zuweilen in den Vortrags- oder Tempobezeichnungrn über oder in Tonſtücken, wenn dieſelben näher beſtimmt werden ſollen; z. B. allegro ma non troppo (oder tauto) = ſchnell oder raſch, aber nicht zu ſchnell, kürzer: nicht zu ſchnell; marcato ma non staccatn = markirt, aber nicht abgeſtoßen; und dergleichen Fälle mehr. — 2) Eine der ſogenannten belgiſchen Sylben (ſiehe dieſrn und den Artikel Solmiſation.)

Maanim oder Minageghinim, deutſch: Kugelpauke, war ein Klapper- oder vielmehr Raſſelinſtrument der Hrbräer.

Maar, bis 1805 Muſikdirector in Breslan, und dann von 1805 an zuerſt Muſikdirrctor am deutſchen Theater und nachdem dieſes eingegangen war, am polniſchen Nationaltheater zu Warſchau, wo er auch im Jahr 1810 ſtarb. Er hatte in ſeiner Strllung dort beſonders für die Compoſition und Aufführung der Ballette zu ſorgen, und man kann ſich daher lricht erklären, woher rs kam, daß er auch beſonders in dieſem Fache eine große Gewandtheit beſaß, und warum auch ſeine Tanzcompoſitionen zu den beſſeren unter allen ſeinen Werken gehören. Von Geburt war er ein Böhme; das Jahr derſelben aber findet ſich nirgends aufgezeichnet, wie denn überhaupt ſeine ganze Jugendgeſchichte in einem tiefen Dunkel liegt.

Maaß, Nieolaus, einer der älteſten bekanntrn Orgelbauer, blühete beſonders gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Maaß, Johann Gebhard Ehrenreich, geboren zu Krottdorf im Halberſtädt'ſchen am 26. Februar 1766, und geſtorben zu Halle 1823, wo er ſeit 1791 erſt als außerordentlicher, nachher als ordentlicher Profeſſor drr Philoſophie angeſtellt und als gewandter Denker und allgemein geachteter Lehrer ſehr thätig war, beſaß zugleich ungemein viele und gründliche muſikaliſche Kenntniſſe, und hat ſich mit Hülſe drren beſonders im Fache der höheren Kunſtforſchung viele und große Verdienſte erworben. Erwägen wir nur die vielen und überaus lehrreichen Aufſätze, die er beſonders in den Jahren 1814, 1815 und 1816 in die Allgem. Leipz. muſikal. Ztg. lieferte, ſo iſt dies Urtheil ſchon zur Genüge begründet.

Maaß, ſ. Menſur und Tonmaaß.

Mabillon, Jean, ein gelehrter Benedictiner drr Congregation von St. Maur, geboren 1633 zu St. Pierremont, einem Dorfe in drr Champagne. Demſelben hat die Muſik einige beſonders in hiſtoriſcher Beziehung wichtige Werke zu verdanken, wie: „Acta sanct. ordin. S. Benedicti in Seculorum classes distributa", „Annales ordin. S. Bened." (vier Theile), und „Liturgia gallica", in welchen er Vieles über Kirchenmuſik und namentlich übrr die Orgeln berichtet. Er ſtarb zu Paris am 27. December 1707.

Macari, Giaeomo, italieniſcher Theatercomponiſt, blühetr in der erſten Hälfte des vorigrn Jahrhunderts, und war aus Rom gebürtig.

Mace, Thomas, ein engliſcher Lautenvirtuos des 17. Jahrhunderts, ward geboren zu London 1613.

Machadn, 1) Manoel, zu Anfange des 17. Jahrhunderts Mitglied der Königlichen Capelle zu Liſſabon, wo er auch geboren worden war, gehört zn den vorzüglicheren portugieſiſchen Kirchencomponiſten ſeiner Zeit. 2) Barboſa Diego M., der Verfaſſer der großen Bibliotheca Lusitana historica, welche 1741 bis 1746 in vier ſtarken Foliobänden zu Liſſabon erſchien, und der auch wir viele Nachrichten über die portugieſiſche Muſikgeſchichte verdanken, indrm ſie ein ausführliches Verzeichniß von dortigen muſikaliſchen Schriftſtellern und Componiſten und drren ſowohl gedruckten als ungedruckten Werken enthält, war Abt an der Pfarrkirche St. Adrian zu Liſſabon, und ſtarb in einem der ſrchziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Machalath. Dieſes hebräiſche Wort findel man unter anderen Pſalm 88, wo es in der Ueberſchrift wörtlich heißt: „ein Lied, ein Pſalm für die Kinder Korah, für den Oberſangmeiſter, auf Machalath Leannoth."

Machaut, Guillaume de, einer der älteſten Contrapunktiſten, lebte um die Mitte des 14. Jahrhunderts, und war, nach ſeinem Namen und nachfolgenden Werken zu urtheilen, ein Franzoſe von Geburt. Er hat unter Anderm die Chanſons des Grafen von Champagne Thibault in Muſik geſetzt.

Machol oder Maghnl, auch Michol, ein althebräiſches Saiteninſtrument, übrr deſſen Beſchaffenheit und Geſtalt man aber keine genügenden Nachrichten findet.

Madin, Abbe Henry, Königl. Capellmeiſter zu Verſailles, war geboren zu Verdun 1698. Er ſtarb zu Verſailles am 4. Februar 1748. Unter ſeinen Compoſitionen haben ſich beſonders die Motetten lange erhalten. Wir beſitzen auch ein Werkchen unter dem Titel „Traité du Coatrapoint simple" von einem Madin, aber ohne Vornamen genannt.

Madunis, Giovannt, ein großer italieniſcher Violinvirtuos aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, war aus Venedig gebürtig. 1726 kam er als Orcheſterdireetor mit einer italieniſchen Operngeſellſchaft von Venedig nach Breslau. Hier hörte ihn unter Anderen auch Quanz, und dieſer verſtändigr Meiſtrr gedenkt ſeinee überall, wo er von italieniſchen Künſtlern ſpricht, mit vieler Achtung.

Madre de Deos, 1) Antonio da, portugieſiſcher Künſtler des 17. Jahrhunderts, war Carmeliter-Mönch, und ſtarb als Chorvikar in ſeinem Kloſter zu Liſſabon 1690. Er hat ungemein viele Pſalmen, Motetten, Reſponſorien und andere Kirchenſachen componirt, von welchen ein großer Theil noch auf der Königl. Bibliothrk zu Liſſabon aufbewahrt wird. — 2) Fr. Filippe da Madre de Deos, ebenfalls portugieſiſcher Künſt-

Digitized by Google

ler, war aus Liſſabon gebürtig und blühele im Anfange des 17. Jahrhunderts (um 1620) als Kammermuſikus des Königs Alphon's VI. und Lehrer des nachmals in der Muſik ſo frhr erfahrnen und fertigen Königs Johann IV. Auch von ſeinen Werken, welche jedoch weniger in Kirchen- als Kammerſachen beſtehen, werden noch jetzt mehrere auf drr Königl. Bibliothek zu Liſſabon im Manuſcript aufbewahrt.

Madrigal, ein aus der Poeſie entlehnter Name für ein jetzt ziemlich veraltetes (lyriſches) Tonſtück theils für Vocal-, theils für bloße Inſtrumentalmuſik. In der Poeſie, wo ſich das Madrigal bis auf den heutigen Tag erhalten hat, was Hagedorn's, Gotter's, Manſo's, Göthe's, Voß's und Anderer derartige Dichtungen beweiſen, iſt es eine Art lyriſchen Gedichts von kleinem Umfange, welches ſich zum Ausdrucke artiger, ſinnreicher Gedanken eignet, deren Inhalt meiſtens Liebe iſt, und welches nicht unter vier, und nicht leicht über ſechzehn Verſe enthält und häufig aus Hendekaſyllaben beſteht, mit kürzeren Verſen untermiſcht, oder aus achtſylbigen gereimten Verſen, mit freier Reimverbindung. Und ſo iſt es denn auch in der Muſik von verſchiedener Form, kleinerem und größerem Umfange, und theils auch mit mancherlei Abwechſelung der unter ſich verſchiedenen Compoſitionsſtyle: Recitativ, Cantilene und Chöre, und wie ſich dieſe in der reinen Inſtrumentalmuſik geſtalten. Jetzt und ſchon früher, d. h. mit dem vorigen Jahrhunderte, ſind gewiſſermaßen die Motetten on ihre Stelle getreten. Auch kann mon die Madrigalen als Vorläuſer der Oper betrachten. Als Dichtung hat ſich das Madrigal über ziemlich die ganze cultivirte Welt verbreitet, obſchon des italieniſchen Taſſo dahin gehörigen Werke immer auch die ſchönſten blieben. Nach Deutſchland kam dieſe Dichtungsform durch Caſpar Ziegler (geboren zu Leipzig 1621). Als Muſikſtück jedoch iſt es ziemlich Eigenthum der Italiener geblieben, und nur die Liebhaberei daran erhielt ſich auch bis in die neuere Zeit in anderen Ländern.

Maestoso (ital. Adject.) — majeſtätiſch, erhaben, königlich, daher mit Würde, auch einigem Pomp (in der Tonfülle). Es verlangt dieſe Ueberſchrift ziemlich denſelben Vortrag wie das con gravità: viele innere und äußere Kraft und Abgemeſſenheit, ergreifende Energie und Beſtimmtheit.

Maestrino, ſ. Mestrino.

Maestri secolari, heißen in Italien und namentlich in Neapel diejenigen Lehrer an den Conſervatorien, welche den Unterricht im Inſtrumentenſpiele ertheilen. Den Unterricht im Geſange und in der Compoſition ertheilen bekanntlich die wirklichen Capellmeiſter, deren gewöhnlich zwei, auch drei on jedem Conſervatorium angeſtellt ſind.

Maffei, Franceſco Scipio (Marcheſe), 1675 zu Verona geboren, ſtudirte im Jeſuitencollegium zu Parma, und ging 1698 nach Rom, wo er ſich beſonders der Dichtkunſt und Muſik widmete und auch unter die Arcadier aufgenommen wurde. Eine Ausgabe ſeiner ſämmtlichen Werke erſchien Venedig 1790 in 21 Bänden, alſo lange nach ſeinem Tode, denn er ſtarb ſchon 1755 in ſeiner Vaterſtadt, wohin er aus Frankreich über England, Holland und Deutſchland (wo ihn Carl VI. zu Wien auf's Schmeichelhafteſte aufnahm) zurückgekehrt war. — Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lebte auch noch ein anderer als Tonkünſtler und Maler berühmter Maffei, Jacob mit Vornamen, in Italien, aber zu Vicenza.

Maffoli (die Schreibart Mavali iſt falſch), Vincenzo, einer der erſten Tenoriſten des vorigen und bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts noch, war, wie ſchon der Name andeutet, ein Italiener von Geburt, hat aber auch einen ſchönen Theil ſeiner Blüthezeit in Deutſchland zugebracht. Der Sage nach beſchloß er 1806 in Rom ſein Künſtlerleben, und zog auf ein Landgut, das er ſich in dortiger Gegend gekauft hatte, und auf dem er noch länger als zehn Jahre in den glücklichſten Verhältniſſen gelebt haben ſoll.

Magadis, ein griechiſches Saiteninſtrument, das aber von den Griechen ſelbſt ſchon, namentlich von Euphorion, wenn auch noch ſo hoch geachtet, dennoch für alt ausgegeben ward. Nach Geſtalt und Spielart war es eine große Pſalter (ſ. d.) von 20 Saiten.

Magalhaens, Filippe de, zuletzt Königl. Capellmeiſter zu Liſſabon, lebte in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war aus Azeitam, einem Dorfe im Patriarchat von Liſſabon, gebürtig, und gehörte demnächſt zu den vorzüglichſten und fleißigſten Componiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes. Eine beträchtliche Sammlung von ſeinen Motetten, Meſſen ꝛc. befindet ſich noch auf der Königl. Bibliothek zu Liſſabon.

Magas, iſt der griechiſche Name des Stegs auf Saiteninſtrumenten.

Maggiolate, iſt ein Frühlingsgeſang oder vielmehr ein Geſang zur Feier des wiederkehrenden Frühlings.

Maggiore, franzöſiſch majeur und lateiniſch major — größer, höher; iſt der Comparativ von magno und magnus, zu dem man ſich, wo jene Wörter, allein ſtehend, ohne weitere Beziehung, in der Muſik vorkommen, immer das Wort Terz hinzudenken muß, alſo größere oder höhere Terz. Sie ſtehen nämlich da, wo die Molltonart ſich in eine Durtonart, d. h. deſſelben Grundtones, verwandelt, und Dur unterſcheidet ſich von Moll bekanntlich nur durch den Gebrauch der großen ſtatt kleinen Terz. Meiſtens ſteht auch außer dem maggiore, majeur oder major noch die wirkliche Vorzeichnung der nun folgenden Durtonart eines eben vorhergegangenen Molltones. Das Gegentheil von maggiore ꝛc. bedeutet: man ſoll ſtatt in Dur wieder in Moll ſpielen. So gilt denn auch Alles, was wir ſo eben von maggiore ꝛc. ſagten, in umgekehrter Wortbedeutung von dieſem minore.

Maggiore, Franceſco (oder Cicio), ein im leichteren Style ſehr gewandter und daher beim größeren Publikum auch beliebter italieniſcher Componiſt des vorigen Jahrhunderts, aus Neapel gebürtig.

Magherini, Giuſeppe Maria, ward um 1752 geboren. 1770 führte er in Rom von ſeinen Arbeiten auf das Oratorium „das Urtheil Salamo's“, und erhielt vielen Beifall; 1780 erſchienen zu London von ihm mehrere Violintrio's.

Maghol, ſ. Machol.

Magni, 1) Benedetto, ein fruchtbarer italieniſcher Componiſt aus dem Anfange des 17 Jahrhunderts, ſchrieb beſonders viele Motetten, achtſtimmige concertirende Meſſen; drei Werke ein- bis achtſtimmige Concerte ꝛc. — 2) Paolo M., war gegen Ende des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter an dem Hofe zu Mailand, und ebenfalls ein ſehr fleißiger Componiſt. — 3) Giuſeppe M., um 1700 Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Foligno, war auch daſelbſt geboren und gehörte, wie die beiden vorhergehenden, zu den beſſeren und fleißigeren Componiſten ſeiner Zeit.

Magnificat. Das Wort Magnificat kommt her von dem lateiniſchen oder italieniſchen magnificare — erheben, rühmen ꝛc. Nun fängt der Lobgeſang Maria's im Hauſe Zacharias, Evang. Luc. cap. 1, 46 bis 55 in der Vulgata an mit den Worten magnificat anima mea dominum, und ſo hat man denn auch dieſem Lobgeſange, der zumal etwas Erhebendes hat und voll iſt des Lobes des Herrn, und der, auf mancherlei Weiſe in Muſik geſetzt, ſowohl in der katholiſchen als proteſtantiſchen Kirche hie und da ausgeführt wird, den Namen Magnificat gegeben.

Magnus, 1) Fürſt zu Anhalt-Zerbſt, geſtorben zu Magdeburg als Domprobſt am 31. October 1524, war nicht allein ein großer Muſikfreund, ſondern auch ſelbſt fertiger Sänger und, für ſeine Zeit beſonders, tüchtiger Orgelſpieler. — 2) Auch zu Anfange des vorigen Jahrhunderts lebte zu London an der St. Gileskirche ein tüchtiger Organiſt Namens Magnus. Hawkins verſichert in ſeiner Geſchichte, daß dieſer Magnus einer der größten Tonkünſtler Englands geweſen ſey, deſſen Schreib-

Digitized by Google

art bis dahin noch von keinem Tonſetzer übertroffen worden wäre, und deſſen treffliches Orgelſpiel auch wohl niemals erreicht werden würde.

Magrepha, ein falſche Schreibart für Migrepha (ſ. d.).

Mahaut, Anton, lebte als Flötenvirtuos und Componiſt von 1739 bis 1760 zu Amſterdam, und ſtand als Künſtler in großem Anſehen. Von ſeinen Compoſitionen erſchienen gegen neun größere Werke: Solo's, Duo's und Concerte für die Flöte; auch ſchrieb er einige Sinfonien, und endlich auch mehrere franzöſiſche und italieniſche Arietten, die ſpäter in drei Sammlungen gedruckt wurden.

Mahir, Laura, ſ. Mad. Sick.

Mahon hieß einer der ausgezeichnetſten Clarinettiſten des vorigen Jahrhunderts, von dem um 1785 auch einige Concerte für die Clarinette zu London erſchienen.

Mahoni, ſ. Breton.

Mahr, Johann Andreas, Hofmechnnikus und zugleich guter Clavierinſtrumentenmacher zu Wiesbaden, in letzter Eigenſchaft beſonders von ohngefähr 1788 bis 1812 berühmt, alſo bis zu der Zeit, wo die Wiener, Stuttgarter und Berliner Inſtrumentenmacher die öffentliche Meinung mehr für ſich gewannen.

Mahu, Stephan, ein deutſcher Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, blühete beſonders zu Anfang deſſelben, ohngefähr um 1520.

Maichelbeck, Franz Anton, in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Muſikdirector, Profeſſor der italieniſchen Sprache und Präſentarius im Münſter zu Freiberg, galt für einen tüchtigen Lehrer in der Muſik und braven Clavierſpieler.

Maier, ſ. alle unter Mayer.

Mailand, ſ. Meiland.

Maillard. In dem an guten Tonſetzern ſo reichen 16. Jahrhunderte lebten auch drei dieſes Namens: 1) Gilles M., aus Terwanen in Flandern gebürtig, blühete beſonders um 1580. in welcher Zeit auch die noch jetzt von ihm vorhandenen vier- bis ſechsſtimmigen franzöſiſchen Chanſons zu Lyon erſchienen. — 2) Johann M., deſſen Blüthezeit mehr in die Mitte genannten Jahrhunderts fällt, und von dem ſich noch mehrere Werke auf der Bibliothek zu München befinden. — Und 3) Petrus M., dieſer, ein Jeſuit, ward geboren zu Ypern am 9. Februar 1585, und ſtarb am 12. November 1640. Das wichtigſte unter ſeinen Werken iſt der Traktat „Les Tons ou Discours sue les Modes de Musique, et les Tons de l'Eglise et la Distinction entre eux", der 1610 zu Tournay in 4°. erſchien.

Maillard, Mademoiſelle, eine in mancher Beziehung berühmte franzöſiſche Sängerin des vorigen Jahrhunderts, erſchien, damals noch ſehr jung, zum erſten Male auf dem Theater 1783 zu Paris als Armida. Sie verließ 1797 das Theater und von der Zeit an ſchweigen auch alle Nachrichten von ihr.

Mainberger, Johann Carl, geboren zu Nürnberg 1750 und auch geſtorben daſelbſt am 22. April 1815. Außer der Fertigkeit, die er ſich auf verſchiedenen Blasinſtrumenten erworben hatte, ſpielte er nebenbei auch die Violine ziemlich gut. Auf dem Claviere und der Orgel war er Virtuos. Außer mehreren Sonaten und Concerten für das Pianoforte, einigen Sinfonien für das Orcheſter u. ſ. w., ſchrieb er von 1796 bis 1813 Vieles, was zur Aufführung kam und den allgemeinſten Beifall erhielt.

Mainzer, Friedrich, einſt (1807) Königl. Baieriſcher Hofmuſikus, Virtuos auf der Violine und auch guter Clarinettiſt. Von ſeinen Compoſitionen ſind unter anderen bei André in Offenbach ſechs Quartetts für Flöte, Violine, Bratſche und Violoncell in zwei Heften, und 1818 bei Diabelli in Wien ein ſpaniſches Rondo für die Violine mit Begleitung von zwei Violinen, Bratſche und Violoncell in A-Moll geſtochen worden.

Ein Abbe **Mainzer** iſt derzeit Lehrer des Geſanges am Prieſter- und Schullehrerſeminar zu Trier, und gab 1831 heraus: „Singſchule oder praktiſche Anweiſung zum Geſange, verbunden mit einer allgemeinen Muſiklehre" (Trier bei Jacob Mainzer), und 1833 bei Schott in Mainz einige Lieder.

Mairan, Jean Jacques d'Ortous, geboren zu Beſiers 1678 und geſtorben zu Paris 1770, ſchrieb „Discours sur la Propagation du Son dans les difféeents Tons qui modifient" und gleich darauf, zur Durchführung eines Streites, welchen jene Discours hervorgerufen hatten: „Eclaircissements sue les Discours" etc.

Maire, ſ. Lemaire.

Maiſtre, gewöhnlicher Meiſtre geſchrieben; ſiehe daher auch dieſen Artikel.

Majer, Andrea, aus Venedig, ſ. Literatur.

Majeſtätiſch, ſ. Maestoso. — Majeſtätiſche Stimmen oder Töne ſind ſolche, welche ſich durch eine beſondere Tiefe, Kraft und Würde auszeichnen. Beſonders wo von Orgeln die Rede iſt, kommt der Ausdruck häufig vor.

Majeur, ſ. Maggiore.

Majo, Francesco oder Ciccio di, geboren zu Neapel um 1710. Er ſchrieb die Opern: „Demofoonte, „Montezuma", „Ifigenia in Tauride" (1761), „Artaserse" (1762), „Antigono" (1768), „Didone abbandonata", „Alessandro nel Indie" und „Hippermestra". M. ſtarb, ohne ſein Vaterland je verlaſſen zu haben, in Neapel 1773. Für die Kirche hat er im Ganzen wenig gearbeitet; wenigſtens ſind in dieſem Style nur ein Salve Regina und ein Dixit Dominus von ihm ins größere Publikum gekommen.

Majocchi, Luigi, italieniſcher Operncomponiſt, der aber in der erſten Blüthe ſeines Lebens und ſeines Talents ſchon durch den Tod eine Laufbahn verlaſſen mußte, auf welcher ſicher ihm ſo manche ſchöne Frucht entgegengereift haben würde, ward geboren zu Codogno im Jahr 1809 und ſtarb im October 1836.

Major, ſ. Maggiore.

Majorano, Gaetano, genannt Caffarelli (Sopraniſt), unter welchem angenommenen Namen er halb Europa durchreist und die Welt durch wundervollen Geſang in Erſtaunen geſetzt hat, ſo daß Burney ſelbſt in hohem Entzücken ihm noch den Namen „Vater des Geſanges" beilegte, war eines armen Landmanns Sohn in der neapolitaniſchen Provinz Bari, wo er 1703 (nicht 1707, wie Gerber meldet) geboren wurde. Er brachte ein ſo bedeutendes Vermögen zuſammen, daß er die Herrſchaft Santo-Dorato kaufen konnte, welche früher ein Herzogthum geweſen war, und von der er daher auch den Titel Duca annahm, der ſpäter ſogar auf ſeinen Neffen überging. Aber auch als Herzog von Santo-Dorato fuhr er fort, wenn auch nicht mehr auf Theatern, doch in Kirchen und Klöſtern zu ſingen und dieß ſich theuer bezahlen zu laſſen. Als er am 1. Februar 1783 zu Neapel ſtarb, hinterließ er ſeinem Neffen außer jener Herrſchaft noch ein reines Vermögen in Gütern und baarem Gelde von 12000 italieniſchen Ducaten jährlicher Einkünfte.

Majorbaß, eine faſt ganz veraltete Benennung für Unter- oder Subbaß.

Makoweczky, berühmter Hornvirtuos aus dem Ende des vorigen und auch dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war ein Böhme von Geburt. Mehrere Reiſen, die er machte, durch Deutſchland, England ꝛc., brachten ihm einen ausgebreiteten Ruf. 1802 wurden bei Breitkopf und Härtel in Leipzig von ihm gedruckt: ein Duo für Horn und Viola, und ein Quartett für Horn, zwei Violinen und Baß.

Malanotte, Adelaide, ſpäter verehlichte Montreſor, Sängerin, vor 15 bis 20 Jahren noch weit berühmt, zu Verona geboren. Eine Hirnentzündung, die ſie vor 1821 befiel, zerrüttete ihre Geſundheit dergeſtalt, daß ſie in Allem nur noch auf den Theatern zu Bergamo und Bologna ſingen konnte, dann aber ſich in ein bürgerliches Stillleben zurückziehen mußte. Sie wählte Salo zu ihrem Wohnorte. Im Herbſt 1832 wollte ſie den-

Digitized by Google

ſelben mit Brescia vertauſchen; allein ihr Uebel nahm ſo zu, daß ihr die Aerzte die Reiſe unterſagten, und ſie ſtarb denn auch noch am letzten December deſſelben Jahres, für die Kunſt wie für ihre Familie viel zu früh.

Malerei (muſikaliſche), ſ. Tonmalerei.

Malibran, auch unter dem Namen Malibran-Garcia bekannt, Maria Felicitas, war die Tochter des ſpaniſchen Tenoriſten Manoel Garcia, der ſich, für längere Zeit bei der dortigen großen Oper engagirt, im Jahre ihrer Geburt 1808 (nicht 1809) mit ſeiner Familie zu Paris befand. Liebe zu ſeinem Berufe, aber auch eine allerliebſte, glockenreine Stimme, mit welcher ſie in zarteſter Kindheit ſchon ihre Eltern ergötzte, beſtimmten dieſen, ihren Vater, auch ſie für die Kunſt zu erziehen, und, vielſeitig und durchgebildeter Muſiker, fing er bald an, ihr einen regelmäßigen Geſangsunterricht zu ertheilen. Wie dem genialen Roſſini jedoch, der ungeachtet ſeines entſchiedenen Talents, der Sage nach, in ſeiner Jugend faſt mit Gewalt zu Muſikübungen gebracht werden mußte, erging es auch ihr; ſie mochte weder ſingen noch ſpielen, machte auch bei aller Strenge des Vaters nur ganz geringe Fortſchritte, und nicht einmal verzweifelte dieſer faſt an jedem, auch nur einigermaßen glücklichen Erfolge ſeiner Mühen. Mit ihrem 13. Jahre wachten urplötzlich alle ihre Geiſteskräfte auf; eine Umwandlung geſchah mit dem Mädchen nach ihrem Innern und Aeußern, ſo ſchnell und überraſchend, daß ſie den Eltern nicht ohne Grund Beſorgniß einflößte; das Talent, das tief in ihrem Innern ſchlummerte, mußte eine gewaltige Aufregung erhalten haben, denn mit Rieſenkraft trat es jetzt auf einmal hervor, Alles, was Kunſt heißt, in ſich verſchlingend und mit ſolcher Pfeilſchnelle das, was der Künſtler Schule nennt, durchlaufend, daß der gewandte väterliche Lehrer ſelbſt kaum ihr zu folgen vermochte. Merkwürdig iſt, daß bei ſo harter und grauſamer Behandlung, wie die Malibran ſie in ihrer erſten Jugend von dem lehrenden Vater zu erdulden hatte, die höchſte Kunſt und die Liebe zu derſelben zu ſo bewunderungswürdiger Vollkommenheit ſich entfalten konnte, wie es bei unſerer Sängerin, was wir nachher erfahren werden, wirklich der Fall geweſen iſt. Die gewöhnliche Sage iſt, daß der M. erſtes Auftreten auf dem Theater zu Paris als Roſine im „Barbier" ſtattgefunden habe. Es iſt das ein Irrthum. Noch während der Zeit ihrer Ausbildung hatte der Vater Garcia Paris verlaſſen und war nach London gezogen, und hier feierte ſie als 14jähriges Mädchen in der italieniſchen Oper und bei einem Muſikfeſte in York, wo ſie in den heiligen Geſängen Händel's und Haydn's eben ſo ſehr zu bezaubern wußte, als in der dramatiſchen Muſik Mozart's und Roſſini's, ihre erſten Triumphe. Ihre Laufbahn europäiſchen Ruhmes, die ſo vielverſprechend begonnen hatte, ward indeß auf kurze Zeit unterbrochen, indem ihr Vater eine italieniſche Oper in Amerika zu gründen beſchloß. Mit einer ſehr ungenügenden Geſellſchaft kam er 1825 in New York an. Das Unternehmen ſcheiterte; die meiſten Mitglieder kehrten nach Europa zurück; doch Maria Garcia blieb, da ein Franzoſe, Namens Malibran, der für einen der reichſten Handelsherren in New-York galt, ihr ſeine Hand antrug. Rückſicht auf die Lage ihres Vaters mag die junge blühende Sängerin mit bewogen haben, dieſen Antrag eines in Jahren ſchon bedeutend vorgerückten Mannes anzunehmen. Kaum aber hatte ſie die Bühne verlaſſen ſo ward Malibran bankerott. Der Heirathsvertrag hatte ihr eine anſehnliche Summe ausgeſetzt; allein ſie verzichtete darauf, überließ ſie den Gläubigern und betrat die Bühne wieder. Ohne gerichtlich geſchieden zu ſeyn, trennte ſie ſich von ihrem Manne und kehrte nach Europa zurück, wo ſie zu Anfang des Jahres 1828 in Paris zuerſt in Roſſini's „Semiramis" auftrat. Roſſini war es auch, der zuerſt auf ſie aufmerkſam wurde und ihre Stimme bewunderte, indem er ſie vor jenem öffentlichen Auftreten in einer Abendgeſellſchaft der Madame Merlin hörte (December 1827). Und gleich von dieſem Abend an ward die damals 19jährige bildſchöne Sängerin das Idol des Pariſer Publikums. Selbſt die Paſta mußte vor ihrem Ruhme zurücktreten und die zweite Stelle einnehmen. Die Superiorität der M. im Geſange ward allgemein anerkannt; nur dem Spiel der Paſta ward zugeſtanden, daß es unerreichbar ſey in gewiſſen hochtragiſchen Momenten; dagegen ward die M. nie übertroffen in geiſtvoller, vielgewandter Originalität, in lebendigſter Berührung aller Saiten des Gefühls, in jenen von den Engländern ſogenannten tender strokes of art, die raſch und unwiderſtehlich das Herz des Hörers treffen. Ohne Nebenbuhlerin (im Ganzen) herrſchte die Malibran von jener Zeit an als Königin des Geſanges, der mit einer in der Geſchichte faſt beiſpielloſen Begeiſterung gehuldigt wurde, ſie mochte in Wien oder Paris, in Neapel oder London, in Mailand oder Venedig oder ſonſt wo erſcheinen. In Paris bezog ſie ſchon 1829 für die wenigen Monate der Operſaiſon einen Gehalt von 50,000 Franken, und in Mailand engagirte ſie der Herzog Visconti, Eigenthümer der Scala, auf drei Stagioni mit einem jährlichen Gehalte von 70,000 Gulden, nebſt freier Equipage, prächtiger Wohnung, freier Tafel und einem Benefiz. Sie machte von den ungeheuren Summen einen verſchwenderiſchen, aber nur verſchwenderiſch-wohlthätigen Gebrauch. Ihren Gatten hatte ſie, obſchon ſie nicht mit ihm lebte, aus dem Gefängniß und den Krallen der Gläubiger befreit; ihre Verwandten und Freunde überſchüttete ſie mit Geſchenken, ſo daß ihr Nichts übrig blieb, und der große Banquier Gabriel Deleſſert und andere Freunde ihr Vorſtellungen machten und ihre Einnahme in Empfang nahmen, um ſie zu hindern, Alles mit vollen Händen wieder wegzugeben. Auch ſtill und verborgen übte ſie ihre Wohlthaten. Gleich ſehr werden ihre übrigen weiblichen Tugenden gerühmt. Aufgewachſen im Glanz und Pomp der europäiſchen Hauptſtädte, vergöttert überall, fühlte ſie ſich doch im häuslichen Leben am glücklichſten und verſchmähte jede Oſtentation. Mitten unter allen Verführungen blieb ihr Ruf rein und unbefleckt; ſelbſt die Verläumdung wagte ſich nicht an ſie. Und doch war ſie eine der liebenswürdigſten Frauen, fröhlich wie ein Kind, oft bis zur Ausgelaſſenheit luſtig, eine kühne Reiterin, eine gleich kecke Schwimmerin, die manchmal auf ihren Seefahrten in leichter Matroſenkleidung über Bord in die Fluthen ſprang. Zu Hauſe, im kleinen Kreiſe von Bekannten, wußte ſie durch tauſend Dinge zu unterhalten, machte in heiterſter Laune Carricaturen von Bekannten, Knittelverſe, Räthſel und ähnliche Scherze. 1835 ward ihre erſte Ehe gerichtlich für ungültig erklärt, und Anfangs des Jahres 1836 ſchloß ſie die zweite in Paris mit de Beriot (ſ. d.) in Gegenwart der erſten dort anweſenden Kunſtheroen. Im Frühjahre deſſelben Jahres reiſte das glückliche Ehepaar nach London. Zu dem Muſikfeſte, das im September in Mancheſter ſtattfand, hatte ſie verſprochen zu kommen. Sie ward unwohl, vielleicht in Folge eines Sturzes mit einem wilden Pferde, wobei ihr ein Blutgefäß verletzt worden ſeyn ſoll; indeß ſtets verbindlich und voll glühenden Eifers wollte ſie Wort halten und ſang wirklich bei dem Muſikfeſte. Die Folgen davon waren mehrfältige Ohnmachten und eine große Ermattung. Als ſie zum letzten Male auftrat, konnte ſie kaum noch ihre Parthie beendigen und fiel in den Couliſſen ohne Beſinnung nieder. Man mußte ſie in ihre Wohnung tragen. Seit dieſem Augenblicke ſchienen ihre Lebenskräfte von Stunde zu Stunde zu erlöſchen. Beriot ging Tag und Nacht nicht von dem Krankenbette ſeiner Frau. Dennoch konnte er ſich einen oder zwei Abende den Muſikfeſten, ſeiner Verpflichtung gemäß, nicht entziehen, und ängſtlich war die M. geſpannt, ob nicht die Anſtrengung und Sorge ihn beim Spiele überwältigen und den Beifall des Publikums ſchmälern würden. Aber es war, als ſchwebte die Seele Maria M.'s über dem Zauberhauche ſeiner Töne, und es war ihr letztes freudiges Lächeln auf den bleichen Lippen, als ſie bei ſeiner Heimkehr hörte, mit welchem

Digitized by Google

Enthuſiasmus ihn das Publikum aufgenommen hatte. Es war dies aber nicht blos Liebe zu ihrem Gatten, ſondern überhaupt eine volle Seele, ein fühlendes Gemüth, eine völlige Hingebung zur Kunſt, die ſich an dem freudigen Beifalle ſtärkt und von ihm lebt, und ein charakteriſtiſcher Zug ihres ganzen Lebens iſt. In der That, ſie war eine große Erſcheinung, wie ſie die Natur nur ſelten ſchafft. Lächelnd ſtanden die Götter an ihrer Wiege und gaben ihr Schönheit, Anmuth, Geiſt, die Macht der Stimme, Talent der Darſtellung und in deren Gefolge auch Reichthum und Ruhm. Wo ſie ſang oder ſpielte, beſeelte ſie um ſich Orcheſter, Director, Sänger und Sängerinnen: Alles erwärmte ſich unwillkührlich an der Gluth ihrer Begeiſterung und trat gleichſam aus ſich ſelbſt heraus. Alle Meiſter der verſchiedenen Schulen: Mozart und Cimaroſa, Boieldieu und Roſſini, Cherubini und Bellini, wußte ſie zu erfaſſen und in ihren charakteriſtiſchen Eigenheiten lebendig wieder zu geben. Es ſey uns erlaubt, hier einen Zug ihrer Großmuth und zarten Art zu helfen, zu erwähnen. Wo ein reiſender, concertgebender Künſtler, zumal wenn er in Noth war, ſie um ihre Unterſtützung bat, durfte er ſicher und dreiſt auf ihre Zuſage rechnen. So hatte ſie auch eines Tags in Paris einer Schauſpielerin verſprochen, in dem Concerte zu ſingen, das jener die Mittel zu ihrer Abreiſe nach England verſchaffen ſollte. Gegen ihre Gewohnheit kam ſie ſpät; allein ſie entſchuldigte ſich bei der Concertgeberin damit, daß ſie zuvor bei dem Herzog von Orleans habe ſingen müſſen, und um ihr auf doppeltem Wege nützlich zu ſeyn, die Einladung angenommen habe, ließ dann eine Börſe mit „dort empfangenen“ 100 Thalern in die Hand der Verwunderten fallen und trat dann auf und ſang die verſprochene Parthie. Wie viele Sängerinnen ſind, von denen wir Gleiches rühmen könnten? — „Schwer will das Herz ſich überzeugen — ſagt ein Londoner Blatt — daß ſo Göttliches für immer dahin ſeyn ſolle. Im höchſten Glanze ihres Lebens (ſie war noch nicht 28 Jahre alt) iſt ſie von uns gewichen, als wäre das Schöne nur beſtimmt, dahin zu ſchwinden, gerade wenn es am ſchönſten iſt.“ Damit endigen denn auch wir gern unſere Betrachtung; indeß müſſen wir noch erwähnen, daß ſie, von rein muſikaliſcher Seite betrachtet, nicht blos Sängerin, ſondern überhaupt eine auch ſtreng muſikaliſch durchgebildete Künſtlerin war, und im Beſitz ſelbſt gründlicher theoretiſcher Kenntniſſe, die ihr — wie Andere ſagen — „des Vaters geißelnde Ruthe ſchon in frühester Jugend beigebracht hatte“, hat ſie mehrere kleine Geſangſtücke componirt, die vielen Beifall gefunden haben und von denen auch einige gedruckt worden ſind. Sie ſtarb 1836 am 23. September. Man veranſtaltete eine glänzende Leichenfeier nach den Gebräuchen der katholiſchen Kirche, und unter dem Klange gedämpfter Glocken wurden die ſterblichen Ueberreſte des entflohenen Genius, von einer großen Anzahl Bewohner der Stadt und Umgegend feierlichſt begleitet, in derſelben Kirche beigeſetzt, wo ihre letzten frommen Töne entzückt hatten. Später wurde ihr Leichnam vom belgiſchen Hofe nach Brüſſel erbeten; de Beriot hat auf dem Wege des Rechts um Auslieferung der Ueberreſte der Unvergeßlichen nachgeſucht und hat den Proceß gewonnen. Außer den vielen Zeitungsartikeln ſind in England einige Broſchüren erſchienen, welche Ausführlicheres enthalten, als der Raum hier zu bringen geſtattete.

Maltere, ſ. Vanmaltere.

Malzat, Johann Michael (nicht Ignatius, wie Gerber in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon ihn nennt), geboren zu Wien um 1730 und geſtorben zu Botzen in Tyrol 1791, war Virtuos auf der Hoboe und dem engliſchen Horne. Die Compoſitionen, welche er für ſeine Inſtrumente geſchrieben hat, und die in drei concertirenden Sinfonien, vier Concerten, einem Septett, drei Sextetten, vier Quintetten, elf Quartetten und zwei Doppelconcerten für Hoboe und Fagott beſtehen, ſind zwar mehrentheils bei ihrer Ausführung mit Beifall aufgenommen worden, dennoch aber durchgängig Manuſcript geblieben. Auch für den Fagott hat er zwei Concerte geſchrieben und eins für das Violoncell.

Mälzel, Johann Nepomuk (nicht Leonhard), der Erfinder des weit verbreiteten Metronoms, K. K. Oeſterreichiſcher muſikaliſcher Hofkammer-Maſchiniſt zu Wien, wurde geb. zu Regensburg am 15. Auguſt 1772. Bei den herrlichen muſikaliſchen Talenten, womit die Natur ihn ausgeſtattet hatte, nahm auch ſeine Thätigkeit in der Mechanik, ſo weit ſie, bei der Maſſe ſeiner eigentlichen Berufs- und Dienſtgeſchäfte, ein reiner Ausfluß ſeines forſchenden und ſchaffenden Geiſtes ſeyn konnte, vornehmlich eine muſikaliſche Richtung. Er erfand das Panharmonikon, ein Automat oder vielmehr ein wirklich muſikaliſches Inſtrument, das ziemlich ein vollſtändiges Orcheſter mit Pauken und Trompeten, Trommel und Triangel nachahmt, indem es durch Walzen und Blaſebälge die darin angebrachten wirklichen Inſtrumente in Bewegung ſetzt. Voran ſteht ein martialiſcher Trompeter, der den öſterreichiſchen Küraſſiermarſch bläſt. Ueberhaupt ſind hinſichtlich der Kraft und Beſtimmtheit der Intonirung die Blasinſtrumente am meiſten dabei gelungen, wie es denn auch bei dem vorhandenen Mechanismus wohl nicht anders ſeyn konnte. Dieſer iſt dem der Mechaniker Kaufmann in Dresden (bei ihrem Trompeter) ſehr ähnlich. 1807 zeigte Mälzel das Inſtrument zum erſten Male in Paris. Es ward allgemein bewundert, und er verkaufte es für 15,000 Rthlr. Hatte er ſich nun auch dadurch ſchon einen bedeutenden Namen in der muſikaliſchen Welt ſowohl insbeſondere als überhaupt bei Jedem, der ſich für Kunſt intereſſirt, erworben, ſo erreichte ſein Ruf jedoch erſt den höchſten Grad mit der Erfindung des weltbekannten und wahrlich ſehr nützlichen und alle ähnlichen Maſchinen und Vorrichtungen weit übertreffenden Metronoms (ſiehe Chronometer). Er ſtarb 1838.

Manara, Franceſco, allen Nachrichten nach, welche wir noch von ihm beſitzen, einer der vortrefflichſten und fleißigſten italieniſchen Kirchencomponiſten des 16. Jahrhunderts, in deſſen zweitem und drittem Decennium er beſonders blühte, ſtand in Dienſten des Herzogs zu Ferrara und ſtarb in hohem Alter.

Mancando (ital.) — abnehmend; daſſelbe was Diminuendo (ſ. d.). Abgekürzt ſchreibt man manc., niemals man., was auch mano und noch Anderes bedeuten könnte.

Manchicourt, Pierre de, der zu den vorzüglichſten Tonſetzern des 16. Jahrhunderts gezählt wird, ward zu Bethune in Artois geboren, und blühete beſonders um 1550, in welcher Zeit er als Muſikdirector an der Cathedralkirche zu Dornick angeſtellt war.

Mancini, 1) Curzio, ein zu ſeiner Zeit ſehr geachteter Tonſetzer, war 1589 Capellmeiſter an der liberianiſchen Hauptkirche zu Rom; entſagte aber dieſer Stelle im Jahre 1591 und kam in derſelben Eigenſchaft im Jahre 1607 an die lateraniſche Hauptkirche, in deren Archiv denn auch noch mehrere, uns indeß unbekannte Werke von ihm aufbewahrt werden. — 2) Franceſco M., ein neapolitaniſcher Componiſt aus der Epoche Leo's und Durante's, lebte um 1700 zu Rom, und ſetzte bis 1731, wo er als ein ſehr alter Mann ſtarb, noch manche Oper und manches Intermezzo, woran ſich das muſikaliſche Publikum ſeiner Zeit in Italien und auch England nicht ſatt hören konnte. — 3) Giovanni Battiſta M., geboren zu Bologna 1714, kam um 1730 als Sänger aus der Schule des berühmten Bernacchi, wurde darauf 1757, nachdem er mehrere Reiſen durch Italien und Deutſchland gemacht hatte, die ihm einen bedeutenden Ruf verſchafften, zu Wien von der Kaiſerin zum Singmeiſter der Erzherzoginnen angenommen. Hier in Wien gab er nun auch 1774 das in Quart gedruckte bekannte Werk heraus: „Pensieri e riflessioni pratiche sopra il Canto figurato“, welches nachher auch von A. Desaugiers in's Franzöſiſche überſetzt wurde und 1776 zu Paris erſchien unter dem Titel: „l'art du chant

Digitized by Google

figuré“, und 1796 noch einmal unter dem Titel: „Reflexinns pratiques sur le chant figuré.“ Von dieſes M., der am 4. Januar 1800 zu Wien ſtarb, praktiſchen Werken iſt blos ein achtſtimmiges Magnifieat im Manuſcript bekannt.

Mancinus, Thomas, geboren 1550, war in ſeinen letzten Lebensjahren, d. h. von ungefähr 1590 bis 1610, Biſchöflich Halberſtädtiſcher und Fürſtlich Braunſchweigiſcher Capellmeiſter. 1588 erſchienen unter Anderem von ihm: „Newe luſtige und höffliche weltliche Lieder mit vier und fünf Stimmen“ (Helmſtädt). Sein Todesjahr findet ſich nirgends ganz gewiß angegeben.

Manderſcheidt, Nieolaus, einſt berühmter Orgelbauer, lebte zu Nürnberg, war aber zu Trier am 2. April 1580 geboren. Er ſtarb an ſeinem Geburtstage. am 2. April 1662.

Mandoline, ein in Italien, auch jetzt noch, beſonders gebräuchliches und beliebtes lautenartiges Inſtrument. das Koch in ſeinem muſikaliſchen Lexikon mit noch Anderen mit Mandora, aber irrig. als gleich anführt. Hinſichtlich der Zahl der Saiten nun und ihrer Stimmung unterſcheidet man gewöhnlich die Neapolitaniſche und die Mailändiſche Mandoline. Die erſte hat meiſtens vier doppelchörige Saiten, die in gg, eingeſtrichen dd, aa und zweigeſtrichen ee geſtimmt ſind. Das zweigeſtrichene e beſteht aus zwei ſchwachen Darmſaiten (ſogenannten Quinten); das a aus zwei Stahlſaiten (Nr. 7); das d aus zwei Meſſingſaiten, deren jede aus zwei ſchwachen zuſammengedreht iſt, und das g aus Darmſaiten mit Silberdraht überſponnen. Die Mailändiſche aber hat fünf Doppelchöre, die in gg (beide überſponnen), eingeſtrichen cc, aa, zweigeſtrichen dd und ee geſtimmt ſind. Uebrigens hat man auch Mandolinen, die blos einchörig bezogen ſind. Geſpielt werden ſie alle mit einem Plectrum und einem Finger der rechten Hand. Einer der größten Virtuoſen, wenn nicht der größte unter denen, die je exiſtirt haben oder noch exiſtiren, iſt unſtreitig der jetzt ſchon ſehr bejahrte Vimerrati aus Mailand, der noch 1834 eine Reiſe durch Deutſchland machte. Man darf ihn mit Recht den Paganini unter den Mandolinenſpielern nennen. Da die gewöhnliche (Neapolitaniſche) M. ganz die Stimmung der Violine hat, ſo bedient man ſich gewöhnlich da, wo kein Mandolinenſpieler vorhanden iſt und in den Opern doch dergleichen Accompagnements vorkommen, zur Ausführung dieſer der Violine, indem man die Noten pizzicato ſpielt und die Violine an ſich hält wie die Mandoline. In Deutſchland, das ſo ſehr arm an Mandolinenſpielern iſt, muß es meiſtens ſo geſchehen. Auch hat man nicht einmal ein Lehrbuch des Mandolinenſpiels in deutſcher Sprache; das bei uns bekannteſte iſt das von Fouchetti, das auch in franzöſiſcher Sprache erſchien unter dem Titel: „Méthode paur apprendre facilement à jauer de la Mandoline à 4 et 6 Cordes“ (Paris, 1770). Im Italieniſchen heißt die Mandoline Mandola, aber auch Mandaca, und daher kommt wohl jene Verwechſelung oder vielmehr Gleichſtellung; allein die

Mandora, die in der äußern Form und Geſtalt, Spielart ꝛc. der vorhergehenden Mandoline allerdings ganz gleich, alſo eine kleine Art Laute iſt, wird weit mehr als die Mandoline wirklich lautenartig hinſichtlich der Ton- und Notennamen ꝛc. behandelt, hat auch acht Saitenchöre und die Quinte einchörig. Den oberſten drei Saiten nach iſt die Stimmung E-Moll. Die erſten und tiefſten vier Saiten werden in die jedesmalige Tonart geſtimmt, aus welcher das Stück geht. alſo ganz wie bei der Laute (ſ. d.). Die offenen Saiten heißen alle in der Tabulatur a, und die gegriffenen Töne erſt bekommen verſchiedene Namen: b, c, d. e, f, g, h, und nun wirklich alphabetiſch weiter i, k, l, m, n, o. Jetzt iſt das Inſtrument ganz außer Gebrauch, und nur hier und da noch findet man ein Exemplar.

Mandurchen, nicht vielleicht eine kleine Mandore, wie ſich aus dem Wort und ſeiner Endung vermuthen ließe, ſondern eine kleine Pandure. S. Pandurina.

Manelli, Franceeseo, der Componiſt der erſten wirklichen Oper. welche in Venedig aufgeführt wurde, war aus Tivoli gebürtig. Jene Oper hieß l'Andrameda und erſchien 1637. Man macht noch folgende namhaft: „Temistocle“ (1636), „Alcale“ (1642), „Ercale nell' Erimento“ (zu Piacenza 1636), „il Ratta d'Europa“ (1653) und „i Sei Gigli“ (zu Ferrara 1666). In dieſe Zeit, in die ſechziger Jahre des 17. Jahrhunderts, ſcheint auch ſein Todesjahr zu fallen.

Manelli, Pietro, komiſcher Sänger des vorigen Jahrhunderts, trug beſonders viel zu der Revolution bei, welche gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts mit der alten franzöſiſchen Muſik zu Paris vorging, indem er zuerſt die Franzoſen für die neuere italieniſche Muſik empfänglich machte. Es iſt zu bedauern, daß man über die weiteren Lebensverhältniſſe dieſes hochverdienſtlichen Mannes keine genaueren Nachrichten aufbehalten hat.

Manfredini, Vineenzo, war aus Bologna gebürtig und kam 1755 mit mehreren italieniſchen Tonkünſtlern nach Petersburg, wo er bald als Capellmeiſter des Großfürſten angeſtellt wurde, als welcher er ſowohl alle Kammer- als Kirchencompoſitionen, und von 1758 an auch die jährlichen Opern zu beſorgen hatte. So ſetzte er die Opern: „Alessandra nell' Indie“, „Semiramide“ und „Olimpiade“ von Metaſtaſio. 1769 kehrte er mit einem in Rußland erworbenen anſehnlichen Vermögen in ſein Vaterland zurück und that von dieſer Zeit an im Ganzen wenig mehr für die Kunſt. M.'s Wohnort war jetzt Bolouga, und noch 1787 war er einer der Compilatoren des dort damals erſcheinenden Giarnale enciclapedica. Sein Todesjahr findet ſich nirgends beſtimmt angegeben. Jedenfalls aber fällt es noch in die Zeit vor 1796.

Mangold, 1) Wilhelm, Großherzoglicher Hof-Capellmeiſter in Darmſtadt, als Componiſt von mehreren gefälligen Sachen bekannt, wie z. B. der vierſtimmigen Cantate „Cäcilia“, die häuslichen Zirkeln katholiſcher Länder gewiß eine willkommene Gabe geweſen ſeyn wird, als ſie 1828 bei Schott in Mainz erſchien, und dem Potpourri für Violon und Violoncell, das 1831 ebendaſelbſt gedruckt wurde; iſt ein Mann noch in den beſten Jahren. Wenn gleich keine Berühmtheit, iſt er ein höchſt achtbarer Künſtler, der ſich eine Reihe von Jahren als Virtuoſe, Componiſt und Dirigent vielfache Verdienſte erworben hat, welche auch in weiterem Kreiſe Anerkennung fanden. — 2) Auguſt, ein jüngerer Bruder des Vorhergehenden, hat ſich in neuerer Zeit durch viele Vocalcompoſitionen (Lieder und vierſtimmige Männergeſänge, von denen faſt in allen deutſchen Liedertafeln geſungen werden) einen Namen gemacht. Eine große Cantate, „Wittekind“, wurde in Darmſtadt — wo der Componiſt lebt und Director des Dilettantenvereins iſt — mit großem Beifalle gegeben. Ebenſo hat ſeine Oper Thannhäuſer ſehr gefallen. Dieſer noch junge Mann wird ſich im Laufe der Zeit eine bedeutende Stellung zu erwerben nicht verfehlen.

Manier. Zunächſt verſteht man darunter I. gewiſſe größere oder kleinere Verzierungen einfach melodiſcher Hauptnoten. Dieſe Verzierungen zerfallen in zwei Hauptclaſſen: weſentliche und unweſentliche. Betrachten wir jede Claſſe beſonders, d. h. ſo weit es die Tendenz dieſes allgemeinen Artikels zuläßt, denn die Erklärung der einzelnen Manieren ſelbſt, wie wir ſie nachgehends namhaft machen, gehört — was wir gleich zum Voraus hier bemerken — in ihre ſpeciellen Artikel. — A. Die weſentlichen Manieren nun, das ſind diejenigen, welche vom Componiſten ſelbſt meiſtens vorgeſchrieben werden, theilt man wieder ein in einfache und zuſammengeſetzte. — 1) Die einfachen Manieren können ſeyn: a) ſolche, die in den Tonſtücken ſelbſt durch kleine Noten, oder b) ſolche, die durch Zeichen vorgeſchrieben werden. Jene ſind z. B. der Vor- und Nachſchlag, Doppelvorſchlag oder Anſchlag. Schleifer und Schneller; dieſe der Triller in allen ſeinen verſchiedenen Arten (mit und ohne

Digitized by Google

Nachſchlag, mit dem Zuſatze von unten oder oben, Pralltriller ꝛc.), Mordent, Zuſammenſchlag, Battement und Doppelſchlag. — 2) zuſammengeſetzte Manieren, welche ebenfalls theils durch Noten, theils durch Zeichen angedeutet werden können, ſind: der geſchnellte und prallende Doppelſchlag, die Bebung oder das Tremolo, Arpeggio, der Zurückſchlag u. ſ. w. — Bei allen dieſen Manieren kommt es vorzüglich auf die richtige Ausführung an. — B. Unweſentliche Manieren. Dieſe heißen auch willkührliche und freie, weil ſie nicht vom Tonſetzer ſelbſt vorgeſchrieben, ſondern hinſichtlich ihrer Erfindung dem Ausführer eines Tonſtücks überlaſſen ſind. Der franzöſiſche Name iſt broderies. Es ſind darunter im Allgemeinen diejenigen Veränderungen und Zuſätze zu verſtehen, wodurch der Ausführer eines Tonſtücks daſſelbe zu verſchönern gedenkt. Worin nun aber auch dieſe Manieren oder Verzierungen und Zuſätze beſtehen mögen, immer müſſen ſie mit Einſicht, Geſchmack und Auswahl geſchehen. Dann, aber auch nur dann, können ſie in der That Viel zur Verſchönerung eines Tonſtücks beitragen. Der Ripieniſt muß ſich nothwendiger Weiſe aller ſolcher Manieren ſtreng enthalten, die nicht vom Componiſten ſelbſt vorgeſchrieben ſind. Es geht dies ſchon aus dem Allgemeinen hervor, daß der Concertiſt beim Gebrauch oder vielmehr der Anwendung willkührlicher Manieren völlig freie Hand habe und ſich ſeiner Phantaſie überlaſſe. Was aber würde da herauskommen, wenn Jeder im Orcheſter ſich ſeiner Phantaſie frei überlaſſen wollte oder dürfte? Nur dem Soloſänger oder Spieler alſo ſind ſolche freie Manieren zu geſtatten, die — was wir ſchließend noch bemerken — am meiſten und paſſendſten auch ſtattzufinden pflegen bei Imitationen oder Wiederholungen ein und deſſelben thematiſchen Satzes, um eben dieſe Wiederholung, die ſonſt leicht einförmig und daher langweilig werden könnte, etwas zu verdecken und auf ſolche Weiſe auch in ihr den Ausdruck zu ſteigern. — Die willkührlichen Manieren führen auf die II. Hauptbedeutung des Wortes Manier, nämlich als wirkliche Handlungsweiſe des Künſtlers, die wir indeſſen bei Tonſetzern lieber durch Styl und bei praktiſchen Künſtlern (Virtuoſen, Sängern ꝛc.) durch Schule bezeichnen. Von dieſer Seite und in ſolcher Rückſicht betrachtet, iſt jede Manier a priori willkührlich, und faſt jeder Componiſt hat ſeine eigene Manier, die mehr oder weniger von der eines andern verſchieden iſt. So reden wir von einer Bach'ſchen, Benda'ſchen, Gluck'ſchen, Graun'ſchen, Händel'ſchen, Haydn'ſchen, Mozart'ſchen, Roſſini'ſchen, Spohr'ſchen ꝛc. Manier. Der eine dieſer Meiſter z. B. pflegt dieſes oder jenes Inſtrument ſo oder ſo, dieſe oder jene Stimme ſo oder ſo zu behandeln, ſo zu inſtrumentiren u. ſ. w.; der Andere wieder ſo und der dritte noch anders. Das ſind ihre Manieren oder vielmehr Style, die der ausübende Künſtler indeß genau kennen muß, wenn er im Vortrage der Werke dieſer Meiſter wirklich etwas Vorzügliches leiſten will.

Mann, Mathias Georg (nach Einigen auch Monn), ein erfahrener Violinſpieler und Meiſter auf der Orgel, auch Albrechtsberger's Lehrer, wurde beiläufig 1720 oder 1721 in Nieder-Oeſterreich geboren, kam als Sängerknabe in das Chorherrnſtift zu Kloſter-Neuburg; erhielt den Organiſtendienſt an der Carlskirche zu Wien und ſtarb 1751, kaum 30 Jahre alt. M. hat viele Werke hinterlaſſen; eine große Anzahl von Clavierſonaten ſoll im Beſitze eines Grafen Niklas Palffy geweſen ſeyn; Mehreres verwahrt das K. K. Hofmuſikarchiv, weil Kaiſer Joſeph II. ein beſonderer Freund ſolcher ſtreng gearbeiteten Compoſitionen war; das Meiſte aber möchte ſich wohl im Stifte Kloſter-Neuburg vorfinden.

Manni, Genaro, ein berühmter italieniſcher Theater- und Kirchencomponiſt, lebte um 1770 zu Neapel, nachdem er faſt für alle größeren Bühnen ſeines Vaterlandes, und mit Glück, gearbeitet hatte. Er ſtarb in den achtziger Jahren des vorigen Säculums zu Neapel.

Mannſtein, ſ. Geſangmethode und Literatur.

Mano (ital. abgekürzt man. und m.) — Hand. S. Abbreviatur, Destra und M.

Mano harmonica — harmoniſche Hand (Hand des Guido), ſ. dieſ. unter dem Art. Harmoniſch, aber auch Solmiſation.

Manoir, Guillaume du, ein berühmter Violiniſt in Dienſten des Königs Ludwig XIII., von welchem er auch, nach Conſtantin's Tode, im Jahre 1630 zum König der Geiger (Maitre des Menetriers) ernannt wurde. Nach Laborde hat er auch folgendes Werk herausgegeben: Le mariage de la musique et de la danse etc. (Paris 1664.)

Mantius, Eduard, erſter Tenoriſt bei der Königl. Oper zu Berlin, ward im Mecklenburgiſchen (wo?) 1808 geboren und mußte ſich nach dem Willen ſeiner Eltern Anfangs dem Studium der Rechte widmen. Er beſuchte zu dem Zwecke auch das Gymnaſium und endlich die Univerſität Halle. Er konnte ſich, als er bei dem erſten großen Muſikfeſte in Halle öffentlich geſungen hatte, und dabei ſelbſt die größten Meiſter und tüchtigſten Kenner der Kunſt, wie ein Spontini, Schneider u. A. unter der lauteſten Bewunderung ſeiner vortrefflichen Stimme ihm zuredeten, ſein vielverſprechendes Talent der Bühne zu widmen, doch nur ſehr ſchwer entſchließen, dieſen Aufforderungen nachzukommen, und ging er auch in Folge deſſen nach Berlin, um dort ein öffentliches Auftreten zu verſuchen, ſo geſchah es noch immer mit einer Unentſchloſſenheit, die ihn der Kunſt wie der Wiſſenſchaft gleich nah erhielt. Das Publikum in Berlin, vor dem er (1829) als Tamino in der Zauberflöte auftrat, hätte dieſen ſeinen erſten theatraliſchen Verſuch nur mit etwas weniger Beifall aufzunehmen brauchen, und er wäre augenblicklich wieder nach Halle zurückgekehrt, um den Rechten ſich mit aller Liebe und Kraft wieder in die Arme zu werfen. Aber jede Nummer, die er ſang, ward mit dem ſtürmiſchſten Applaus gekrönt, und als nach der Arie „Dies Bildniß iſt bezaubernd ſchön" dieſer gar kein Ende nehmen wollte und man den unverkennbar baldigen Meiſter in ihm begrüßte, war auch der Erfolg entſchieden: der Dilettantenſänger bis dahin, widmete ſich von Stund an dem Theater, und nahm willig die Weihe gleich in dem Tempel, den er eine Stunde vorher noch nur als Laie betreten hatte. Daß er die Hoffnung, die man auf ihn ſetzte, nicht zu Schanden gemacht hat, hat er an mehr als einem Orte auf die eclatanteſte Weiſe gezeigt. Mit Liebe und Fleiß betrieb er ſeit jenem Tage des erſten Auftretens in Berlin ſeine Kunſtſtudien und Uebungen, und die ausgezeichneten Fortſchritte, die er in Spiel und Geſang machte, belohnten ſein Bemühen. Er gehört jetzt zu den erſten Sängern Deutſchlands, der, gewiſſermaßen ohne allen beſonderen Unterricht aus ſich ſelbſt hervorgegangen, neben dem herrlichſten Geſange ein feines, gedachtes und natürliches Spiel beſitzt. Auch als gefälligen Liedercomponiſten haben wir ihn bereits kennen gelernt.

Mantovani, Nicolo, von 1550 bis 1563 Capellmeiſter an der St. Petroniuskirche zu Bologna, wird von mehreren Hiſtorikern unter die beſſeren Kirchencomponiſten ſeiner Zeit gezählt.

Manual. Hierunter wird nicht nur eine Manualklaviatur (ſiehe Manualklavier), ſondern auch alles das verſtanden, was von den Taſten an bis zu den Pfeifen hin in Verbindung ſteht. — Manualabtheilung. In den meiſten Orgeln erhält jedes Manual zwei halbe Windladen, von denen die eine zur rechten, die andere zur linken Seite des Manualklaviers gelagert iſt. Eine jede halbe Lade hat ihr eigenes Wellenbrett, ihre eigenen Abſtrakte u. ſ. w. Alles, was daher zu einer ſolchen halben Lade gehört, von den Taſten bis zu den Pfeifen hin, heißt Manualabtheilung. — Manualbälge heißen diejenigen Orgelbälge, die nur allein dem Manualkaſten ihren Wind zufließen laſſen; Pedalbälge hingegen werden die genannt, welche nur allein den Windkaſten der Pedalladen ihren Wind liefern. — Manualklavier, Manual, Manual-

klaviatur, Manualtaſtatur, Handklavier, Taſtatur, Handklaviatur, Griffbrett iſt diejenige Einrichtung, vermöge welcher eine Orgel mit den Händen geſpielt wird; ſie beſteht aus mehreren gleichlangen und gleichkurzen, zweiarmigen Hebeln (Claves, Taſten, Schlüſſel), welche, nach der diatoniſch-chromatiſchen Scala geordnet, auf einem in einem Rahmen eingefaßten Wageballen, neben einander liegend, auf Stiften laufend, beim Spielen an ihrem Vorderarm niederwärts gedrückt werden, und die ſich, vermöge ihrer Einrichtung, wenn der Niederdruck aufhört, ſelbſt in ihre vorige Lage zurückbegeben. Die langen Taſten, da ſie in der diatoniſchen Tonfolge neben einander liegen, werden auch diatoniſche und, da ſie durch eigene für ſie beſtimmte Noten bezeichnet werden, ſelbſtſtändige Taſten genannt. Ferner heißen ſie auch Untertaſten, weil die kurzen Taſten, vermöge ihrer Stärke, über ſie hervoragen, daher ſie dem Anſcheine nach tiefer als dieſe liegen. — Manualkoppel, ſ. Koppel. — Manuallade iſt eine zu einem Manuale gehörende Windlade. — Manual-Haupt- oder Spielventil iſt ein ſolches zu einem Manuale gehörendes Ventil. — Manualregiſter ſind zu einer Manualabtheilung gehörende Regiſter. — Manual-Sperrventil, ein Ventil, wodurch der Wind von einem Manual-Windkaſten abgehalten werden kann. — Manualſtimmen ſind ſolche Stimmen, deren Pfeiſen auf einer Manuallade ſtehen. — Manualtaſte, zum Manuale gehörender Clavis. — Manualzug heißt jedes Manualregiſter. — Manual-Zungenflöten, gedeckte, offene, hölzerne Stimmen u. ſ. w. heißen alle, die zu einem Manuale gehören.

Manubrium. In der Muſik iſt das Wort zum techniſchen Kunſtausdrucke geworden für den an einer Orgel-Regiſterſtange befeſtigten und vor dem Regiſtergitter neben der Claviatur hervorſtehenden Griff, an welchem die Orgelregiſter angezogen und abgeſtoßen (wieder zurückgeſchoben) werden.

Manuductor heißt in der Muſik derjenige Director, der mit der Hand den Tact ſchlägt.

Manza, Carlo, war ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts lebender italieniſcher Componiſt, aus Brescia gebürtig.

Manzuoli, Giovanni, geboren zu Florenz gegen 1725, gehört zu den berühmteſten dramatiſchen Sängern, welche Italien im vorigen Jahrhunderte ziemlich über ganz Europa ſchickte. Caſtrat — war ſeine Stimme Mezzo-Sopran. Das letzte Mal ſang er, der Sage nach, am Oſterfeſte 1778 in Florenz; nach der Zeit nie wieder. Er ſtarb jedoch erſt in einem der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Mit Beſtimmtheit findet ſich die Zeit ſeines Todes nirgends angegeben.

Mara, Gertrud Eliſabeth, wurde geboren am 23. Februar 1749 zu Caſſel. Ihre Lebensgeſchichte iſt zu intereſſant und von zu vielen merkwürdigen und lehrreichen Ereigniſſen durchflochten, als daß wir ſie nicht, bei aller Kürze, doch ſo vollſtändig als möglich geben ſollten. — Ihre frühe Kindheit war höchſt beſchränkt und kümmerlich. Die Mutter war bald nach ihrer Geburt geſtorben. Geſchwiſter hatte ſie nicht. Eine Wärterin konnte der Vater, ein armer Stadtmuſikus Namens Schmähling, nicht bezahlen, und ſo ſetzte er das ſchwächliche Kind, wenn ihn ſein Beruf aus dem Hauſe rief, auf einen kleinen Lehnſtuhl, und überließ es ſo bei verſchloſſenen Thüren ſich ſelbſt und ſeiner Langeweile. Das Kind ward rhachitiſch; es konnte aber nichts dafür gethan werden. Als es ohngefähr vier Jahre alt war, verſchaffte ſich der Vater, auch um mehr zu Hauſe bei dem Kinde zu bleiben, einen kleinen Nebenerwerb durch Ausbeſſern muſikaliſcher Inſtrumente. Dadurch kam es, daß in ſeinem Zimmer die Inſtrumente manchmal nicht in gehöriger Ordnung umherlagen, und Gertrud ſuchte einſtmals in ſeiner Abweſenheit eine Geige zu erreichen, an der er gearbeitet hatte. Es gelang ihr: ſie gab Töne darauf an und hatte einen Zeitvertreib. Der Vater ertappte ſie dabei; ſie ward beſtraft; aber der Genuß war zu ſüß geweſen, und die Geige ward immer wieder vorgenommen. Der Vater überraſchte ſie nach einiger Zeit wieder; da hörte er mit Erſtaunen, daß ſie die Töne der Scala rein intonirte. Jetzt ertheilte er ihr einigen Unterricht, und bald brachte ſie es dahin, daß ſie kleine Duette mit ihm ſpielte. Das Wunder ward ruchbar. Ein Kaufmann, der zur Frankfurter Meſſe reiſte, nahm Vater und Tochter mit dorthin. Sie ließen ſich hier in kleinen Zirkeln hören, erregten Erſtaunen, fanden Belohnung, und einige wohlwollende Familien brachten ſo Viel zuſammen, daß der Vater beſtehen und die Tochter beſſeren Unterricht erhalten konnte. Im ſechsten Jahre war Gertrud Schmähling nach Frankfurt gekommen; im neunten gab ſie ſchon Concerte in Wien. Hier rieth der engliſche Geſandte dem Vater, mit ihr nach London zu gehen, und unterſtützte ihn mit Empfehlungen. Schon im folgenden Jahre waren ſie in London. Die Tochter ſpielte in den Häuſern, an welche ſie empfohlen waren, erregte Aufſehen; ſelbſt bei Hofe ward von ihr geſprochen; ſie mußte zur Königin kommen, ſpielte in den Hofconcerten; ihre für ihr Alter allerdings glänzende Virtuoſität zog an, aber die gewaltſame Handhabung ihres ſelbſt für dieſe Jahre noch ſehr kleinen Körpers bei Beherrſchung des Inſtruments erregte theils Lachen, theils Mitleid oder Anſtoß. Künſtlerin müſſe ſie werden, ſagte man dem Vater, nicht aber Violinſpielerin bleiben. Unter „Künſtlerin“ verſtand man „Sängerin.“ Sie hatte längſt geſungen, und mit wohllautender Stimme, aber ohne alle Anweiſung, ſelbſt ohne alle Geſangsſtücke: ihre Violinſolo's, ſo weit und ſo gut es hatte gehen wollen. Nun gab man ihr gute Geſänge. Sie ging ſie durch und trug ſie vor, und nicht nur mit ausgezeichneter Stimme, ſondern auch mit Gefühl. Das überraſchte auf's Neue, und mehrere Vornehme ſagten dem Vater reiche Unterſtützung zu, wenn er dem Mädchen guten Geſangsunterricht geben laſſen wolle. Gern ſagte er zu, und brachte die hocherfreute talentvolle Kleine zu dem damals in London anweſenden und berühmten italieniſchen Singmeiſter Paradiſi, der ſie tüchtig ſolfeggiren ließ. Ueble Lebensgewohnheiten des alten Caſtraten wurden indeß Urſache, daß der Unterricht bald aufhörte und unſere Gertrud wieder ſich ſelbſt überlaſſen war. Auch ein neues Auftreten bei Hofe blieb ohne Erfolg, ſo ſehr auch ihre Leiſtungen gefielen; die Lächerlichkeit ihres unbeholfenen, wunderlichen Weſens im Aeußern ſtanden dazu in einem zu überwiegenden Verhältniß, d. h. in Beziehung auf die Concitation der Aufmerkſamkeit. Uebrigens war doch der Aufenthalt in London von bedeutendem pecuniären Vortheile geweſen, und dann hatte, was noch wichtiger iſt, das außerordentlich muſikaliſche Talent unſerer Künſtlerin diejenige Richtung dort genommen, in welcher es nachher zu dem ungeheuren Höhepunkte ſich aufſchwang. Mit ihrer Abreiſe aus London können wir ihre ganze Jugendgeſchichte als beendigt anſehen, und ihr Eintritt in Deutſchland bezeichnet den Beginn derjenigen Epoche ihres Lebens, an welche allein die Wunderbarkeit ihrer Erſcheinung geknüpft iſt, die dieſe der Unvergeßlichkeit anheim gegeben hat. Nach kurzem Aufenthalt in der Vaterſtadt Caſſel, wo ſie nun als Violinſpielerin und Sängerin mit Antheil gehört wurde, wandte ſich der Vater an Hiller in Leipzig (1766), der damals Director des großen Concerts dort war. Hiller erkannte das ausgezeichnete Talent der jungen Künſtlerin, aber auch die drückende Lage, die ihr aus der Abhängigkeit von dem ehrlichen, aber an Geiſt beſchränkten und murrſinnigen Vater entſtehen mußte, und trug ihr daher eine Stelle als Sängerin mit anſehnlichen Vortheilen an, nahm ſie in ſein Haus und traf mit dem Vater ein anſtändiges Abkommen, nach welchem ſie dieſem lebenslänglich einen Theil ihrer Einnahme zuſicherte. Dabei unterrichtete er ſie auch, und nicht blos im Singen, ſondern in der Muſik überhaupt. Seine Abſicht war zunächſt, ſie zu einer tüchtigen Concert- und Kammerſängerin heranzubilden. An das Theater dachte er nicht; dazu ſchien ihm das nun bereits

Digitized by Google

17 Jahre alt gewordene Mädchen theils zu alt, theils aber auch, und dies vorzüglich, körperlich zu ſehr vernachläſſigt. Unaufgefordert ſang ſie fünf bis ſechs Stunden täglich; was die Bildung füe die Welt anlangte, wies ſie allen Einfluß trotzig zurück. So ward ihr Aufenthalt in Hiller's Hauſe zu Leipzig, der bis 1771 dauerte, für ihr ganzes Leben entſcheidend. Sie beſaß das ausgezeichnetſte Organ, die größte Biegſamkeit und Geläufigkeit der Stimme, wie ſie höchſt ſelten vom Schickſal verliehen werden. Hinſichtlich der Virtuoſität kann unter den ſpäteren Sängerinnen nur die Catalani ihr an die Seite geſtellt werden, und hinſichtlich der Seele des Geſanges nur die Malibran; Beide aber übertraf ſie noch an Umfang der Töne. Sie ſang vom kleinen f bis hinauf zum dreigeſtrichenen e glockenrein. Dabei war ihre Stimme ohne alle Schärfe ſo kraftvoll und volltönend, daß man ſie unter dem ſtärkſten Chore, begleitet von Trompeten und Pauken, noch unterſcheiden konnte, und von dieſer Stärke vermochte ſie bis zu einem ſo leiſen und doch deutlichen Tone durch alle Abſtufungen herabzuſteigen, daß z. B. in Sätzen mit einem obligaten Inſtrumente der Spieler kaum wußte, woher den Ton nehmen, der den ihrigen nicht überſtimmte und doch deutlich gehört würde. In dieſem Glanze lernte ſie die Kurfürſtin von Sachſen, Maria Antonia, in Leipzig kennen, und im Herbſt 1771 erging von dieſer hohen Kennerin und Beſchützerin der Tonkunſt der Ruf an ſie, nach Dresden zu kommen und ſich in der Hauptrolle einer Haſſeſchen Oper zu verſuchen. 21 Jahre alt hatte ſie damals noch nie ein Theater betreten. Sie reiſte ab, wurde in Dresden dee verwittweten Fürſtin vorgeſtellt, und dieſe ſah ſogleich, woran es ihr fehlte; ließ ihr daher nachhelfen, ſo gut und ſo weit es in kurzer Zeit geſchehen konnte, ja ſogar Hauptſcenen und entſcheidende Situationen in ihren Zimmern vor ihren Augen probiren. Sie trat auf, gefiel außerordentlich, natürlich hauptſächlich durch ihren Geſang, und kehrte reich belohnt nach Leipzig zurück. Von Dresden aus verbreitete ſich nun ihr Ruf bald weiter, und ſo, daß ſich ſogar der König von Preußen, Friedrich II., der bekanntlich die deutſchen Sänger wie die deutſchen Dichter verachtete, und daher eben ſo wenig jene gern hörte, als dieſe las, bewegen ließ, Gertrud Schmähling, wie ſie noch hieß, nach Berlin zu berufen. Daſelbſt angekommen, mußte ſie zuvor in einem Kammerconcerte zu Potsdam ſingen. Sie ſang, und als ſie fertig war, meinte der König ſelbſt, ja ſie könne ſingen, und ließ ihr ein lebenslängliches Engagement mit 3000 Thalern jährlich antragen. Sie behielt ſich eine Reiſe nach Italien vor, um ihre Ausbildung zu vollenden; der König aber ſchlug ihr die Bedingung ab mit dem Bemerken, daß ſie derzeit auch in Italien nichts mehr lernen könne, und ſo blieb ſie denn, in jeder Hinſicht geſichert, in Berlin, und würde auch von dem Zeitpunkte an das immer gewünſchte würdige und zufriedene Leben geführt haben, hätte nicht bald darauf auch ihre Stunde als Frau geſchlagen. An Männern hatte ſie bis dahin nur ein flüchtiges Intereſſe genommen, und auch jetzt noch wies ſie die vielen Bewerbungen der Speculanten, die durch ſie ihr Glück machen wollten, gleichgültig zurück, bis ein Herr Mara (ſ. den folgenden Artikel) aus der Privatcapelle des Prinzen Heinrich von Preußen ſich ihr in gleicher Abſicht näherte und über ſie ſiegte. Er war nicht viel älter als ſie, ein ſchöner Mann und als Violoncelliſt tüchtiger Künſtler; aber alle ſeine übrigen Eigenſchaften lagen ſehr im Argen. Indeß konnte ſie Nichts von dem Manne abbringen, ſelbſt die Warnung des Königs nicht, der ihr wohlwollte. Erſt nach dreimaligem Wiederholen des Geſuchs erfolgte die Einwilligung. Nun aber ging Alles ſchlecht. Durch die Einnahme ſeiner Frau hatte Mara Geld in Fülle, und er überließ ſich allen ſeinen böſen Gewohnheiten, trotzend auf die Liebe ſeiner Gattin. Endlich jedoch entſtanden Zwiſtigkeiten, und ſie ſah ſelbſt ein, daß es ſo nicht fortgehen könne. Da erhielt ſie einen Antrag von London aus mit der Zuſicherung von 16,000 Thalern Gehalt und 2000 Thalern Reiſegeld. Auf Zureden ihres Gatten kam ſie um ihre Entlaſſung ein; der König ſchlug das Geſuch in harten Ausdrücken ab. Der Verdruß darüber und die unglückliche Niederkunft mit einem todten Kinde warfen ſie auf's Krankenlager. Auf Anrathen der Aerzte wollte ſie die böhmiſchen Bäder gebrauchen; doch geſtattete der König nicht, daß ſie ihren Mann mit ſich nahm, weil er wohl wußte, daß ihre brennende Leidenſchaft für denſelben ihm die Rückkehr ſicherte. Wieder hergeſtellt ſang ſie nur um ſo rührender. Das geſammte Publikum nahm Theil an ihrer unſeligen Lage, auch der König bewies ſich gnädig, aber bei ſeiner Entſcheidung blieb es, und auch ihr eigenſinniges Verweigern (als Repreſſalie), in der Oper zu ſingen, unter dem Vorwande einer neuen Erkrankung, half nichts. Faſt mit Gewalt ließ der König ſie durch einen Officier und acht Dragoner aus dem Bette in's Theater führen. Es iſt dieſes eine der intereſſanteſten Scenen ihres Lebens, und wir erzählen ſie daher ausführlich. Unter heißen Thränen ließ ſie ſich in der Garderobe anziehen, und als ihre erſte Scene kam, trat ſie nachläſſig heraus, ſang matt und ſchwach, Alles nur wie es eben in der Partitur vorgeſchrieben war. Eben ſo die folgenden Scenen. Da aber ward auf einmal der Stolz in ihr rege und ſie meinte, der gegenwärtige fremde Fürſt (es war der Großfürſt, nachherige Kaiſer Paul von Rußland) müſſe doch auch erfahren, was ſie vermöge, und ſo bot ſie eben in ihrer letzten Arie vor dem Finale der Oper, ja eben in den letzten Tacten derſelben, bei der Hauptfermate, alle ihre Kunſt und Kraft auf zu einer weit ausgeführten Cadenz, dergleichen Niemand noch gehört hatte. Sie ſchloß dieſe Cadenz mit einem ſo lang anhaltenden, vom leiſen bis zum ſtärkſten, vom langſamen bis zum ſchnellſten Wechſel der beiden Töne geſteigerten, in gleichem Verhältniſſe wieder abnehmenden und endlich erſterbenden Triller, daß der Zuhörer neben dem Entzücken zugleich die Angſt fühlte, es möchte ihr die Bruſt zerſpringen. Der Großfürſt ſelbſt und der König ſtanden auf, bogen ſich zur Loge heraus und applaudirten, und das gedrängt angefüllte Haus folgte ihnen mit endloſem donnerndem Jubel. Sie nahm heimlich die Flucht mit ihrem Mann, kam aber leider nur einige Meilen weit von Berlin, durch Militär wurden ſie aufgefangen und als Deſerteurs wieder zurück gebracht. Indeß betrachtete ſie der König wie eine Entführte, ihren Mann jedoch wie den Entführer, und behandelte ihn auf gut ſoldatiſch: der Herr Capellvirtuos ward avancirt zum Trommelſchläger eines Füſilierregiments in einer Feſtung, aus welcher ihn nur die wiederholten rührendſten Bitten und die größten Aufopferungen der Frau wieder befreiten, was mit dem Publikum auch der König ſchätzte. Die nächſten Jahre nach dieſem Auftritte lebte ſie nun mit ihrem Manne ruhig in Berlin; aber erſchüttert war dadurch ihr ganzes Innere. Sie war ſtets kränklich von dem Augenblick an und ſehnte ſich weg von dem Orte, wo ihr ganzes Lebensglück einen ſo gewaltigen Stoß erfahren hatte. Eine zweite Flucht ward vorbereitet und dann auch im Jahre 1780 glücklich ausgeführt. Sie ging über Leipzig und Dresden nach Wien, wo die Kaiſerin Maria Thereſia ſich ihrer gnädig annahm und ihr auch einen Empfehlungsbrief an die Königin von Frankreich mitgab. 1782 kam ſie in Paris an. Nachdem ſie in Verſailles vor der Königin geſungen, den größten Beifall und reiche Belohnungen empfangen hatte, gab ſie ein öffentliches Concert in Paris und Alles war entzückt. Die Mara wurde die Mähr der Stadt und der Journale. Zwei Jahre bieb ſie in Paris, meiſt Concerte gebend; dann ging ſie nach London (1784), nachdem ſie von der Königin von Frankreich noch den Titel einer erſten Königlichen Kammerſängerin erhalten hatte. Sie ward auf's Glänzendſte empfangen, wozu auch der, nirgends mehr als in England nöthige Vortheil beitrug, daß ſie der Landesſprache ziemlich mächtig war. Sie trat zuerſt im Pantheon auf und gewann, außer dem ehrenvollſten Beifall, in zwei Wochen nicht weniger als

Digitized by Google

15,000 Rthlr. Kein Concert wollte mehr glücken, in welchem ſie nicht ſang. Dabei ward ſie faſt täglich in die Geſellſchaften der Vornehmen geladen, und für jedes einzelne Stück, das ſie ſang, erhielt ſie nach feſtgeſetztem Preiſe 300 Rthlr. Den größten Ruhm indeß und innigſten Antheil des Volks gewann ſie durch die Theilnahme an den bekannten Händel'ſchen Gedächtnißmuſiken. Hier und nur hier konnte ſie an den Tauſenden der Zuhörer ihre Fähigkeit erproben, die ſtets bedeutenden Worte nicht nur in jeder Sylbe Jedem verſtändlich vorzutragen, ſondern auch ihm jedes derſelben und jeden Accent belebt und eindringlich an's Herz zu legen. In den Wintern 1785 und 1786 ſang ſie in der italieniſchen Oper zu London und ward, obgleich es nicht ihr eigentlichſter Wahlplatz war, enorm bezahlt. Von der Hauptſtadt aus verbreitete ſich ihr Ruhm natürlich auch in die übrigen großen Städte Englands und man verlangte ſie ebenfalls zu hören. In Oxford bewunderte man ihren Geſang, aber weil ſie ſich nicht in das ſtürmiſche Verlangen des Publikums, eine Arie zu wiederholen, fügen wollte, hatte ſie hier auch eine nachdrückliche Ahndung ihres oft getadelten Eigenſinns zu erfahren, die damit endigte, daß der Kanzler der Univerſität ihr am andern Morgen ſchriftlich die Weiſung gab, die Stadt Oxford nie wieder mit ihrem Geſang zu behelligen. 1788 ging ſie von London zum Carneval nach Turin. Im folgenden Jahre trat ſie in Venedig auf und ward wie eine Königin daſelbſt empfangen. Indeß waren ihr die italieniſchen Scudi nicht ſo genehm wie die engliſchen Guineen, und ſie kehrte daher ſchon 1790 wieder nach London zurück, von wo ſie nur, eingegangenen Verbindlichkeiten gemäß, zum folgenden Carneval noch einmal nach Venedig reiſte. Ihr nunmehriger Aufenthalt in London war eine Fortſetzung des vorigen. Beifall und Belohnung blieben ſich gleich, und das iſt, bei einem Aufenthalte von zehn Jahren an ein und demſelben Orte (ſo lange blieb ſie jetzt ohne alle Entfernung dort), ein neuer Beweis für ihre Größe. Mit dem 50. Lebensjahre jedoch — immer ſo ſpät, als höchſt ſelten bei einer Sängerin — begann die Natur ihre Uebergewalt über die Fähigkeiten, welche ſie verliehen, geltend zu machen. Der M. Stimme ward bedeutend ſchwächer. Allein da ſie es in gleichem Verhältniſſe aller Töne ihrer vielumfaſſenden Scala wurde, und am Klang, mit der Vollkraft und dem Silberlaut nicht auch das Wohlgefällige verlor, und da alle übrigen Vorzüge der Sängerin ihr blieben und von ihrer Erfahrenheit nur anders und auf Anderes angewendet zu werden brauchten, ſo blieb doch auch jetzt noch eine bewunderungswürdige und, war das Local nicht größer als der jetzige Grad ihrer Kraft es verlangte, eine hinreißende Sängerin. 1802 beſchloß ſie, zumal da die Uebermacht, die ſie in London über die Gemüther ausübte, größtentheils ſich auf die imponirende Kraft und Fülle ihrer Stimme gründete, England zu verlaſſen und durch Frankreich in ihr ſtets geliebtes deutſches Heimathsland zurückzukehren. Ihr Abſchiedsconcert in London trug 7000 Rthlr. ein. In Deutſchland fand ſie überall das ehrenvollſte Entgegenkommen und auch eine, für dieſes Land ganz ungewöhnliche, reiche Belohnung. Frankfurt, Gotha, Weimar waren Stationen, wo ſie länger verweilte und ſich öfter hören ließ. Im Februar 1803 kam ſie nach Leipzig. Als Sängerin hatte ſie im Allgemeinen den einfach-grandioſen, unverzierten Geſang, der Alles will durch Ton, Nachdruck und Ausdruck aufgegeben; es fehlte ihr dazu auch an Kraft und Klangfülle, deren man bei verziertem Geſange in jeder Hinſicht weniger bedarf. Ihr Umfang war nur noch vom kleinen b bis zum dreigeſtrichenen d. Wer ſie früher nicht gehört hatte, dem that dieſe Veränderung nicht wehe, und war noch immer ſehr überraſcht durch ihre außerordentliche Fertigkeit. Bis auf die Catalani hatte man auch damals noch Nichts der Art gehört. Aus begreiflichen Gründen ſang ſie jetzt nun aber auch vorzüglich Tonſtücke von unbeſtimmtem Charakter, wie die italieniſchen der Zeit ziemlich alle waren und bis jetzt geblieben ſind. In Berlin, wohin ſie von Leipzig reiſte und wo ſie in Concerten ungemeinen Beifall ärndtete, gab ſich die Nothwendigkeit jener Veränderung am deutlichſten kund, als ſie, indeß erſt auf vieles Zureden, den „göttlichen Propheten“ in Graun's „Tod Jeſu“ noch einmal ſingen wollte. Es konnte der Erfolg nicht vortheilhaft ſeyn. Beſſer ging es ihr wieder in Wien, wo man von jeher, ſelbſt auf Unkoſten des Geiſtigen, den hauptſächlichſten Werth auf Virtuoſität legte, und in dieſer ſtand die M. jetzt allein hoch. Sie war 1803 dort. 1804 kam ſie nach Petersburg und 1805 nach Moskau. In beiden Hauptſtädten ward ihr dieſelbe Gunſt wie in Wien. Dazu kam noch das beſondere Wohlgefallen einiger der größten Häuſer, in denen Muſik zum geiſtigen Leben als nothwendig erachtet wurde, und ſo beſchloß ſie, den Reſt ihrer Tage in dem alten ungeheuren Czaarenſitze zuzubringen, auch nicht mehr öffentlich aufzutreten, ſondern nur in Privatzirkeln, und hier nach ihren Kräften ſich zu richten, und zur Unterhaltung endlich jungen Mädchen Unterricht zu geben. Den ſechziger Jahren ſich nähernd und befreit von gewiſſen Schwächen der Leidenſchaftlichkeit und rückſichtsloſen Dahingebung fing ſie auch an, in ihren außerkünſtleriſchen Angelegenheiten beſonnener und feſter zu werden. — Wir müſſen hier Einiges aus ihrer Geſchichte als Gattin und Frau nachholen. — Schon während ihres erſten Aufenthalts in Paris und London hatte es ihr Mann mit ſeinen üblen Gewohnheiten und auch im Hauſe mit der Frau ſo arg gemacht, daß die Liebe dieſer zu ihm endlich wohl abnehmen mußte. Sie trennte ſich von ihm, und da ſie ihm eine nicht unbeträchtliche Unterſtützung auf Lebenszeit zuſicherte, auch ohne Streit. Uebrigens hatten ſie die traurigen Erfahrungen, die ſie mit dieſem ihr nicht einmal treuen und nach ihrem Einkommen nur gierigen, aller ihrer Wohlthaten und vielen und großen Aufopferungen unwürdigen Manne machte, deſſen weitere Geſchichte wir im folgenden Artikel erzählen, nur für dieſen einen Fall gewitzigt. Sie reiſte bald mit einem andern wohlanſehnlichen jungen Manne, Namens Florio, von deſſen Verdienſten andern Leuten durchaus nichts weiter bemerkbar wurde, als daß er kaum mittelmäßig Flöte blaſen und die reiche Caſſe der M. verwalten konnte. Viele wunderliche Geſchichten knüpfen ſich an dies Verhältniß, die wir aber natürlich aus Delicateſſe auf ſich beruhen laſſen. Jetzt — knüpfen wir unſere Erzählung wieder an — jetzt ſchaltete kein Florio (deſſen Mutter ſie hätte ſeyn können, ſo verſchieden war das Alter) mehr mit ihrem immer noch großen Einkommen; ſie ſorgte für Sicherung eines gemächlichen Alters, kaufte ſich ein Haus in Moskau, auch einen angenehmen Landſitz bei der Stadt und legte ihr noch übriges großes baares Vermögen bei einem Handlungshauſe an. Wie aber das Glück ſich gewöhnlich tückiſch an dem rächt, der es nicht zu ſchätzen weiß, ſo erging es auch bei ihr. Napoleon erſchien mit ſeinen Heeren vor der Stadt, Alles flüchtete, nur das Nothdürftigſte mit ſich nehmend, auch die Mara, und als der Franzoſe abgezogen war und ſie zurückkam, lag ihr Haus in Aſche, ihr Landgut war total verwüſtet und der Kaufmann erklärte ſich inſolvent; auch keine Großen und Reichen waren mehr da, bei denen ſie Unterricht hätte geben können; ſie mußte fortwandern, und kein Menſch fragte: wohin und womit, oder ob es mit blutendem Herzen geſchehe? Mit einem Schlage ſtand ſie wieder auf dem Punkte, den ſie vor einem halben Jahrhundert verlaſſen: arm, hülflos, ſelbſt ohne Rath und Heimath. Doch wie damals das Kind, ſo fand auch jetzt die bejahrte Frau theilnehmende Freunde. Sie ging durch die deutſch-ruſſiſchen Provinzen; beſonders in dem muſikliebenden Liefland fand ſie günſtige Aufnahme. Sie lebte als Hausgenoſſin in mehreren angeſehenen Familien theils zu Reval, theils auf dem Lande und unterrichtete im Geſange. Vier Jahre dauerte das; dann reiſte ſie, um unabhängig zu ſeyn oder vielmehr wieder zu werden, 1819 über Berlin nach London; erreichte aber an beiden

Digitized by Google

Orten ihre Abſicht nicht. In Caſſel, ihrem Geburtsorte, wohin ſie nun ging, wollte ſie gern Geſangslehrerin am Hofe werden; allein ſo ausgezeichnete Auf- und Theilnahme ſie bei der Kurfürſtin ſelbſt wie bei Hofe überhaupt fand, ſo erreichte ſie einer niedrigen Intrigue wegen ihren Zweck doch nicht. Da entſchloß ſie ſich zur Rückkehr nach Liefland in die vor ihrer letzten Abreiſe verlaſſenen Verhältniſſe, deren Fortſetzung ihr mehrere angeſehene Häuſer zugeſagt hatten, und dort ſtarb ſie denn auch, in Reval, am 20. Januar 1833, alſo in einem Alter von 84 Jahren, geachtet und geliebt von Vielen, doch in Armuth. Ihren letzten Geburtstag hatte man noch feierlich begangen. Zwei Abgeordnete der Ritterſchaft geleiteten ſie in das Actienhaus, wo ihr, von ihren Schülerinnen und mehreren anderen Damen empfangen, zwei von Göthe eingeſandte und von Hummel componirte Gedichte überreicht wurden.

Mara, Johann, der vorhergehenden Sängerin Gatte und Sohn des folgenden Violoncelliſten, ward geboren zu Berlin 1744 und ſtand, von ſeinem Vater gebildet, als Kammermuſikus in der Capelle des Prinzen Heinrich von Preußen. Vieles aus ſeinem Leben und von ſeinem Charakter haben wir bereits im vorhergehenden Artikel erzählt. Er war ein tüchtiger Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, ſowohl was Fertigkeit als ſeelenvollen Vortrag betrifft. Auch war er nebenbei ein achtungswerther Schauſpieler. Den größten Beweis von dieſem Talente gab er in der Art und Weiſe, wie er die damalige Gertrud Schmähling für ſich zu gewinnen und nachher als ſeine Gattin zu beherrſchen wußte. 1804 ging er nach Holland, und hier ward er ein wahrer Trunkenbold, von dem alles Ehrgefühl endlich auch wich. Tag und Nacht brachte er in Matroſenherbergen und gemeinen Bierhäuſern zu, wo er zu Tanz ſpielte, bis ihn endlich der Tod im Sommer 1808 zu Schiedam bei Rotterdam von dieſer Welt abrief. So endigte ein Mann von vielem und großem Talente, ausgebreiteten Kenntniſſen und wahrhaft großer Welt- und Menſchenkenntniß, den die Natur auch im Aeußern ſo bevorzugt und lange Zeit das Glück in ſeinen Schutz genommen hatte, bis er Trotz bot ihm ſelbſt und die Leidenſchaft ihn verhöhnen ließ die Stimme des Verſtandes.

Mara, Ignaz, der Vater des Vorhergehenden, war aus Teutſchbrod in Böhmen gebürtig und in ſeiner Blüthezeit ein tüchtiger Violoncellvirtuos. Noch 1779, wo er doch ſchon ein ziemlich alter Mann war und länger als 40 Jahre als Kammermuſikus in Königlichen Dienſten zu Berlin geſtanden hatte, rühmte man ihn. Auch galt er für einen geſchmackvollen und gewandten Componiſten für ſein Inſtrument, und mehrere Concerte, Solo's und Duette, welche, freilich meiſt nur durch Abſchriften, von ihm bekannt geworden ſind, begründen auch dieſen ehrenvollen Ruf. Er ſtarb zu Berlin um 1784.

Mara, Caietan, Bruder des vorigen Ignaz, hatte zu ſeiner Zeit als Organiſt und Componiſt einen großen Ruf. Er ward am 4. September 1719 zu Teutſchbrod in Böhmen geboren. 1788 traf ihn ein Schlagfluß, der ihn an allen Gliedern lähmte, und er ward unfähig zu jeder Art von Amtsverrichtung. Doch brachte er auch nur noch kurze Zeit in dieſem traurigen Zuſtande zu: der Tod befreite ihn bald von allem zeitlichen Uebel.

Maraffa, Anna, Sängerin, Adoptiv-Tochter des berühmten Baſſiſten Joſeph Fiſcher (ſ. d.), weshalb ſie ſich gewöhnlich auch Fiſcher-Maraffa ſchreibt, iſt nicht geboren 1804 oder 1805, wie es an andern Orten heißt, ſondern 1802, wie wir von ihrem wirklichen Vater, dem Hofſchauſpieler und Regiſſeur Miedke in Stuttgart ſelbſt wiſſen, und zwar zu Anſpach. Lange Zeit reiste ſie mit ihrem Pflegevater, und an ſeiner Hand auch betrat ſie zum erſten Male die Bühne. Der Erfolg war glücklich und verſprach Viel. In Italien, wo Fiſcher bekanntlich eine Reihe von Jahren ſich aufhielt, erwarb ſie ſich bald einen bedeutenden Ruf. Deshalb ſchickte ſie denn ihr Pflegevater auch, als ſie mit ihm aus Italien nach Deutſchland zurückgekehrt und nun auch hier in der Zeit um 1820 in verſchiedenen größeren Städten, theils auf dem Theater, theils in Concerten mit gleich günſtigem Erfolge aufgetreten war, wieder nach Italien, wo ihr Anſehen doch nun einmal und überall, vielleicht in Folge der rein italieniſchen Schule, die ſie genoſſen, eine feſtere Baſis und einen dauernden Charakter gewonnen hatte. In Neapel verheirathete ſie ſich an einen gewiſſen Maraffa, und der italieniſche Klang dieſes Namens, durch welchen ſie ſich gewiſſermaßen mehr eingebürgert fühlte in dem kunſtliebenden Süden, wo ſie ihre Laufbahn begonnen, veranlaßte ſie, von der Zeit an auch ſo ſich zu nennen, und nur da noch den Namen Fiſcher ſich vorzuſetzen, wo ſie fürchten mußte, als Maraffa noch nicht bekannt zu ſeyn, oder wo es die Achtung vor ihrem als Sänger und Schauſpieler einſt ſo hochgefeierten Pflegevater und Lehrer ihr gebot. — Neuere Nachrichten fehlen uns.

Maraiee, ſ. Marais.

Marain (den Vornamen findet man nirgends angegeben), ausgezeichneter Violin- und Harfenvirtuos und Componiſt für ſeine Inſtrumente, lebte und blühte zu Anfang des laufenden Jahrhunderts zu London, war aber ein Franzoſe von Geburt.

Marais (hier und da auch Maraiee geſchrieben), 1) Maria, Gambiſt zu Paris, war auch geboren daſelbſt am 31. März 1656 und ſtarb am 15. Auguſt 1718. Auch componirte er Vieles für ſein Inſtrument, als: Solo's und Duette, Trio's u. ſ. w.; und endlich ſetzte er auch die Opern „Alcide“ (1693), „Ariane et Bachus“ (1696), „Alcione“ (1706) und „Semele“ (1709) in Muſik. — 2) Roland M., Sohn des Vorhergehenden und ebenfalls ein zu ſeiner Zeit ſehr berühmter Gambenvirtuos zu Paris. Aller Wahrſcheinlichkeit nach war er auch der Lehrer unſers bekannten Heſſe. Er ſchrieb eine „Nouvelle Méthode de Musique pour servir l'Introduction aux Auteurs modernes“ etc., und dann componirte er mehrere Cantaten und Gambenſtücke.

Marazzoli, Marco, ein berühmter Componiſt des 17. Jahrhunderts. Zugleich war er auch ein vortrefflicher Harfeniſt und hat viele Stücke für dieſes Inſtrument hinterlaſſen. Er ſtarb am 26. Januar 1662 in Rom.

Marbeck, John, um die Mitte des 16. Jahrhunderts Baccalaureus der Muſik und Organiſt an der St. Georgecapelle zu Windſor. Die beim öffentlichen Gottesdienſte üblichen Hymnen und Gebete, welche er in Muſik brachte und 1550 unter dem Titel The Book of Common Prayer, noted. herausgab, machten ihn alsbald weit berühmt.

Marcä, Leonhard, lebte als Orgelbauer in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Nürnberg und war zugleich Barfüßer-Mönch.

Marcato (ital.) — markirt, ſtark accentuirt, hervorgehoben, hervorſtechend; ſteht immer nur bei einzelnen Stellen und Stimmen, welche beſonders in's Ohr fallend vorgetragen werden ſollen.

Marcello di Capua, ſ. Bernardini.

Marcello, Aleſſandro, älterer Bruder des folgenden und für den Muſiker allerdings viel wichtigeren Benedetto M., ward um 1676 zu Venedig geboren. In ſeinem Hauſe zu Venedig, wo er bis an ſeinen Tod (1750) verweilte, unterhielt er ein wöchentliches Concert, worin zwar meiſt nur ſeine eigenen Compoſitionen zur Aufführung kamen, an dem aber die angeſehenſten Künſtler der Stadt thätigen Antheil nahmen. Die von ihm in den Druck gegebenen Compoſitionen erſchienen faſt alle unter dem Namen Eterio Stinfalico, den er als Academiker angenommen hatte.

Marcello, Benedetto, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geboren zu Venedig 1680 und geſtorben zu Brescia 1739, vielfach verkannt, aber immer der Meiſter, dem die alte, berühmte Venetianiſche Schule faſt Alles verdankt, und der den präneſtiniſchen Studien ergeben war wie kaum Einer unter den Tonſetzern ſeiner

Zeit. Mit Ausnahme des Opernfaches, dem ſich ſeine Muſe — was man auch Dramatiſches ihm irrig hier und da zuſchreiben mag — nie zugewandt hat, arbeitete er in allen Stylen und immer mit dem Glücke, deſſen das rechte Geſchick ſich jedesmal erfreut. Von den größten und geprieſenſten Tonſetzern aller Zeiten beſitzen wir nicht ſo viele unter ſich verſchiedenartige Meiſterwerke als von ihm, und von Keinem können wir ſagen, namentlich unter den Kirchencomponiſten, daß auch das Beſte und Schönſte, was er lieferte, ſich einer ſolchen Aufnahme erfreuete, wie z. B. die 50 Davidiſchen Pſalmen von dieſem Marcell, die ſich in den kürzeſten Zwiſchenräumen in faſt unzählbaren Auflagen erneuerten, ſchon manches im Verlaufe der Zeit geprieſene Werk überlebt haben und ſicher auch noch manches überleben werden. Aus einer der erſten und angeſehenſten, ja noch jetzt blühenden, adeligen Familie ſtammend, erhielt er auch eine höhere Erziehung, und trieb er auch mit allem Fleiße und aller Liebe Muſik, ſo war er doch zu einem andern Berufe beſtimmt. Nach Vollendung ſeiner Studien bekleidete er Anfangs das Amt eines Richters unter den ſogenannten Vierzigern der Republik; dann wurde er Proveditor zu Pola und endlich Kanzler oder Schatzmeiſter zu Brescia, als welcher er ſich eines bedeutenden Anſehens erfreute, und als welcher er denn auch, wie oben angegeben, ſtarb. Ein Weiteres ſiehe das Hauptwerk.

Marchal, ſ. Marechal.

Marchant, Jean Louis, geboren zu Lyon 1669, war Ritter vom St. Michaelsorden, Organiſt an der Hofkirche zu Verſailles und an noch mehreren anderen Kirchen zu Paris. Er war ſehr jung dahin gekommen, ohne Geld und ohne Empfehlungen. Der Zufall führte ihn in die Jeſuitenkirche, gerade in dem Augenblicke, als man den Organiſten erwartete. Er bat, daß man ihn zur Orgel führen und erlauben möchte, einſtweilen das Spiel anzufangen. Es geſchah, und alle Umſtehenden waren erſtaunt über die große Fertigkeit, die der junge Menſch auf dem heroiſchen Inſtrumente zeigte. Man nahm ihn in's Collegium auf und verſah ihn mit Allem, was er zu ſeinem Unterhalt bedurfte. Nun wandte er allen Fleiß auf die Muſik und namentlich auf's Orgelſpiel, und wirklich auch erwarb er ſich binnen Kurzem einen ausgebreiteten großen Ruf. Faſt alle Organiſtenſtellen in Paris wurden ihm angetragen, und es gab einmal eine Zeit, wo er ſechs derſelben zugleich verwaltete. Um alle Schüler zu befriedigen, miethete er ſich 20 Wohnungen in den verſchiedenen Gegenden der Stadt, und in jeder derſelben wohnte er eine kurze Zeit, um diejenigen Schüler, deren Haus in der Nähe lag, ſo lange zu unterrichten. Dazu ward ihm jede Stunde mit einem Louisd'or bezahlt. Dieſe enorme Einnahme indeß ward Urſache, daß er ſich Ausſchweifungen aller Art hingab, die dann zur Folge hatten, daß ſeine Einnahmen mit der Zeit immer mehr abnahmen und er endlich 1737 in den dürftigſten Umſtänden ſein Leben endigte. Componirt hat er im Ganzen wenig, wenigſtens ſind nur zwölf Sonaten für eine Flöte und Baß und zwei Bücher kleinere Clavierſtücke von ihm im Druck erſchienen.

Marchant, Mademoiſelle, ſ. Danzi.

Marcheſi, Luigi, auch Marcheſini genannt, einer der berühmteſten Sopraniſten (Caſtrat), ward um 1755 zu Mailand geboren. Sein Vater war Stadttrompeter daſelbſt, und unter deſſen Leitung hatte er es auch in ſeiner Jugend ſchon zu einer bedeutenden Virtuoſität auf dem Horne gebracht. Da er aber ungleich mehr Anlage zum Geſange verrieth, ſo beredeten ihn wahre Kunſtverſtändige zur hauptſächlichen Ausbildung dieſes Talents, und er verließ heimlich ſeinen Vater und ging nach Bergamo, wo er ſich der Operation unterwarf. Seine Stimme, deren Umfang ſich vom kleinen g bis zum dreigeſtrichenen a erſtreckte, ward als rein und hell bewundert, und in Anſehung des Vortrags zog man ihn ſogar noch dem Farinelli vor. Man lobte allgemein die Biegſamkeit ſeiner Stimme wie auch die Beſtimmtheit ſeiner Intonation und ſeine Fantaſie in den Coloraturen, und Einige ſehen ihn ſogar, aber nicht mit vollkommen hiſtoriſchem Rechte, für den Urheber des neuen verzierten italieniſchen Virtuoſengeſangs an, der nachher in Ueberladung ausartete. Indeſſen war ſein Recitativ ſo groß, wie man es derzeit in ganz Italien nicht trifft, und werden von allen Zeitgenoſſen auch ſeine muſikaliſchen Einſichten als bedeutend geſchildert. Wirklich auch hat er manches gute Geſangsſtück componirt, und 1806 erſchienen von ihm ſelbſt in Deutſchland noch bei Simrock in Bonn, ſechs italieniſche Chanſons, die zu den beſſeren ihrer Art gezählt werden müſſen.

Marcheſi, Tommaſo, einer der ausgezeichnetſten Lehrer der ſogenannten Bologneſee Geſangſchule und auch der tüchtigſten, neueren italieniſchen Kirchencomponiſten, 1836 noch Capellmeiſter, und zwar über nicht weniger als 32 Kirchen zu Bologna, ward geboren am 7. März 1776 zu Liſſabon. Als Folge einer kleinen künſtleriſchen Sonderbarkeit wollte er niemals etwas von ſeinen Compoſitionen drucken laſſen, damit es nicht im Auslande bekannt werden könnte, und legte daher eine eigenthümliche Manuſcripten-Sammlung von ſeinen Werken an.

Marchetti, Sängerin, ſ. Fantozzi.

Marchetto von Padua (mit lat. Endung Marchettus), ein Philoſoph und muſikaliſcher Schriftſteller aus dem Ende des 13. und zu Anfange des 14. Jahrhunderts, lebte zu Neapel und hielt daſelbſt auch Vorleſungen über Muſik. Die Praktik der Muſik war bekanntlich in jener Zeit noch in einem ſehr dürftigen Zuſtande; die Theorie derſelben aber hat ihm und Jean de Muris, der ziemlich zu gleicher Zeit lebte, Viel zu verdanken.

Marcia, ſ. Marſch.

Marcou, der Verfaſſer der lange im Gebrauche geweſenen „Elémens théoriques et pratiques de Musique", welche zu London und Paris (1781) gedruckt und ſpäter auch ins Deutſche überſetzt wurden, war vor der vorletzten franzöſiſchen Revolution Kammermuſikus des Königs von Frankreich, nach derſelben aber, ohngefähr von 1798 an, einer der erſten Violiniſten im Orcheſter des Théatre lyrique zu Paris. Sein Todesjahr iſt nicht bekannt.

Mard, Touſſaint Raymont de St., geboren zu Paris 1682 und geſtorben daſelbſt 1757, ſchrieb: Reflexions sur l'Opera, — ein Werk, das noch jetzt beachtet zu werden verdient.

Marechal oder Marchal, P. A., von Geburt ein Deutſcher, kam aber ſchon in den ſechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nach Paris und blieb hier ſein Lebelang, ſich immer, theils als Virtuos auf der Violine und dem Clavier, theils als Lehrer, theils auch als Componiſt, mit Muſik beſchäftigend und durch ſie ernährend.

Marenzio oder Marenza, Luca, von ſeinen Zeitgenoſſen, und beſonders wegen ſeines großen Talents in der Madrigalencompoſition, il più dolce Cigno oder il Cigno più suave dell' Italia und „der göttliche Componiſt" genannt, deſſen Geſänge geſetzt zu haben wirklich auch die Muſen ſelbſt ſich nicht ſchämen dürften, war eines armen Landmanns Sohn aus Coccaglio bei Brescia, wo er gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren wurde. Ein merkwürdiger Componiſt ſeiner Art iſt er immer, und daß er als Zeitgenoſſe Paleſtrina's ſo großes Aufſehen machte, beweiſt jedenfalls, daß er wirklich Tüchtiges geleiſtet haben muß; allein die bis in den dritten Himmel ihn erhebenden Nachſchriften, welche man hie und da noch lieſt, mögen doch wohl etwas übertrieben ſeyn.

Marescalchi, Luigi, geboren zu Rom um 1740, ſtudirte die Compoſition und den Contrapunkt bei Pater Martini zu Bologna, und lebte nachher, ein vermögender Mann, den größten Theil ſeines Lebens auf Reiſen. Von ſeinen Compoſitionen ſind nur einige Arien und Duette und kleine Inſtrumentalſachen allgemeiner bekannt

Digitized by Google

geworden. Uebrigens hat er auch noch Opern und Ballette geſchrieben; nur ſind ſelbſt ihre Titel nicht einmal bis nach Deutſchland gekommen. Er ſtarb zu Neapel im Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Mareſch, Johann Anton, Erfinder der ruſſiſchen Jagdmuſik, ward geboren zu Chotieborz in Böhmen 1719. Eine ausführliche Geſchichte und Beſchreibung dieſer Muſik lieferte Hinrichs in einem eigends darüber herausgegebenen Tractate. M. ward nun außer manchen anderen Belohnungen zum Kaiſerlichen Capellmeiſter dieſer Jagdmuſik ernannt, und er widmete ihr von dem Augenblicke an auch alle ſeine Thätigkeit, componirte und arrangirte die nöthigen Muſiken für ſeinen Chor, und that nur nebenbei noch als Violoncelliſt (das Hornblaſen hatte er längſt ſchon wegen Verluſt eines Vorderzahns aufgeben müſſen) Dienſte in der Kaiſerlichen Hofcapelle. Er ſtarb am 30. Mai 1794.

Margherita bella, ſ. Salicola.

Maria, Domenico della, ſ. Dellamaria.

Maria, D. Joao de St., ein portugieſiſcher Canonikus des Auguſtiner-Ordens und Capellmeiſter zu St. Vincente in Liſſabon, war aus Terona in der Provinz Transtagana gebürtig, und ſtarb zu Griſo in dem Kloſter St. Salvador am 12. März 1654. Er war Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller.

Maria, Jakob, hieß der erſte Anführer der Geſellſchaft italieniſcher Tonkünſtler, welche ſich um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Dienſten des Marſchalls von Briſac in Piemont befand, und für die ausgezeichnetſte ihrer Zeit gehalten ward. Weitere Nachrichten darüber fehlen.

Maria Antonie, Churfürſtin von Sachſen, Tochter Kaiſer Carl's VII., geboren am 18. Juli 1724 und geſtorben zu Dresden 1782, nachdem ſie ſeit 1763 Wittwe geweſen war, beſaß die ausgebreitetſten Kunſtkenntniſſe und Fertigkeiten, in der Malerei, Poeſie und Muſik. Sie iſt die Verfaſſerin der Opern „Il Trionfo della fedeltà" und „Talestri, regina delle Amazani", wie von dem von Heſſe in Muſik geſetzten Oratorium „La Conversione di S. Agostino", ihrer vielen anderen und namentlich franzöſiſchen Dichtungen nicht zu gedenken. Jene beiden Opern ſetzte ſie aber auch um 1755 ſelbſt in Muſik, nebſt (1767) einer Licenza auf den Geburtstag des Churfürſten für die damalige Mlle. Schmähling, nachmalige Mad. Mara. Beide Opern ſind auch in Partitur bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt. Erſtere (1756) nannte ſie ein Drama pastorale; letztere erſchien erſt 1805. Daneben war ſie eine fertige Clavierſpielerin und ausgebildete Sängerin. Ihrer ausgezeichneten Kunſtgeſchicklichkeit wegen zum Mitgliede der ſogenannten arkadiſchen Geſellſchaft zu Rom ernannt, führte ſie den Namen Ermelinda Talia Pastorella Arcada, welchen Namen ſie denn auch auf ihren Werken durch die Anfangsbuchſtaben E. T. P. A. andeutete.

Maria Charlotte Amalie, Herzogin von Sachſen-Gotha, Tochter des Herzogs Anton Ulrich von Meiningen, geboren am 11. September 1751, war eine ausgezeichnet fertige Clavierſpielerin und wird als die Verfaſſerin der 1781 in Leipzig anonym erſchienenen Canzonette mit Variationen angegeben, denen dann noch die Variationen von Benda, Schweizer, Scheidler und Anderen zugefügt wurden, wie auch von den ebenfalls anonym, aber zu Gotha 1786 erſchienenen „zwölf Liedern von einer Liebhaberin", und endlich der Sinfonie für zehn Inſtrumente, die noch zu Anfange dieſes Jahrhunderts durch Abſchriften ſich weiter verbreitete.

Maria Paulowna, Großherzogin von Sachſen-Weimar, ſiehe Paulowna.

Maria Thereſia, Tochter Kaiſer Carl's VI. und Eliſabeth Chriſtinen's von Braunſchweig, geboren am 13. Mai 1707, vom 26. October 1740 regierende Kaiſerin von Oeſterreich und Königin von Ungarn, und vom 12. Mai 1743 auch Königin von Böhmen, geſtorben am 29. November 1780, glänzte auch als Sängerin und tiefe Kennerin der Tonkunſt. Als kaum fünfjähriges Mädchen ließ ſie ihr Vater, der Kaiſer, der viel Freude an Muſik hatte, eine Arie öffentlich auf dem Hoftheater zu Wien ſingen, und hielt ihr dann Wagenſeil als Lehrer in allen Theilen der Muſik. 1739, alſo im Jahre vor ihrem Regierungsantritte, ſang ſie zu Florenz mit dem berühmten Seneſino ein Duett. Ausgezeichnet von der Natur durch eine ſeltene Körperſchönheit, und dazu, ihre wirkliche Kunſtfertigkeit abgerechnet, mit einer wunderherrlichen Stimme begabt, ſoll ſie alle Hörer um ſich hingeriſſen haben, und als das Duett beendigt war, rollten dem alten Seneſino heiße Thränen von den Wangen. Auch während ihrer Regierungsjahre vernachläſſigte ſie ihr muſikaliſches Talent nicht.

Mariano (der Vorname iſt uns nicht bekannt), der erſte unter den drei männlichen Sopranſängern (Caſtraten), welche Rom noch beſitzt. (?) Die übrigen ſind Ferri und Dobili. 1824 (war er 52 Jahre alt) ſchrieb Sievers über ihn (Cäcilia, Band 1, pag. 204) wörtlich: „der Zufall hat gewollt, daß mir alle ausgezeichnete Sängerinnen, welche ſeit dem letzten Viertel des verfloſſenen Jahrhunderts gelebt haben und noch leben, von der Todi und Mara an bis auf die Catalani, bekannt geworden ſind, aber keine hat noch einen ſo tiefen Eindruck auf mich gemacht als Mariano rc. rc."

Marin, Fabrice, ein franzöſiſcher Componiſt des 16. Jahrhunderts, ſetzte vornehmlich Poeſien von Ronſard, Baif, Janin und Desportes vierſtimmig in Muſik. — Ein neuerer Componiſt dieſes Namens heißt Eduard von Marin, und ward im Jahr 1798 zuerſt bekannt durch einige Romanzen für die Harfe und eine dergleichen, le Voyage betitelt, für Clavier, die zu Hamburg erſchienen. Nachgehends gab er ein Duo für Harfe und Violine heraus, und dieſem Inſtrumente iſt denn ſeine Muſe auch ſpäter vorzugsweiſe treu geblieben. Wir beſitzen Harfenſachen aller Art von ihm, mehrere mit Violinbegleitung, auch Einiges für Clavier, Geſang rc. — lauter Modeſachen jedoch, im leichteren Style, die Liebhaber eben ſo bald vergeſſen werden, als ſie ſie ſpielen lernen.

Marinelli, 1) P. Giulio Ceſare, mit dem Zuſatze da monte Cicardo servita, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und ſchrieb unter Anderm: „Via retta della voce Corale, ovvero osservazioni del Canto fermo" (Bologna 1674. 8°.) — 2) Gaetano M., ein dramatiſcher Componiſt, aus Neapel gebürtig, blühete in den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, wo er auch eine Zeitlang in Churfürſtl. Baieriſchen Dienſten zu München ſtand.

Marine-Trompete oder Trompeten-Geige. Dieſes wohl ſchon über 200 Jahr alte Bogeninſtrument hat ſeinen Namen von der Eigenthümlichkeit ſeines Tones und dann von dem lateiniſchen mare — Meer, weil es ehedem ſeines leichten Traktements wegen beſonders von den Schiffsleuten zur Unterhaltung bei ihren Fahrten auf dem Meere gebraucht wurde. In altdeutſcher Sprache heißt das Inſtrument auch Trummſcheit, Tympaniſchiza. Und vordem zogen auch Spielleute damit in Dörfern und Städten, auf Meſſen und Märkten, wie jetzt mit der Drehorgel, umher; auch gebrauchten es die Nonnen in ihren Klöſtern, um damit bei ihren Muſiken die Trompetenſtimme nachzuahmen, wenn keine unter ihnen war, die die Trompete ſelbſt zu blaſen verſtand. Dieß iſt denn auch der einzige Ort, wo und bei welcher Gelegenheit das Inſtrument ſelbſt in dieſem Augenblicke wohl noch angetroffen wird.

Marini. Drei Tonſetzer dieſes Namens ſind aus dem 16. und 17. Jahrhundert merkwürdig. 1) Alleſſandro, ein venetianiſcher Componiſt des 16. Jahrhunderts, blühete beſonders um die Mitte deſſelben, und war Canonicus Lateranensis zu Venedig, wo er auch eine lange Reihe von Werken herausgab, von denen aber nur noch einige vierſtimmige Vesperpſalmen und Motetten vorhanden und bekannt ſind. — 2) Biagio M., Kirchen- und Kammercomponiſt und zugleich Virtuoſe auf der Violine, aus Brescia gebürtig, war Anfangs

Digitized by Google

Capellmeiſter am Dom zu Vicenza, dann um 1620 Capellmeiſter zu Brescia; hierauf kam er nach Deutſchland und bekleidete 1624 die nämliche Stelle beim Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm, Neuburgiſcher Linie, der ihm auch den Titel eines Cavaliers beilegte. Wann er von hier wieder in ſein Vaterland zurückkehrte, iſt nicht bekannt. Nur das weiß man noch von ihm aus Cozzando's „Libraria Bresciana“, daß er um 1660 zu Padua ſtarb. — 3) **Carlo Antonin M.**, ein Violiniſt und Componiſt für ſein Inſtrument an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo, war auch geboren daſelbſt, und blühete beſonders zu Ausgange des 17. Jahrhunderts.

Marion de Lorme, ſ. Lorme.

Märke hieß der aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts noch jetzt rühmlichſt bekannte Virtuos auf der Trompete, der um 1780 in der Fürſtl. Eſterhazyſchen Capelle angeſtellt war; 1782 aber mit einem andern Trompeter, Namens Peſchke, nach Rußland ging, und von dieſer Zeit alle zuverläſſigen Nachrichten über ſeine Perſon hat fehlen laſſen.

Märkel, ſ. Merkel.

Markiren, in der Muſik gewöhnlich ſo viel als accentuiren, einen Ton beim Vortrage merklich hervorheben (ſ. marcato), was durch verſchiedene Zeichen vom Componiſten meiſt vorgeſchrieben wird, als, ∧, sf., fz., rf. u. a. Doch verſteht man darunter auch das gewiſſermaßen metriſche oder beſſer rhythmiſche Eintheilen der Taktfüllungen, daß z. B. die ſchweren und leichten Takttheile, kurz die rhythmiſchen Accente überhaupt, gehörig beobachtet werden.

Markul (Vorname?), ein noch junger, aber ſchon ausgezeichneter und der Auszeichnung werther Meiſter in ſeinem Fache, iſt Organiſt an der St. Marienkirche zu Danzig und aus Elbing gebürtig. Genau vermögen wir ſein Alter nicht anzugeben. Seine Beſtimmung zum Muſiker und namentlich zum Orgelſpieler erhielt er frühzeitig; 1833 trat er dann als Schüler in das Inſtitut des Capellmeiſters Friedrich Schneider zu Deſſau, wo er ſich ebenfalls, zwar auch in der Compoſition und verſchiedenem Inſtrumentalſpiel, doch beſonders im Orgelſpiel zu vervollkommnen ſuchte, was ihm denn in formeller Beziehung auch vollkommen gelungen iſt.

Markwort, Chordirector in Darmſtadt, ſ. Literatur.

Marks ſtatt Marx, iſt ein oft gefundener Schreib- oder Druckfehler.

Marmontel, Jean François, geboren in dem Städtchen Bort in Limouſin 1719, ſtudirte um 1745 auf der Univerſität Toulouſe, beſonders Geſchichte und ſchöne Wiſſenſchaften, und trieb dabei auch leidenſchaftlich Muſik. 1763 gab er heraus „Poëtique françals“, ein auch für die Muſik ſehr wichtiges Werk, beſonders wegen der darin vorkommenden Vergleichung der Poeſie, Malerei und Muſik, und Abhandlung über die Oper, die Hiller dann auch ins Deutſche überſetzte und in ſeinen wöchentlichen Nachrichten mittheilte. 1777 ſchrieb er die vortreffliche Abhandlung „Essai sur les révolutions de la Musique en France“. 1784 arbeitete er an der Verbeſſerung der franzöſiſchen Operntexte. Das Jahr vorher hatte er bereits als Vorbereitung dazu herausgegeben „De l'air en musique“. Es war dieß ein Artikel zu der großen Encyclopädie, den die Herausgeber derſelben förmlich bei ihm beſtellt hatten. 1791 nöthigte ihn die Revolution, mit Frau und Kind Paris zu verlaſſen, und ſich in das Dorf Abbeville zu flüchten, wo er denn auch ſeine noch übrigen Tage mit beſtändig gelehrter Arbeit, aber in dürftigen Umſtänden, zubrachte, bis er am 30. December 1799 ſtarb.

Maroni, Giovanni, zuletzt Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Lodi, wo er noch 1620, aber als ein alter Mann, lebte und als Componiſt ſehr thätig war. Geboren war er zu Ferrara. Beſonders als Madrigalen- und Motettencomponiſt genoß er zu ſeiner Zeit einen bedeutenden Ruf, und lange auch haben ſich ſeine dahin gehörigen Werke erhalten.

Marpurg, Friedrich Wilhelm, geboren am 1. October 1718 zu Seehauſen in der Altmark auf einem Gute, welches früher Marpurgshof hieß, geſtorben am 22. Mai 1795 zu Berlin, wo er ſeit 1763 Königl. Lotteriedirector war und den Titel Kriegsrath führte, gehört nächſt Mattheſon zu den größten deutſchen Muſikliteratoren und Theoretikern. Die hinterlaſſenen theoretiſchen Schriften enthalten wahren Kern ohne ſolch' großes und überflüſſiges Wortgepränge, mit welchem viele heutige Theorien vollgeſtopft ſind; die kritiſchen Arbeiten, die allerdings häufig den Ton damaliger Zeit an ſich tragen, welchen der in ſeinen ſonſtigen Leiſtungen immer noch unübertroffene Mattheſon als Stimmangeber intonirte, ſind in ihrer Wiſſenſchaftlichkeit eine Zierde der deutſchen Muſikliteratur und bieten ſelbſt für die heutige Zeit da, wo M. in denſelben bei der Sache bleibt und nicht als ein gereizter Satyriker mit höhniſchen und ſpöttelnden, oft aber treffenden, Witzeleien um ſich ſchlägt, eine ſchätzenswerthe Sammlung trefflicher Kunſtbemerkungen. Ueberall, wo M. nur falſche und ſchiefe Anſichten gewahrte, gleichviel ob in der Theorie, in der Kritik oder in irgend einem andern Kunſtſache, trat er mit unermüdlichem Eifer und immer wohl ausgerüſtet auf den Kampfplatz, unbekümmert um Freund und Feind, ſobald es nur galt, der guten Sache Bahn zu machen. So entſtanden nach und nach eine Menge von Schriften, die faſt kein einziges Fach der Muſiktheorie unberührt laſſen und deren Analyſe, zu welchen jedoch hier der Raum gebricht, Marpurg's literariſche Vorzüge beurkunden möge, um auf das unſchätzbare Verdienſt eines Mannes aufmerkſam zu machen, welches er ſich nicht nur um die deutſche Nation, ſondern auch ums Ausland erworben hat.

Marpurg, Johann Friedrich, Sohn des Vorhergehenden, hatte von dem Vater zwar die Liebe zur Kunſt und ein bedeutendes muſikaliſches Talent geerbt, doch nahm dieß eine ganz entgegengeſetzte Richtung, — ward rein praktiſch. 1766 zu Hamburg geboren, hielt ihn der Vater frühzeitig an, Muſik zu treiben, und ließ ihm Unterricht auf verſchiedenen Inſtrumenten, namentlich auf dem Claviere und der Violine, geben, und als er es auf dieſen zu einem gewiſſen Grade von Fertigkeit gebracht hatte, unterwies er ihn ſelbſt in dem, was man gewöhnlich die Theorie der Muſik nennt. Ob es des Vaters Wille war, daß er ſich nun ganz der Muſik widmete, wiſſen wir nicht. Vielleicht hatte der talentvolle Jüngling über ſein vieles muſikaliſches Treiben alle andern wiſſenſchaftlichen Studien vergeſſen. Kurz er ward als Violiniſt im Orcheſter des deutſchen Theaters zu Berlin angeſtellt. Von da kam er in die Dienſte des Markgrafen von Schwedt, und von hier 1790 als Kammermuſikus in die des Herzogs von Mecklenburg zu Ludwigsluſt. Von hier aus machte er auch einige Male eine kleine Virtuoſenreiſe, z. B. 1791 nach Hamburg. Doch gab er aus uns unbekannten Gründen das Soloſpiel bald wieder auf; übernahm vielmehr eine Muſikalienhandlung in Ludwigsluſt, und ſpielte nur noch als Ripieniſt in der daſigen Capelle. Die Handlung iſt unter ſeiner Leitung ſehr emporgekommen, und er ſtiftete dadurch, wenn auch nur im Kreiſe ſeiner nächſten Umgebung, ſchon manches Gute. Componirt hat er unſers Wiſſens nie Etwas.

Marquardt, Georg Ferdinand, Hornvirtuos, ſtand als Horniſt in der Königl. Preußiſchen Capelle zu Berlin, wo er beſonders in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts ſehr beliebt war.

Marque, 1) Joannes de, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts Königl. Neapolitaniſcher Capellmeiſter, von Geburt aber ein Niederländer, und ein tüchtiger Contrapunktiſt. — 2) Ein neuerer Componiſt, Namens C. Auguſt Marque, lebt zu Paris und iſt dort beſonders wegen ſeiner gefälligen Romanzen und Tänze ſchon ſeit Anfang des laufenden Jahrhunderts ſehr beliebt.

Marquez, Antonio Lesbio, von 1698 bis zum

Digitized by Google

21. November 1709, wo er ſtarb, Königl. Capellmeiſter zu Liſſabon, war auch geboren daſelbſt und einer der tüchtigſten Contrapunktiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes.

Marre, J. F. la, daher zuweilen auch Lamarre geſchrieben, ein franzöſiſcher Violoncellvirtuos und Componiſt der neueren Zeit, lebt zu Paris, von wo aus er ſchon zu Anfange des laufenden Jahrhunderts als ein ausgezeichneter Meiſter auf ſeinem Inſtrumente in Deutſchland bekannt wurde. Aus Frankreich heraus kam unſers Wiſſens Lamarre nicht; doch iſt er dort überall bekannt, und wo er ſelbſt nicht war, tragen ſeine vielen und trefflichen Schüler ſeinen glänzenden Ruf hin, denen er ſich ſeit 1818 ohngefähr, ſeit welcher Zeit er faſt gar nicht mehr, wenigſtens nicht öffentlich, ſpielt, ganz gewidmet hat. Ob Lamarre in dieſem Augenblicke noch lebt, vermögen wir nicht mit Gewißheit anzugeben.

Marſch, franzöſiſch marche, italieniſch marcia, ein Tonſtück, das hauptſächlich zu allerhand (militäriſchen, bürgerlichen und anderen) feierlichen Aufzügen beſtimmt iſt, und bei dieſer Gelegenheit gewöhnlich nur durch Blasinſtrumente ausgeführt wird. Doch hat man auch Märſche mit noch anderen als Blas-, auch Saiteninſtrumenten beſetzt. Da er, der Marſch, nicht bloß die Abſicht hat, den Aufzug feierlicher zu machen, ſondern auch die, die phyſiſche Anſtrengung der Marſchirenden ſo ſehr erleichternde, Gleichförmigkeit der Schritte zu erhalten und ebenfalls zu erleichtern, ſo muß er nicht bloß einen feierlichen, männlich-ernſten Charakter haben, ſondern auch der Rhythmus dabei muß ſtark bezeichnet und herausgehoben werden, und die Einſchnitte und Abſätze müſſen ſo fühlbar ſeyn wie faſt in keinem anderen Tonſtücke. Das iſt eine Haupteigenſchaft des Marſches. Gewöhnlich ſetzt man ihn im Viervierteltakte, in welchem er nun ſowohl im Niederſchlage als im Auftakte anfangen kann; doch wird dazu auch jede andere gerade, ja zuweilen ſelbſt ungerade, Taktart benutzt, je nachdem der Marſch ſelbſt im Uebrigen beſchaffen iſt. Wir haben nämlich verſchiedene ſolcher Tonſtücke, die zwar alle den angeführten Hauptcharakter des Feierlichen, Männlich-Ernſten und rhythmiſch Beſtimmten unter ſich gemein haben, aber nach Art, Zeit und Ort ihrer Beſtimmung und noch manchen anderen Umſtänden ſich doch noch von einander unterſcheiden. Die Erfindung des eigentlichen Marſches überhaupt fällt in die Mitte des 17. Jahrhunderts, und gehört den Deutſchen an. Als nämlich der 30jährige Krieg Polyhymnien aus Deutſchland's Fluren vertrieb, nur Jammer und Mordgeheul ertönte, da verſtummte ſelbſt bei den Trinkgelagen das deutſche Lied, und eine Muſik erſtand an ſeiner Stelle, die anfeuern ſollte zum Kampfe und die ſtreitende Menge bei ihren Märſchen in Ordnung hielt, und eben deßhalb beſonders aus rhythmiſchen Schlägen beſtand. Sie ward zur in ſich abgeſchloſſenen Gattung und erhielt den Namen von ihrer Beſtimmung. Eine herrliche Characteriſtik des Marſches gibt Seume in ſeinem „Sommer“, in einer ſinnreichen Vergleichung des bekannten Conſularmarſches und dem von Marengo, wie ihn der Componiſt betitelt hat.

Marſchall oder Marſchal, geboren zu Dornick in Flandern 1557, war zuletzt öffentlicher Notar, Univerſitätsmuſikus und Organiſt zu Baſel, wo er auch noch 1627 lebte, gleichwohl aber kurz darauf geſtorben ſeyn muß, da alle Nachrichten über ihn nur bis zu dieſer Zeit reichen. Er galt für einen der beſten Muſiker und beſonders Kirchenlieder-Componiſten.

Marſchner, Dr. Heinrich, Königl. Hofcapellmeiſter zu Hannover, unter den neueſten deutſchen Operncomponiſten einer der talentvolleren und ausgezeichneteren, ward 1795 zu Zittau geboren. Auf einem Ausfluge nach Carlsbad 1815, wo er ſich, nach bereits mehreren öffentlichen Verſuchen in Leipzig ſelbſt, als Pianofortevirtuos mit Beifall hören ließ, lernte er den ungariſchen Grafen Amadée, einen großen Muſikliebhaber, kennen, der ihn aufmunterte, und auch anſehnlich unterſtützte, nach Wien zu gehen. 1816 kam er in Wien an, nicht um ſich hören zu laſſen, ſondern um zu hören und zu lernen, und das Jahr darauf erhielt er, eben durch Protection jenes Grafen, eine Muſiklehrerſtelle in Preßburg, die ihm noch Muße genug ließ, ſeinem vorgeſteckten Ziele, als welches die dramatiſche Compoſition oder Muſik überhaupt immer beſtimmter ſich herausſtellte, entgegen zu arbeiten. Er machte ſich an die Compoſition mehrerer Operntexte, unter anderen an „Heinrich IV“. Er ſchickte das fertige Manuſcript an Carl M. von Weber in Dresden, der von jeher ſein Vorbild geweſen war, nach dem er ſeine Studien machte. Weber, der das Vertrauen und die Achtung des jungen Künſtlers ſchätzte, brachte die Oper auch auf's Theater, und führte ſomit M. zuerſt beim Publikum ein. Ein Verſuch, das Werk auch in Wien zur Aufführung zu bringen, ſchlug fehl; dazu kam damals Roſſini eben mehr an die Tagesordnung, und ſo beſchloß M., ſelbſt nach Dresden zu gehen und an Weber's Seite zu arbeiten. 1822 führte er den Vorſatz aus. Weber nahm ihn freundlich auf, und M.'s Talent erkennend, that ihm auch die ſeltene Hochachtung wohl, mit welcher ihm dieſer entgegentrat. Das Erſte und Vorzüglichſte, was er anfing und vollendete, war die Muſik zu Kleiſt's „Prinz von Homburg“. Weber war ihm bei Allem mit Rath und That behülflich, wo er deſſen nur bedurfte, und ſorgte endlich auch dafür, daß er 1823 als Muſikdirector bei der deutſchen und italieniſchen Oper zu Dresden angeſtellt ward. Mitten unter den vielen Arbeiten, welche ihm dieſes Amt auflegte, ſchrieb er die auf einigen Privatbühnen gern geſehene kleine (einactige) Oper „der Holzdieb“. Der Clavierauszug davon iſt gedruckt worden in dem mit F. Kind gemeinſchaftlich für 1825 bei Hartmann in Leipzig herausgegebenen muſikaliſchen Taſchenbuche „Polyhymnia“. Gleich darauf erſchien „Lucretia“, eine ähnliche Operette, die — ſo viel wir uns erinnern — zuerſt in Danzig und nicht ohne Beifall aufgeführt wurde. 1826 verließ M. Dresden, verheirathete ſich mit der Sängerin Marianne Wohlbrück, und machte dann mit derſelben eine Kunſtreiſe, die ihn 1827 wieder nach Leipzig führte. Hier privatiſirte er eine Zeitlang und ſchrieb die Oper „Vampyr“, zu der ihm ſein Schwager, der Schauſpieler Wohlbrück, den Text lieferte, und welche, wenn nicht allein, doch zuerſt und nach unſerer Anſicht auch mit Recht ihm einen ausgebreiteteren Ruf verſchaffte. Dieſe Oper drang von Leipzig über Berlin bis auf die Londoner Bühne, und dieſer ſo merkwürdig glückliche Erfolg feuerte ihn an, in Verbindung mit ſeinem Schwager eine Epiſode aus W. Scott's „Ivanhoe“ als Oper zu bearbeiten, die zuerſt Leipzig und Berlin auf ihre Repertoires brachten und nachher auch noch von mehreren Theatern Deutſchland's als ein um mancher komiſchen Scenen und treffenden muſikaliſchen Charakterzeichnung willen gern geſehenes und gehörtes Stück aufgenommen ward. Im folgenden Jahre ſchrieb er die Oper „des Falkners Braut“ (der Text ebenfalls von Wohlbrück nach einer Novelle Spindler's), die 1832 ebenfalls zu Leipzig zuerſt gegeben ward. Zu Ende des Jahres 1830 erhielt M. dann den Ruf als Capellmeiſter und Operndirector nach Hannover, wo er zunächſt die von dem Sänger Devrient gedichtete Oper „Hans Heiling“ ſetzte. 1834 ward indeß ihrem Componiſten von der philoſophiſchen Facultät der Univerſität Leipzig das Doctordiplom zugeſchickt, zum großen Vergnügen ſeiner vielen wohlwollenden Freunde in dieſer Stadt. Unter den vielen Pianoforte-Compoſitionen Marſchner's zeichnet ſich beſonders eine Sonate in F-Moll vortheilhaft aus. Sie beſtehen in Quartetten, Trio's, Märſchen, Divertiſſements, Rondo's, einigen Fantaſien und Tänzen; im Ganzen nah an 60 Werke. Unſerer Seits ziehen wir jedoch ſeine, noch nicht genug verbreiteten, Lieder und Geſänge zum Pianoforte und ſeine Lieder für vierſtimmigen Männergeſang allen ſeinen anderen kleinen Sachen vor. Er hat deren mehrere Sammlungen herausgegeben, in welchen in der That die Gabe, die Poeſie in Muſik zu verwandeln, verbunden mit Reichthum der Melodie und Fülle der Harmonie,

Digitized by Google

wahrhaft erfreut. Die Schilderungen der neueren und neueſten Leiſtungen M.'s müſſen einer ſpäteren Zeit überlaſſen bleiben.

Marſeillaiſe, die Marſeiller Hymne, deren Verfaſſer der erſt 1836 verſtorbene Rouget de Liſle war.

Marſh, John, ein engliſcher Tonſetzer neuerer Zeit, wahrſcheinlich ein Nachkomme des zu Ende des 17. Jahrhunderts berühmten Liedercomponiſten Alphons Marſh. Ueber die perſönlichen Verhältniſſe M.'s beſitzen wir keine Nachrichten, vermuthlich aber iſt oder war er Organiſt zu London.

Marſyas, des Olympus, Oeagrus oder Hyagnis Sohn; ein für die Muſikgeſchichte ſehr wichtiger Mythus. Die Fabel erzählt: Als Minerva die von ihr erfundene Flöte unwillig, da ſie das Geſicht beim Spielen entſtelle, weggeworfen, und den, der ſie wieder aufnehmen würde, mit dem härteſten Fluch belegt hatte, ſey zufällig M. der Finder dieſes Inſtruments geweſen, auf dem er durch Uebung bald eine ſolche Vollkommenheit erlangt, daß er es gewagt habe, den Apollo zum Wettkampf herauszufordern. Zu Kampfrichterinnen ſeyen die Muſen ſelbſt herbeigerufen worden. Anfangs habe wirklich der ſtärkere Flötenton die ſanfteren Töne der Lyra, welche der Gott geſpielt, übertäubt, und ſchon ſey M. im Begriffe geweſen, den Sieg zu gewinnen, als Apollo ſeine Cither umgewandt habe. Dieß habe ihm M. mit ſeiner Flöte nicht nachthun können, und darauf hätten die Muſen für Apollo entſchieden, der den Vermeſſenen dann an einen Baum habe hängen und da von einem Scythen gliederweiſe zerſchneiden laſſen, damit der Fluch der Minerva in Erfüllung gehe. So die gewöhnliche Sage.

Martellari, geboren zu Neapel um 1740, und geſtorben als Muſikmeiſter zu Venedig um 1808, iſt der Componiſt von der um 1770 zu Venedig erſchienenen Oper „Didone". Seine übrigen Opern ſind in Deutſchland nicht bekannt geworden.

Martelli, der Componiſt der einſt beliebten Operetten: „die Reiſenden nach Holland", „der Tempel der Dankbarkeit", „der König Rabe", und anderer, war Capellmeiſter zu Münſter und ſtarb daſelbſt zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Martin, Vincenz, gewöhnlich genannt Spagnuolo, geboren zu Valencia 1754, einer der beliebteſten Componiſten in der älteren italieniſchen Manier, machte ſeine Schule auch in Italien, and zeichnete ſich ſchon um 1782 durch einige Opern und Balletcompoſitionen vortheilhaft aus. Den meiſten Ruf erwarb er ſich 1787 durch ſeine Oper „Cosa rara" (deutſch „Lilla oder Schönheit und Tugend"). Auch ſein „Arbore di Diana", zuerſt 1787 zu Wien aufgeführt, machte ihm viele Freunde, und in Folge dieſer Oper erhielt er vom Könige von Preußen den Auftrag, ein Werk für das Berliner Theater zu ſchreiben, ward auch mit 3000 Rthlrn. jährlichen Gehalt als Capellmeiſter daſelbſt engagirt. Doch ſchon 1778 ging er nach Petersburg, und erhielt hier alsbald auch die Stelle eines Kaiſerl. Ruſſiſchen Hofcapellmeiſters und Componiſten bei der ruſſiſchen Oper, und 1798 noch den Titel eines Kaiſerl. Hofraths, von welcher Zeit an er denn auch den Unterricht aufgab, den er früher jungen talentvollen Leuten nach dem Willen des Kaiſers ertheilt hatte. Er ſtarb zu Petersburg 1810. Sehr oft wird er mit dem folgenden Johann Martin verwechſelt, und wie dieſer auch von Einigen Martini genannt.

Martin, Johann, mit dem Zunamen il Tedesco und dann meiſtens Martini genannt, beſonders berühmt durch die allerliebſte Operette „Le Droit du Seigneur", war aus Baiern gebürtig, lebte aber ſchon ſeit 1760 zu Paris, ward hier Soldat, als welcher er bis zum Rittmeiſter beim Huſarenregiment Chamboran avancirte, auch in der dritten Claſſe Mitglied des Nationalinſtituts, Inſpector des Conſervatoriums, Muſikdirector des Grafen von Artois, machte die Revolution und mehrere Feldzüge mit, und ſtarb gegen 1809. Alle ſeine Compoſitionen ſind voll Witz und Feuer und haben ſich überall, wo ſie gegeben wurden, vielen Beifall erworben.

Martin, Blaiſe, war vor Jahren ein berühmter Tenorſänger zu Paris und ward ſpäter Geſangslehrer an dem Conſervatorium daſelbſt, als welcher er im Herbſt des Jahres 1837 in hohem Alter ſtarb. Als Lehrer war er bis in ſeine letzten Lebensjahre mit dem beſten Erfolge thätig geweſen.

Martinelli, Catharina, von Geburt eine Römerin, iſt eine der älteſten und berühmteſten Sängerinnen, lebte an dem Hofe zu Mantua, wo ſie aber ſchon als ein Mädchen von 18 Jahren am 9. März 1608 ſtarb.

Martinelli, Vincenzo, ein muſikaliſcher Schriftſteller des vorigen Jahrhunderts, Italiener von Geburt, lebte aber um 1750 zu London und ſpäter zu Paris, und war eigentlich Rechtsgelehrter. Beſonders merkenswerth ſind ſeine Lettere familiari e critiche, die 1758 zu London erſchienen, und unter welchen der 27-, 28-, 30-, 31-, 54-, 55- und 56ſte Brief rein muſikaliſchen Inhalts ſind; ferner ſein Lettre sur la musique italienne (Paris 1762 im erſten Stück des Amateur), worin er der italieniſchen Muſik außerordentliche Complimente macht.

Martinengo, Giulio Ceſare, Componiſt aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts, war aus Verona gebürtig, und Anfangs zu Udine, dann aber vom 22. Auguſt 1609 Capellmeiſter an der Marcuskirche zu Venedig, wo er übrigens ſchon im Juli 1613, noch jung an Jahren, ſtarb.

Martinez, Mariane, nach Anderen auch Nanette und nach noch Anderen Eliſabeth mit Vornamen, Sängerin, Claviervirtuoſin und Componiſtin, in Wien geboren gegen 1750. Metaſtaſio, ein vieljähriger Freund ihres Vaters, unter deſſen Augen ſie erzogen, ja in deſſen Hauſe ſie geboren worden war, nahm ſie nach ihres Vaters Tode zu ſich, und lehrte ſie zuerſt ſeine Lieder in Muſik ſetzen. Nach Burney muß ſie die vollkommenſte Sängerin ihrer Zeit geweſen ſeyn. Ihre erſten Compoſitionsverſuche fallen ins Jahr 1765. Sie wurden allgemein beifällig aufgenommen. Von ihren ſpäteren größeren Werken nennen wir nur ein großes Oratorium, ein vierſtimmiges Miſerere, mehrere italieniſche Pſalmen nach Metaſtaſio's Ueberſetzung für vier und acht Stimmen mit Inſtrumentalbegleitung, eine ſolenne Meſſe, einige lateiniſche Motetten und mehrere Sonaten für Clavier. Im Kirchenſtyle war ſie beſonders glücklich.

Martini, Vincenzo und Giovanni, oder Johann, ſ. unter Martin.

Martini war Orgelbauer- und Clavier-Inſtrumentenmacher zu Friedrichsſtadt bei Dresden, und blühete beſonders gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Martini, Martin, ein Franziskanermönch und berühmter Kirchencomponiſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts.

Martini (zuweilen auch Martino geſchrieben), Giovanni Battiſta San, Capellmeiſter an einer Kloſterkirche und Organiſt an zwei bis drei anderen Kirchen zu Mailand, ſchon um 1726, in welchem Jahre ihn Quanz dort ſah und hörte, und ſeine Compoſitionen denen aller anderen damaligen mailändiſchen Componiſten vorzog. Auch in Deutſchland ſind ein Paar Dutzend Sinfonien, mehrere Violinconcerte und Anderes von dieſem Martini bekannt. Am zahlreichſten von allen ſeinen Werken ſind die Meſſen; dieſelben ſollen über ein halbes Hundert betragen.

Martini oder Martino, Giuſeppe San, Bruder des vorhergehenden Giov. Batt. M., war ſchon 1726 als der erſte Hoboenvirtuos in ganz Italien bekannt. 1727 ging er nach London, und erregte daſelbſt großes Aufſehen durch ſeine Fertigkeit auf der Hoboe. Er erhielt ſogleich eine Stelle im Opernorcheſter, kam nach der Zeit aber als Muſikdirector in die Dienſte des Prinzen Friedrich von Wales, während welcher er, außer einer großen Menge von Inſtrumentalſachen, auch ein Geburtstags-Drama und ein musical solemnity ſchrieb und öffentlich aufführte, und endlich 1740 ſtarb.

Martini, Giambattiſta, gewöhnlich genannt Pater (padre) Martini, ein beſonders für die Muſik-

geſchichte höchſt bedeutender Mann, von den ausgebreitetſten Kenntniſſen, nicht bloß in der Muſik, ſondern auch in manchen anderen Wiſſenſchaften, und deßhalb geehrt und bewundert einſt von ganz Europa. König Friedrich von Preußen ſelbſt ſchickte ihm wegen der „Geſchichte der Muſik“, die er herausgab, 1782 ein eigenhändiges Schreiben mit den huldvollſten Ausdrücken. Er ward geboren zu Bologna am 25. April 1706, und trat ſchon in ſeinem 15ten Jahre als Mönch in den Minoriten-Orden, als welcher er ſich in den Muſikſchulen, welche dieſe Geſellſchaft in mehreren Städten Italiens errichtet hatte, durch Unterricht und Beiſpiel ſehr thätig bewies. Zur Erweiterung ſeiner Kenntniſſe machte er nachgehends große Reiſen, die ihn ſelbſt bis nach Aſien führten. Nach Vollendung derſelben widmete er ſich aus Liebhaberei ausſchließlich der Muſik, in welcher er früher den erſten Unterricht von ſeinem Vater, Antonio Maria M., ſowohl auf Inſtrumenten als im Geſange erhalten hatte. Seine Fortſchritte in der Compoſition waren ſo ſchnell, daß er ſchon 1725 zum Capellmeiſter des Franziskaner-Kloſters zu Bologna ernannt wurde. Dieſes Amt verwaltete er auch bis an ſeinen Tod (3. Auguſt 1784).

Martinn, Johann, ſchreibt ſich Martin (ſ. d.).

Martino, ſ. Martini.

Martins, Francisko, Capellmeiſter zu Elvas in Portugal, war aus Evora gebürtig, wo er als Knabe 1629 ins muſikaliſche Seminar geſchickt wurde, um ſich zu ſeinem künftigen Berufe vorzubereiten. Bald ſoll er mehr gewußt und gekonnt haben als ſein Lehrer hier, und ſo gelangte er zu einem bedeutenden Rufe. Seine Meſſen, Pſalmen, Hymnen, Reſponſorien und Motetten haben lange für claſſiſch gegolten, und ſind auch in dieſem Augenblicke noch von hiſtoriſchem Werthe. Das Todesjahr M.'s findet ſich nirgends angegeben.

Martinus, mit dem Zunamen Leopolita, den er von ſeiner Vaterſtadt erhalten hatte, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Hoforganiſt des polniſchen Königs Sigismund Auguſt. Sein Biograph Starovolski erhebt ihn als Virtuoſen und Componiſten über alle ſeine Landsleute damaliger Zeit. Auch als Dichter hatte er einen Namen, und zu den meiſten Geſängen, welche er in Muſik ſetzte, hat er ſelbſt auch den Text verfertigt. Er ſtarb noch jung an Jahren.

Martius, 1) M. Jacob Friedrich, Stadtcantor zu Erlangen, ward auch geboren daſelbſt 1760; ein ehrenwerther, kenntnißreicher Muſiker, ſowohl auf dem theoretiſchen als rein praktiſchen, hiſtoriſchen und äſthetiſchen Gebiete, der wohl eine höhere und beſſere Stellung verdient hätte als ihm das Schickſal wirklich angewieſen hat. Als Componiſt trat er ſchon 1782 hervor mit einer Sammlung vermiſchter Clavierſtücke, die er ſpäter auch in mehreren Jahrgängen fortſetzte; ſchrieb ein muſikaliſches Taſchenbuch, das vier Jahrgänge erlebte; arrangirte mehrere Pleyel'ſche Sinfonien für Clavier, Violine und Violoncell; und gab endlich eine Sammlung Religionsgeſänge, Chöre und Duette, als Kirchenmuſiken heraus, in der man allerhand höchſt paſſende Muſiken und Texte zu dem Zwecke findet. Der Anhang dazu enthält einige Oden von Klopſtock, das Magnificat, Te Deum von verſchiedenen Verfaſſern, Lazarus von Riemeyer, und einen Oſtergeſang von Seiler, und bei jedem dieſer Stücke iſt angezeigt, mit welchen anderen Compoſitionen ſie auch aufgeführt werden können. — 2) Jacob Friedrich. Sein Vater war ebenfalls in Erlangen (1726) geboren, ward 1746 Collaborator am Gymnaſium daſelbſt und 1758 Cantor und Subconrector, als welcher er am 26. October 1798 ſtarb und im folgenden Jahre ſchon ſeinen Sohn, unſern Jacob Friedrich M., zum Nachfolger hatte. Seine Sammlung vermiſchter Clavierſtücke erlebte nicht weniger als ſechs Auflagen. Als Schriftſteller war er auch durch die Theilnahme an mehreren gelehrten und muſikaliſchen Zeitungen thätig, wie z. B. der ehemaligen Speier'ſchen muſikaliſchen Zeitung, Eilers gemeinnützigen Betrachtungen, dem Reichsanzeiger ꝛc. Im Jahre 1818 ertheilte ihm die Univerſität Erlangen aus eigenem Antriebe das Diplom eines Doctoris s. Magistri artium liberalium imprimis musices sacrae.

Martorelli, Antonio, ein Componiſt des 16. Jahrhunderts, deſſen Madrigale beſonders, nach dem einſtimmigen Urtheile aller Kenner, Alles übertrafen, was zu ſeiner Zeit für ſchön gehalten wurde. Er ward 1531 zu Padua geboren, ſtarb aber ſchon am 13. Sept. 1556, alſo in einem Alter von erſt 25 Jahren

Marx, J. M., ein im Ganzen wenig bekannter Künſtler, war tüchtiger Violoncellſpieler und auch angenehmer Componiſt von kleineren Kammerſtücken allerlei Art, für Inſtrumente und Geſang im leichten gefälligen Style. Den größten Theil ſeines Lebens, wenigſtens ſo lange er einer ſelbſtſtändigen Wirkung fähig war, brachte er als Muſikdirector am Theater zu Karlsruhe zu, und hier ſtarb er denn auch am 11. Nov. 1836 im 44ſten Jahre ſeines Lebens. Seine Compoſitionen fanden hauptſächlich in Süddeutſchland ihr Publikum.

Marx, Madame Sabine, Sängerin, ſiehe Stephani.

Marx, Madame Caroline, Claviervirtuoſin, ſiehe Haſendalg.

Marx, Adolph Bernhard, Dr. und Profeſſor der Muſik, auch Muſikdirector an der Univerſität zu Berlin, geb. am 27. Nov. 1799 zu Halle. Dieſer geniale Mann iſt als Compoſiteur, Theoretiker und Lehrer ſo ausgezeichnet und fruchtbar, daß ihm die muſikaliſche Welt zu dem größten Danke verpflichtet ſeyn muß. Seine Werke ſind in zu friſchem Andenken, als daß hier eine Aufzeichnung derſelben nöthig wäre, auch erſcheinen deren fortwährend; ja es iſt noch ſo Viel von unſerem M. bei ſeinem Fleiß und ſeiner Thatkraft zu erwarten, daß es dem Geſchichtſchreiber vorgreifen hieße, wollte man jetzt ſchon mehr über ihn ſagen, wäre es auch nicht gegen den Plan dieſes Werkes. Mehreres findet man jedoch in dem ausgedehnten Hauptwerk, was Diejenigen intereſſiren wird, welche die vielſeitige und in jedem Zweige der Kunſt hochachtbaren Wirkſamkeit unſeres Marx beachten. Möge er zum Frommen der Kunſt noch lange thätig ſeyn können und dadurch ſeine großen Verdienſte um dieſelbe vermehren!

Marx, Pauline, Königl. Preußiſche Hofſängerin, wurde zu Karlsruhe geboren im Jahr 1819. Den Grund zu ihrer Kunſt legte ihr Vater, der in der muſikaliſchen Welt bekannte verdienſtliche Großherzogl. Badiſche Hofmuſikdirector Matern Marx. Nach deſſen Ableben ging ſie aus ihrer Geburtsſtadt nach Paris, um ſich auch allda die italieniſche Geſangsmethode bei dem damals ſo ausgezeichneten Lehrer Bordogny eigen zu machen. Im Beſitz der hiezu nöthigen Vorbildung und Sprachkenntniſſe erlangte ſie durch Fleiß und Liebe zur Kunſt einen wohlbekannten Namen, indem ſie durch ihr Talent und ihre Leiſtungen zu den jetzt lebenden ausgezeichneteren erſten Sängerinnen gezählt wird.

Marxſen, Eduard, geboren den 23. Juli 1806 zu Nienſtädten bei Altona, woſelbſt ſein Vater, D. J. Marxſen, den Organiſtendienſt bekleidete und den für das theologiſche Fach beſtimmten Sohn in den praktiſchen Zweigen der Tonkunſt ſelbſt unterwies. 1830, nach dem Tode des Vaters, den er ſeither neben ſeinen Studien im Amte unterſtützte, trat M. die Reiſe nach Wien an, um unter des Capellmeiſters von Seyfried Führung den contrapunktiſchen Curs gründlich durchzumachen, und bei dem trefflichen Mentor C. M. von Bocklet im geſchmackvollen Clavierſpiele vollſtändig ſich auszubilden. Wie fleißig er den dortigen 16monatlichen Aufenthalt benützte, bewies ein nach der Heimkehr ins Vaterland, am 15. November 1834, im Hamburger Apolloſaal veranſtaltetes Concert, worin er mit einem überraſchend glänzenden Erfolge nicht nur mehrere impoſante Inſtrumentalcompoſitionen, eine Auswahl ſeiner zu Wien vollendeten Werke, ſondern auch als Claviervirtuoſe von bedeutendem Range debütirte. Von ſeinen Tondichtungen ſind Werke verſchiedener Gattung im Stiche erſchienen. Im December 1835 gab

er in ſeiner Heimath ein zweites, dem Andenken Beethoven's geweihtes, Concert, welches eines noch günſtigeren Erfolges ſich erfreuete. Fortwährend ehrenvoll thätig, wird er ſeinen wohlerworbenen Ruf noch bedeutend vermehren.

Marzius, ſ. Martius.

Mas, Jean du, oder Dumas, ſ. Literatur.

Maſanelli, Paolo, einer der berühmteſten Madrigalencomponiſten des 16. Jahrhunderts.

Mascara, oder Maschera, Fiorenzo, ein berühmter Orgelſpieler aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, lebte länger als 40 Jahre, nämlich zu Brescia; war zugleich Virtuoſe auf der Violine und merkwürdig beſonders als der Erſte, der Canzoni francese für die Orgel ſetzte. Er ſtarb im zweiten Decennium des 17. Jahrhunderts zu Brescia.

Mascardio, Wilhelm, lebte zu Anfange des 15. Jahrhunderts in Italien. Sein eigentlicher Name iſt Guglielmo de Mascaredio. De Belmandis gedenkt ſeiner als eines weltberühmten Sängers, der Vieles zur Vervollkommnung ſeiner Kunſt beigetragen, auch componirt habe, deſſen Werke jedoch verloren gegangen ſeyen.

Maſcheck, Vincenz, am 5. April 1775 zu Ziockowetz in Böhmen geboren, war Capellmeiſter bei der deutſchen Oper und an der St. Nicolaskirche zu Prag, ein fertiger Pianoforte- und Harmonicaſpieler, welches Inſtrument er auch mit einer Taſtatur bereicherte, und allgemein geſchätzt als Muſiklehrer. Er vollendete ſeine Studien unter Franz Duſcheck und dem großen Contrapunktiſten Seeger; ſchrieb, nebſt vielen Claviercompoſitionen, Concerte, Sonaten, auch mehrſtimmige Concertino's, Sinfonien, Lieder und Geſänge, mehrere Meſſen nebſt anderen Kirchenſtücken, die Oper „der Spiegelritter“; verſchiedene Cantaten „Böhmen's Dankgefühl“, „Hymne an die Gottheit“, „die Schlacht bei Leipzig“ ꝛc. Er ſtarb am 15. November 1831 zu Prag. — Seine Gattin machte ſich ebenfalls durch Kunſtreiſen, beſonders in den Norden, die bis nach Dänemark ſie führten, als geſchmackvolle Clavier- und Harmonicaſpielerin bekannt.

Maſcheck, Paul, jüngerer Bruder des Prager Capellmeiſters Vincenz (ſ. den vorhergehenden Artikel), lebte und ſtarb in Wien im zweiten Jahrzehend des laufenden Jahrhunderts als geſchätzter Clavierlehrer. Er ſchrieb mehrere Meſſen, Motetten und andere Kirchenſtücke; Sonaten, Rondo's, Lieder, Tänze, Trio's und Quartetten; Tongemälde, z. B. „das Wiener Aufgebot“; auch Opern: „der Rieſenkampf“, „Waldraf der Wandler“; eine Cantate für die Tonkünſtler-Societät; Sinfonien, Militärparthien, Märſche und andere Arrangements. Als erfahrner Harmonicaſpieler wurde er nöthigenfalls jederzeit in Anſpruch genommen. Ihm verdanken auch ſeine Söhne, wovon der Erſtgeborne das Directoriat der Laybacher philharmoniſchen Geſellſchaft bekleidete, ihre Ausbildung zu geſchickten Muſikern.

Maſchine (zum Setzen, Improviſirmaſchine), ſiehe Melograph.

Maſchinen-Balg, heißt ein ſolcher Orgel-Balg, der durch eine eigends dazu eingerichtete Maſchine geöffnet wird. Auch die mit Schöpfbälgen verſehenen Orgelbälge pflegen Einige Maſchinenbälge zu nennen.

Maſchrokita, zuweilen auch Maſtrachita genannt, ein Blasinſtrument der alten Hebräer, das auf zweierlei Weiſe von ihnen verfertigt und gebraucht wurde. Einmal ganz wie die bekannte Pan- oder neuerdings ſogenannte Papageno-Pfeife; und dann wie eine kleine Windorgel mit Blasbalg und Taſten, von aber nur einer Reihe Pfeifen und geringem Umfange

Maſi (nicht Maſſi, wie Einige ſchreiben), 1) Padre, Capellmeiſter an der Kirche der S. Apoſtoli und Sänger in der Päbſtl. Capelle zu Rom, auch ein Römer von Geburt, hat ſowohl für die Kirche als die Kammer und das Theater manches Gute componirt. Er ſtarb im April 1772 am Schlagfluß, eben als er in der Meſſe geſungen hatte. — 2) Madame Maſi, galt um die Mitte des vorigen Jahrhunderts für eine der kunſtgebildetſten Sängerinnen Italien's. In den ſechziger Jahren war ſie in Deutſchland; 1763 unter andern in Stuttgart, wo ſie unter Jomelli's Direction auftrat. — 3) Giovanni Maſi, italieniſcher Operncomponiſt aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, im leichteren Style, war Capellmeiſter zu Rom. Er ſoll ein tüchtiger Harmoniker, und daher auch ſeine Chöre immer das Beſte in allen ſeinen Werken geweſen ſeyn.

Maſini, Antonio, ein Tonſetzer des 17. Jahrhunderts, war von 1674 an bis an ſeinen Tod, der am 20. September 1678 erfolgte, Capellmeiſter an S. Pietro in Vatican zu Rom, alſo der Capella Giulia.

Maſon, William, claſſiſcher Dichter und verdienſtvoller muſikaliſcher Schriftſteller England's, ward im Jahre 1726 zu Hull geboren, ſtudirte im St. Johns-Collegium zu Cambridge, ward Capellan des Königs, Pfarrer zu Aſton, und endlich Canonikus und Präcentor an der Yorkſchen Cathedrale. Dieſes Amt gab zu ſeinem wichtigen Werke über die Kirchenmuſik Veranlaſſung: „Essay on Church-Music etc.“, das 1782 erſchien. Er ſtarb am 4. April 1797.

Masques (franz.), ſ. Masken.

Maſſainus, Tiburtius, richtiger aber, als geborner Italiener, Tiburzio Maſſaini genannt, und ſo findet man ihn auch häufig geſchrieben, Auguſtinermönch und ein fruchtbarer Kirchencomponiſt des 16. Jahrhunderts, deſſen vierchörige Motetten beſonders hoch erhaben ſind über Alles, was zu ſeiner Zeit in dem Style geſchrieben wurde, war aus Cremona gebürtig, lebte Anfangs eine lange Reihe von Jahren zu Piacenza, ward dann Capellmeiſter an der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom, und kam endlich nach Prag in die Dienſte des Kaiſers Rudolph II., wo er gegen 1600 ſtarb.

Maſſenus, Petrus, Capellmeiſter des Kaiſers Carl V. zu Brüſſel, aus Gent gebürtig, blühete beſonders um die Mitte des 16 Jahrhunderts, in welcher Zeit (1559) er unter Anderem herausgab: Declarationes cantionis dominicæ et salutationis angelicæ. Auch wird er unter die guten Componiſten ſeiner Zeit gezählt.

Maſſenzio, D. Domenico (lat. Domenicus Mnssentius), aus Ronciglione gebürtig, ein Tonſetzer des 17. Jahrhunderts aus der Römiſchen Schule, Maeſtro der Congregation der Adeligen im Profeßhauſe der Jeſuiten zu Rom.

Maſſi, ſ. Maſi.

Maſſon, Charles, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Muſikdirector an der Cathedralkirche und an der Jeſuitenkirche des heiligen Ludwig zu Chalons in der Champagne, gab 1705 zu Paris heraus: „Traité des règles de Composition de la Musique etc.,“ welches Werk binnen Kurzem nicht allein fünf verſchiedene Auflagen erlebte, ſondern auch mittelſt einer zu Hamburg veranſtalteten und neben den franzöſiſchen Text gedruckten Ueberſetzung ſich in Deutſchland Eingang verſchaffte.

Maſſoneau, Louis, trefflicher Violinvirtuos und braver Componiſt. 1795 wurde er bei dem neu errichteten Theater zu Frankfurt a. M. als Vorſpieler angeſtellt. Darauf ging er in derſelben Eigenſchaft 1797 zum Theater in Altona; bis er endlich, nachdem er in der Capelle zu Deſſau (1799) geſtanden, als Concertmeiſter an den Hof des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin (1802) berufen wurde. Von ſeinen Werken ſind erſchienen, und verdienen hier genannt zu werden: Six Duos poor trois Violons; trois Teios pour deux Violons et Violoncelle; deux Sinfonies (op. 3); trois Quartetts pour deux Violons A. B. (op. 4); Sinfonie la Tempête et la calme; Concert de Violon tiré d'un quintuor de Pleyl; 12 Lieder mit Clavierbegleitung; six Quatuors pour deux Vni A. B. (Amsterdam); trois Duos concersants pour Violon et Violoncell; „Nach Trennung Wiederſehen“, für Geſang und Clavier; un Recueil d'airs variés pour Violon et Viola, und Concert pour deux Flûtes avec Accompagnement d'orchestre.

Maſtiaux, W. A. von, geboren am 17. Juni 1726 auf dem Schloſſe Junkerrath in der Grafſchaft Blanken-

Digitized by Google

heim, wo ſein Vater Gouverneur war. Er ſtarb zu Bonn 1798. Ausführlicheres über ihn findet man in Cramer's Magazin Bd. 1. pag. 388 u. ff. — Sein älteſter Sohn

Maſtiaux, Caſpar Anton von, in muſikaliſcher Beziehung der talentvollſte unter ſeinen übrigen Geſchwiſtern, ward geboren zu Bonn 1766. Wie ſein würdiger Vater liebte und trieb auch er von jeher Muſik mit Fleiß, vieler Einſicht und Geſchmack, und beſonders die katholiſche Kirche hat ſeinen Uebungen in der Kunſt und Bemühungen um dieſelbe Vieles zu verdanken. Seine mancherlei trefflichen, beſonders Kirchencompoſitionen (Meſſen rc.) ungerechnet, beſorgte er 1810 ein katholiſches Geſangbuch zum allgemeinen Gebrauch bei öffentlichen Gottesverehrungen (drei Bände), ſammelte dann die beſten alten und neuen Melodien nach Anleitung des katholiſchen Geſangbuchs und gab ſie 1812—1817 zu Leipzig in ſechs Heften heraus; ſchrieb „Ueber Choral- und Kirchengeſänge" (München 1813); beſorgte ferner ein Geſangbuch für die Königl. Elementar-Volksſchulen zu München (Landshut 1817), und ſetzte endlich von 1818—1825 die von F. K. Felder gegründete Literaturzeitung für katholiſche Religionslehrer fort, in der ebenfalls manche herrliche, unſere Kunſt angehende Aufſätze von ihm enthalten ſind.

Maſtrachita, ſ. Maſchrokita.

Maſure, auch Maſureck und Mazureck, Maſurka, und im Adjectiv Maſuriſch genannt, ein munterer Nationaltanz der Polen im Dreiachtel- oder gewöhnlicher im Dreivierteltakte, wobei alle Taktglieder äußerlich ziemlich gleichen Werth (Zeitwerth) haben, doch das zweite Achtel oder Viertel im Takte gemeiniglich einen rhythmiſch ungewöhnlichen Nachdruck empfängt.

Maſureck, Maſuriſch und Maſurka, ſiehe den vorhergehenden Artikel.

Matalan, heißt bei den Indiern eine Art kleiner Flöten, womit die Bajaderen oder Tänzerinnen ihren Geſang begleiten

Matauſcheck, Abbé, ein fleißiger Componiſt, ganz in Abbé Gelinek'ſcher Manier, lebt zu Wien, und iſt ſchon ſeit 1803, beſonders durch viele Variationen, Rondo's, auch Sonaten rc. bekannt. Die meiſten davon ſind für Clavier; andere doch auch für Violine, Flöte rc. und mit und ohne Begleitung. Wer Gelinek liebt, wird auch von M. gern ſpielen; Beide theilen Vorzüge und Mängel mit einander.

Matelart, Giovanni, ein berühmter niederländiſcher Componiſt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, Gerber ganz unbekannt geblieben, war in Rom an der Collegiatkirche zu S. Lorenzo in Damaſo angeſtellt.

Matelli, hieß Martelli, ſ. daher dieſen Artikel.

Matelotte, ſ. Hornpipe.

Matern, A. W. F., einer der vorzüglichſten Violoncellvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts und Componiſt für ſein Inſtrument, ſtand als Herzogl. Kammermuſikus in der Capelle zu Braunſchweig, wo er 1789 ſtarb.

Mathematik, iſt die Kunſt, die Größen zu beſtimmen, nach Raum und Zeit. Andere Erklärungen, deren noch viele mit mehr oder weniger Scharfſinn und Spitzfindigkeit gemacht werden, bedürfen wir hier nicht. In der Muſik wird die Mathematik auf die Größen des Klanges angewendet; mathematiſche Klanglehre iſt daher die Lehre von den Größen des Klanges. Geſchieht dieſe in Beziehung auf die Intervalle, das äußere Maaß und Verhältniß der verſchiedenen Klänge, alſo gleichſam auf den Raum des Klanges, ſo nennen wir ſie Canonik (ſ. dieſ.); geſchieht ſie aber in Beziehung auf den Klang an und für ſich ſelbſt, gleichſam ſeine Zeit, ſo nennen wir ſie Akuſtik (ſ. d.). Unter beiden Areikeln iſt das Weitere enthalten. Wie weit ſich die Mathematik überhaupt auf die Muſik anwenden läßt, beſagt auch der allgemeine Artikel Mnſik.

Mathieu, Leonard, geboren 1752 und geſtorben zu Angouleme Anfang Auguſt 1801, ein in ganz Frankreich einſt ſehr geſchätzter Muſiklehrer und Pianofortevirtuos, als Componiſt beſonders durch mehrere herrliche Romanzen bekannt.

Mathieu, 1) Michel, Königl. franzöſiſcher Kammermuſikus und Muſikdirector des Herzogs von Orleans, war geboren zu Paris am 28. October 1689, und erhielt bald eine Stelle als Violiniſt im daſigen Opernorcheſter. 1728 kam er in die Königl. Capelle; 1761 ward er penſionirt, und am 9. April 1768 rief ihn der Tod ganz von hier ab. Seine, ganz ihrer Zeit anheimgefallenen Werke beſtehen in Motetten, Inſtrumentalſätzen rc. Seine Gattin — 2) Jacqueline Françoiſe, war Sängerin in der Königl. Capelle und am 20. Mai 1708 in Paris geboren. Sie ſtarb am 17. Auguſt 1773. — 3) Julien Amable M., älteſter Sohn der obigen Beiden, ward am 1. Februar 1734 zu Paris geboren, war Capellmeiſter der Königl. Capelle. Bei den Franzoſen ſtand er in dem Rufe, daß er „dem wahren Kirchenſtyle, und was dem anhängig iſt, der Fuge, dem Contrapunkte und überhaupt der Reinigkeit der Harmonie in ſeinen Compoſitionen für die Kirche getreu bleibe." Er ſtarb 1805 — 4) Michel Julien M., auch genannt Lepidor, jüngerer Bruder des vorhergehenden, ward geboren zu Fontainebleau am 8. October 1740. Er war mehr Gelehrter als Muſiker, doch auch durch eine ganze Reihe guter Compoſitionen und als trefflicher Violinſpieler aus ſeines Vaters Schule bekannt. Er ſtarb 1809.

Matiegka, Joſeph, geboren den 28. Jänner 1728 zu Ober-Czerekwe im Königreiche Böhmen, und geſtorben in Prag am 20. April 1804, war Horniſt. In ſeine anſehnliche Schülerreihe gehört auch ſein Sohn — Joſeph, geboren 1767 in Prag, gleichfalls ein eminenter Waldhorn-Virtuoſe, ſtarb am 11. Auguſt 1793.

Matiegka, Wenzeslaus, Chorregent an der Hauptpfarrkirche St. Leopold und zugleich an der Filialpfarre St. Joſeph in der Leopoldſtadt zu Wien; ein fertiger Guitarriſt, beliebter Componiſt für dies Inſtrument und Muſiklehrer. Seine bedeutendſten Compoſitionen, welche durch den Druck bekannt geworden ſind, beſtehen in: beliebte Stücke für Clarinette, Waldhorn und Guitarre; ein Notturno und eine Serenade für Guitarre, Flöte und Bratſche; Trio's für Guitarre, Violine und Bratſche; Serenaden für Guitarre und Violine; zehn Parthien Variationen für die Guitarre; zwei große Sonaten; 24 Sonaten von fortſchreitender Schwierigkeit in vier Heften, ſechs andere Sonaten, eine Fantaſie, zwölf leichte Stücke und ein Trauermarſch für die Guitarre. Er ſtarb in Wien 1831.

Mattei, Padre Stanislao, Schüler und Nachfolger des Pater Giambattiſta Martini, Geiſtlicher des Minoritenordens zu Bologna, ward geboren daſelbſt gegen 1760. Sein Ruf iſt außerordentlich, beſonders in Italien, wo er unbedingt auch der größte Contrapunktiſt der neueren Zeit iſt. In Deutſchland iſt von ſeinen Werken, wenigſtens den theoretiſchen, nur eins bekannt, das 1825 erſchien: „Pratica d'accompagnemento sopra Bassi numerati e contrapunti a più voci sulla scala ascendente e discendente maggiore e minore con diverse fughe a quatro, e 8". Das Buch ward an drei Orten, Bologna, Firenza und Livorno, zugleich gedruckt. Unter ſeinen praktiſchen Werken ſollen ſich mehrere vortreffliche Meſſen befinden.

Mattei, Saverio, der Herausgeber der berühmten „Dissertazioni preliminari alla tradnzione de' Salmi" (acht Bände. Padua 1780), war Advokat zu Neapel. Viele unter jenen Diſſertationen ſind auch muſikaliſchen Inhalts und ſehr intereſſant.

Mattei, Camilla, Sängerin des vorigen Jahrhunderts, ausgezeichnet ſowohl durch ſchönen Körper als ſchöne Stimme, lebte 1770 als Prima Donna zu Padua. Sie war aus Rom gebürtig, und ſcheint auch dort ihre Künſtlerlaufbahn beſchloſſen zu haben, indem ſie ſich um 1780 dort aufhielt, und nachher nichts weiter von ihr bekannt geworden iſt. Auch ihr Bruder Colombo M. war ein berühmter Sänger. Gewöhnlich reiſten ſie

Beide zuſammen; doch reichen die Nachrichten über ihn nur bis 1770, wo er zu Padua lebte.

Mattern, Friedrich, Muſikdirector zu Liegnitz und Lehrer der Tonkunſt an der dortigen Ritteracademie, ein trefflich ausgebildeter und thätiger Künſtler, namentlich Clavierſpieler. Zu einer genauen Kenntniß ſeiner Lebensgeſchichte konnten wir nicht gelangen. Als Componiſt iſt er uns bekannt durch zwei große vierhändige Märſche, eine große vierhändige Polonaiſe und ſieben Geſänge für Männerſtimmen, die Härtel in Leipzig verlegte.

Matthäi, Heinrich Auguſt, Concertmeiſter, ausgezeichneter Virtuos auf der Violine und geſchätzter Componiſt, vorzüglich für ſein Inſtrument, zu Leipzig, wo er im Herbſt 1835 ſtarb. Er war in Dresden am 3. October 1781 geboren. Als Virtuos iſt über ihn nur eine Stimme, daß er zu den ausgezeichnetſten Violinſpielern ſeiner Zeit gehörte. Als Componiſt erſcheint Matthäi als ein Mann von feinem Geſchmacke und zartem Gefühle, zugleich aber auch mit der Geſchicklichkeit ausgeſtattet, dieſes ſein Gefühl auf anſprechende, ſicher wirkende Weiſe in ſeiner Kunſt auszudrücken. Seine Compoſitionen ſind ſämmtlich mit großem Fleiß gearbeitet, mit ernſten und lieblichen Ideen durchwebt, welche in angenehmem Wechſel und kunſtgerechter Verbindung aufgeſtellt ſind.

Mathes, zwei Brüder, Johann Wilhelm und Carl Ludwig, Söhne eines Stadtmuſikus zu Berlin; jener, der ältere, geb. 1748, tüchtiger Violiniſt, war Concertmeiſter des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg; dieſer, der jüngere, geb. 1751, wählte die Hoboe zu ſeinem Hauptinſtrumente, und kam 1781 als Kammermuſikus in die Dienſte des Markgrafen von Schwedt. Beide blieben in ihren Stellen bis zu dem Tode ihrer Herren. Damit endigte aber auch ihr eigentliches Künſtlerleben.

Mattheis, Vater und Sohn. Erſterer, Niklas, Componiſt und Virtuoſe auf der Violine und Guitarre, kam um 1690 nach London. Burney lobt ſeine Werke wegen ihrer herrlichen Melodien. Sein Sohn — Nicola, den man hier und da auch Matteis und Mathys geſchrieben findet, war ebenfalls Virtuoſe auf der Violine und Componiſt für ſein Inſtrument. Er ſtarb 1749.

Mattheſon, Johann, geboren zu Hamburg am 28. September 1681. Sein Vater, Johann, war Acciseinnehmer daſelbſt, welcher mit der Mutter Margaretha, geborne Höling, um ſo ſorgfältiger auf die Erziehung des Sohnes bedacht waren, da ihre übrigen Söhne ganz jung ſtarben. Im neunten Jahre ſang der Knabe bereits öffentlich, accompagnirte ſich ſelbſt auf dem Claviere dazu und erwarb ſich ſo viele Freunde, daß man von ihm ſchon Unterricht verlangte und daß ihn Gerhard Schott auf das Theater brachte, wo es ihm ſo außerordentlich gefiel, daß er von ſeinem 9. Jahre an bis in ſein 24. dabei blieb und in den letzten 7 bis 8 Jahren ſeiner theatraliſchen Laufbahn mit großem und allgemeinem Beifalle die Hauptrollen ſang. 1696 ſang er in Kiel auf dem Theater die letzte Frauenrolle; 1697 mutirte die Stimme und er trat daſelbſt zum erſten Male in Männerrollen mit gleichem Beifalle auf. Kaum hatte er ſein 17. Jahr zurückgelegt, als er 1699 ſeine erſte Oper „Plejades“ componirte, die Hauptrolle ſpielte und das Ganze dirigirte, wodurch er „viele Leute in eine vergnügte Verwunderung ſetzte.“ Seit 1697 war er erſter Sänger auf dem Hamburger Theater geworden. 1702 brachte M. in Hamburg ſeine zweite Oper „Porſenna“ auf die Bühne, worin durch die Vorſtellung des Scävola ſein Anſehen bedeutend zunahm. In demſelben Jahre nahm er Theil an der Compoſition eines Trauerſpiels auf den Tod des Herrn Schott, unter dem Titel „Tod des großen Pan.“ Einen Act der Oper „Victor ſetzte er gleichfalls in dieſem Jahre und erhielt dadurch den Vorzug, daß er ſelbſt die Hauptrollen ſang. Das erweckte ihm ſo viele Neider, daß er ſich nicht ſelten genöthigt ſah, ſich mit dem Degen gegen ſie zu wehren, was auch bereits 1702 für ihn glorreich geſchah. 1703 wurde er auf der Hamburgiſchen Maria-Magdalenenorgel mit Händel bekannt, ließ ihm den Vorzug im Orgelſpiele, ſo wie Händel ihm den Vorzug im Clavierſpiele zugeſtand. M. führte ihn in ſeines Vaters Haus, wo er freien Tiſch erhielt, wofür er dem jungen M. manche Kunſtgriffe des Contrapunkts eröffnete, wogegen dieſer dem H., der damals in der Melodie nicht ſtark war, im dramatiſchen Style manche gute Dienſte leiſtete. In demſelben Jahre wurde M. nach Lübeck berufen, wo für den vortrefflichen Organiſten Dietrich Buxtehude ein Subſtitut und Nachfolger gewählt werden ſollte. M. nahm Händeln mit; Beide ſpielten mit großem Beifalle und hörten den großen Künſtler in ſeiner Marienkirche mit würdiger Aufmerkſamkeit, wurden ſehr ausgezeichnet, reiſten aber Beide wieder ab, weil eine Heirathsbedingung zum Amte vorgeſchlagen wurde, in welche ſich Joh. Chriſtian Schieferdecker beſſer zu fügen wußte. In Leyden verlor er, aufgehalten durch Unpäßlichkeit, ſeine Reiſegefährten, und da er von ſeinen Eltern und Freunden, unter Andern auch von Händel höflichſt gebeten wurde, wieder heim zu kehren, beſonders der Oper wegen, ſo begab er ſich auf die Rückreiſe und kam bald wieder in die Nothwendigkeit, mit einem Neider ſich herumzuſchlagen, den er im offenen Zweikampfe verwundete. Im Sommer 1704 wurden die Opern verboten und am 20. October mit ſeiner Oper „Cleopatra“, worin er den Antonius trefflich ſpielte, wieder eröffnet. Nach der Entleibung übernahm M., wie immer, wo es möglich war, das Directorium im Orcheſter. Händel ſpielte das Clavier, wollte ſich nicht bequemen und verweigerte es, erzürnt auf M., weil ihm einige Zeit vorher die Hofmeiſterſtelle beim Großbritanniſchen Geſandten Joh. v. Wich angetragen worden war, wo Händel früher Unterricht in der Muſik ertheilt, dieſen aber „einigermaßen“ verſäumt hatte. So brach denn in dieſer Oper der Groll aus, der noch durch Aufhetzer vermehrt worden war, ſo daß Beide auf dem Heimwege, als ſie den Markt erreicht hatten, zu den Degen griffen. Glücklicher Weiſe traf Mattheſon's nicht gut von Händel parirte Klinge auf einen breiten Metallknopf des Rockes, daß die Klinge zerſprang und kein ſonderlicher Schaden hervorging. Ein angeſehener Rathsherr und die Pächter der Oper verſöhnten Beide wieder. Solche und ähnliche gefährliche Vorfälle verleideten ihm jedoch das Theater, wozu auch ſein neuer Beruf als Hofmeiſter nicht wenig beigetragen haben mag; kurz, nachdem er in Händel's „Nero“ im Februar 1705 die Hauptperſon vorgeſtellt hatte, nahm er vom Theaterleben rühmlichſt Abſchied und richtete ſein Augenmerk, wie er ſelbſt ſagt, auf etwas Wichtigeres, Dauerhafteres und Gültigeres. Zurückgelegt hatte er Nichts, denn ob er gleich in keiner Sache ausſchweifte, ſo koſtete ihm ſein Leben doch nicht wenig, „einer löblichen Ehrbegierde wegen.“ Einen angetragenen und einträglichen Organiſtendienſt an der St. Catharinenkirche ſchlug er aus, weil er ſich zu etwas Anderem aufgelegt fühlte. Einem Rufe des Herzogs Anton Ulrich zur Braunſchweiger Meſſe mit der berühmten Sängerin Conradi auf dem Theater aufzutreten, folgte er dagegen und erhielt viel Auszeichnung. Während dieſer Meſſe componirte der nie müſſige Mattheſon ein franzöſiſches Operetchen „le Retour du Siècle d'or“, was die Gräfin Löwenhaupt, die Schweſter der Aurora von Königsmark, gedichtet hatte. Die Aufführung deſſelben auf den Gütern dieſes Hauſes brachte ihm namhafte Belohnung und viel Ergötzlichkeit. Aber mitten in ſeinem Glücke überfiel ihn noch 1705 eine kleine Verſtopfung des Gehörs, aus welcher er Anfangs ein Geheimniß machte, die bald immer mehr zunahm. In ſeiner Stellung bei dem Herrn v. Wich hatte er ſich ernſtlich auf die Sprache, Geſchichte und Rechte Englands gelegt, und ſo wurde er denn am 6. Januar 1706 zum wirklichen Secretär mit etwa 400 Thalern Einkünften ernannt, was ihn auf ſeinen vielen Geſandtſchaftsreiſen wieder von einer neuen Seite bildete. 1708

Digitized by Google

gab es für ihn groſe Geſchäfte der Hamburg'ſchen Zwiſtigkeiten wegen, die Bürger und Rath wider einander führten. Dennoch gab er noch XII Sonates à II et III Flûtes sans Basse heraus und richtete mit Abel aus London weltliche Concerte in Hamburg ein, überſetzte auch Einiges aus dem Engliſchen. 1709 erhielt er vom Hamburger Magiſtrat für eine Compoſition zu einem öffentlichen Feſte die goldene Medaille (12 Ducaten ſchwer). Da er als Secretär noch 100 Thaler Zulage erhielt, vermählte er ſich mit einer Engländerin, Catharina Jennings, zu einer vergnügten aber kinderloſen Ehe. 1710 dichtete und ſetzte er zu ſeiner Luſt die Oper „Boris", die er nie aufführen ließ. Bei allen Geſchäften in dieſen und dem folgenden Jahre, wo er mehrfache reiche Geſchenke für gute Dienſte erhielt, ruhte doch die Muſik nicht ganz. Er ſchrieb und dirigirte ſeine Oper „Henrico IV. Rè di Castiglia", woraus die Arien gedruckt wurden; überſetzte auch Biſchof Robinſon's Predigt vor dem Parlamente im Auftrag. Die Unruhen nahmen mehr zu als ab, dennoch fing er an mit Macht ſich auf theoretiſche Muſik zu werfen und ſchrieb 1713 das neu eröffnete Orcheſter und überſetzte Alexander Solkirl's Begebenheiten, ferner „der Vernünftler", auszüglich aus Fatier's und Spectator's Schriften. 1714 vertrat er die Stelle eines Redengeſandten nach v. Wich's Tode, da deſſen Sohn erſt 18 Jahre zählte. Dabei unternahm er einen Hausbau, ſetzte eine groſe Serenade nach Joh. Ulrich König's Verſen, viele Gelegenheitsmuſiken und ertheilte Unterricht in der Harmonie. Seine Sonata per il Cembalo und ſein harmoniſches Denkmal, Ouverturen, Präludien und Fugen enthaltend, wurden gedruckt. 1715 wurde er Muſikdirector am Dom, wo er manche neue Compoſition aufführte. 1716 baute er ein neues Haus zum Vermiethen und hatte ſehr viele dringende Staatsgeſchäfte, aber die Muſik ruhte nie völlig. Er wußte die Zeit zu benutzen und arbeitete ſchnell. So überſetzte er 1717 in zwei Tagen acht gedruckte Bogen. Die Muſiken im Dom und vornehme Schüler wurden dabei immer beſorgt; auch erſchien „das beſchützte Orcheſter", componirte „den ſiegenden Gideon" und „den reformirenden Johannes." 1718 ſchrieb er eine Paſſion, den Text von Brockes, dann eine Trauermuſik auf Carl's XII. von Schweden Tod, die man wie eine Jubelmuſik für meiſterlich erklärte. 1719 kam „die exemplariſche Organiſtenprobe im Generalbaß" in 4°. heraus. In demſelben Jahre wurde er vom Herzog von Holſtein zum Capellmeiſter ernannt, ſchrieb auch viele neue Muſikſtücke, unter Andern ein Oratorium „die Frucht des Geiſtes." Der brauchbare Virtuos erſchien 1720 ꝛc. Das forſchende Orcheſter erſchien 1721; dann ſchrieb er vier Oratorien und ertheilte manchen Unterricht. 1722 wurde das Oratorium „der Siegesfürſt", ein Prolog auf Ludwig XV. von Frankreich in italieniſchen Verſen geſchrieben, und drei italieniſche Opern, Zenobia, Arſaces und Nero, zu denen er auf Verlangen die Recitative und viele andere Sätze componirte, überſetzt. War ein Werk irgend einer Art vollendet, griff er ſogleich nach einem andern. Noch in dieſem Jahre fing er an, in monatlichen Heften ſeine Critica musica herauszugeben, die zu einem ſtarken Quartanten herangewachſen iſt. Dazu wurden manche Oratorien und andere Muſikwerke geſetzt, z. B. „das Groſe im Kleinen", „das Lied des Lammes", „der ſiegreiche David," ꝛc. 1724 überſetzte er ein engliſches Werk von mehr als acht Alphabeten in 69 Tagen: „Biſchof Burnet's Geſchichte ſeiner Zeit." Das Bauen hatte er lieb gewonnen und ſo ſpeculirte er für Vermiethungen, las ein Collegium de Melodica und beſorgte eine neue mit Anmerkungen verſehene Ausgabe von Niedten's Handleitung zur Variation des Generalbaſſes. Außer neuen Kirchenmuſiken für den Dom war 1725 der zweite Band ſeiner Critica musica beendet worden, nicht ohne Geldgewinn; er überſetzte auch das Leben der Königin Maria von Schottland. In ſo gemiſchter Thätigkeit, bald in Staatsdienſten, bald in Compoſitionen, theoretiſchen Schriften, Ueberſetzungen, bald unterrichtend, bauend und mit häufigen Gegnern kämpfend fuhr er durch ſein ganzes Leben unabläſſig fort. — Zur Anführung ſeiner weiteren gediegenen Werke fehlt uns der Raum; jedoch iſt darüber im Hauptwerk und in Handbüchern der muſikaliſchen Literatur nachzuſchlagen. Sein nützliches Wirken kann Niemand in Abrede ſtellen. Unter Anderem war er es, der nicht eher ruhte, bis die Allen läſtige Solmiſation zu Grabe getragen wurde. Der Michaeliskirche zu Hamburg ſchenkte er zum Bau einer neuen Orgel 44,000 Mark Courant. Die Orgel iſt nach M.'s Plan von Hildebrand für 47,000 Mark 1768 vollendet worden. Aus Dankbarkeit iſt an der Fronte der Orgel M.'s Bild mit Inſchrift angebracht. Er ſtarb am 17. April 1764 im 83. Jahre und iſt in derſelben Kirche begraben worden, mit Aufführung ſeines eigenen Trauer-Oratoriums, das nicht gut geklungen haben ſoll, denn der alte Mann war beinahe 40 Jahre taub geweſen, weshalb er in ſeiner Zeit ſtehen bleiben und mehr für die Augen als für das Ohr componiren mußte. Ueberhaupt zeichnete er ſich mehr als Sänger, Clavierſpieler und theoretiſcher Schriftſteller aus.

Mattioli, Andrea, von ſeinen Zeitgenoſſen als ein verdienſtlicher Componiſt geſchätzt, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter des Herzogs von Mantua und Mitglied der Academia dello Spirito santo zu Ferrara.

Mattioli, Cajetano, geſtorben zu Bonn als Hofkammerrath und Director der Kurfürſtl. Kölniſchen Capelle in dem erſten Decennium des laufenden Jahrhunderts, war geboren zu Venedig am 7. Auguſt 1750, und bildete ſich zu einem der erſten, gewandteſten Orcheſteranführer ſeiner Zeit. Dies verſchaffte ihm auch, mehr als ſeine Virtuoſität auf der Violine, den Ruf nach Bonn. Wunderbar war ſeine Leichtigkeit in der Auffaſſung fremder Tondichtungen. Das Bonner Orcheſter gewann auch unter ſeiner Leitung eine ausgebreitete Berühmtheit.

Matucci, vielleicht der berühmteſte Sänger, der je in Spanien gelebt hat, war zwar ein Italiener von Geburt (er ward gegen 1650 zu Neapel geboren), aber ſo frühzeitig nach Spanien gekommen, daß man ihn lange Zeit für einen wirklichen Spanier hielt, um ſo mehr, als er auch die längſte Zeit ſeines Lebens am Hofe zu Madrid zubrachte und dort die ſchönſte Blüthe ſeiner Kunſt genießen ließ. 1730 beſchloß er in Neapel ſein öffentliches Künſtlerleben; in welches Jahr übrigens ſein Tod fällt, hat ſich bis jetzt nicht ermitteln laſſen.

Matzel oder **Mätzl**; beides falſch; er heißt **Mälzel** (ſ. d.).

Mauch, ſ. Mauke.

Maucourt, Louis Charles, geboren zu Braunſchweig 1760. Um 1780 ſchon gehörte er zu den ausgezeichnetſten Violinvirtuoſen Deutſchlands, auch den beliebteren Componiſten für ſein Inſtrument. Beſonders bewundert ward ſeine hinreißende, reiche, unerſchöpfliche Phantaſie. Wann M. ſtarb, können wir nicht mit Gewißheit angeben; nach der Behauptung Einiger lebte er zu Braunſchweig noch bis in die vergangenen zwanziger Jahre.

Mauduit, Jaques, ein berühmter alter Pariſer Lautenvirtuos, ſtand in Dienſten des Königs Heinrich IV. von Frankreich.

Maugars, einer der bewundertſten Violoncellvirtuoſen des 17. Jahrhunderts, war Prediger zu St. Pierre de Nac und Königl. Dolmetſcher der engliſchen Sprache zu Paris, und zugleich muſikaliſcher Schriftſteller.

Mauke, Chriſtian, hieß nicht Mauch, wie ihn Gerber und Andere nennen, war ein tüchtiger Clarinett- und Violoncellſpieler und Kammermuſikus des Prinzen Ferdinand von Preußen zu Berlin, wo er am 28. November 1785, kaum erſt 33 Jahre alt, ſtarb. Er hat auch manches gute Stück für ſein Inſtrument geſchrieben. Nicht minder hatte er als Lehrer im Violoncellſpiele einſt einen glänzenden Namen in Berlin.

Digitized by Google

Maul, ſ. Ausſchnitt.

Maultrommel, gemeinhin Brummeiſen, lateiniſch Ccembalum genannt, ein früher ſehr gering geachtetes, in neuerer Zeit aber durch die erſtaunenswürdige Kunſtfertigkeit einiger Virtuoſen darauf, wie eines Koch, Deichmüller, Heinrich Scheibler, Kunert u. A., gleichſam zu Ehren, und zu großen Ehren, gekommenes, im Aeußern ſehr einfaches Inſtrument. Mit Koch war Scheibler in Creſeld einer der Erſten, die die hohe akuſtiſche und harmoniſche Bedeutung des unſcheinbaren Inſtruments einſahen und es daher zu heben ſuchten. Er fügte mehrere (ſechs bis zehn) Maultrommeln, jede mit einem anderen Grundtone, zuſammen, und nannte nun das Inſtrument, auf dem er eine wunderbare Muſik hervorbrachte, eine Muſik von wahrhaft magiſcher Wirkung auf die mehrere Hunderte von Zuhörern, die er um ſich ſammelte, Aura, und Dr. Grosheim gab ihm, nach Jean Paul's Vorgange, den Namen Mundharmonika. Uebrigens hat die Ausbildung des Inſtruments nicht erſt in dieſem Jahrhunderte, ſondern ſchon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts angefangen. In der Leipz. muſikal. Zeit. 1816 Nr. 30 theilte Scheibler eine Abbildung ſeiner combinirten Maultrommel (Aura) nebſt beigefügten Muſikſtücken für dieſelbe und einer Erklärung mit.

Maultrommel-Claviere werden von Einigen auch das Aeolodion, Melodicon, die ſogenannte Stahlharmonika mit Taſten und deren ähnliche Inſtrumente genannt, weil ſie im Grunde nichts Anderes ſeyen als eine Maultrommel von verſchiedenen Tönen, die nur durch einen künſtlichen Wind und der einzelne Ton durch Niederdruck einer Taſte zum Klingen gebracht werde. Doch iſt der Name, ſoll er generell ſeyn, nicht wohl ganz paſſend.

Maupin, Mademoiſelle, eigentlich Madame, doch iſt ſie in der Kunſtwelt hauptſächlich als Mademoiſelle M. bekannt geweſen und geblieben, war die Tochter eines Herrn d'Aubigny, Secretär bei dem Grafen von Armagnac, und 1673 zu Paris geboren. In Lully's Schule bildete ſie ſich zu einer ausgezeichneten Sängerin. Sie ward berühmt über ganz Europa. Doch mag zu dieſem Rufe auch ihr völlig unweiblicher Charakter und ihr abenteuerliches Leben viel beigetragen haben. Sie verließ das Theater (1705), ſelbſt jedes andere öffentliche Leben, ward im wahren Sinne des Worts eine Betſchweſter und ſtarb als ſolche auch, und ſchon nach kaum zwei Jahren, 1707.

Maure, Mademoiſelle Catharine Nicole le, eine um 1730 an dem Pariſer Operntheater blühende Sängerin. Noch 1771 lebte ſie zu Paris und ſang auch bisweilen noch in Privatzirkeln mit vielem Beifalle. Das Theater aber hatte ſie damals ſchon längſt vergeſſen.

Mauren (Muſik der) oder Mauriſche Muſik. Künſte ſind den Mauren nicht fremd, und beſonders wird die Muſik von ihnen ſehr geſchätzt, in einem ſo kläglichen Zuſtande ſie ſich auch dort befindet. Wir treffen bei ihnen wenigſtens alle drei Gattungen von Inſtrumenten: Schlag-, Saiten- und Blasinſtrumente, ſo ärmlich ſie auch ſind, womit ſie ihre Geſänge und Tänze begleiten, bei Schmauſereien und Feſtlichkeiten ſich ergötzen, und ſind ſo dafür eingenommen, daß der gebildetere Europäer mancher Gegenden und Länder in dieſer Hinſicht, was die Achtung vor der Kunſt betrifft, ihnen noch nachſteht. In einer engliſchen Reiſebeſchreibung nach Marokko, die Dr. Friedenberg 1828 in's Deutſche überſetzte, findet man über dieſen Gegenſtand Mehr. Von geſchriebener Muſik haben die Meiſten keine Idee; ſie lernen Alles nach dem Gehöre. Der Inhalt ihrer Geſänge iſt meiſt Krieg und Liebe. Die Striche über den Worten (ihre ganze Muſik iſt faſt nichts als Geſang) bedeuten: Grundton, langſames oder geſchwindes Steigen und Fallen der Stimme, in Sprüngen oder Leitern, Schlußzeichen ꝛc., wie eben die Striche geformt ſind. Die Tonſtufen ſelbſt bezeichnen die Mauren mit ſieben Farben: A — grasgrün (Farbe des neuen Jahres), H oder B — roſenroth, C — blau, D — violett, E — orangengelb, F — braun, G — himmelblau. Ihre Scala iſt alſo der unſrigen ziemlich ähnlich, doch folgen die Farben, wodurch ſie dieſelben bezeichnen, nicht ganz in natürlicher Ordnung und Abſtufung auf einander. Eben ſo aber ſteigen und ſinken auch ihre Melodien nicht in beſtimmten Stufen. Ihre Kunſt beſteht ſtets in chromatiſchen Uebergängen, und daher jenes Weinerliche und Melancholiſche in dem Geſange, das den Europäer davon laufen machen möchte. — Ob die jetzige franzöſiſche Coloniſation in Afrika mehr Bildung unter die Mauren bringen und ſomit auch auf ihre Muſik einen vortheilhaften Einfluß ausüben wird, müſſen wir ruhig abwarten.

Maurer, Franz Anton, geb. 1776, ein trefflicher Baßſänger, der als Künſtler wie als Menſch die höchſte Achtung verdiente. Er hatte in ſeiner Jugend das Glück, in das Haus des Baron von Swieten zu Wien, eines außerordentlichen Kunſtfreundes, aufgenommen zu werden, und hier erhielt er ſowohl in den Wiſſenſchaften als in den Künſten eine ſehr gute Erziehung. Da er beſonders Talent zur Muſik zeigte, ließ ihn der Baron vornehmlich auch in dieſer, im Geſange und in der Compoſition unterrichten. Kaum 15 Jahre alt, trat er ſchon mit einigen Compoſitionsverſuchen hervor, und ſie wurden von Kennern mit vielem Beifalle aufgenommen. Es waren einige Geſänge. Ueberhaupt zog ihn die Vocalmuſik weit mehr an als die Inſtrumentalmuſik, und im Beſitz einer herrlichen tiefen Baßſtimme beredete man ihn daher allgemein, die theatraliſche Laufbahn zu wählen. So betrat er am 9. October 1796 als Saraſtro in Mozart's „Zauberflöte" zum erſten Male, unter Schikaneder's Direction, das Theater zu Wien. Das überaus zahlreich verſammelte Publikum, das ſchon viel von ſeiner wunderbaren Stimme und ſeinen großen muſikaliſchen Talenten gehört hatte, empfing und entließ ihn mit dem donnerndſten Applaus. Seine Tiefe war ſo außerordentlich, daß er oft bis zum Contra A hinabſtieg. An Höhe dagegen fehlte es ihm. Seine Manier beim Vortrag war wieder ausgezeichnet. Nicht unerwähnt können wir laſſen, daß er gegen den Willen ſeines hohen und großmüthigen Pflegers das Theater betreten hatte. Dieſer wollte nur einen tüchtigen Componiſten aus ihm gebildet haben. Daraus entſpannen ſich nun manche Unannehmlichkeiten für ihn, die Urſache wurden, daß er Wien bald verließ und nach Frankfurt am Main ging. Hier war er bis Ende des Jahres 1800 am damaligen Nationaltheater engagirt. Dann erhielt er einen Ruf nach München, wo er mit gleicher Achtung und Bewunderung wie in Wien aufgenommen ward. Doch auch München ſollte den ihm in kurzer Zeit ſo werth gewordenen und wirklich ſehr verehrungswürdigen Künſtler nicht lange beſitzen. Im März 1803 befiel ihn ein hitziges Fieber, und dieſem unterlag ſein nervenſchwacher Körper ſchon am 19. April deſſelben Jahres. Componirt hatte er neben ſeinen dramatiſchen Geſchäften fortwährend, immer aber nur Vocalſachen, z. B. die Operette „das Haus iſt zu verkaufen", wozu er auch ſelbſt den Text nach dem Franzöſiſchen bearbeitet hatte; das dramatiſche Gemälde „Teniers" (mit Tanz); die Romanze „der Ritter und ſein Liebchen"; die Arie mit Orcheſterbegleitung „O che manina si tenera" (für Baß); „Eliſa's Abſchied" und dergl. m. Seine Geſänge für Baß ſind in dieſem Augenblicke noch Lieblingsſtücke unſerer Dilettanten und Concertſänger, und mit Recht, da es wenige Geſänge der Art gibt, die ſo wahrhaft cantable gehalten ſind und deren Melodien ſo innig ſich dem Texte anſchließen als die ſeinigen.

Maurer, Ludwig Wilhelm, geb. am 8. Februar 1789 zu Potsdam, iſt einer der ausgezeichnetſten jetzt lebenden deutſchen Violinſpieler und Componiſten für ſein Inſtrument. Als Virtuoſe zeichnet er ſich vornehmlich durch einen ſchönen, ungemein reichen und biegſamen Ton, ſo wie durch beſonders reizenden Vortrag melodiöſer Sätze und ſolcher Paſſagen aus, die mehr An-

Digitized by Google

muth als Kraſt erfordern; indeſſen beſitzt er auch eine ſehr elegante Fertigkeit, und man kann ihn im Ganzen immer unter die tüchtigſten Bravourſpieler zählen. Als Componiſt hat er für die Violine eine große Anzahl von Concerten und Concertſtücken, Variationen, Potpourri's u. dergl. geſchrieben; nächſt Spohr's Arbeiten ſind die ſeinigen, unter den deutſchen wenigſtens, die ausgezeichnetſten für dies Inſtrument. Beſonders beliebt und berühmt iſt eine Concertante für vier Violinen. Zwei Söhne, die ihm ſeine Frau in Hannover gebar, erzog er ebenfalls zu Künſtlern und zunächſt zu Virtuoſen. Der ältere hat die Violine, der jüngere das Violoncell zu ſeinem Hauptinſtrumente gewählt.

Maurer, Joſeph, geboren um 1750 in Cöln, wo er auf der daſigen Hochſchule ſeine Bildung erhielt, ſich aber mit ganzer Seele der Tonkunſt zuwandte, ſowohl der Satzlehre befliſſen, als auch mehrere Inſtrumente, vorzüglich Violoncell und Pianoforte, mit Meiſterſchaft ſpielend. Bis in's Jahr 1833, in welchem er verſchied, nahm der Jubelgreis an allen Kunſtaufführungen den lebhafteſten Antheil und wirkte mit Rath und That bei allen rheiniſchen Tonfeſten.

Maurer, Bernhard Joſeph, als Componiſt, Dirigent und Lehrer, überhaupt ſeiner großen Wirkſamkeit im Rheinland wegen, daſelbſt ſehr bekannt und geehrt, ſtarb Ende April 1841 zu Cöln in einem Alter von 84 Jahren. Zu ſeinen vorzüglichſten Schülern gehören (nebſt ſeinem Enkel v. Zuccalmaglio) A. Bernhard Klein und Bernhard Breuer. Bei ſeiner Todtenfeier in der Kirche zu St. Peter wurde Mozart's Requiem aufgeführt.

Mauri, Luigi, ausgezeichneter Geſangslehrer neuerer Zeit, ward geboren zu Mailand am 29. September 1804, und ſtarb ſchon am 15. November 1838. Er war in ſeinem Aeußern ein eben ſo ſchöner Mann, als in ſeinem Innern ein wahrhaft guter Menſch, ſeiner vielen ausgezeichneten Leiſtungen als Lehrer nicht zu gedenken. Im Fache der Compoſition iſt er nur durch mehrere hübſche Arietten und Cavatinen, die ſeine Schülerinnen jetzt noch irgendwie in Opern einzulegen pflegen, bekannt geworden. Sein Nachfolger am Conſervatorium war ein gewiſſer Alberto Mazzucalo.

Maurinus war ein berühmter Sänger am Hofe Chlothar's II., alſo zu Anfange des 7. Jahrhunderts.

Mauriſche Muſik, ſ. Mauren (Muſik der).

Mauritius, Landgraf von Heſſen-Caſſel, ſ. Moritz.

Maurus Rabanus, ſ. Rabanus.

Maxant, Johann Nepomuk, geb. 1750 zu Diwiez in Böhmen. Er wurde von den Zeitgenoſſen als tüchtiger Meiſter auf der Orgel gerühmt, und ſeine Compoſitionen, gegen 20 Meſſen, Motetten, Tantum ergo, Kirchenarien, Requiem's, Präludien, Clavierſonaten, Variationen u. dergl., waren eben ſo beliebt als geſucht. Sein Sterbejahr iſt unbekannt; doch ſtiftete er ſich ſelbſt ein bleibendes Andenken in einer großen Anzahl ausgezeichneter Schüler, worunter auch der K. K. Hoforganiſt Simon Sechter in Wien.

Maxima, eine jetzt ganz außer Gebrauch gekommene Note von acht ſchweren Tactſchlägen oder Theilen, alſo acht vollen Tacten. Ihre Figur findet man unter dem Artikel Geltung (der Noten). Der Name Maxima kam daher, weil es die größte (an Zeitwerth längſte) Note war (maxima nota), welche die Alten hatten. In den früheſten Zeiten galt ſie in dem ſogenannten modo majori perfetto drei Longas (ſ. Longa), in dem modo majori imperfecto aber nur zwei ſolcher Longarum.

Maximilian Joſeph, Kurfürſt von Baiern, geb. am 28. März 1728 und geſtorben, zum großen Leidweſen für alle Künſte und Wiſſenſchaften, am 30. December 1777, war Virtuoſe auf der Violine, Gambe und dem Violoncell; beſonders aber auf der Gambe beſaß er eine außerordentliche Meiſterſchaft. Sie war ſein Lieblingsinſtrument. Alle Künſte und Wiſſenſchaften blühten unter ſeiner Regierung in ſeinem Reiche; zur Muſik aber hegte er eine beſondere Liebe. Die größten Virtuoſen und Sänger aus allen Ländern hielt er an ſeinem Hofe verſammelt. Daher auch der große Ruf, den München einſt in der muſikaliſchen Welt hatte, und die wahren muſikaliſchen Schätze, die die dortige Bibliothek in ſich ſchließt. Auch componirte unſer durchlauchtigſter Muſiker Manches; doch durfte nach ſeinem Willen Nichts davon veröffentlicht werden.

Mayer, Simon, geboren den 14. Juni 1763 zu Mendorf in Oberbaiern, wurde von ſeinem Vater, welcher den Organiſtendienſt daſelbſt bekleidete, unterrichtet; war mit acht Jahren Kirchenſänger-Knabe und ein ziemlich fertiger Clavierſpieler. Auf der Univerſität zu Ingolſtadt erlernte er bloß durch eigenen Fleiß verſchiedene Inſtrumente, und da ſeine Neigung für die Muſik immer mehr überhand nahm, ſo pilgerte er als 25jähriger Jüngling, von überwindlicher Sehnſucht zum Eldorado ſeiner Hoffnungsträume hingezogen, getroſt und wohlgemuth nach Italien, wo denn auch ſein Glücksſtern ihn zu Bergamo an dem Conte Peſenti einem liebreichen Mäcen finden ließ. Durch deſſen großmüthige Unterſtüzung konnte er in Venedig bei dem Maeſtro Bertoni nunmehr das contrapunktiſche Studium vollenden; auf Piccini's Anrathen widmete er ſich alsdann der dramatiſchen Compoſition, und zwar mit einem faſt beiſpielloſen günſtigen Erfolge, der ſeinen Namen zu den gefeiertſten der Zeitgenoſſen erhob und ihm Ehrenbezeugungen verſchaffte, wie vor ihm noch keinem Deutſchen widerfahren. Ja, unſerm werthen Landsmann gebührt ausſchließend der Ruhm, daß er der Erſte war, welcher die italieniſche Oper mit einem intereſſanten, ſelbſtſtändiger gehaltenen, und künſtlich figurirten Inſtrumentale bereicherte, obwohl nicht geleugnet werden kann, wie er darin die beſſeren franzöſiſchen Tonſetzer zum beinahe allzutreuen Vorbilde nahm, auch im Ausborgen fremden Eigenthums keineswegs übergewiſſenhaft geſcholten werden kann. Bei einer ſtets wachſenden Celebrität wurde Mayer faſt für alle Theater Italien's verſchrieben; ſtand als Capellmeiſter in Neapel, deſſen König ihn zum correſpondirenden Mitgliede der Academie ernannte; lehnte aus unbekannten Gründen den Ruf an die St. Peterskirche in Rom ab, iſt ſeit 1802 Capellmeiſter der Baſilika di Santa Maria Maggiore zu Bergamo, Stifter der Unione Filarmonica, Director der Muſikſchule, Präſident des Athenäums, Ehrenmitglied vieler muſikaliſcher Geſellſchaften, und in dem Zeitraume von 30 Jahren Verfaſſer zahlreicher Kirchenwerke, 17 Meſſen, vier Requiem, 25 Pſalmen, 13 Cantaten, mehrere Concerte, Inſtrumentalſtücke, in die Hunderte einzelner Geſänge, 10 Oratorien, 46 große und 18 kleine Opern. Viele ſeiner Werke ſind auch in Deutſchland, Frankreich, England und andern Ländern mit ſehr vielem Beifall aufgenommen worden; ſie ſind reich in der Melodie, mit deutſcher Kraft ausgerüſtet, originell an Modulationen, Harmonien und Orcheſtereffecten und dienten als Prototip allen Nachkömmlingen, von Paer bis auf Bellini. Darum wiederholen wir Ritter G. Weber's inhaltsſchweren Ausſpruch: „Deutſchland beſchenkt England mit einem Händel, Frankreich mit Gluck und Italien mit Simon Mayer.“ Er ſtarb 1845.

Mayer zu Knonow, Friedrich Auguſt oder Carl Andreas von ſ. Meier.

Mayer (der Vorname iſt unbekannt), Vocalcomponiſt aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, war um 1790 Muſikdirector bei der Böhme'ſchen Schauſpielergeſellſchaft, und um 1796 Dom-Muſiker zu Köln. Man kennt ihn hauptſächlich durch die Operetten und Ballette: „das Irrlicht“, „die Luftkugel“, „Marlborough“ und „die Becker“. Seine übrigen Sachen ſind nicht weiter bekannt geworden.

Mayer, Johann Bernhard, einer der größten Harfenvirtuoſen neuerer Zeit und beliebteſten Componiſten für ſein Inſtrument, war ein Deutſcher von Geburt, lebte aber ſchon ſeit dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts als Lehrer ſeines Inſtruments und Harfeniſt in dem Opernorcheſter zu London, wo er gegen 1820 geſtorben ſein muß.

Digitized by Google

Mayer, Carl, ausgezeichneter Clavierſpieler in Field'ſcher Manier und fleißiger, auch beliebter Componiſt, von namentlich kleineren Sachen für ſein Inſtrument: Variationen, Rondos, Sonaten ꝛc. Größere Sachen, als Concerte ꝛc. hat er bis jezt nur ſehr wenig geſchrieben. Ueberhaupt auch gründete ſich ſein ausgebreiteter Ruf beſonders auf ſeine ſeltene Virtuoſität. Geboren ward er um 1791 in Clausthal auf dem Harze.

Mayer von Schauenſee, ſ. Schauenſee.

Mayland, ſ. Meiland.

Mayr, Rupert Ignatius, zulezt Capellmeiſter des Biſchofs zu Freiſingen, geb. zu Schärding, erhielt 1706 obige Capellmeiſterſtelle, in der er nach ohngefähr zehn Jahren ſtarb. Man hat von ihm noch viele zwei- bis vierſtimmige Sonaten; ein fünfſtimmiges Lamento; 25 Offertoria dominicalia oder Motetten für vier oder fünf concertirende Singſtimmen, zwei Violinen, drei Poſaunen oder Violen und Generalbaß; „Sacri Concentus Psalmorum"; Antiphonien, Vespern u. dgl. m.

Mayr, Simon, ſ. Mayer.

Mayſeder, Joſeph, derzeit K. K. Kammervirtuos, Director der Hof-Capellmuſik, Mitglied des Domchors zu St. Stephan und Soloſpieler im K. K. Hofoperntheater in Wien, iſt am 26. October 1789 daſelbſt geboren und gehört unſtreitig in die Zahl, wo nicht der größten, doch gewiß der angenehmſten Violiniſten unſerer Zeit. M.'s einziger Bildner war — nebſt eigenem raſtloſem Fleiße — der verſtorbene Schuppanzigh, bei deſſen Quartetten er Anfangs an der zweiten Violine verwendet wurde, und durch dieſe fortgeſetzten Uebungen jene techniſche Sicherheit erlangte, welche ihn in dieſem Zweige eben ſo hoch ſtellt, wie in der Bravour eines die größten Schwierigkeiten mit anmuthsvoller Leichtigkeit beſiegenden Concertiſten. Auch die Setzkunſt machte er ſich durch Selbſtſtudium eigen; er ſchreibt eben ſo intereſſant und zweckmäßig für die Violine wie für das Pianoforte, weil er genau mit der Individualität beider Inſtrumente vertraut iſt, und ſeine Compoſitionen haben ſich mit Recht bei Kennern und Layen zu erklärten Lieblingen emporgeſchwungen, da ſie, höchſt dankbar für den kunſtgeübten Spieler, zugleich dem Hörer ein edles Vergnügen gewähren. M. iſt aber auch nicht minder ein ganz ausgezeichnet vortrefflicher Director, und ſeitdem ihm die Orcheſterleitung in der K. K. Hofcapelle anvertraut wurde, ſcheint dieſe Anſtalt faſt neu regeneriet, und gleichſam — ducis ad exemplum — von einem höheren Geiſte beſeelt.

Mazas, Friedrich (oder Ferdinand), erſter Violiniſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris und Lehrer ſeines Inſtruments am dortigen Conſervatorium, iſt derzeit (1848) ein Mann von ohngefähr 51 Jahren. Sein Spiel iſt geſchmackvoll, rein und außerordentlich fertig. Niemals erſcheint ſein Vortrag blos mechaniſch: er iſt ein wirklich denkender Virtuos. Daher iſt denn auch die Violinſchule, die er 1832 als opus 34 bei Simrock in Bonn in franzöſiſcher und deutſcher Sprache herausgab, beſonders allen jungen Violinſpielern ſehr zu empfehlen, und eignen ſich ſeine Compoſitionen, die in Violinſachen aller Art beſtehen, mehr als viele andere zu wahren Studien, nicht blos einſeitigen Uebungsſtücken. Mazas kennt ſein Inſtrument durch und durch, und dieſe Kenntniß will er auch durch ſeine Compoſitionen verbreiten. Wo ſie im Concertſaale nicht dankbar genug erſcheinen möchten, ſind ſie auf dem ſtillen Studierzimmer deſto mehr von Nutzen.

Mazurek, ſ. Maſure.

Mazzachi, heißen Beide (Dom. u. Virg.) Mazzocchi, ſ. daher dieſ. Art.

Mazzaferrata, Giovanni Battiſta, war Capellmeiſter der Academia della Morte zu Ferrara, und blühte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Mazzanti, Ferdinando, muſikaliſcher Schriftſteller, Componiſt, Violinſpieler und vornehmlich guter Sänger des vorigen Jahrhunderts, ward geboren, lebte und ſtarb zu Rom. Er war ein tüchtiger Gelehrter und in jeder Hinſicht ausgezeichneter Muſiker, fragte aber nicht nach einem weit verbreiteten Rufe.

Mazzinghi, ein italieniſcher, ſeit den neunziger Jahren in London renommirter Singmeiſter, welcher auch im Haymarket-Theater die Direction am Flügel führte. Von ſeinen Arbeiten, die jedoch der Ruf nicht allzuhoch ſtellt, ſind bekannt geworden: ſechs Violinduette, neun Clavierſonaten mit Begleitung, mehrere Arien, „l'Amour et Psyche" (Ballet im Clavierauszug), „la belle Arsene" (desgl.) u. v. A.

Mazzocchi, zwei Brüder, berühmte römiſche Tonſetzer des 17. Jahrhunderts, von Civita Caſtella gebürtig. Der ältere, Domenico, war aber nicht nur Muſiker, ſondern auch Rechtsgelehrter und Doctor der kanoniſchen Wiſſenſchaften. Sein Geburts- und Todesjahr iſt nicht bekannt. — Der jüngere, Virgilio, als Muſiker unbedingt verdienſtvoller noch wie jener ſein älterer Bruder, war vom Juni 1628 bis Ende September 1629 Capellmeiſter zu S. Giovanni im Lateran, und trat nachher in denſelben Dienſt bei der S. Peterskirche; ſtarb aber in ſeiner Vaterſtadt, wohin er ſich zufällig begeben hatte, im October 1646.

Mazzogato, Franz, bürgerlicher Meſſing-Blasinſtrumentenmacher in Wien, hatte ſeiner Zeit einen guten Ruf, und es dürften wenige Horniſten und Trompeter in der Kaiſerſtadt geweſen ſeyn, die nicht ſeiner Fabrikate ſich bedienten, da dieſelben als rein ausgeſtimmt, gut zu behandeln und dauerhaft gearbeitet anerkannt waren. Er ſtarb 1816.

Mazzoni, Antonio, dramatiſcher Componiſt des vorigen Jahrhunderts, ward geb. zu Bologna um 1710 und ſtarb auch daſelbſt als zweiter Capellmeiſter am Dom und Mitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft 1792.

Mazzuchi, Abt, ſ. Harmonica.

Me, eine der Graun'ſchen Solmiſations-Sylben, ſ. Solmiſation.

Meares, Richard, geſtorben zu London 1743, beſaß daſelbſt eine Geigen-Inſtrumentenfabrik und einen Muſikalienverlag, und war der Sohn und Schüler eines dortigen Inſtrumentenmachers, deſſen Lauten und Violen beſonders gegen Ende des 17. Jahrhunderts in hohem Werthe ſtanden. Seine Verdienſte um die Muſik beſtehen hauptſächlich in Einführung eines ungleich ſchöneren Notendrucks und eines wohlfeileren Preiſes der Muſikalien in England, als bis dahin die beiden Drucker Walſh und Hare gehalten hatten.

Meckenhauſer, Jacob Georg, einſt Organiſt an der Stifts-, Hof- und St. Wipertkirche zu Quedlinburg, war zu Goslar am Harz um 1660 geboren, und vorher, ehe er nach Quedlinburg kam (um 1688), Organiſt im Kloſter Hammersleben, wo er auch, um der muſikaliſchen Temperatur willen, mit vielem Fleiße Mathematik ſtudirte. 1727 gab er den gegen Bümler und Mattheſon gerichteten Tractat heraus: „die ſogenannte allerneueſte Temperatur." Uebrigens fielen Stimmungsverſuche, welche man nach ſeinem Monochord mit einer Orgel anſtellte, nicht ſehr günſtig für ſeine Theorie aus.

Mechetti, Peter, K. K. privilegirter Kunſt- und Muſikalienhändler in Wien, aus Lucca gebürtig, wurde 1798 von ſeinem väterlichen Oheim nach der Kaiſerſtadt berufen, woſelbſt dieſer zwei Jahre früher mit einem reichhaltigen Sortiment von Alabaſterarbeiten, Kupferſtichen, Oelgemälden, Moſaik, Antiken, Camäen und geſchnittenen Steinen ſich etablirt hatte. Dort erlernte er das Geſchäft. 1807 erhob ihn dieſer Oheim, nach vorhergegangener Adoption, zum öffentlichen Geſellſchafter unter der Firma: Carlo Mechetti e Nipote, welche ſeit des Erſteren Hinſcheiden, am 31. Januar 1811, nunmehr Pietro Mechetti, quondam Carlo lautet. Schon einige Zeit zuvor hatte der Univerſalerbe mittelſt einer Separatbefugniß auch im Muſikfach gearbeitet, und durch die Herausgabe der erſten Werke von Moſcheles, Pixis, Worziſcheck, Hieronymus Payer ꝛc. dieſe Meiſter gleichſam in die Kunſtwelt eingeführt; als gegenwärtiger Alleinbeſitzer ſetzte er zwar das urſprüngliche Geſchäft fort,

betrieb aber noch viel eifriger den bereits wohlgegründeten muſikaliſchen Zweig, wie denn auch ſein anſehnliches Verlagscatalog viele intereſſante Compoſitionen von in- und ausländiſchen Tonſetzern nachweiſt.

Medeck, Madame, die erſte Clavierſpielerin in ganz Spanien, überhaupt aber auch eine Virtuoſin erſten Ranges auf ihrem Inſtrumente, ſtammt aus Rußland, wo ſie 1791 geboren ward. Den Ort vermögen wir nicht anzugeben; auch nicht, auf welche Weiſe ſie nach Paris in's Conſervatorium kam. Aber ihre Studien hat ſie hier gemacht. Auch lernte ſie hier ihren jetzigen Mann, einen guten Violoncellſpieler und gründlichen Harmoniker, kennen, mit dem ſie nach ihrer Verheirathung 1816 auf Reiſen durch Süd-Frankreich nach Spanien ging. 1820 zogen ſie nach Madrid und wurden in der Königl. Capelle angeſtellt. Doch ſchon im Sommer 1824 erhielten ſie, aus uns unbekannten Gründen, ihre Entlaſſung wieder, und ſeitdem leben Beide, Frau und Mann, als Muſiklehrer in Madrid. Er iſt ein Deutſcher von Geburt und ernſter Mann. Ernſt ſind auch ſeine Compoſitionen, und daher wollen ſie in Madrid nicht recht gefallen.

Meder, Johann Valentin, geboren in Franken um 1648, ſtand bis in ſein 40. Jahr als Sänger in Dienſten mehrerer Fürſten. 1688 ward er als Capellmeiſter nach Danzig und 1700 als Muſikdirector nach Riga berufen. Hier hatte er nur die Kirchenmuſik zu dirigiren, und führte gewöhnlich ſeine eigenen Compoſitionen auf, die er jetzt daher auch meiſtens für die Kirche ſchrieb, während er doch früher, und namentlich in Danzig, auch einige Opern und Cantaten componirt hatte. Mattheſon zählt ihn unter die würdigſten Componiſten ſeiner Zeit.

Mederitſch od. Medritſch, Johann, nannte ſich gewöhnlich Gallus, allein Mederitſch war ſein eigentlicher Name. Zuweilen findet man auch Meteritſch und Metaritſch geſchrieben, was aber falſch iſt. Er war ein Böhme von Geburt, und blühete als Tonſetzer beſonders gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Medesimo, medesima tempo, ganz daſſelbe was L'istesso tempo, in welchem Artikel denn auch das Weitere nachzuleſen iſt.

Media (nämlich charda — Saite, media charda — mittelſte Saite) iſt der lateiniſche Name der vierten Saite des Tetrachords Meſon, weil dies die mittelſte Saite des griechiſchen Tonſyſtems iſt, die unſerm kleinen a entſpricht.

Mediante, eine aus dem lateiniſchen Adjectivum medius (was ſich in der Mitte befindet) germaniſirte Benennung der Terz, oder richtiger eigentlich des mittelſten Tones zwiſchen einem Grundtone und deſſen Quinte, der durch die arithmetiſche oder harmoniſche Theilung der Quinte gewonnen wird (ſ. Verhältniß, Theilung der Verhältniſſe). Daher verſteht man unter Mediante auch nicht im Allgemeinen jede in einem Dreiklange enthaltene Terz, ſondern nur die dritte Stufe der Tonart, in welcher ſich gerade die Melodie und Harmonie oder Modulation überhaupt befindet.

Mediarum, der lateiniſche Name des zweiten Tetrachords im griechiſchen Tonſyſteme. Es hatte deshalb einen dem Namen des mittleren Tetrachords (Media) nachgebildeten Namen erhalten, weil die Griechen in früheren Zeiten nur einen Umfang der Töne von drei Tetrachorden hatten, von welchen dieſes das mittlere war. S. Griechiſches Tonſyſtem und Tetrachord. — Mediarum extenta nannten daher auch die Römer die dritte Saite des Tetrachords Meſon, welche unſerem kleinen g entſpricht.

Medicis, 1) Hippolyt von, Cardinal und Adminiſtrator des Erzbisthums von Avignon, war ein natürlicher Sohn Julians von Medicis, und trieb blos Poeſie und Muſik, worin er es auch recht weit gebracht haben ſoll. Er ſtarb am 13. Auguſt 1535 zu Itri. — 2) Lorenz von M., nach Jöcher's Angabe 1448 geboren und geſtorben am 8. April 1492, hatte ſtets Gelehrte und Künſtler um ſich und trieb ſelbſt viel Muſik. Walther führt achtſtimmige Meſſen unter ſeinem Namen an.

Mediſche Trompete, ein bei den alten Griechen gebräuchliches und beſonders bei den Medern einheimiſches Blasinſtrument (daher auch der Name), das aus Schilfrohr oder anderem leicht auszuhöhlendem Holze verfertigt wurde und einen tiefen Ton hatte.

Medius, ſ. Accentus ecclesiastici.

Medritſch, ſ. Mederitſch.

Megadis ſchreiben Einige irrig ſtatt Magadis.

Megel, Daniel, ein Tonſetzer, welcher um das Jahr 1497 zu Heidelberg lebte und die Chöre der Zwiſchenacte eines dort aufgeführten Luſtſpiels von Reuchlin componirte.

Megelin, Heinrich, geſtorben zu Dresden gegen 1806, ſtand ſeit 1774 als erſter Violoncelliſt in der daſigen Capelle und gehörte zu ſeiner Zeit zu den vorzüglichſten Meiſtern auf ſeinem Inſtrumente. Auch hat er Mehreres für daſſelbe componirt.

Megerle, Abraham, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Canonicus bei S. Mar. ad Nives und Erzbiſchöflicher Capellmeiſter zu Salzburg, ſchrieb namentlich viele Offertorien für eine bis zehn Stimmen, die in drei Theilen 1647 zu Salzburg gedruckt wurden, und andere verſchiedene Kirchenſachen. Vor ſeiner Anſtellung in Salzburg befand er ſich als Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Conſtanz.

Mehlig, Franz, unter den deutſchen Tenoriſten der neueren Zeit unſtreitig einer der beſſeren und talentvolleren, ſtarb im Auguſt 1833 zu Königsberg.

Mehrchörig, ſ. Mehrſtimmig.

Mehrfacher Kanon, ein Kanon, der mehr als zwei Hauptſtimmen hat, alſo drei (dreifacher Kanon, Canon triplex, Tripelkanon), vier oder noch mehrere. Da nun jede Hauptſtimme wenigſtens von einer andern nachgeſungen werden muß, ſo folgt, daß ein dreifacher Kanon wenigſtens ſechs, ein vier- und mehrfacher wenigſtens acht, zehn und mehr Stimmen haben muß. So viele Stimmen mit einander kanoniſch fortzuführen, iſt mühſelig, erfordert nicht blos die dem Künſtler überhaupt wünſchenswerthe Umſicht und Gewandtheit, ſondern vielfaches Probiren und Umarbeiten, und bringt, je größer die Stimmenzahl, um ſo mehr Gezwungenheit und ſogar Unnatur und Unrichtigkeit in den Satz. Wir möchten daher, ſo rathſam Uebungen im drei- und vierſtimmigen, einfachen und Doppelkanon ſind, vor einem mißverſtandenen Eifer, der den möglichſt ſchwierigen Aufgaben nachgeht, hier warnen, und um ſo mehr, da ſchon mehr als ein achtungswerther Meiſter in ſolchen Uebungen auf Koſten ſeiner Zeit und zu ſeinem weſentlichen Schaden zu weit gegangen iſt.

Mehrfacher Kontrapunkt, auch mehrfach-doppelter oder, mit beſtimmter Stimmzählung, fünffacher (fünffach-doppelter), ſechsfacher ꝛc. Kontrapunkt, heißt ein aus mehr als vier umkehrungsfähigen Stimmen gebildeter Satz, oder auch die Kunſt, ſolche Sätze zu bilden. Dieſe Kunſt beruht aber lediglich auf den Geſetzen des doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts, und erfordert nur eine erhöhte Umſicht, um ſo viele Stimmen, und dazu umkehrungsfähig, gegen einander kunſtmäßig durchzuführen. Daß dies ſelbſt von dem geſchickteſten Meiſter nicht ohne einen gewiſſen Zwang, ohne manches Opfer und manche Störung, Verdunkelung und Verdrängung einer Stimme durch die andere geſchehen kann, iſt leicht einzuſehen. Es ſollte ſich daher jeder ernſtlich Studirende in dergleichen Sätzen zwar verſuchen und üben, um ſeine Harmonik und Stimmführung auch an erſchwerten Aufgaben zu prüfen und zu ſtärken. Auf der andern Seite ſoll man ſich aber hüten, aus dergleichen willkührlichen Schwierigkeiten eine Handwerkseitelkeit (deren es ohnehin genug unter uns gibt) zu machen, die Tüchtigkeit eines Künſtlers nach ſolchen Künſten ermeſſen oder wohl gar das Verdienſt einer Compoſition nach der Stimmenzahl würdigen zu wollen.

Solche Verirrung führt dahin, Fleiß und Kräfte auf unwichtigere Aufgaben zu wenden und darüber die wichtigen hintanzuſetzen, endlich aber gar eine erzwungene Manier ſich anzugewöhnen und den reinen Begriff und Zweck der Kunſt immer weiter aus den Augen zu vertieren. Noch ſind die achtſtimmigen Chöre und Motetten Sebaſtian Bach's das Höchſte, was in harmoniſcher und kontrapunktiſcher Weiſe geleiſtet iſt, und auch aus dem äſthetiſchen Geſichtspunkte entſpricht die Achtſtimmigkeit der weſentlich höchſten Anforderung an die Tonkunſt, in ſofern ſie den Inbegriff aller Stimmen, den vierſtimmigen Chor, zweimal entbölt, alſo zu dem vollſten Gegenſatze, den man regelmäßig wünſchen und bedürfen kann, genügt.

Mehrfache Stimme nennen die Orgelbauer eine ſolche Stimme, zu welcher mehrere Pfeifenchöre auf einem Stocke ſtehen.

Mehrſtimmig kommt her von mehreren Stimmen, iſt alſo der geradeſte Gegenſatz von einſtimmig: alle Compoſitionen, die für mehr als eine Stimme geſetzt ſind, ſey es für Inſtrumental- oder Vocalſtimmen, heißen demnoch mehrſtimmig, oder in der Kunſtſprache polyphoniſch. Die jetzt üblichen mehrſtimmigen Setzarten, zwei-, drei-, vier- und noch mehrſtimmig, haben wir unter ihren einzelnen Artikeln betrachtet, die dann ebenfalls, noch neben den allgemeinen Artikeln Satz und Stimme, nachzuleſen ſind. Die mehr- oder eigentlich vielſtimmige Setzmanier, wie ſie bei den Alten in Mode war, und die oft bis zu 48 Stimmen, wie eine ſolche Meſſe von Ballabene beweist, ſich ausdehnte, iſt jetzt ohne Nachtheil für die Kunſt nicht mehr im Gebrauch. Uebrigens waren und ſind auch dieſe Muſiken, ſobald ſie über acht Stimmen hinausgehen, im Grunde nichts Anderes als mehrchörig: es ſind mehrere zu gemeinſchaftlicher Wirkung vereinte vierſtimmige Chöre. Wir brauchen wohl nicht erſt zu bemerken, daß wir hier nur von Vocalmuſik reden. Eine Inſtrumentalmuſik kann nie mehrchörig heißen; aber auch nur dann mehrſtimmig, wenn es wirklich concertirende Stimmen ſind, wie im Terzett, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Octett u. ſ. w., wie auch in dieſen Artikeln nachgewieſen wird. Wenn von einer Sinfonie z. B. für ſo und ſo viel Stimmen die Rede iſt, ſo heißt das ſo viel, als: gerade dieſe Stimmen ſind in der Sinfonie concertirend thätig. Der mehrchörige oder ſo ſehr mehrſtimmige Satz, wie wir ihn bei den Alten, und beſonders den Kirchencomponiſten unter ihnen, zu bewundern haben, kam hauptſächlich durch Paleſtrina in Aufnahme. Vor ihm war, ſo weit die Geſchichte reicht, nur Ockenheim der Einzige, der es verſuchte, mehrchörig, und zwar bis zu 36 Stimmen, zu ſetzen.

Méhul, Etienne Henry, 1763 in Givet geboren, erhielt den erſten Unterricht in der Muſik von dem blinden Organiſten dieſer Stadt. In ſeinem zehnten Jahre ſchon ward er Organiſt und Adjunct in der Abtei Valledieu, wo er bei einem geſchickten deutſchen Componiſten, Namens Hanſer, die Compoſition ſtudirte. Noch nicht volle 16 Jahre alt kam er nach Paris und wurde von einem damals berühmten Meiſter, Edelmann, im Clavierſpiel unterrichtet. Zwei Jahre ſpäter verſchaffte ihm der Zufall die Freundſchaft des Ritters Gluck, der nach Paris gekommen war, um ſeine „Iphigenie“ auf die Bühne zu bringen. Gluck nahm an M.'s Ausbildung ſelbſt Theil, der auch ſein ganzes Leben hindurch gerne geſtand, daß Gluck ihn in den philoſophiſchen und poetiſchen Theil der Tonkunſt eingeweiht habe. Aber bald verließ Gluck Paris, und M. ſtand nun wieder allein, auf ſich ſelbſt verwieſen. Er ſtudirte fleißig; componirte für Kammer und Theater; ward berühmt; huldigte den Grundſätzen der Revolution; ſetzte Volksgeſänge, die die Sieger der Revolution gerne ſangen und hörten; ward 1795 Profeſſor der Muſik am Nationalinſtitute, ſpäter einer der drei erſten Inſpectoren des Unterrichts und Profeſſor am Conſervatorium der Muſik und Mitglied der Ehrenlegion, 1810 penſionirt mit 2000 Franken jährlichem Gnadengehalte, und ſtarb endlich am 18. October 1817. — Méhul's rein künſtleriſches Schickſal bleibt bis zur Stunde noch immer ein Räthſel. Er war ein Mann von tiefem Geiſte, ſeltenen Talenten, noch mehr aber von ausgebreiteten Kenntniſſen und Einſichten in ſeiner Kunſt, ein wahrhaft ausgezeichneter Componiſt. M. ward angebetet von den Franzoſen, und ſein Ruf drang mit mehreren Inſtrumental-Compoſitionen, namentlich mit der bekannten „Jagdſinfonie“ (Ouverture zu „le jeune Henri“), ſelbſt weit über ſein Vaterland hinaus. In Deutſchland erfuhr man dazu, und, wie wir aus ſicherer Quelle wiſſen, ſelbſt durch eigene Inſinuationen ſeiner Seits, daß er ein Kenner, Verehrer und Anhänger der deutſchen Muſik ſey, und halb-muſikaliſche Kritiker raunten ſich in die Ohren, daß er mit dem Plane umgehe, die deutſche Muſik mit der franzöſiſchen zu vermählen, und ſo ſchwur man denn hier noch mehr als in Frankreich, und wahrlich nirgends höher als in Deutſchland, auf ſeinen ächten Beruf zum erſten Componiſten der Welt. Seine Opern „une folie“, „Ariodant“, „la Boucle de Cheveux“ (Haarlocke), „les aveugles de Tolède“, „Helene“ u. a. wurden auf die Bühne gebracht und erhielten ſchon um ihres Namens willen Beifall. M., ein Mann von der feinſten Menſchenkenntniß und unterrichtet wie wenige Componiſten, ja ein ganzer Hiſtoriker, fühlte, wie ſehr Noth es that, vom holperigen Wege der dramatiſchen Declamation ab- und auf den gebahnteren des natürlichen, gemüthvollen Ausdrucks zu lenken. Sein „Joſeph und ſeine Brüder“ erſchien. Die mit allen ſeinen übrigen überladenen Opern in dem entſchiedenſten Contraſt ſtehende Einfachheit dieſer überraſchte, und man wandte ihm allgemein wieder neue Aufmerkſamkeit zu. Den größten Beifall erhielt ſie aber auch wieder in Deutſchland, wo man ſie in dieſem Augenblicke, als die einzige von M., bisweilen noch gibt, während in Frankreich kaum die Geſchichte noch davon ſpricht. Die Clavier- und übrigen Inſtrumentalſachen, die M. ſchrieb — und ihrer iſt eine ziemliche Anzahl — ruhen längſt als Reliquien alter Liebe. So ſah mit eigenen Augen faſt ein durch ganz Europa renommirter und äußerſt fruchtbarer Künſtler das Schickſal ſeines geiſtigen Lebens in, mit und an ſich vorübergehen, während Andere die Hoffnung mit ſich in's Grab nehmen, daß ihr Geiſt vielleicht dann erſt recht aufblühen wird in ihren Werken, wenn er, entfeſſelt von dem irdiſchen Leibe, mit erleuchtender Kraft in und über jenen weht. M.'s Talent war nicht Schuld daran, und ſein Wiſſen dürfen wir höher anſchlagen als bei vielen gleichzeitigen Tonſetzern, deren Ruf ihn weit überlebt; vielleicht hemmten die Drängniſſe der Zeit, in welche ſein hauptſächlichſtes geiſtiges Aufblühen fallen mußte, ſein von Natur kräftiges Genie in dem Aufſchwingen zu der eigentlichen künſtleriſchen Höhe, die es in jeder andern Periode und unter vielleicht andern Umſtänden ohne Zweifel erreicht haben würde.

Mehwald, Friedrich, geboren um 1806, widmete ſich mit vielem Fleiße dem Studium der theoretiſchen und namentlich akuſtiſchen Theile der Muſik. Als Mitredacteur der „Schleſiſchen Blätter“ in Breslau hat er auch beſonders in dieſer Zeitung die Reſultate ſeines emſigen Forſchens niedergelegt, und viele Aufſätze muſikaliſchen Inhalts, die in dieſer Zeitſchrift von ihm enthalten ſind, wären wohl einer weiteren Verbreitung werth als jener, die ein mehr auf eine beſtimmte Gegend berechnetes Blatt aus natürlichen Gründen genießt. Auch in die Leipziger allgem. muſikal. Zeit. hat er mehrere treffliche Abhandlungen akuſtiſchen Inhalts geliefert. 1831 gab er bei Leukert in Breslau die Biographie J. J. Schnabel's heraus. An praktiſchen Arbeiten erſchienen von ihm bei Förſter in Breslau: „zwei Favoritgeſänge“, zwei Lieder aus dem „alten Feldherrn“ und „fünf Lieder der Liebe“, alle mit Guitarre- und Pianoforte-Begleitung.

Mei, Girolamo, auch Hieronymus Mäus ge-

Digitized by Google

nannt, ein florenliniſcher Edelmann und eifriger Beförderer der Muſik, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wie Jöcher behauptet, wahrſcheintich aber noch etwas ſpäter. Er ſchrieb Manches über Muſik, was aber mehrentheils verloren gegangen iſt. Zur Erfindung der Opern trug er durch ſeine gemeinſchaftlichen Bemühungen mit Galilei u. A. in des Grafen **Bardi** Hauſe bei.

Mei, Orazio, Capellmeiſter und Organiſt an der Cathedralkirche zu Livorno, wo er 1794 oder 1795 ſtarb, war aus Piſa gebürtig. Als die gelungenſte unter ſeinen Compoſitionen gilt ein Stabat mater, und dieſe Stunde noch wird daſſelbe von Kennern, die es hörten oder einſahen, für ein wahres Meiſterſtück ausgegeben.

Meibom, Marcus, der Jüngſte aus der bekannten alten Gelehrtenfamilie Meibom, guter Philolog, 1630 in Tonningen geboren, beſchäftigte ſich vorzüglich mit der Muſik der Alten und gab 1652 zu Amſterdam eine lateiniſche Ueberſetzung der alten Schriftſteller über Muſik mit Noten und einer allgemeinen Vorrede heraus. Die Vorrede hat Mitzler auch in ſeiner muſikaliſchen Bibliothek in's Deutſche überſetzt. Er ſtarb zu Amſterdam 1711.

Meier, Friedrich Sebaſtian, geb. den 5. April 1773 zu Benedictbeuern an Tyrols Grenzmarken und geſtorben als penſionirter K. K. Hofoperiſt in Wien am 9. Mai 1835. Er glänzte eine Reihe von Jahren hindurch in allen erſten Baßpartien, wendete ſich ſpäter gänzlich zum ſein komiſchen Fache, worin er viele wahrhaft claſſiſche Kunſtgebilde lieferte, und zugleich ein ausgezeichnet mimiſches, ſo wie ein vollendet declamatoriſches Geſangstalent entfaltete. Einige Jahre vor ſeinem Tode lebte er zurückgezogen, einer gebildeten Lectüre und dem Umgange weniger vieljährigen Freunde ſich widmend, beſuchte nur noch fleißig und antheilnehmend die Kirchenchöre, bis endlich eine wachſende Leberverhärtung ſeinen letzten, faſt freudeloſen Lebenstagen ein, vielleicht nicht unerwünſchtes, Ziel ſetzte.

Meier, alle Uebrigen unter Meyer.

Meiland oder Meyland, auch Mailand und Mayland, Jacob, ward geb. zu Senftenberg 1542. Nach mehreren Reiſen, die er der Kunſt zu Gefallen machte und auf denen er beſonders noch dem Studium der Compoſition oblag, berief ihn der Markgraf Georg Friedrich als Capellmeiſter nach Anſpach. 1575 ward er in Ruheſtand verſetzt, und nun erſt arbeitete er fleißig für den Druck. Es erſchienen von ihm viele deutſche und lateiniſche Motetten, vier- und fünfſtimmige weltliche deutſche Geſänge, fünf- und ſechsſtimmige geiſtliche Geſänge u. dergl. m. Auch ſetzte er auf Veranlaſſung mehrerer Freunde Luther's Pſalterium vierſtimmig in Muſik, und ſtarb endlich 1592 oder 1593.

Meineke, Carl, Clavier- und Orgelſpieler, auch Componiſt, iſt derzeit Organiſt an der St. Paulskirche zu Baltimore in Nordamerika, aber ein Deutſcher von Geburt. Seine Lebensgeſchichte iſt uns unbekannt. Was wir gewiß wiſſen, iſt, daß er jetzt (1848) ein Mann von ungefähr 55 Jahren iſt, und daß er noch 1810 in Deutſchland war. Darauf ging er nach England und von hier nach Amerika. Wir kennen von ihm ein Te Deum für Soloſtimmen und Chor mit Orgelbegleitung, das in Philadelphia geſtochen und verlegt worden war. Es iſt ein höchſt intereſſantes Werk. Alle anderen Compoſitionen (es ſind kleinere Clavier- und Orgelſachen), die von M. in Deutſchland bekannt ſind, gab er noch vor ſeinem Abgange nach England heraus.

Meinert, Johann Heinrich, ein um die Mitte des vorigen Jahrhunderts berühmter Orgelbauer zu Löhr.

Meintzen, Mademoiſelle, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts eine der geſchätzteſten deutſchen Sängerinnen, war damals am Hamburger Theater angeſtellt. Daſelbſt heirathete ſie ſpäter auch den Oberſt Nirot.

Mejo, Auguſt Wilhelm, Muſikdirector in Chemnitz, wurde 1793 zu Roſſen geboren. Nicht nur als Virtuos auf der Clarinette und Violine, ſondern auch als geſchmackvoller Componiſt und tüchtiger Director gleich achtungswerth. Außer mehreren ſehr geſungenen Arrangements für Orcheſter ſtehen unter ſeinen Compoſitionen zwei Ouverturen aus H-Moll und Es-Dur obenan. Vier Hefte Variationen für Blasinſtrumente ſind bei Breitkopf und Härtel gedruckt worden.

Meiſter, Johann Georg, Organiſt an der Haupt- und Stadtkirche in Hildburghauſen, wurde in Gellershauſen bei dem Städtchen Hatsburg am 30. Auguſt 1793 geboren. Bald nach der unvorhergeſehenen Länderverteilung in den ſächſiſchen Herzogthümern fühlte man ſich bewogen, ihm den höheren Unterricht in der Harmonielehre beim Herzogl. Meiningen'ſchen Landes-Schullehrer-Seminar in Hildburghauſen anzuvertrauen. Auch übertrug man ihm das Orgel- und Violinſpiel. An Compoſitionen ſind von ihm 14 Werke im Druck erſchienen. Darunter befinden ſich 6 Hefte Orgelſtücke, 6 Kirchenmuſiken, 1 Heft Tänze für Clavier und eine theoretiſch-practiſche Generalbaßſchule. Meiſter iſt noch als Mitarbeiter des ſeit Kurzem in Erfurt erſcheinenden Orgelfreundes von G. Wilh. Körner zu nennen.

Meiſter, Seminarlehrer zu Hildburghauſen, ſ. Literatur.

Meiſterfuge, auch Kunſtfuge, fuga ricercata, ſ. Fuge.

Meiſterſänger. Zu Anfange des 14. Jahrhunderts hörte der deutſche Adel, der früher in der Ausbildung deutſcher Kunſt und Wiſſenſchaft, und namentlich der Poeſie und Muſik ordentlich gewetteifert hatte, ganz auf, an dieſer edlen Beſchäftigung Theil zu nehmen. An die Stelle feines Minnegeſangs (ſ. Minneſänger) trat Waffenklang, und das kriegeriſche Leben zog den jungen Ritter mehr an als alle Kunſt und Wiſſenſchaft. Im ganzen deutſchen Vaterlande entbrannten Fehden mannigfacher Art. Nur hinter den Mauern der Städte konnten damals friedliche Künſte und Gewerbe blühen. Hier aber erwählten denn auch ihre Freunde und Ausüber eine deſto ſtrengere Regel und Ordnung. Zünfte entſtanden, deren Geſetze mit ängſtlicher Pünktlichkeit befolgt werden mußten, und dieſe Zünfte erſtreckten ſich nicht bloß über Handwerke, ſondern auch über die ſogenannten freien Künſte, die Dichtkunſt und Muſik. Die ehrſamen, ſtillen Bürger und Handwerker, beſonders der Reichsſtädte, fanden Vergnügen daran, an langen Winterabenden die Lieder und poetiſchen Erzählungen der Minneſänger zu leſen; bald fielen diejenigen unter ihnen, die einiges Talent in ſich ſpürten, darauf, auch ſolche Lieder zu machen, und neben dem Schuhmachen, Zinngießen, Leinwandweben auch fleißig zu dichten und zu ſingen. Kaum hatten mehrere dieſer Versmacher einander gefunden und ſich ihre Lieder mitgetheilt, ſo traten ſie in eine ordentliche Zunft zuſammen. Die alten Minneſänger waren, ihrer Meinung nach, ihre Vorgänger und Zunftgenoſſen. In ſpäteren Zeiten nannten ſie gewöhnlich zwölf größtentheils ältere Dichter des Wartburgkrieges, die ſogenannten zwölf Meiſter, als die Stifter ihres Vereins und führten dieſelben bis in die Zeit Kaiſers Otto des Großen hinauf (man ſehe Forkel's Geſch. Thl. 2 pag. 768). Hiſtoriſch erwieſen iſt übrigens, daß Kaiſer Carl IV. ihnen einen Freiheitsbrief und Wappen gab. Doch dienten ihnen jene Dichter und Sänger aus der ſogenannten goldenen Zeit nicht dem Inhalte, ſondern nur, oder doch hauptſächlich, der Form nach zu Vorbildern, wie ſie denn überhaupt auch dieſe für das eigentliche Weſen der Dichtkunſt hielten und von dem Unterſchiede zwiſchen einem poetiſchen und proſaiſchen Gedanken und Ausdrucke, der Mehrzahl nach unter ihnen, kaum eine Ahnung hatten. Ihre Verſuche im Lyriſchen beſchränkten ſich meiſt auf geiſtliche Lieder und im Epiſchen auf gereimte Erzählungen bibliſcher Geſchichten, woneben ſie mit deutſchem Ernſte das eigentliche Lehrgedicht beſonders liebten und übten. Die aus ihren Gedichten abgeleiteten Regeln, die zu unverbrüchlichen Innungsartikeln erhoben wurden, jedoch ſpäter durch erfinderiſche Zunftglieder manche Bereicherung erhielten, nannte man die Tabulatur. Nach dieſer beſtand jedes Lied (Bar) aus mehreren Abtheilungen von beliebiger Anzahl (Ge-

Digitized by Google

ſätze); jedes Geſätz aber aus zwei Stollen (Strophe und Antiſtrophe), die nach derſelben Melodie geſungen wurden; nach jedem Geſätze folgte ein Abgeſang von anderm Versmaaße und neuer Meladie; den Beſchluß machte jedesmal wieder ein einzelner Stoll, nach der Melodie des letzten Geſätzes. Zu ſtrenger Bewahrung der Reinigkeit in Sprache und Proſodie hatte die Zunft ein langes Verzeichniß von hart verpönlen Hauptfehlern, deren gewöhnlich 32 genannt werden and die alle ihre Namen haben. Jedes Lied der Meiſterſänger übrigens war auf Singen berechnet: wer ein neues Versmaaß erfand, erdachte zugleich auch eine neue Melodie, und Beides ward unter dem Namen der Weiſe oder des Tons begriffen. Solcher Weiſen gab es eine große Menge, bis zu Strophen von 30 und mehr Verſen. Sie waren durch die ſonderbarſten Namen dezeichnet, als die Beerweis, die Brundelweis, der Blutton, die ſpitzige Pfeilweis, die Blaſii Luſtweis, die verſchloſſene Helmweis, die gelbe Lilienweis, die engliſche Zinnweis, die Schrotweis, die blutglänzende Drathweis und dergleichen ſcheinbar ſinnliche, wohl zufälligen Veranlaſſungen zuzuſchreibenden Benennungen mehr. Die Zunft hatte gewiſſe Vorſteher, welche Merker hießen, weil ſie auf die Fehler in Dichtung und Geſang zu achten (merken) und ſie mit Geld zu deſtrafen hatten. Wie andere Zünfte hielt auch die Meiſterſängerzunft ihre Zuſammenkünfte auf ihrer Herberge oder Zeche; pflegten aber auch öffentliche Singübungen (Singſchulen) in Kirchen zu halten. Zu Nürnberg luden ſie zu einer ſolchen Uebung durch äffentlich ausgehängte, mit ſchönen Sinndildern verzierte Tafeln ein. Die Singſchule wurde dort in der Catharinenlirche gehalten. Der Anfang wurde mit dem Freiſingen gemacht, wo Jeder, der auch nicht Meiſterſänger war, auftreten durfte, auch in der Wahl der Gegenſtände mehr Freiheit gelaſſen, aber auch weder Lob noch Tadel, weder Preiſe noch Strafen ausgetheilt wurden. Sodann begann das Hauptſingen, welches die Meiſterſänger ſelbſt und bloß von Gegenſtänden aus der heiligen Schrift hielten und der Beurtheilung der Merker unterwerfen mußten. Dieſe ſaßen auf einem Gerüſte am Altar an einem Tiſche, der durch einen Vorhang verdeckt war. Dieſer Platz hieß das Gemerke. Der erſte der vier Merker gab Acht, ob das Geſungeue der vor ihm aufgeſchlagen liegenden Bibel gemäß ſey; der zweite auf die Proſodie; der dritte auf die Reime, und der vierte auf die Meladie. In dieſer durften nämlich niemals fremde Töne oder leere Verzierungen vorkommen. Alle Merker zeichneten die wahrgenommenen Fehler fleißig auf, und dem, der am fehlerfreieſten (glatteſten) geſungen hatte, ertheillen ſie den Preis. Zur Zierde erhielt er das Gehänge, eine Schuur oder Kette, woran Münzen hingen, auf deren einer (einem Geſchenk von Hans Sachs) der König David abgebildet war. Daher hieß denn auch ſeit Hans Sachs das ganze Geſänge der David (ſ. d.) und der Sieger der Davidgewinner. Er hatte das Recht, das nächſte Mal mit im Gemerke zu ſitzen und auf Befragen ſeine Stimme zu geben. Der es nach ihm am beſten machte, wurde mit einem Kranz von künſtlichen Blumen geſchmückt. Er ſtand bei der nächſten Verſammlung an der Kirchenthür und nahm von den Zuhörern Geld ein. Wer einmal das Kleinod gewonnen, hatte auch das Recht, Lehrliuge der Meiſterſingekunſt zu ziehen. Meiſter ward Einer immer erſt, weun er neue Melodien erfinden konnte. Wer bloß ſingen konnte und ſich in den geſetzlichen ſechs Geſangstönen (Solmiſation) bewegen, hieß eigentlich nur Sänger. Für den Unterricht ward indeß niemals Lehrgeld genommen, ſondern man beabſichtigte dabei nur die Fortpflanzung der Kunſt, und die Ehre, viele Schüler zu haben, war ſehr geſucht. Die Inſtrumente, worauf die Meiſterſänger ihre Lieder und Geſänge zu begleiten pflegten, waren Cither, Violine (Fiedel) und Harfe. Die Zünfte der Meiſterſänger, oder wie ſie ſich aus Beſcheidenheit lieber ſelbſt nannten, die Liebhaber des deutſchen Meiſtergeſanges, bildeten ſich am Ende des 14. Jahrhunderts zuerſt in Mainz, Straßburg, Augsburg, Ulm und haben in mehreren Reichsſtädten bis weit ins 17., in Nürnberg ſogar bis ins 18. Jahrhundert beſtanden. Hier erhielt ſie wohl beſonders der Stolz auf den Ruhm des bekannten Meiſterſängers Hans Sachs. Sein Bild war auch auf einem der oben erwähnten Aushängeſchilder gemalt, zum ewigen Preis der Zunft, und zum ewigen Vorbild aller Zunftgenoſſen. Sanft waren ſie im Allgemeinen ſchon zu Ende des 17. Jahrhunderts zu herumreiſenden Poſſenreißern herabgeſunken, an denen die immer mehr nach Höherem ſtrebende Cultur aber bald keinen Gefallen mehr finden konnte. Zu den berühmteſten Meiſterſängern gehören Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, einſt Doctor der Theologie zu Mainz; Meiſter Regenbogen, ein Schmied; Meiſter Hadland und Muscadlut. Wagenſeil gibt in ſeinee Beſchreibung der Stadt Nürnberg ausführliche Nachrichten über unſeren Gegenſtand.

Meiſterſchaft, als techniſches Kunſtwart, bezeichnet das Gilden- und Zunftweſen unter den alten Muſikern und Sängern, wie z. B. der Meiſterſänger, der noch jetzt in einigen Gegenden mit gewiſſen Vorrechten und Gerechtſamen beſtallten Stadt- und Amtsmuſikanten u. ſ. w.

Meiſtre oder Maiſtre, Matthias de, ein niederländiſcher Contrapunktiſt, geboren zu Anfange des 16. Jahrhunderts, war Domeapellmeiſter zu Mailand, wurde aber vom Churfürſten Moritz von Sachſen, nach des berühmten Joh. Walther's Tode, als Capellmeiſter nach Dresden berufen. Er ſtarb dort in den ſechziger Jahren des 16. Jahrhunderts, nachdem er beionders viele ein- und mehrſtimmige Magnificate, Motetten, deutſche und lateiniſche Lieder, Officien und dergleichen Sachen mehr, in den Druck gegeden hatte.

Meißner, Philipp, Großherzoglicher Hof- und Kammermuſikus zu Würzburg, als welcher er erſt vor ahngefähr 20 Jahren geſtorben iſt, war ein vorzüglicher Virtuoſe auf der Clarinette, auch Componiſt für ſein Inſtrument und am 14. September 1748 zu Burgpreppach im fränkiſchen Kreiſe geboren. Er dildete auch eine Reihe lrefflicher und ſpäter weit und breit berühmt gewardener Schüler, wie z. B. die Clarinettiſten Göpfert, Gebrüder Viernickel, Kleinheuß u. A. Bei den jetzigen Bayeriſchen Militär-Muſikcorps ſind noch manche Clarinettiſten, die mit Ehrfurcht ihn ihren Meiſter nennen.

Meißner, Joſeph, berühmter Baſſiſt des vorigen Jahrhunderts, war aus Salzburg gebürtig und ſtarb auch daſelbſt als Erzbiſchöfl. Kammerſänger um 1770.

Meiſſonnier, J. le jeune, Virtuos auf der Guitarre, rüſtiger Componiſt, Lehrer ſeines Inſtruments und auch Muſikalienverleger in Paris.

Mel, oder Mell, Rinalda de, ein niederländiſcher Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, kam um 1580 noch in guten Jahren nach Rom. Pitoni ſagt von ihm (Not. mus. de contrap.), er habe von M. Foggia öfters gehört, daß M. der Erfinder des Contrapunkts geweſen, welcher gewöhnlich in den Sopranſtimmen herrſcht, was man gemeinhin cantare e sostenere la mula nannte. Sein Ruhm verbreitete ſich durch ganz Europa, nicht bloß der Litaneien von 1589 halber (welche Mattheſon citirt), ſondern vieler anderer Werke wegen.

Melani, Aleſſandro, war aus Piſtoja gebürtig, und wurde am 16. October 1667 als Capellmeiſter an der liberianiſchen Hauptkirche S. Maria Maggiore zu Rom angeſtellt, welches Amt er aber im Februar 1672 niederlegte, um nun ganz der Compoſition zu leben. Baini rühmt in ſeinem Werke über Paleſtrina mehrere herrliche vierchörige Meſſen, Pſalmen und Motetten von ihm, die in den römiſchen Archiven aufbewahrt werden. Auch für's Theater hat er Mehreres componirt.

Meleket oder Kenet, auch Kent, eine in Aegypten und Abyſſinien einheimiſche Trompete, die dort aber bloß beim Militär oder den Kriegern überhaupt gebraucht wird. Sie wird aus Rohr verfertigt, und hat eine Oeffnung von weniger als einem halben Zoll, aber eine Länge von fünf Fuß vier Zoll. Am Ende des Rohrs iſt

Digitized by Google

ein rundes Stück von einem Kürbis befeſtigt, welches die Stelle der Stürze an unſeren Trompeten verſieht, und an der Außenſeite mit kleinen Glöckchen verziert iſt. Das ganze Inſtrument iſt mit Pergament überzogen, und gibt nur einen einzigen, aber ſehr ſtarken, fürchterlichen Ton.

Meletius, nicht zu verwechſeln mit dem Biſchof von Kyropolis (geſt. 326), oder mit dem griechiſchen Schriftſteller des 17. Jahrhunderts Syr. Meletius, war ein griechiſcher Tonkünſtler des 9. oder 10. Jahrhunderts.

Melgaz oder Melgaeo, Diego Dias, portugieſiſcher Kirchencomponiſt, geboren zu Cuba am 11. April 1638, war Capellmeiſter zu Evora, und ſtarb hier am 9. Mai 1700.

Melisma, kommt aus dem Griechiſchen her, wo es urſprünglich nichts anderes bedeutet als: Lied, Geſang, Melodie. In der Muſik als techniſchen Kunſtausdruck gebraucht, verſteht man darunter insbeſondere aber den verzierten Geſang, die verzierte Melodie, und dann auch die Verzierung der Note ſelbſt, die gemeinüblicher jedoch Coloratur und Dehnung heißt, weil das Melisma, d. i. eine aus mehreren Noten zuſammengeſetzte, nur auf eine einzige Sylbe geſungene Figur, nothwendig eine Sylbendehnung veranlaßt. — Melismatik iſt dann die Lehre von der Verzierung im Geſange, gewiſſermaßen die Theorie des verzierten Geſanges, die die Regeln der Anwendung und Ausführung, den Zweck, Charakter ꝛc. dieſes enthält. — Das germaniſirte Adjectivum melismatiſch endlich bezeichnet demnach nun in der Geſanglehre die Art des Geſanges oder Vortrags, bei welcher mehrere Noten auf einen Vocal geſungen werden. Der melismatiſche Geſang bildet den Gegenſatz zum ſyllabiſchen, wo Note auf Sylbe geſungen wird. Beide Arten des Geſanges erſcheinen in der modernen Compoſition vermiſcht, denn ſelbſt im Recitative finden ſich bei den beſten Componiſten melismatiſche Dehnungen oder Verzierungen, wenn gleich hier der ſyllabiſche Geſang vorherrſcht. Im Allgemeinen nennt man auch jeden verzierten Geſang melismatiſch.

Melismatik und Melismatiſch, ſiehe den vorhergehenden Artikel.

Melistes (eigentlich aes), Geſang, wörtlich: Sänger. Bei den Griechen aber war dieß Wort auch der Titel eines bei Hofe oder ſonſt angeſtellten Muſikers überhaupt, der dem deutſchen Muſikmeiſter entſpricht.

Mell, Rinaldo de, ſ. Mel.

Mell, Davis, von Profeſſion eigentlich Uhrmacher, war aber auch Muſiker, und galt um die Mitte des 17. Jahrhunderts und noch ſpäter für den größten Violinſpieler in ganz England. Den Ruf, in welchem die Engländer bis ins 18. Jahrhundert ſtanden, daß die Kunſt des Violinſpiels bei ihnen am meiſten ausgebildet wäre, verdankten dieſelben bloß dieſem Mell.

Melobeſtik, allgemeiner Ausdruck für Lehre der Melodie, auch Kunſt der Melodie. Durch Jean Paul (Vorſchule der Aeſthetik), kam das Wort zuerſt in Gebrauch. S. Melodie.

Melodia, ſ. Melodie.

Melodica, von Johann Andreas Stein in Augsburg 1770 erfunden, iſt ein Taſteninſtrument mit einem Pfeifenwerke, deſſen Ton am meiſten dem einer Flöte à bec gleich kommt. Da es bloß zum Mehrhervorheben und eindringlicheren Vortrage der Melodie (daher auch der Name) beſtimmt iſt, ſo liegt ſein Stimmregiſter auch mehr in der Höhe, und es hat nur den Umfang von 3½ Octaven, vom kl. g bis zum viergeſtrichenen c. Der eigentliche Baß fehlt ihm ganz. Damit übrigens der Spieler auch dieſen ſich ſelbſt dazu accompagniren kann, iſt das Inſtrument ſo eingerichtet, daß es, als ein zweites Clavier gleichſam, auf ein anderes geſetzt werden kann. Seine äußere Form iſt die eines kleinen Flügels von 3½ Fuß Länge. Uebrigens iſt das Inſtrument, das von ſeinem Erfinder auch immer in hohem Preiſe gehalten wurde, nie in allgemeineren Gebrauch gekommen.

Melodicon, ein von Riffelſen in Copenhagen 1803 erfundenes Inſtrument. Dieſes Melodicon iſt ein Inſtrument, das im Grunde aus Nichts als aus lauter Stimmgabeln beſteht, welche auf einem metallenen Kegel vibriren und durch eine Taſtatur auf die Weiſe zum Klang gebracht werden, daß mit Niederdruck einer Taſte, mittelſt eines hinten angebrachten Mechanismus, ein mit weichem Leder überzogener Hammer an die tonentſprechende Gabel ſchlägt. Der Umfang des Melodicons beträgt fünf volle Octaven. Die Töne ſprechen natürlich alle leicht an, je nachdem der Mechanismus des Hammeranſchlags leicht und präcis iſt. Nach dem Maaße der Stärke und Schwäche dieſes richtet ſich auch die Kraft des Klanges, und ſo läßt ſich denn auch durch Modification des Anſchlags ein herrliches crescendo und decrescendo, forte und piano auf dem Inſtrumente hervorbringen, ſo bald nur der Spieler recht vertraut damit iſt, und die Eigenheiten des Anſchlags und der Spielart, deren es hier viele gibt, genau kennt und ſich zu eigen gemacht hat.

Melodie, lat. melodia. Das Wort Melodie kommt her von dem griechiſchen μέλος — Lied, Geſang, Weiſe. Wir verſtehen in der Muſik zunächſt darunter die regelmäßige und wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, ſtärkere und ſchwächere Töne, auch wohl verſchiedene Tonarten, mit einander abwechſeln, je nachdem es das Spiel der Empfindungen und die jedesmalige Gemüthsſtimmung fordern, die dadurch ausgedrückt werden ſollen. Dieß der allgemeine Begriff von Melodie. Andere geben denſelben ſcheinbar noch beſtimmter, wenn ſie ſagen: „Melodie iſt die Folge einzelner, abwechſelnd hoher und tiefer Töne von kürzerer und längerer Dauer, auf eine beſtimmte Tonart begründet, die ohne Beihülfe der Harmonie ſchon eine Empfindung auszudrücken vermögen.“ Die Kunſt ſelbſt, das Schaffen guter Melodien, nennen Viele Melotheſie: ein inhaltſchweres Wort, erborgt von den kunſtſinnigen Griechen! — Wer hat ſie ſchon gelehrt, und wer irgendwo gelernt?! In techniſcher Hinſicht theilt man die M. ein in Haupt- und Nebenmelodie (wie Haupt- und Nebenharmonie). Unter Hauptmelodie verſteht man zuweilen auch das, was richtiger Hauptſtimme heißt, und im Gegenſatze dazu unter Nebenmelodie die Neben- (Mittel)ſtimme. So ſagt man z. B. von einem Streichquartett die erſte Violine habe die Haupt-, die anderen Inſtrumente die Nebenmelodien. Das ſoll nichts anderes heißen als Stimmen. Hauptmelodie iſt eigentlich nur die Melodie in einem Satze, die den Hauptausdruck hat, d. h. die den Grundton einer gegebenen, auszudrückenden Empfindung durchführt. Neben dieſer Hauptmelodie können ſich nun auch noch ein oder mehrere Stimmen (in einem mehrſtimmigen oder combinirten Tonſtücke nämlich) melodiſch vorherrſchend (nicht harmoniſch) fortbewegen, und entweder nun eine, jener Hauptmelodie widerſtrebende (Gegenbewegung) oder eine damit verwandte Idee aus- und durchführen, je nachdem es das Darſtellungsobjekt erfordert, der damit auszudrückende Gefühlsaſſociationskreis eng oder weit iſt, — und die auf die Weiſe ſich bildenden Melodien heißen dann Nebenmelodien. Gewöhnlich liegt die Hauptmelodie in der oberſten Stimme, als vorherrſchend und den Hauptausdruck habend, und die Nebenmelodie als untergeordnet und jene nur, obſchon eine gewiſſermaßen für ſich beſtehende Darſtellung führend, melodiſch begleitend, in den darunter liegenden Stimmen. Doch kann es auch umgekehrt vorkommen. In hiſtoriſchem Betracht nennt man die Melodie älter als die Harmonie. Das iſt nicht allein wahr, ſondern ganz natürlich. Doch wenn man annimmt, daß der erſte wirklich melodiſche Geſang durch Nachahmung der Vögel entſtanden ſey, ſo iſt das eine von jenen Vermuthungen, die man deßhalb nicht wohl ihren Vertheidigern nehmen kann, weil nichts Gewiſſes dagegen zu ſetzen iſt. Wahrſcheinlicher übrigens ſcheint uns doch, daß der Geſang ein allmähliges Erzeugniß des Menſchen iſt, denn die einzelnen Töne, wor-

aus ein Geſang, eine M. beſteht, ſind Aeuſſerungen lebhafter Gefühle, die die Natur dem Menſchen auch ohne ſeinen Willen gewiſſermaſſen auspreſt. Die M. in dem Geſange der menſchlichen Stimme iſt freilich die urſprünglichſte, aber auch vollkommenſte, weil ſie, als lebendigſtes Erzeugniß des menſchlichen Geiſtes, jedem Ton auf das Genaueſte die beſondere Abſtufung geben kann, die der Affeet, der richtige Ausdruck erfordert. Und deßhalb nennt man gewöhnlich auch nur die ganz vorzüglichen, vollkommen gelungenen Inſtrumentalmelodien — Geſang, die dem Geſange der menſchlichen Stimme am nächſten kommen; daher kommt denn auch der Vorzug, den die Vocalmuſik vor der Inſtrumentalmuſik hat, daß ſie, als erſter und natürlichſter Gefühlsausdruck wirklich auch vollkommen beſtimmte Gefühle wieder zu erwecken im Stande iſt; und darauf beruht denn endlich auch die Nothwendigkeit des Studiums des menſchlichen Geſanges oder der Melodien in ihrer urſprünglichſten Geſtalt von Seiten des bloſſen Inſtrumentalcomponiſten. Außer dem größeren Artikel im Hauptwerk empfehlen wir zur weiteren Lectüre über dieſen Gegenſtand noch den Artikel **Melodie** in Sulzer's „Theorie der ſchönen Künſte."

Melodion, oft ſchon mit Riffelſen's Melodicon verwechſelt; aber es iſt ein, wenn auch ſehr ähnliches, doch anderes und namentlich in ſeinem Mechanismus anders conſtruirtes Taſteninſtrument, von dem Mechanikee Dietz in Emmerich 1806 erfunden. Sein Ton wird durch die Reibung metallenee Stäbe, die in perpendikuläree Richtung in chromatiſcher Tonfolge neben einander ſtehen, mittelſt eines mit einem elaſtiſchen Körper umringten, ſich umdrehenden Cylinders hervorgebracht, welcher letztere mit den Füßen des Spielers in Bewegung gehalten wird, und zwar ſo, daß bei Forte-Stellen die Bewegung geſchwinder, beim Piano hingegen langſamee genommen werden muß. Dieſe letztere aber erfordert ſehr wenig Anſtrengung, und gerade wegen dieſer Uebereinſtimmung in der Bewegung des Cylinders mit dre beabſichtigten Kraft des Tones gewöhnt ſich der Spieler, der jeder Clavierſpieler ſeyn kann, ſo leicht an die Arbeit des Tretens eines behufs jenes Umdrehens des Cylinders untee dem Inſtrumente angebrachten Fußtritts, daß er nach nur einiger Uebung gar nicht mehr daran denkt. Hinſichtlich der Klangfarbe ſeines Tons läßt ſich ſtreng genommen gar keine Vergleichung mit einem anderen Inſtrumente anſtellen. Voller und nicht ſo einſchneidend als der Ton der Harmonica nähert dieſelbe ſich am meiſten den Blasinſtrumenten, z. B. den Flöten, Clarinetten, dem Fagott 2c., und es laſſen ſich deßhalb ſogenannte Harmoniemuſiken bis zue Täuſchung darauf hervorbringen. In dem erſten Jahrzehnd des laufenden Jahrhunderts beſchäftigte Dietz eine ganze Fabrik mit dieſer ſeiner Erfindung; doch ſind die meiſten Exemplare, die er fertig brachte, nach Holland und Weſtphalen, die wenigſten nach dem inneren Deutſchland gekommen. Hier leente man das Inſtrument hauptſächlich nur durch damit reiſende Virtuoſen kennen.

Melodiſch, iſt Alles, oder hier beſſer geſagt, jede Tonreihe, die dem innern und äußeen Weſen, Gehalt und Form, und den Geſetzen der **Melodie** entſpricht. Man ſehe daher dieſen Artikel.

Melodram, Deama per musiea (von dem griechiſchen μελος — Geſang, und δραμα — theatraliſche Vorſtellung), eine Unterart des Singſpiels, nach der Zahl der ſpielenden Perſonen auch **Monodram**, wenn nur eine Perſon vorkommt, und **Duodrama**, wenn zwei Perſonen thätig ſind, genannt, iſt ein dramatiſches Gedicht, das durch abwechſelnd eintretende, zuweilen auch die Rede begleitende Muſik unterbrochen wird. Von dee Oper und Operette unterſcheidet es ſich dadurch, daß die Perſonen darin nicht ſingen, ſondeen declamiren und die Muſik hauptſächlich nue die Pauſen ausfüllt, indem ſie die in der Rede ausgedrückten Gefühle theils vorbereitet, theils fortführt. Indeß kann bei dieſer begleitenden Muſik hie und da, wo ſich ſchickliche Gelegenheit dazu findet, auch Geſang ſeyn, beſonders Chor, wie z. B. in Bültinger's „Vater Unſer" von Mahlmann. Der Inhalt iſt meiſt ernſt und leidenſchaftlich, die Form lyriſch und der Stoff gewöhnlich (wenigſtens ehedem) aus der Mythologie entlehnt. Die erſte Idee zu dem Melodram gab J. J. Rouſſeau durch ſeinen Pygmalion; doch ging die eigentliche Erfindung von dem Schauſpieler **Brandes** aus, der für ſeine Frau, die in der lyriſchen Declamation ſo Vollkommenes leiſtete, eine brillante Parthie zu haben wünſchte und zu dem Ende nach Art des Pygmalion eine Cantate („Ariadne auf Naxos") von Gerſtenberg bearbeitete, die G. **Benda** mit einer vortrefflichen Muſik beſchenkte. Dadurch ward denn Benda auch der erſte Erfinder des muſikaliſchen Theils des Melodrams. Zur weiteren Belehrung über unſern Gegenſtand leſe man: **Eberhard** „Ueber das Melodram" (in ſeinen vermiſchten Schriften, Halle 1788); **Maaß**, in den Nachträgen zu Sulzer's „Theorie der ſchönen Künſte", Theil 3, Stück 2; und **Herdee** in ſeiner Areaſtea. Stück 4.

Melograph. Zwei höchſt intereſſante Maſchinen führen dieſen Namen: 1) eine Art **Automat**, der um ſeiner mechaniſchen Verrichtungen willen richtiger auch **Extemporirmaſchine**, **Fantaſirmaſchine** und **Improviſirmaſchine** heißt. Es iſt dieß eine aus mancherlei Pfeifen-, Blas-, Saiten-, Räder- und Uhrwerk, das durch eine Federkraft in Bewegung geſetzt und erhalten wird, beſtehende Maſchine, die ſich ans Claviee ſetzt und fantaſirt, wobei ihr weiter nichts fehlt als die Fantaſie. Sie bearbeitet nämlich jedes gegebene Thema, ſo weit es ihre Einrichtung geſtattet, nach allen beſtehenden Regeln der Umkehrung und Nachahmung, ohne im Mindeſten jedoch auf Geiſtiges oder äſthetiſche Schönheiten Rückſicht zu nehmen und auch Rückſicht nehmen zu können. So wunderbar nun von mechaniſcher Seite betrachtet eine ſolche Maſchine iſt, ſo hat ſie im Ganzen doch in muſikaliſchem oder künſtleriſchem Betracht gar keinen Werth. Man ſtaunt ſie, oder vielmehr ihren Meiſter, einmal an und fühlt ſich nicht wieder zu ihe hingezogen. — 2) heißt Melograph die **Notenſchreibemaſchine**, die auch **Notenſetzer**, **Notencopiſt**, **Copiermaſchine** und nach Art ihree Beſtimmung noch anders genannt wird. An ein Clavierinſtrument angeſchraubt, ſchreibt oder vielmehr druckt dieſelbe augenblicklich Alles pünktlich ab, was auf dem Inſtrumente geſpielt wird. Die erſte Idee zu einer ſolchen Maſchine faßte 1747 ein Londoner Geiſtlicher, Namens Creed. Nachher war es ein Deutſcher, der Braunſchweigiſche Hofrath und Geheime Secretär Joh. Fr. Unger, dee den Gedanken weiter verfolgte, und 1752 eine gleiche Abhandlung der Königl. Academie der Wiſſenſchaften in Berlin übergab. Sie erſchien unter dem Titel: Entwurf einer Maſchine, wodurch Alles, was auf dem Claviere geſpielt wird, ſich von ſelber in Noten ſetzt, nebſt dem mit dem Herrn Director Euler darüber geführten Briefwechſel und einigen anderen, dieſen Entwurf betreffenden Nachrichten. Mit acht Kupfertafeln in Braunſchweig in der Waiſenhausbuchhandlung.

Meloni, **Annibale**, man findet ihn auch **Melone** geſchrieben, und pſeudonym **Alemanno Benelli**, welcher Name ein Anagramm ſeines wirklichen Namens iſt, ein berühmter Componiſt und muſikaliſcher Schriftſtellee des 16. Jahrhunderts, war aus Bologna gebürtig, und um 1550 Capellmeiſter daſelbſt.

Meloplaſt, eine in Frankreich erfundene und längere Zeit auch hie und da eingeführt geweſene Methode des muſikaliſchen Unterrichts, welche Galin und deſſen Nachfolger, Ph. de Geslin, in dem „Cours analytique de musique" (Paris 1824) näher beſchrieben haben.

Melopoia (μελοποιια), nach Ariſtides die Kunſt ein Melos, einen Geſang, eine **Weiſe** zu verfertigen, dann aber auch das Verfertigte ſelbſt, — wie wir mit dem Worte **Compoſition** ſowohl die Erfindung und Abfaſſung eines Tonſtückes, wie dieſes ſelbſt bezeichnen.

Melos (griechiſch), heißt: Geſang, Lied, auch Geſangspoeſie; dahee das Adjectiv **meliſch** im Deutſchen

Digitized by Google

oft auch für melodiſch, und endlich für lyriſch, mehr aber für reinlyriſch gebraucht wird.

Melotheſie (nicht Melodeſie, wie Einige ſchreiben), ſ. Melodie.

Melpomenos (griechiſch, wörtlich: der Singende), ein Beiname des Bacchus, unter welchem derſelbe zu Athen als Vorſteher der ſingenden Schauſpiele verehrt wurde.

Melzel, Georg (nicht zu verwechſeln mit Mälzel), geboren zu Tein 1624, einer der bedeutendſten Tonkünſtler ſeiner Zeit. Er war Virtuos auf dem Claviere und auf der Orgel und tüchtiger Kirchencomponiſt zugleich, Mönch im Prämonſtratenſer-Stifte Strahof zu Prag, wo er am 31. März 1693 ſtarb.

Menatzeach, ſ. Hebräiſche Muſik.

Mendel. 1) Siegmund Heinrich, hat herausgegeben mehrere Hefte Lieder mit Pianofortebegleitung, Sonaten, Potpourri's ꝛc. für Pianoforte. — 2) Johann (oder Joſeph), der in jeder Hinſicht noch mehr Beachtung als jener verdient, Organiſt an der Hauptkirche und Geſanglehrer an der Literarſchule zu Bern. Das Beſte, was wir von ihm kennen, ſind die 1833 erſchienenen 24 zweiſtimmigen Schullieder für Knaben- und Mädchenſtimmen. Sie entſprechen ihrem Zwecke und ſind eine herrliche Bereicherung unſeres Kinderlieder-Vorrathes.

Mendelsſohn-Bartholdy, Felix. (Wir benützen hier theilweiſe einen Artikel von Otto Müller aus dem Frankfurter Converſationsblatte, welcher für unſeren Zweck ganz geeignet iſt. Mendelsſohn-Bartholdy war zu groß, als daß nicht ausführlichere Biographien zu erwarten ſtänden, auf welche Jene greifen mögen, denen dieſe Notizen nicht genügen ſollten.) Abermals hat ein ſchöner ſeltener Geiſt die Erde verlaſſen, und ein gebrochenes Künſtlerherz mehr deckt der grüne Raſen, unter welchem verſchwindet, was nicht dem Gedächtniß der Mit- und Nachwelt (und wie kurz iſt oft dieſes Gedächtniß!) einer treuen unvergänglichen Bewahrung werth dünkt. Nur die Wogen, die den ſingenden Arion an's Geſtade ſeiner Sehnſucht trugen, rauſchen fort, ſein Lied ſelbſt verſtummt, und kalt ſinkt die todesmüde Hand von der Leyer, deren goldenes Saitenſpiel ſo oft die Stürme des Lebens ſänftigte und ſeine brandenden Wellen ebnete. Die Zeitungen haben den am Nachmittag des 4. Nov. 1847 zu Leipzig erfolgten Tod Mendelsſohn's angezeigt und wir wollen unſern Leſern in einer kurzen Darſtellung diejenigen Momente aus ſeinem Leben vorführen, die uns am geeignetſten erſcheinen, die Größe des Verluſtes, der Deutſchland und die muſikaliſche Welt durch den Tod dieſes Mannes betroffen hat, ermeſſen zu laſſen, und zugleich als kleiner Bauſtein zu dem Denkmal zu dienen, das die dankbaren Zeitgenoſſen dem Gedächtniß des ſeltenen Künſtlers neben demjenigen ſetzen werden, welches ſein Genius ihm, ſo lange es Menſchen gibt, die Lieder ſingen, und Menſchen, die Liedern lauſchen, errichtet hat. Dr. Felix Mendelsſohn-Bartholdy ward am 3. Februar 1809 von jüdiſchen hochgebildeten Eltern in Hamburg geboren. Sein Vater konnte ſich rühmen, daß er einen eben ſo großen Mann zum Vater wie zum Sohne habe, denn Felix war der Enkel jenes berühmten Berliner Philoſophen, der ſich durch ſeine Bearbeitung des Platoniſchen „Phädon" einen bleibenden Namen in der philoſophiſchen Literatur gegründet hat. Schon in früher Jugend trat das muſikaliſche Talent des kleinen Felix unverkennbar zu Tage, und der reiche Vater, der die Liebe zur Muſik von ſeinem Vater geerbt hatte, that Alles, um den zarten Keim, der eine ſo herrliche Blume zu werden verſprach, zu wahren und zu pflegen. Zelter unterrichtete ihn im Generalbaß und in der Compoſition, Berger und Klein wurden ſeine Lehrer auf dem Fortepiano. Der Knabe übertraf alle Erwartungen ſeiner Lehrer. Schon in ſeinem achten Jahre löste er die ſchwierigſten Aufgaben des ſtrengen Satzes mit der größten Leichtigkeit, und nur die kleine Hand hinderte ihn noch, auf dem Clavier die größten Schwierigkeiten des Virtuoſen-Spiels auszuführen. Die Schärfe des Gehörs wie die Stärke ſeines muſikaliſchen Gedächtniſſes waren gleich bewundernswerth, und im prima vista-Spiel erregte er das höchſte Erſtaunen der Kenner. Man tadelte Zelter's allzupraktiſchen Unterricht, der ſein Genie mit eiſernen Zangen auf der praktiſchen Seite der Kunſt feſthielt und ihm eine ſelbſtſtändige Entfaltung ſeines Talentes, wo nicht unmöglich, doch wenigſtens ſehr ſchwierig machte. In ſeinem neunten Jahre ſpielte Felix zum erſten Male öffentlich zu Berlin und ſeine ſchon damals an Tag gelegte Virtuoſität würde den eminenteſten Clavierſpielern jener Zeit zur Ehre gereicht haben. Später machte er mit ſeinen Eltern eine Reiſe nach Paris und erregte auch hier durch ſein muſikaliſches Talent großes Aufſehen. 1821 kam der zwölfjährige Knabe nach Weimar, und der alte Heros deutſcher Poeſie mit dem greiſen Dichterhaupte neigte ſich gütig zu dem jungen Liebling der holden Muſica nieder. Göthe gewann den begabten, geiſtvollen und muntern Knaben lieb und wandte ihm ſeine volle Theilnahme zu. (Die Correſpondenz Zelter's mit Göthe über unſeren M. befindet ſich in den letzteren Nummern der Wiener Muſikzeitung vom Jahre 1847.) Neben den Eigenſchaften der reifſten Studien und des männlichen Alters intereſſirte der unbefangene knabenhafte Muthwille, der kindlich offene Sinn. Als bei einem muſikaliſchen Frühſtück Hummel fantaſirt hatte, und man nun in den Knaben drang, nach dieſem Meiſter zu ſpielen, fing er bitterlich zu weinen an, und war nicht dazu zu bewegen. Mendelsſohn's erſtes für die Oeffentlichkeit beſtimmtes Werk erſchien 1824, nachdem er früher ſchon viele Fugen, Clavierſtücke und ſogar einige kleine Operetten componirt hatte, die ſich des Beifalls der Kenner erfreuten. Es waren zwei Quartetten, denen bald eine große Clavierſonate mit Violinbegleitung in F-moll und ein anderes ausgezeichnetes Quartett in H-moll folgte. Im Sommer 1827 wurde in Berlin ſeine erſte größere Oper, „die Hochzeit des Gamacho" gegeben. Von 1829 an brachte er faſt vier Jahre auf Reiſen zu, die faſt als ein einziger Triumphzug betrachtet werden können. Sowohl ſein virtuoſes Spiel wie ſeine Compoſitionen fanden allenthalben die verdiente Bewunderung. Im Sommer 1836 ſahen wir ihn in Frankfurt, wo er ſich mit einem liebenswürdigen gebildeten Mädchen verlobte. Das freundliche Frankfurt ward für längere Zeit ſein Aufenthaltsort; dann ging er nach Leipzig, um die Direction der dortigen Gewandhaus-Concerte zu übernehmen, welchem Berufe er auch bis zu ſeinem Tode treu geblieben iſt. Um nicht oberflächlich und unrichtig zu berichten, da Zuverläſſiges nicht ſo ſchnell zu ermitteln iſt als es die Fortſetzung dieſes Werkes erfordert, übergehen wir die nächſtfolgende Periode ſeines Lebens, ſowie ſeinen Aufenthalt und Wirkungskreis als Generalmuſikdirector in Berlin und bringen Nachſtehendes aus der jüngſten Zeit M.'s aus der „Leipziger Zeitung" vom 6. Nov. 1847. Von England, wo ihm die Aufführung ſeines „Elias" neue Siege bereitete, glaubte der Leidende einige Erholung im Lande der Alpen ſuchen zu müſſen. Auch dort ließ ihm ſein lebendiger Geiſt keine Ruhe, vielmehr ergoß ſich dieſer in neuen Schöpfungen oder bereitete ſie vor. Nach Leipzig zurückgekehrt, wurden bald die Vorſtudien zur Aufführung des genannten Meiſterwerkes durch die beginnende Krankheit unterbrochen, die in dem nun Verewigten den Todeskeim entwickelte. Schon ſprach das Gerücht von dem Schlimmſten, was nun eingetreten, doch flammte noch einmal die Fackel ſeines Lebens empor und erfüllte Alle mit freudigen Hoffnungen. Aber vergeblich! An dem Tage, an welchem die Nachbarſtadt Berlin Mendelsſohn's Oratorium „Elias" zum erſten Male aufführte und ſich über die Abweſenheit des Componiſten nur durch die Hoffnung tröſtete, daß ſeine Krankheit eine ungefährliche ſei, rief ihn ein wiederholter Schlagfluß zum Grabe, an dem die würdige Gattin, geliebte Kinder und zahlreiche Freunde weinen. Ueber ſeinen Tod melden die „Grenzboten": Sein Todestag

ward in Leipzig wie ein öffentliches Unglück hingenommen. Das Steebehaus ward von Hunderten belagert. An ſeinem Bette ſtand eine edle Frau, die ihm Alles war, liebeeizende Kinder, die ſeinen Namen fortpflanzen, von fern und nah kamen die Freunde und Angehörigen mit Eiſenbahnzügen heebeigeeilt, um noch ſeinen letzten Blick zu ſehen. Wer ſo ſtirbt, der iſt nur halb zu beweinen. — Von ſeinen neueren Compoſitionen nennen wir: Eine groſe Cantate zur Geburtsfeier Albrecht Dürer's; eine andere zu einem Feſte Alexander v. Humboldts; eine dritte, die „Walpurgisnacht" von Göthe; ferner eine groſe Sinfonie zur Feier des Reformationsfeſtes; mehrere Concert-Ouverturen, worunter eine, die „Hebriden", von ſeinem Aufenthalt auf dieſen Inſeln ſo benannt, und eine andere zu Shakeſpeare's „Sommernachtstraum" eben ſo geiſtvoll als originell gedacht und ausgeführt ſind. Außer dieſen und andern größern Orcheſterwerken componiete er eine groſe Anzahl von Liedern, Quartetten für Bogeninſtrumente, Clavierconcerten (worunter das in G-moll ſich auszeichnet), Sonaten, Etuden, ein Capriccio mit Orcheſter. Seine vier charakteriſtiſchen Ouverturen gründeten eine Gattung der Inſtrumentalcompoſition; die Muſik zu den Sophokles'ſchen Dramen, ſowie zum „Sommernachtstraum" wird mit dieſen Dichtungen fortleben. Sein groſes Oratorium „Paulus" und ſeine geiſtlichen Motetten gehören zu dem Ausgezeichnetſten, was wir in dieſem Genre beſitzen. Sein Oeatorium „Elias" ſollte dieſen Ruhm noch mehren; aber faſt im Moment, wo Deutſchland ſich aller Orten zur Aufführung des groſen Meiſterwerks anſchickt, ſtirbt der Componiſt, und der Lorbeer, der ſeine Stirne zieren ſollte, wird ſein Todtenkranz. In ſeinem Nachlaß ſoll ſich auch der erſte Act einer Oper, „Loreley", Text von E. Geibel befinden. Schon die Wahl des Sujets rechtfertigt indeſſen, was wir unten von dem Beruf Mendelsſohn's für dramatiſche Compoſition ſagen werden. Die „Loreley" iſt ſo wenig ein dramatiſcher Stoff, daß weder der hochbegabte E. Geibel, noch dee geniale Componiſt ihm eine wirklich dramatiſche Bedeutung würden verſchafft haben. Es gehört vielleicht mit zum vielen andern Glück des trefflichen Mendelsſohn, daß ee ſeinee neuen Richtung zur Bühne nicht folgen konnte. Sein Ruhm mindeſtens bleibt nun ein unbeſtreitbarer, wie es andererſeits ein ehrendes Zeugniß ſeines künſtleriſchen Strebens ablegt, daß er auch nach dem Lorbeer auf dem dramatiſchen Gebiete eang, und ſich das Talent zutraute, ihn zu verdienen. Was den Kunſtwerth der Mendelsſohn'ſchen Compoſitionen anbelangt, ſo müſſen wir uns hier, eben ſowohl durch den Raum wie durch die Zeit beſchränkt, auf wenige allgemeine und flüchtige Andeutungen beſchränken. In dee Erfindung iſt Mendelsſohn meiſt poetiſch, und da ihm alle Mittel ſeiner Kunſt zu Gebote ſtehen, ſo fehlt ſelten die vollendete Ausführung des muſikaliſchen Gedankens. Dabei gilt ihm die Kunſt als ein Heiliges, nicht bloß vorhanden, um durch leeren Klingklang und herz- und geiſtloſes Durcheinanderwirbeln von allerhand hohlen muſikaliſchen Phraſen einen augenblicklichen Effect hervorzurufen; ſondern ihm iſt die Kunſt mehr als Sinnenkitzel; ſein Streben geht unmittelbar auf die innere Harmonie zwiſchen Form und Gedanke und in der Verbindung beider zu einem ſchönen unzertrennlichen Ganzen ſucht er die Erfüllung der Kunſt. Mendelsſohn gehört nicht zu den titanenhaften Schöpfern in der Muſik; ſelbſt über ſeine großartigſten Tondichtungen iſt ein idylliſcher Hauch ausgebreitet und die Stimmung bleibt immer eine rein lyriſche. Bei allem Schwung und Liebreiz der Fantaſie und allem Rauſch des Rhythmus gewinnt er nicht das tragiſche Gefühl, und er würde ſich darum ſchwerlich zu einer dramatiſchen Compoſition im höheren Style geeignet haben, ſelbſt wenn ihn ſein Genius nicht von ſelbſt demjenigen Ziele zugeführt hätte, bei deſſen Erreichung wir ihn ſo glücklich und faſt einzig in unſerer Zeit ſehen. Dieß iſt eben die lyriſch-romantiſche Compoſition, und hier iſt jeder Ton ein vom Geiſt belebter Werderuf des Genius. Sein Gefühl iſt wahe, und wie es vom Herzen kommt, ſo muß es auch zum Herzen dringen. Die ſubtile Behandlung der Form und die weiche Modulation ſeiner Melodien erinnert uns häufig an Platen, mit dem ee auch gewiß mit allen Dichtern am erſten zu vergleichen iſt. Unendliche Tonfülle, die jedoch unter ſeiner Künſtlerhand nie zur Ueberfülle wird, tritt uns faſt in jeder Compoſition entgegen; er iſt ein groſer Maler und ein noch größerer Zeichner; im Techniſchen darf er ſich kühn mit jedem Componiſten, auch dem beſten, meſſen. Man hat ihm den Vorwurf gemacht, daß die bei ihm vorwiegende Verſtandesrichtung häufig dem Gemüthe Eintrag thue; aber welchem ächten Künſtler, in was für einer Sphäre des Schaffens er ſich auch bewege, macht man nicht dieſen Vorwurf! — Es iſt ſo leicht, das Gemüth zu verkennen; denn oft gerade da, wo es ſich in ſeiner ſchönſten und reichſten Entfaltung offenbart, verliert es ſcheinbar ſeine Gewalt, und der Verſtändige ſieht nur eben noch den Verſtand und deſſen überwiegenden Einfluß. Wäre jener Vorwurf bei Mendelsſohn gegründet, ee würde nicht zue Hälfte der groſe Künſtler ſeyn, der er in Wahrheit iſt. Allerdings iſt er ein verſtändiger Tondichter, ein Meiſter in der Form und Anwendung der Mittel, ſeine muſikaliſche Ausbildung wird wohl ſchwerlich übertroffen werden; abee zugleich iſt er auch ein poetiſcher Tondichter, farben- und blüthenreich wie wenige, und der innigſten ſeelenvollſten Empfindung fähig. Will man ihm auf Koſten des Künſtlers zu viel Wiſſenſchaft ſchuld geben, man thue es, aber man vergeſſe wenigſtens nicht dabei, daß das, was man ihm zum Vorwurf macht, das allzu Praktiſche in ſeiner Richtung, bei den meiſten der heutigen Componiſten hinreichen würde, um ſie zu renommirten Künſtlern zu machen. Doch iſt jetzt nicht die Zeit zur kritiſchen Würdigung des Künſtlers und Componiſten. Dee Schmerz, der bei der Nachricht von ſeinem Tode die Herzen der Nation ergreifen wird, mag das beſte Zeugniß ſeyn, daß Mendelsſohn's Tondichtungen den Weg zu dieſen Herzen gefunden haben. Deutſchland hat nicht mehr viele ſolcher Künſtler zu verlieren; es wird Dem, auf deſſen Grabhügel wir dieſes Blatt als Zeichen unſerer Trauer und Verehrung niederlegen, eine dankbare Erinnerung bewahren; und ſicher iſt die Zeit nicht mehr ferne — wenn nicht ſchon da — wo dee Name Mendelsſohn-Bartholdy mit zu denen zählt, die unſern Stolz und unſern beſten Beſitz ausmachen. Mendelsſohn erreichte ein Alter von 38 Jahren. „O wie jung!" werden Viele ausrufen; aber wir meinen, das Genie, in ſolcher ſonnenhellen Höhe von dem bleichen Engel mit der umgekehrten Fackel auf die Lippen geküßt, könne auch nicht anders als jung von hinnen gehen. Da Mozart ſtarb, war er noch drei Jahre jünger als Mendelsſohn. „Der Elias iſt gen Himmel gefahren!" rufen die „Grenzboten" bei dee Nachricht von Mendelsſohn's Tode aus, und wie fügen hinzu: Möge ihm die Eede leicht ſeyn. Die Beileidsbezeugungen, welche die Wittwe, ſelbſt von gekrönten Häuptern, erhielt; die Trauerfeierlichkeiten, welche faſt aller Orten des In- und Auslandes ſtattgefunden haben, geben einen Beweis, wie hochverehrt der Entſchlafene geweſen, deſſen unerwarteter und ach ſo frühee Hintritt ein ſchmerzliches Ereigniß für die ganze gebildete Welt war und bleibt! — Bedarf es noch einer Schilderung der vielen Ehrenbezeugungen, die dem Geſchiedenen im Leben geworden? Nein! o nein! Es wäre denn nur zur Ehre Jener, von welchen ſie ausgegangen! Wer jedoch Ausführlicheres zu leſen wünſcht — und dieß werden bei einem ſo großen Manne wie M. Viele wünſchen — findet volle Befriedigung in dem Werke: Felix Mendelsſohn-Bartholdy. Ein Denkmal für ſeine Freunde von W. A. Lampadius. Leipzig, Hinrichs'ſche Buchhandlung. 1848.

Mendes, Manoel, ein portugieſiſcher muſikal. Schriftſteller und Componiſt des 16. Jahrhunderts, aus Evora gebürtig, wae Anfangs Capellmeiſter zu Portalegre und zuletzt in ſeiner Vaterſtadt, wo er 1605 ſtarb. Bei ſeinen Zeitgenoſſen und Landsleuten ſtand er in hohem Anſehen.

Digitized by Google

Meneſtrels oder Menetriers, engliſch Minstrels (deutſch eigentlich Balladenſänger), vom franzöſiſchen menestrier, welches wieder abſtammt vom lateiniſchen ministerialis, d. h. ein Adeliger, welcher Hofdienſte thut, waren zur Zeit Carl's des Großen und überhaupt in dem Zeitalter der Chevalerie diejenigen, welche die Melodie zu den Liedern der Dichter (Troubadours und Provenzalen) lieferten. Oefters trugen ſie auch dieſe Meladien ſelbſt var, gewähnlich aber die Dichter, die in dem Falle dann Chanterres hießen, und von den Jangleurs, Fidelern auf einem geigen- oder lautenähnlichen Inſtrumente begleitet wurden. Der Name war in England erſt ſeit der normänniſchen Eroberung gewähnlich. Die M. ſind als die Nachfalger der alten Barden und Skalden anzuſehen, die Dicht- und Tonkunſt zugleich übten und ſelbſtgedichtete Lieder zur Harfe abſangen.

Menetrier, Claude François, geboren zu Lyon am 10. März 1631 und geſtorben am 21. Jannar 1705, war Geiſtlicher, ein gelehrter Jeſuit, aber auch tüchtiger Kunſtkenner, gewandt beſonders in Anwendung und Campaſitian von Balletten.

Mengelius, Georg, zuletzt, d. h. um die Mitte des 17. Jahrhunderts, Capellmeiſter des Biſchafs van Bamberg, war auch geboren daſelbſt, und in ſeinen jungen Jahren Hauptmann in bayeriſchen Dienſten; hat Vieles componirt und auch Manches in den Druck gegeben.

Menghini, Thereſe, vorzügliche italieniſche Sängerin der neueren Zeit. Zuletzt ſang ſie auf der Bühne zu Carſa und dann zu Rom, wa ſie am 26. Auguſt 1839 nach im jugendlichen Alter an einem gaſtriſchen Fieber ſtarb.

Mengoli, Pietra, gebaren zu Bologna 1626, ſtudirte van ſeinem 18. Jahre an beſanders die Thearie der Muſik, und mit ſalchem Eifer, daß er um 1658, als Prafeſſar der Mechanik an dem Collegium Nobilium zu Balogna, ſchan mehrere wichtige Entdeckungen im Fache der Akuſtik und Harmonie gemacht hatte und äffentliche Vorleſungen über verſchiedene Theile der Kunſt hielt. M.'s Tod fällt in die achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts.

Mengozzi, Bernarda, ans Flarenz gebürtig, war ein vorzüglicher Sänger, und als ſolcher berühmt van ohngefähr 1770 bis an ſeinen Tod (Anfangs Februar 1800) durch die halbe Welt. Als Sänger war er am Théâtre du Mansieur angeſtellt. Auf dieſem brachte er van ſeiner Arbeit viee Opern zue Aufführung.

Meno (italieniſch) — weniger; ſteht immer mit anderen Kunſtwärtern zu deren näherer Beſtimmung zuſammen, z. B. meno forte — weniger ſtark (nämlich als varher), meno allegro — weniger ſchnell. Man ſollte meno immer men. ader mn. abkürzen. Gewiſſenhafte Companiſten ſchreiben es meiſtens auch ganz aus.

Mensa nannte Reuß das van ihm erfundene Manachord (ſ. dieſen und H. G. Reuß).

Menſchenſtimme (menſchliche Stimme), ſiehe die Artikel Charakteriſtik der menſchlichen Stimmen und Stimme; und als Orgelregiſter auch den Artikel Vox humana.

Menſur. Man verſteht darunter 1) das Zeitmaaß, alſo beim Bartrage eines Tonſtücks die genaue Beſtimmung ader Eintheilung der Zeit, in welcher jede Nate einer gewiſſen Natengattung ausgeführt werden ſall, und wodurch nicht allein die verhältnißmäßige Dauer aller übrigen Natengattungen, ſandern auch die Dauer eines jeden Taktes, d. i. der Grad der Geſchwindigkeit der Bewegung, in der Zeit beſtimmt wird. Das Weitere unter Tempo. — Häufiger als in dem Sinne van Zeitmaaß kommt das Wart Menſur 2) var als das mathematiſche Verhältniß der Töne zu einander, alſa in dem Sinne van Intervall. Man ſehe alle die darauf bezüglichen Artikel, auch Cananik, deren Gegenſtand demnach die Menſur iſt. — Abgeleitet davon kammt dann 3) das Wort Menſur in der Inſtrumentenbaukunſt var als die mathematiſche Eintheilung der weſentlichſten Theile eines Inſtruments, ſawohl im Verhältniſſe zu einander unter ſich als zu ihrer Wirkung.

Mensurabilis, was ſich meſſen läßt, meßbar. In der Muſik mißt man nur mit und nach Zeit, Takt, ein mensurabilis cantus iſt daher ein der Zeit meßbarer ader abgemeſſener, ein taktmäßiger Geſang, und ſo auch mensurabilis musica eine taktmäßige Muſik.

Menſuralgeſang, ſ. Menſuralmuſik.

Menſuraliſt, pflegt man denjenigen Muſiker zu nennen, der in einer ſtrengen Taktfarm, ſtreng taktmäßig, componirt, ſingt, ſpielt ꝛc.; dann verſteht man unter Menſuraliſten insbeſondere aber diejenigen Tanſetzer und muſikaliſchen Schriftſteller, welche auf die Einführung, Verbreitung und Verbeſſerung der Menſuralmuſik einen beſonderen Einfluß ausübten. Natürlich gehären dieſelben alle der älteren Zeit an, da jetzt ziemlich alle Muſik eine Menſuralmuſik iſt.

Menſuralmuſik, auch Menſuralgeſang, musica mensurabilis ader mensurata. Unter dieſen Benennungen iſt die in beſtimmte taktmäßige Ordnung gebrachte Muſik zu verſtehen, von dem Anbeginn des Taktweſens bis zu deſſen Vollendung im 16. und 17. Jahrhundert. Genauer läßt ſich Begriff und Periade der Menſur deßwegen nicht faſſen, weil es in der Natur der Muſik liegt, daß ſie niemals des Taktes ader dach eines zum Taktweſen führenden Rhythmus ganz entbehrt haben kann, und daß wiederum das Taktweſen zugleich mit der ganzen Kunſtentwickelung ſich nur allmählig entfaltet und vallendet haben muß; ſo daß man unmöglich einen beſtimmten Mament als den Anfang, einen andern als die Vallendung angeben, ader auch nur ſich hypothetiſch varſtellen kann. Wahl aber ſind in der Entfaltung des Taktweſens gewiſſe Stufen ader Periaden zu unterſcheiden, die uns als weſentliche Wendepunkte gelten kännen, und an denen wir die Fortbildung der Muſik in ihrem rhythmiſchen Theile uns deutlich zu machen wiſſen. Als erſte Periode kann uns die Zeit gelten, wa die Muſik ſich nach ganz an den Rhythmus der Sprache (des Geſangstextes) hielt, und deßhalb auch keine beſanderen Zeichen für ihre Längen und Kürzen hatte und brauchte. Sa falgte die griechiſche Muſik und ſo auch der älteſte Geſang der chriſtlichen Kirche der allbekannten Quantitätenordnung der Sprache, und begnügte ſich an den zweierlei Längen des alten praſadiſchen Zeitmaßes. Allein eben jener rhythmiſche Grundzug im Weſen der Muſik litt dabei keinen langen Stillſtand. Wenn es auch an urkundlichen Beweiſen aus den erſten Jahrhunderten fehlt, dürfen, ja müſſen wir dach annehmen, daß wenigſtens in den freieren weltlichen Geſängen und Tanzweiſen ſich ein reicherer Rhythmus allmählig entfaltet habe, während die kirchlichen Geſänge, namentlich die Hymnen und ſonſtige Gemeindelieder, bei den einfachſten praſodiſchen Farmen ſtehen blieben. So entſtand nun nathwendig zwiſchen Muſikforſchern und Sprachforſchern eine Meinungsverſchiedenheit, die zunächſt davon ausging, daß die Muſiker feinere und zahlreichere Unterſcheidungen der Zeitdauer im Geſange nöthig fanden als die Metriker in der freien Poeſie, dann nothwendig auf genaue Beſtimmung und Bezeichnung der Zeitdauer (Geltung) und damit auf eine mannigfaltiger rhythmiſirte Muſik führten. Hiermit beginnt die zweite Periade, die der Menſuralmuſik. In ihr tritt ſagleich der älteſte aufzufindende Gegenſatz muſikaliſcher Schreibart hervor, der Unterſchied van musica plana (ader cantus planus) und musica mensurata; der cantus planus, gleich dem heutigen Charalgeſange, begnügte ſich (ausſchließlich oder mit ſehr ſeltenen Ausnahmen) an zweierlei Tanlängen, und gab den meiſten Sylben gleiches Maß, während die mus. mens. durch den Drang reicherer Muſikentfaltung hervorgerufen und wiederum ihr höchſt förderlich, ja unentbehrlich war. Daß aber ihre Kraft Anfangs keineswegs ohne Anfechtung blieb, daß man den cantus planus vielfältig der kirchlichen Würde angemeſſener oder allein angemeſſen fand, iſt aus der Mißbilligung Pabſt Johann's XXII.

Digitized by Google

(Extravag. comm. l. III. de vita et honest. cler. c a. 1322 Avenioni) abzunehmen, der gegen die Anhänger der **neuen Schule** eiſert, die, **auf Zeitmaaß bedacht**, neue Weiſen anſtimmen, den ernſten gleichmäßigen Geſang in semibeeves und minimas auftrieſeln, die Melodien mit Pauſen zerſchneiden ꝛc. — Man vergleiche über die ganze Lehre Burney's und Forkel's Auszüge aus den Aeltern, Winterfeld in ſeinem Gabriell und mehrere Mittheilungen Kieſewetter's u. A. in der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung, hier auch den Art. **Note** und das Hauptwerk.

Menſurbrett, dasjenige Brell, auf welchem die Inſtrumrnlenmacher das Maaß der einzelnen, zur Menſur gehörigen Theile ihrer Inſtrumente vorgezeichnet haben, um ſchneller darnach arbeiten zu können und nicht bei jedem neuen Inſtrumente auch die **Menſur** (ſ. d.) aufs Neue berechnen und einrichten zu müſſen.

Menſurzeichen, ſ. **Menſur**.

Mente, **Johann Friedrich**, geboren am 9. November 1698. Er ſtarb um 1760. Um die Muſikcultur von Liegnitz und Umgegend hat er ſich groſſe Verdienſte erworben. Er componirte Viel für die Kirche, noch mehr aber für die Kammer.

Menter, **Joſeph**, erſter Violoncelliſt in der Königl. Hofeapelle zu München und einer der ausgezeichnetſten jetzt lebenden Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, ward geboren zu München im Jahre 1807 und erhielt den erſten Unterricht dort von dem Violonrelliſten Legrand, der ihn auch als ſeinen beſten, begableſten und fleißigſten Schüler betrachtete.

Mennet, nicht ganz richtig **Menuelt** geſchrieben, ilatieniſch **Menuetto**, urſprünglich ein feanzöſiſcher, aus Poitou ſtammender, höchſt graziöſer Nationaltanz, der in tangſamem und gravitätiſchem Tempo ſich bewegt. Die erſte Menuet tanzte Ludwig XIV. mit einer ſeiner Maitreſſen 1653 zu Verſailles, und die Muſik dazu hatte Lully gemacht, der Vater der heroiſchen Oper in Frankreich. Man findet dieſe Mennet in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeltung 1806, pag. 767. Sie ſteht, wie alle Menuetten, in einem mäßig geſchwinden Dreiviertettakte, und hat zwei Repriſen, von denen jede acht Takte enthält, und in dem vierten Takt immer einen ſehr merklichen Abſatz macht. Alle drei Viertel in einem Takte haben gleichen Zeitwerth, und das iſt das Charakteriſtiſche des Rhythmus einer Menuet. Auch bildete man mehrere verſchiedene Arten von M. aus, beſonders bei den Franzoſen. So hatten dieſe z. B. eine M. **gentil**, in welcher die langſamen Bewegungen der gewöhnlichen M. mit der raſchen Anglaiſe ähnlichen wechſeln; eine M. à la **Vigano**, M. à la **reine**, M. à la **cour** etc Dieſe alle aber unterſchieden ſich weniger in der Muſik als in den Tanztouren; hatten künſtlichere Pas und wurden daher meiſt nur von Kunſttänzern ausgeführt. Die **Krebsmenuet**, **Menuetto cancherizante**, hingegen iſt eine rein muſikaliſch abgeſonderte Gattung: es iſt eine Menuet, die rück- und vorwärts geſpielt werden kann. Gewöhnlich enthält ſie nur acht Takte. Die erſten vier Takte bilden vor- und rückwärts geſpielt die erſte Repriſe von acht Takten, und die zweiten vier Takte ebenſo die zweite Repriſe. Doch kann das auch noch anders eingerichtet werden.

Menzel, **Ignatz**, ein berühmter Orgelbauer zu Breslau, zu Anfange des 18. Jahrhunderts.

Mereadaute, **Saverio**, Capellmeiſter an der Domkirche in Novara und in ſeinem Vaterlande ſehr bekannter Operncomponiſt. Er iſt, zufolge ſeiner eigenen Angabe, im Jahre 1798 in Neapel geboren. Ohne ein groſſer, ein gediegener Tonſetzer zu ſeyn, iſt er doch nicht ohne Tatent, und hilft er ſich mit ſogenannten Reminiscenzen oder, beſſer geſagt, mit Ausſchreiben zuweilen, ſo hat er doch auch manche herrtiche originelle Gedanken, und einige ſeiner Opern hätten offenbar ein beſſeres Schickſal verdient. Die beſte unter allen iſt wohl „Elisa e Claudio." In Deutſchland ſind M.'s Opern bis jetzt noch nicht öffentliches Gut geworden.

Mercadier, eigenttich Merc. de Boleſta, jetzt jedoch nur unter dem Namen Mereadier bekannt, ſiehe **Literatur**.

Merchi, der Name eines in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts weit berühmten Guitarrevirtnoſen. Er war ein Italiener von Geburt, hielt ſich jedoch die längſte Zeit ſeines Lebens in Paris auf. Später ſcheint er ſich nach London gewandt zu haben, wo Solo's und Duetten für Guitarre von ihm erſchienen. Die Zeit ſeines Todes und auch wo er geſtorben iſt, haben wir bis jetzt nicht in Erfahrung bringen können.

Mercy oder **Merei**, **Lewis**, ein engliſcher Virlnos auf der Flöte à bec, lebte zu London, componirte Mehreres für ſein Inſtrument, und blühete beſonders um das Jahr 1730. Er war der letzte Virtuoſe auf der Flöte à bec, den England bewunderte, und ſeine Sonaten und Solo's für das Inſtrument wurden mit ihm vergeſſen.

Mercaux, **Nieolas Jean**, geſtorben zu Paris als Profeſſor der Muſik am damaligen daſigen Nationalinſtitute 1797, im 52ſten Jahre ſeines Lebens, war bis an ſeinen Tod einer der beliebteſten und auch würdigſten franzöſiſchen Componiſten für Theater und Kammer. — Ein neuerer, abee im Ganzen unbedeutender Pariſer Clavierviertuoſe und Componiſt für ſein Inſtrument, Namen **Mesreaux**, heißt mit Vornamen **Amadée**. 1833 gab er als ſein op. 32 einige Variationen über ein Thema aus „Robert" von Meyerbeer heraus.

Meric-Lalande, Madame **Henriette**, geboren zu Paris um 1795, iſt die einzige Franzöſin, welche ſich zu dem Range einer bedeutenden Sängerin im itatieniſchen Style aufgeſchwungen hat. Beſonders in Meyerbeer's „Crociato in Egitto" erregte ſie groſſe Senſation. Auch London hatte ſpäter Gelegenheit, ſie zu bewundern.

Merk, **Joſ.**, Mitglied der K. K. Hofeapelle in Wien, Proieſſoe des Violoncells am dortigen Conſervatorium und Solospieter im Orcheſter des Operntheaters, iſt 1795 geboren. Von ſeinen Compoſitionen ſind, nebſt äußerſt zweckmäßig abgefaßten Etuden, auch verſchiedene einzelne Solo-Bravourſtücke, Varationen, Rondo's, Polonaiſen, Conrertinen u. ſ. w. ſowohl in Wien als in Leipzig gedruckt erſchienen. In ſteter Thätigkeit mehrt dieſer als Virtuoſe, Componiſt und Lehrer hochachtbare Mann fortwährend ſeine groſſen Verdienſte, welche ihm ein dankbares Andenken ſichern.

Merkel, **Dankegott Immanuel**, geboren zu Schwarzenberg im Erzgebirge, am 11. Juni 1765. In Leipzig bewunderte man allgemein ſeine Virtuoſität auf dem Claviere. In muſikaliſcher Beziehung ſtand er dort in dem Rufe eines der gröſsten Phantaſten auf dem Claviere. Er componirte einige herrliche Sonaten für Clavier und Anderes für Geſang, die gedruckt wurden, und gab endlich einen Kinderfreund heraus, den er mit mehreren vortrefflichen Melodien ausſtattete. Man erzählt viel von ſeinem groſſen Talente zur Improviſation. Er ſtarb als Hauslehrer zu Dresden ſchon am 4. October 1798.

Merſenne, **Marin**. Dieſer Zögling der Sorbonne und Mitglied des Minoritenordens, am 8. September 1588 zu Oiſe im Herzogthume Maine geboren, war zwar Profeſſor der Theologie und hebräiſchen Sprache zu Paris, wie aber aus ſeinen Werken, die im Anfange des 17. Jahrhunderts erſchienen, hervorgeht, auch einer der ſpeculativſten Muſiker ſeinee Zeit. Der Commentar, welchen er in lateiniſcher Sprache über die, in den erſten ſechs Capiteln des erſten Buch Moſes vorkommenden, muſikatiſchen Inſtrumente der Hebräer geſchrieben, erſchöpft Alles, was bis dahin über den Gegenſtand geſagt wurde; auch findet ſich daneben (Abſchnitt 17) eine leſenswerthe Abhandlung über die Gewalt der Muſik. Dieſem umfaſſenden Werke folgte, wie ſeine Biographen berichten, eine nicht geringe Anzahl anderer Schriften über die Muſik. Man hat Urſache zu glauben, daß M. kein gewöhnlicher Menſch geweſen, denn er ſtarb 1648 vom vielen Waſſertrinken.

Merula, gewöhnlich il Cavaliere **Tarquinio M.**

Digitized by Google

genannt, von Burney und anderen Muſikgelehrten zwar mehrfach angefochten, immer aber ein verdienſtlicher und in Rückſicht auf ſeine Zeit auch tüchtiger Componiſt. Um 1628 war er Capellmeiſter an der Cathedralkirche und Organiſt an der S. Agatakirche zu Cremona, auch Academico filomuſo zu Bologna; ſpäter ward er Capellmeiſter und Organiſt am Dome zu Bergamo, wo er in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts ſtarb. Man muß ihn zu den Erſten rechnen, welche bei dem Chorgeſange in der Kirche außer der Orgel auch noch andere Inſtrumente, nämlich die Viole, eine große Baßgeige mit ſieben Saiten und auch die Violine, anwandten. Das beweiſen die mehrſtimmigen Kirchenconcerte, Meſſen und Pſalmen, Motetten, Sonaten und Litaneien, Canzonen ꝛc., welche, meiſt zu Venedig erſchienen, noch von ihm vorhanden ſind.

Merula, Orgelſtimme, ſ. Don.

Merulo, Claudio, unter den Tonſetzern Oberitaliens in dee zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einer der ausgezeichnetſten, war aus Corregio im Modeneſiſchen gebürtig und Hoforganiſt des Herzogs von Parma. Er ſchrieb beſonders Viel für die Kirche.

Mescal, ein, ganz nach Art der ſogenannten Panflöte, aus mehreren Pfeifen, die aus Rohr verfertigt ſind, zuſammengeſetztes türkiſches Inſtrument.

Mese, der erſte Ton des Tetrachords Synemmenon, oder der mittlere Ton des griechiſchen Tonſyſtems, der unſerm a entſpricht. Siehe Griech. Tonſyſtem und Tetrachord.

Mesochoros (griechiſch), wörtlich: der in der Mitte des Chors ſteht. Dieß iſt bekanntlich der Director des Chors, und ſo nannten denn auch die Griechen den Choranführer oder Director meiſt Meſochoros.

Mesoides (griechiſch von μεσος — mitten, in der Mitte). Die Griechen hatten einen gewiſſen Styl in ihrer Muſik, deſſen Charakter hauptſächlich darin beſtand, daß Sänger und Spieler ſich dabei meiſt nur in den mittleren Tönen des Tonſyſtems bewegten, und deßhalb nannten ſie denſelben Mesoides — wörtlich eigentlich: die mittleren.

Meſomedes, ein bei den alten Griechen berühmter Tonkünſtler, lebte zu Rom, zur Zeit der Regierung Antonin's, alſo um 140 nach Chr. Er war dee Erſte, der das Lyraſpiel unter gewiſſe Regeln brachte.

Meson, ſ. Griech. Tonſyſtem und Tetrachord.

Mesonyktikon hieß bei den alten Griechen das Lied, das ſie bei Nacht in der Kirche ſangen.

Mesopykni, ſ. Soni mobiles.

Messa, italieniſcher Name für Meſſe, ſ. Missa.

Messa voce, richtiger geſprochen Messa di voce franzöſiſch son filé). Mit dieſem Ausdrucke bezeichnet die italieniſche Geſanglehre das leiſe Anſetzen, ebenmäßige Anſchwellen und Abſchwellen des einzelnen Tones. Das muſikaliſche Zeichen für dieſe Art von Tonerzeugung iſt p. <f.> p. Das Weitere unter Stimmbildung.

Meſſe, ſ. das lateiniſche Missa.

Meſſemäkers, Heinrich, Inhaber einer Muſikalienhandlung in Brüſſel, iſt auch Componiſt. Er ward in Holland geboren, bildete ſich ſpäter aber in Paris, und ſoll, der Verſicherung Anderer nach, eine achtungswerthe Fertigkeit auf mehreren Inſtrumenten, beſonders aber auf dem Pianoforte, beſitzen.

Meſſing, Friedrich Jacob, vulgo the mad Fiddler (der tolle Geiger) genannt, war als erſter Violiniſt eine Zeitlang Mitglied des Covent-Garden-Theater-Orcheſters zu London, und wirklich ein braver Muſiker; da bildete er ſich aber, und wahrſcheinlich aus lauter Begeiſterung für den großen Mann, auf einmal ein, er ſey ein Sohn Händels, beſuchte täglich deſſen Grabmal in der Weſtmünſterkirche, ging mit glatt geſchornem Kopfe, ſtets ſchwarz gekleidet, und mit einem Sterne auf der Bruſt, bis er am 9. Auguſt 1797 in einem Altee von 43 Jahren zu London ſtarb. Während ſeines verrückten Zuſtandes pflegte ee in öffentliche Häuſer zu gehen und Sachen von Händel zu ſpielen.

Meſſing-Inſtrumente ſind alle Blasinſtrumente, welche aus Meſſingblech verfertigt werden, deshalb gewöhnlicher auch Blechinſtrumente heißen.

Meſſingregal, ſ. Regal.

Mesto (ital.) — traurig.

Meſtrino, Nicolo, berühmter Violinvirtuos und fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument, iſt ein geborner Italiener und ſeine Blüthezeit fällt von 1790 bis ohngefähr 1815. Im Ganzen ſind gegen 2 Dutzend Violinconcerte von ihm erſchienen; 40 Duo's, theils für zwei Violinen, theils für Violine und Violoncell, und nun noch eine große Menge Variationen, Capricen, Solo's, auch Studien u. ſ. w. — und ſämmtlich zu Paris. Doch ſind auch in Deutſchland und Holland einige von ſeinen Werken nachgedruckt, und auf dieſen heißt er bisweilen Maeſtrino.

Mesure (franz.), daſſelbe was Tempo, daher auch à la mesure ſo viel als a tempo, a battuta u. ſ. w.

Metall, und über Alles, was damit in Verbindung ſteht, als Metallpfeiſe, Metallprobe ꝛc., ſ. Orgelmetall. — Auch wird das Wort Metall, und beſonders wenn von Geſang die Rede iſt, ſtatt Klang gebraucht. Eine Stimme hat viel Metall, iſt metallreich, heißt: ſie hat viel Klang, iſt klangreich, klingt hell (nicht ſtark). Die Unbeſtimmtheit des Ausdrucks gibt natürlich auch zu einem unendlichen Mißbrauch deſſelben Veranlaſſung. Streng genommen ſollte man ſich ſeiner nie in jenem Sinne bedienen. Zinn z. B. iſt auch Metall, Blei auch; demnach könnte man auch jeder Stimme, und wenn ſie noch weniger Klang als Zinn oder Blei hat, Metall zuſchreiben. Am häufigſten bedienen ſich des Wortes auch nur ganz unmuſikaliſche Beurtheiler. — Metallenes Pfeiſenwerk nennen die Orgelbauer die geſammten Pfeiſen einer Orgel, die aus Metall (Orgelmetall) verfertigt ſind.

Metallorgel iſt ein von Clagget erfundenes, dem Chladni'ſchen Clavicylinder ähnliches Inſtrument. S. Clagget und Clavicylinder.

Metallſaiten, daſſelbe was Drathſaiten.

Metaſtaſio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura, geb. zu Aſſiſi 1698, hieß eigentlich Trapaſſi und war der Sohn eines gemeinen Soldaten. Nicht als Tonkünſtler im wahren Sinne des Worts können wir ihn hier betrachten, obſchon er fertig Clavier ſpielte und durch und durch ein gründlicher Kenner der Muſik war, was ſowohl einige unter ſeinem Namen exiſtirende treffliche Geſangscompoſitionen, als ſeine Bemerkungen an Haſſe, wie er den „Regolo“ componiren müſſe, und endlich der Unterricht, den er ſeiner Pflegetochtee Martinez (ſ. d.) ertheilte, überzeugend darthun, ſondern nur in ſeiner eigentlichen Eigenſchaft, in ſeinem Berufe als Dichter; doch auch von dieſer Seite iſt er als Schöpfer des neueren italieniſchen Singſpiels ein für unſere Kunſt höchſt merkwürdiger Mann. Erzählen wir ſeine Lebensgeſchichte nur ganz kurz. Der berühmte Rechtsgelehrte Gravina bemerkte ſein ſeltenes poetiſches Talent, nahm ihn zu ſich, gab ihm den Namen Mrtaſtaſio, trug die größte Sorfalt für ſeine Erziehung und ſetzte ihn zum Erben ſeines Vermögens ein. Die Sängerin Bulgarelli unterrichtete ihn im Geſange und in der Declamation. Schon in ſeinem 14. Jahre hatte er eine Oper (il giustino) geſchrieben. Mit „Didone abandonnata“ betrat er 1724 jedoch zuerſt die öffentliche Laufbahn als lyriſch-dramatiſcher Dichter. Durch die gänzlich muſikaliſche Haltung ſeiner Gedichte, wodurch er einen unnennbaren Einfluß auf die damalige Opern-Dichtung und Compoſition ausübte, ward er weltberühmt und 1729 K. K. Hofpoet in Wien mit einem feſten Gehalte von 4000 fl. jährlich. Aeußere Ehren wies er von nun an alle ab. Er ſtarb am 12. April 1782. Seine wichtigſten Werke ſind immer ſeine Opern und muſikaliſchen Cantaten geblieben. Daß ſie von den Repertoiren verſchwunden ſind, verſchuldet nur der veränderte Geſchmack in der Muſik. Die letzte und zwar 12. Ausgabe ſeinee ſämmtlichen Werke erſchien 1781 bis

Digitized by Google

1783 zu Venedig in 16 Bänden; als Werk letzter Hand zu Wien 1795. Wenn man einige Werke von M. geleſen hat, ſo kennt man ſie freilich alle, weil die Compoſition im Ganzen immer ohne Bedeutung iſt; allein das Muſter für wahrhaft muſikatiſche Dichtung bleidt er noch immer; in dieſer Hinſicht ſteht er bis zur Stunde noch unerreicht da, und bleidt er immer noch eine merkwürdige Erſcheinung auch auf dem Gebiete der Muſik, und ſicher hat er dieſen Ruf nur ſeinen guten muſikaliſchen Kenntniſſen und ſeiner trefflichen Büdnng beſonders im Geſange zu danken.

Meteorotogiſche Harmonica oder Rieſenharfe iſt eine Art Aeolsharfe, von dem Abt Gattoni zu Mailand erfunden. Durch die wirkliche Aeotsharfe auf den Gedanken gebracht, ließ er von einem Thurme zum andern 15 eiſerne Drahtſaiten ausſpannen und dergeſtalt ſtimmen, daß ſie die diatoniſche Tonleiter angaben. Weil die ganze Einrichtung eine Aehnlichkeit mit der Harfe und in ihrer Art doch zugleich auch etwas Großartiges hatte, ſo nannte man ſie eine Rieſenharfe. Das Spiel der Saiten beſtand in einem gewiſſen angenehmen Geſumſe und Gemurmel von Tönen, das blos durch die Veränderungen in der Atmoſphäre hervorgebracht wurde. Und daher der Name meteorologiſche Harmonica. Nach dem Grade dieſer Veränderungen ließen und laſſen ſich die Töne der Saiten ſtärker oder ſchwächer, mehr oder weniger anhaltend hören, ſo daß man nach gemachten Erfahrungen genau die Veränderung des Wetters darnach beſtimmen kann. Eine vollſtändige Beſchreibung der ganzen Einrichtung, die man übrigens nicht wohl ein Inſtrument nennen kann, wie es von Andern geſchieht, enthält der Hamburger Correſpondent vom Jahre 1786 Nr. 161 in der Beilage.

Methfeſſel, Albert Gottlieb, Herzogl. Braunſchweigiſcher Capellmeiſter, beſonders ausgezeichnet und merkwürdig als Liedercomponiſt, als welcher er namentlich durch ſein ſchon viermal neu aufgelegtes Commersbuch, und mit Recht, eine Popularität erlangt hat wie wenige, ja ſelbſt der ſonſt beliebteſten deutſchen Tonſetzer; ward geb. zu Stadtilm im Schwarzburg-Rudolſtädtiſchen am 20. September 1786. Seine reinen Inſtrumentalſachen, Sinfonien, Orgel- und Clavierſtücke, der beſonders im nördlichen Deutſchland allgemein gekannte ruſſiſche Triumphmarſch, Notturni u. ſ. w. — mögen ſie immer für Erzeugniſſe eines Genie's gelten, doch ſind ſie bei Weitem das nicht, was ſeine Lieder und Geſänge und überhaupt Vocalmuſiken.

Methfeſſel, Friedrich, älterer Bruder des Vorhergehenden, und ebenfalls ein trefflicher Liedercomponiſt und gemüthlicher Sänger, den eines Theils aber ein ganz anderer Lebensberuf, andern Theils ein früher Tod hinderte, einen Ruf ſich zu erwerben, der dem jenes ſeines Bruders gleich gekommen wäre. Er ward zu Stadtilm geboren am 27. Auguſt 1771. Er hielt ſich längere Zeit zu Alsbach, Rhena, Ratzeburg, Probſtzella, Saalfeld, Coburg, Eiſenach und auch zu Stadtilm auf. Wohin er ſich aber wandte, da waren Muſik, Geſang und Saitenſpiel immer ſeine liebſten Begleiter. 14 Liederſammlungen gab er heraus, und wahrlich wir haben kaum noch ſchönere wieder geſehen. Endlich unternahm er ſogar die Compoſition der Oper „Doctor Fauſt"; er war damals aber ſchon kränklich und konnte nur langſam arbeiten; er hat ſie nicht vollendet, und ſtarb ſchon im Mai 1807 an der Schwindſucht in Stadtilm, ſeiner Vaterſtadt.

Methfeſſel, Ernſt, Muſikdirector zu Winterthur, vorzüglicher und auch um ſein Inſtrument vielfach verdienter Oboenvirtuos, ein Verwandter der beiden Brüder Methfeſſel, wurde geboren zu Mühlhauſen in Thüringen (wann?). In Winterthur wirkt er fortwährend mit Segen, ſowohl als Director, wie als tüchtiger Virtuos und als Componiſt.

Methode und Methodik, ſ. Unterricht. Man gebraucht in der Muſik das Wort Methode auch in dem Sinne von Lehrbuch oder Schule, und ſo hat man Methoden für die einzelnen Inſtrumente ꝛc. Ueber dieſe iſt auch unter dem Artikel Schule weiter die Rede, und aufgezählt ſind die beſſeren von ihnen unter den Artikeln der einzelnen Inſtrumente. Ueber Geſangmethode vergleiche man dieſen beſonderen Artikel.

Methfiloth, ein Inſtrument der alten Hebräer, das aus einer gewiſſen Anzahl Glocken beſtand; im Grunde nur muſikaliſche Spielerei.

Metke, Adolph Friedrich, Kämmerer in Oels, früher Capellmeiſter des Herzogl. Theaters daſelbſt, iſt am 3. April 1772 in Berlin geboren. Als praktiſcher Muſiker und als Director beſaß er eine bedeutende Gewandtheit und Sicherheit. 1795 brachte er das komiſche Singſpiel „der Teufel ein Hydrautikus" fertig. Dann ſchrieb er mehrere Concerte, Sonaten und Variationen für Violoncell, das ſein Hauptinſtrument geworden war. Als Componiſt hat er ſich in neuerer Zeit nur noch durch ein Doppelconcert für zwei Violoncelle, ein Violoncellconcert (in G-Dur) und einige Variationen für daſſelbe Inſtrument bekannt gemacht.

Metoritſch, ſ. Mederitſch.

Metrik, ſ. Metrum und Rhythmus.

Metrometer, wörtlich: Maaßmeſſer, in der Muſik nämlich Zeitmaaß-Meſſer. Daſſelbe was Chronometer (ſ. d.).

Metronom, aus dem griechiſchen μετρον (Maaß) und νομος (Geſetz-Beſtimmung), eine „Zeitmaaß Beſtimmer"; — Name des Mälzel'ſchen Chronometers. S. d. Art. Chronometer.

Metrum (μετρόν), Maaß, Versmaaß. Das Versmaaß iſt ein mächtiger Hebel in der Hand des Dichters, um die verſchiedenartigſten Seelenbewegungen in der Bruſt des Hörers zu wecken oder zu fördern; zugleich iſt es eines der wichtigſten Mittel, die äußere Wohlgeſtalt und Einheit der auszuſprechenden Gedanken herauszuſtellen, unſer Gemüth gleichſam hineinzuziehen in den anmuthigen Reigen und Wechſel der Vorſtellungen, die das Gedicht uns vorüberführt. Wer dies auch nur flüchtig bedacht, oder auch blos die Macht des Versmaaßes jemals lebhaft empfunden hat, muß ſogleich anerkennen, daß Kenntniß des Versmaaßes, Studium der Metrik (der Versmaaßkunde), dem Geſangcomponiſten unentbehrlich iſt. Er muß das Metrum eines zu behandelnden Gedichts genau kennen, um von den Kräften deſſelben auch in der Compoſition Vortheil zu ziehen, um wenigſtens nicht ſtörend und widerſpruchvoll gegen daſſelbe zu verfahren. Hierzu genügt in der Mutterſprache nicht der natürliche Sinn, und in fremden Sprachen nicht die bloße Kenntniß der Quantität (der Länge und Kürze der Sylben) und der Versfüße. Der Sinn muß geübt, durch Nachdenken fixirt, geläutert, gebildet ſeyn; die proſodiſchen Kenntniſſe müſſen zu einem lebendigen Gefühle und Bewußtſeyn des ganzen Versbaues, des ganzen Gewebes von Längen und Kürzen, Steigen und Fallen, Schwerem und Leichtem gefördert haben. Beſonders iſt von einem Componiſten Verskunde der deutſchen, lateiniſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Sprache zu fordern; denn dies ſind die Sprachen, in denen ihm alle oder die meiſten Aufgaben geboten werden, und in denen (wenn wir Händel ausnehmen) alle Meiſterwerke geſetzt ſind. Zum Studium zu empfehlen iſt jedem Tonſetzer Apel's „Metrik", und hier in unſerm Buche vergleiche man noch den Artikel Rhythmus.

Metz, Johannes, zu Heſſen-Caſſel geboren, iſt eines der tüchtigſten Mitglieder der dortigen Capelle; im Falle der Nothwendigkeit kann er faſt zu jedem, ſey es Saiten- oder Blasinſtrument, hintreten und eine Lücke ausfüllen. Sein Violinſpiel iſt bedeutend, ſelbſt jetzt noch, ungeachtet ſeines Alters. Auch ſind ſeine Kenntniſſe im Fache der Literatur der Muſik nicht gering. Seine Kritik iſt eine der gediegenſten, und bei den Meiſterwerken unſers Haydn, Mozart, Beethoven u. ſ. w. glaubt man den, nun zum Greiſenalter ſich Nahenden, verjüngt zu ſehen.

Metzger, Familie. 1) Johann Georg, der Vater,

Digitized by Google

war Virtuos auf der Flöte und zu ſeiner Zeit auch einer der beſſeren Componiſten für ſein Inſtrument. Er ſtarb im Jahre 1794 als Kammermuſikus in München. — 2) Friedrich, älteſter Sohn des Vorhergehenden, ward geboren zu Mannheim um 1774 und von ſeinem Vater ebenfalls zu einem tüchtigen Flötiſten gebildet, als welcher er dann 1793 in die dortige Capelle aufgenommen und nach des Vaters Tode in deſſen Stelle geſetzt ward. Auch er hat eine Menge Werke für die Flöte und auch Einiges für das Claviee geſchrieben, was Alles aber ſeiner Zeit angehört. Die berühmte Sängerin — 3) Madame Clara Metzger-Vespermann war ſeine Tochter. Sie war im Jahre 1800 zu München geboren und von Winter gebildet. Sie war eine ausgezeichnete Sängerin, mit ſchöner Stimme und dem ſeelenvollſten Vortrage, und ſicher wäre ſie eine der berühmteſten deutſchen Sängerinnen geworden, hätte der Tod ſie nicht ſchon am 6. März 1827 von hier abgerufen. — 4) Carl Theodor M., jüngerer Sohn von obigem Johann Georg, ward geboren zu Mannheim am 1. Mai 1774, und war noch ein Schüler von ſeinem Vater. — 5) Joſeph M., ebenfalls ein Sohn des obigen Johann Georg, ward aber geboren zu München 1789, und auch nicht mehr von ſeinem Vater, ſondern von jenem ſeinem ältern Bruder Friedrich gebildet. Er iſt als Flötiſt Mitglied der Capelle zu München, im Ganzen jedoch wenigee ausgezeichnet. Die merkenswertheſten Glieder der Metzger'ſchen Künſtlerfamilie bleiben immer iener Friedrich und deſſen Tochter Clara, die Sängerin Vespermann.

Meurs, Jean de, ſ. Muris.

Meuſel, Johann Georg, geb. am 17. März 1743 zu Eyrichshof im fränkiſchen Rittercanton Baunach. Seit 1779 lebte er als Hofrath, Profeſſor der Geſchichte und Mitglied vieler gelehrten Geſellſchaften zu Erlangen, und machte ſich bis in ſein hohes Alter durch Vorleſungen und nützliche Schriften, auch um die Muſik, in der ihn ſein Vater zuerſt unterrichtet hatte und in dee er ſpäter bedeutende Kenntniſſe und Fertigkeiten beſaß, ſehr veedient. Kurz vorher zum geheimen Hofrath ernannt, ſtarb er zu Erlangen am 19. September 1820. Seine vielen Schriften bezeugen ſeinen ernſten Fleiß und die Vielſeitigkeit ſeiner Kenntniſſe. Für die Muſiker iſt beſonders ſein Beſtreben um die Kunſtgeſchichte von Wichligkeit.

Meyer, Carl, heißt Mayee, ſ. dahee dieſ. Art.

Meyer, Carl Heineich, Directör des Bergmuſikroeps zu Clausthal, iſt geboren zu Nordhauſen in Thüringen 1772. Die Obliegenheiten, bei den Beegfeſten die öffentlichen Muſiken zu beſorgen, des Winters regelmäßige Concerte zu veranſtalten rc., veranlaßten ihn auch zu mancherlei Compoſitionen: Duverturen, Sinfonien, Harmoniemuſiken (worunter eine treffliche Phantaſie für 24 Blasinſtrumente), einzelne Concertſtücke (namentlich für Poſaune und Clarinette, auch Clavier), Tänze rc. Viele davon ſind gedruckt. Unter den Concertſachen ſind und bleiben immer die beſten die füe Poſaune. Ein Concertin und ein Potpourri für dieſe waren vor 20 Jahren noch Lieblingsſtücke unſeeer Poſauniſten.

Meyer, Joachim, geb. zu Perteberg im Brandenburgiſchen, bildete ſich als Muſikee auf dee Schule zu Braunſchweig, wo ee auch drei Jahre lang Chorpräfert war; ſtudirte dann zu Marburg, und wurde nach einer Reiſe durch ziemlich ganz Deutſchland und Frankreich 1686 als Cantor figuralis an das Gymnaſium zu Göttingen berufen. 1695 erhiett ee daſelbſt die Stelle eines Profeſſors der Muſik. Er ſtarb am 2. April 1732. Kein Freund von Kircheneantaten, denen er die Motetten voezog, ſchrieb er „Unvorgreifliche Gedanken über die eingeriſſene theatraliſche Kirchenmuſik“ rc. (1726). Das zog ihn in einen Streit mit Mattheſon, in Folge deſſen er noch folgende beiden Scheiften verfaßte: „dee anmaßliche Hamburgiſche Criticus sine Crisi“ rc. (1726), und „der abgewürdigte Wagemeiſter oder der fälſchlich genannten gerechten Wagſchaale eines verkappten, abee wohl bekannten Innocentii Frankenbergs auf dem Paenaß erkannten Ungerechtigkeit und Betrug“ rc.

Meyer, Johann Friedrich, geboren zu Anſpach 1704, ward als Stadtorganiſt und endlich ſogae als Markgräflicher Capellmeiſter zu Anſpach angeſtellt. Als ſolcher ſchwang er ſich auch zu dem Rufe eines nicht unbedeutenden Componiſten auf; doch ſcheint keines ſeiner Werke ſich weiter verbreitet zu haben, da jetzt faſt gar keins mehr davon vorhanden iſt oder irgendwo erwähnt wird. Er ſtarb erſt gegen 1770.

Meyer von Schauenſee, ſ. Schauenſee.

Meyer zu Knonow, Cael Andreas (nach Anderen Friedrich Auguſt mit Vornamen), nicht Mayer, wie ihn Gerber in ſeinem alten Tonkünſtler-Lexikon und noch Andere ſchreiben, ward geboren zu Schnellfurthel in dee Oberlauſitz am 30. Ortober 1744. Die Aeolsharfen, die er verfertigte, waren ſo vortrefflich, daß ſie Lieblingsinſtrumente der ganzen Gegend wurden. Außerdem baute ee ſehr gute Harmonica's, zu welchem Behuſe er ſogar eine eigene Glashütte anlegte. Auch ſpielte er dieſe Inſtrumente vortrefflich. 1794 erfand er eine ganz neue Art Bogenflügel. Ee ſtarb zu Göelitz am 14. Januar 1797.

Meyer, ſ. auch Meier.

Meyer, Carl Heinrich, geboren zu Buchholz bei Annaberg im Erzgebirge am 14. Juli 1784. Seine Anlagen und ſein Fleiß in der Compoſition waren von Bedeutung. Er ſchrieb drei Opern: „Feodora“, „Moſes“ und „Fauſt“ von Klingemann; eine große Sinfonie; mehrere Kirchenwerke für den Pauliner Männerverein; mehrere Conceetſätze für die Poſauniſten Queiſſer und Belcke; ein Ballet: „dee ländliche Morgen“, welches auch in Leipzig mit Beifall zur Aufführung kam; ferner eine Menge Parthien für Blasinſtrumente. In ſeinen letzten Lebensiahren ſah er ſich gezwungen, nur von Correcturen und einee kleinen Penſion zu leben. Am 7. Juli 1837 befreite ihn der Tod von allen Leiden.

Meyerbeer, Giacomo, ſ. Beer (nämlich Meyer Beer).

Meyland, ſ. Meiland.

Meynert, Samuel Gottfried (nicht zu verwechſeln mit Johann Heinrich Meinert), Orgelbauer zu Hirſchberg, war geboren im März 1726, und ein ſehr geſchickter, weit berühmter Mann ſeines Fachs. Er ſtarb am 7. Ortober 1812.

Meywald (den Vornamen vermögen wie nicht anzugeben), Cautor an der katholiſchen Pfarrkirche zu Jauer. Gegen 1825 erhielt er den Ruf nach Jauer, wo ee das Anſehen eines vielgebildeten Künſtlers und namentlich vortrefflichen Oeganiſten genoß.

Mezangere, Marquiſe de la, eine merkwürdige Dilettantin des vorigen Jahrhunderts, war geb. 1693 und lebte zu Paris. Sie war eine der ausgezeichnetſten Claviervirtuoſinnen und beſaß auch ein vortreffliches Compoſitionstalent. Sie hatte ihre Tochtee, die nachmalige Marquiſe de Gange, die 1741 zu Paris ſtarb, zu einer eben ſo meiſteelichen Claviervirtuoſin als Sängerin erzogen, und ein anderes junges Mädchen, das aus ihree Schule nachmats als Hofclaveriſtin der Königin und Lehrerin der Königlichen Prinzeſſinnen angeſtellt wurde. Man ſehe den Artikel Simon.

Mezger, ſ. Metzger.

Mezzo. Man gebraucht das Wort in der Muſik in mancherlei Zuſammenſtellungen, immer aber in der Grundbedeutung von halb, die Mitte haltend. Führen wir die hauptſächtichſten an. — Mezza manica — halbe Applicatur. — Mezza voce — halbe Stimme, d. h. zwar beſonders in Beziehung auf die äußere Klang- oder Tonſtärke derſelben, theitweiſe jedoch auch auf die Klangfarbe. — Mezzo forte, abgekürzt auch mez. f. und mf. geſchrieben: halb ſtark, mittelmäßig ſtark. — Mezzo piano, das Gegentheil von obigem, abgekürzt mez. p. und mp. geſchrieben: halb ſchwach, mittelmäßig — alſo nicht zu ſchwach oder teiſe, doch auch nicht ſtark, noch etwas ſtärker als blos deutlich vernehmbar, wenn man eine nähere Erklärung geben will. — Mezzo Sopeano,

Digitized by Google

welcher italieniſche Name von uns germaniſirt Mezzo-Sopran ausgeſprochen wird. Hierüber ſehe man den allgemeinen Artikel Sopran.

Mi, heutzutage bei allen denen, welche die Töne noch mit den ſogenannten Aretiniſchen Sylben bezeichnen, alſo bei den Italienern und Franzoſen, der Name des Tones e; in der alten wirklichen Solmiſation aber bezeichnete es immer den tiefern Ton eines großen halben Tones, wie die Sylbe fa den höheren deſſelben. Daher wurden z. B. bei den Tonfolgen e, f, h, c, a, b ꝛc. die Töne e, h und a allemal mi, die Töne f, c und b hingegen immer fa genannt.

Miari, Anton, Graf von, ſtammt aus einer uralten adeligen Familie von Belluno, woſelbſt er den 12. Juni 1787 geboren und auch erzogen wurde. Bei einem hervorſtechenden Hang zur Muſik gab ihm ſein liebreicher, die Tonkunſt ebenfalls hoch ehrender Vater im 10. Jahre den Venetianer Muschietti zum Claviermeiſter; nebenher lernte er auch die Violine ſpielen, und verſuchte ſich, gänzlich ohne Anleitung, in allerlei kleinen Compoſitionen. Endlich errangen des 17jährigen Jünglings flehende Bitten die väterliche Bewilligung, nach Padua ſich begeben zu dürfen und bei dem Capellmeiſter Sabbatini die Setzkunſt gründlich zu ſtudiren. Zwei Jahre über genoß er den lehrreichen Unterricht dieſes berühmten Contrapunktiſten, und vervollkommnete ſich auch inzwiſchen unter dem Meiſter Bertoni und deſſen Schüler Valeri im Pianoforte- und Orgelſpiel. Bald nach der Heimkehr in ſeine Vaterſtadt componirte er die Oper „Seleno", ließ einzelne Stücke daraus in Concerten zu Venedig aufführen, gewann damit den lohnenden Beifall competenter Kunſtrichter, unter denen Simon Mayer und Pachierotti, und wurde von Erſterem ermuntert, der mit ſolch' wahrem Beruf betretenen Bahn für immer treu zu bleiben. Freudig folgte der durch dieſen Ausſpruch hoch beglückte Kunſtjünger jener ſeinen Wünſchen ſo ganz entſprechenden Weiſung, und was Talent und Fleiß zu ſchaffen vermochten, beſteht bisher in 160 Werken, namentlich 7 Opern; 6 vollſtimmige Meſſen; 2 desgleichen alla capella; 4 Requiem; 2 Veſpern mit Orcheſter; 6 Miſerere's; 1 Meſſe für 8 Realſtimmen; Agonie des Heilands am Kreuze; Maiblumen an die Jungfrau Maria, 8 Verſetten; 1 Litanei; 4 Motetten; die Klagen des Jeremias, 5 Lamentationen; der 61. Pſalm David's; 6 ein- und mehrſtimmige Sonette; 17 Gradualpſalmen; 5 größere und kleinere Cantaten; 6 einzelne Arien; 2 Concertini für das ganze Orcheſter; 30 Sinfonien (vielleicht Ouverturen?); 6 Concerte für verſchiedene Soloinſtrumente; 12 Clavierſonaten; 12 Parthien Variationen; 1 Phantaſie; 6 Trio's mit Violine und Violoncell; 6 Streichquartette u. A. Von allen dieſen Tondichtungen iſt vielleicht dem Auslande Wenig oder gar Nichts bekannt; nur der geiſtreiche Sammler Hofrath Kieſewetter in Wien beſitzt handſchriftlich einige religiöſe Geſänge, die er ungemein hoch hält und ihren Schöpfer den Benedetto Marcello des 19. Jahrhunderts nennt. M. iſt bereits von den philharmoniſchen Geſellſchaften zu Bergamo, Bologna, Turin, Verona und Venedig als Mitglied aufgenommen, und domicilirt größtentheils in letztgenannter Inſelſtadt, wo er bei der Centralcongregation das Ehrenamt eines Deputirten ſeiner Provinz bekleidet.

Michael. Von den Tonkünſtlern dieſes Namens ſind hier folgende aufzuführen: 1) Pater Michael, ein Minorit, berühmter Clavier- und Orgelſpieler des vorigen Jahrhunderts. Er ſchrieb mehrere treffliche Clavierconcerte, auch Trio's für das Inſtrument und Streichquartette. — 2) Roger M., um 1600 Kurfürſtlicher Capellmeiſter zu Dresden, war ein Niederländer von Geburt und tüchtiger Contrapunktiſt. — 3) Samuel M., um 1630 Organiſt an der Nicolaikirche zu Leipzig, war aus Dresden gebürtig und daher wahrſcheinlich ein Sohn vom Vorhergehenden. Gerber führt noch eine zwei- bis fünfſtimmige Pſalmodie von ihm an, und zwei Theile Paduanen und Gagliarden. — 4) Tobias Michael, über dieſen aber ſehe man den Artikel Michaelis.

Michaelis, Chriſtian Friedrich, ein beſonders um den wiſſenſchaftlichen Theil der Tonkunſt hoch verdienter Gelehrter, in Leipzig privatiſirend, und geboren daſelbſt 1770. Die Kunſtgeſchichte verdankt ihm ſehr viele ungemein werthvolle, belehrende, hiſtoriſch-kritiſche Aufſätze, womit er über vier Decennien hindurch faſt alle literariſchen Blätter wahrhaft freigebig bereicherte. In den Knabenjahren waren Weidenhammer, Burgmüller und Görner ſeine Clavierlehrer; auf der Violine unterrichtete ihn Ruhe; die klaſſiſchen Werke der Meiſter Sebaſtian und Ph. Eman. Bach, Haydn, Mozart, Clementi, Duſſek, Eberl, Beethoven, A. E. Müller u. A. hatten den entſchieden folgenreichſten Einfluß auf die Bildung ſeines Geſchmacks, und die würdigen Cantoren Doles und Keſſel (in Leipzig und Eisleben) ſtanden als bewährte Rathgeber ihm zur Seite bei ſeinen jugendlichen Compoſitionsverſuchen, deren einige auch durch den Druck bekannt wurden und, wenn gleich möglichſt anſpruchslos, demungeachtet ein beachtenswerthes Talent bekunden. In früheren Jahren hielt er auch zuweilen muſikaliſch-äſthetiſche Vorleſungen, überſetzte mehrere Werke aus dem Engliſchen und Franzöſiſchen, z. B. „Busby's allgemeine Geſchichte der Muſik"; und unter ſeinen eigenen Schriften befindet ſich auch: „Ueber den Geiſt der Tonkunſt." Bis zu ſeinem Tode, welcher am 1. Auguſt 1834 erfolgte, war er ein enthuſiaſtiſcher Muſikfreund. Nichts that unſer M. in ſeinem Leben lieber als überſetzen, und zwar muſikaliſche Werke. Daher die Unzahl von Schriften, die aus ſeiner Feder floßen, und die bei Gerber, wenigſtens bis zum Jahre 1812, einzeln nachgeleſen werden können. Die meiſten ſeiner kleineren Aufſätze und Abhandlungen enthält auch die Leipziger allgem. muſikal. Zeitung vom Augenblicke ihres erſten Entſtehens an.

Michaelis, Tobias, ward geboren am 13. Juni 1592 zu Dresden. Er ſtarb zu Leipzig am 26. Juni 1657. Das einzige noch von ihm bekannte Werk iſt „Muſikaliſche Seelenluſt, worin 50 teutſche mit 1 bis 6 und mehr Stimmen nebſt abwechſelnden Inſtrumenten, doch nur 5 voces nach ihrem G. B. eingetheilte Concertſtücke befindlich ſind (2 Thle.)." Seine Lieblingsarbeit war übrigens auch die Compoſition von Kernſprüchen aus der Bibel, und er hat deren unendlich viele in Muſik geſetzt. In jenem Werke ſind einige davon enthalten.

Michaelius, Romanus, ſiehe Micheli oder Michieli.

Michel (Caſſeler Künſtlerfamilie). 1) Chriſtoph M., geboren zu Helſa bei Caſſel 1752, war Fagottiſt und in Betracht ſeiner Zeit einer der trefflichſten Meiſter auf ſeinem Inſtrumente. 1764 kam er als Hofmuſikus nach Caſſel, und hier ſtarb er auch 1794. — 2) Caspar M., älterer Bruder des Vorhergehenden, geboren zu Helſa 1736, war Virtuoſe auf der Flöte und ebenfalls in der Capelle zu Caſſel angeſtellt, wo er bereits in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ſtarb. — 3) Franz M., der älteſte unter den Söhnen des Letztgenannten, geboren zu Caſſel 1764, war Virtuoſe auf der Flöte und als ſolcher in der Capelle zu Caſſel angeſtellt. 1788 folgte er einem Rufe in die Capelle des Grafen Potemkin zu Bender, und von der Zeit an fehlen alle weiteren Nachrichten über ihn. — 4) Franz Ludwig M., jüngerer Bruder jenes und zweiter Sohn Caspar's, ward geboren zu Caſſel am 8. Januar 1769 und ebenfalls von ſeinem Vater zu einem tüchtigen Flötiſten gebildet; erhielt in Petersburg eine Stelle bei der Kaiſerlichen Hofmuſik. Im Jahre 1796 verließ er Petersburg wieder und reiste, überall Concerte gebend, durch Deutſchland nach London, und hier muß er auch ſeine Lebenscarriere, als Künſtler wenigſtens, vollendet haben, da nach der Zeit Nichts mehr über ihn bekannt ward. — 5) Georg M., der jüngſte Sohn Caspar's, auch Virtuoſe auf der Flöte, geboren zu Caſſel 1775. In Petersburg erhielt er ebenfalls eine Stelle bei der Kaiſerlichen Hofmuſik. 1800 machte er eine Reiſe von

Digitized by Google

Petersburg aus nach London. Auf dieſer gab er in mehreren deutſchen Städten Concerte, in denen er unendlichen Beifall einärndtete. Wohin er ſich von London aus gewandt hat, iſt nicht bekannt.

Michel oder Michl, Joſeph, geboren zu Neumarkt 1745, ſtarb gegen 1810. Von den vielen Compoſitionen, die er in ſeinen jüngeren Jahren ſchrieb, ſind im Ganzen doch nur wenige gedruckt worden.

Michel, auch der Name eines im vorigen Jahrhunderte weltberühmten Clarinettiſten, der 1787 oder 1788 zu Paris ſtarb. Das iſt Alles, was man noch von ſeiner Lebensgeſchichte weiß. Deſto mehr ſind Werke von ihm vorhanden, die einſt ſehr geſchätzt wurden.

Micheli, Romano, auch Michieli und lat. Michaelius genannt, ſehr merkwürdiger Tonſetzer aus der römiſchen Schule, blühte vornehmlich zu Anfange des 17. Jahrhunderts, wenigſtens datiren ſich ſeine Werke aus dieſer Epoche.

Michl, Joſeph, ſ. Michel.

Michol, ſ. Machol.

Mickſch, ſchreibt ſich Mikſch, ſ. daher dieſ. Art.

Mi contra fa, ſ. Querſtand (unharmoniſcher Querſtand).

Miedke, Friedrich Georg Leonhard, unbedingt einer der vorzüglichſten lebenden dramatiſchen Sänger in Deutſchland, der ſich leider aber jetzt ſchon von der Bühne ganz zurückgezogen hat. Seine Stimme iſt ein außerordentlich ſonorer Bariton. Er ward geboren 1803 zu Nürnberg, wo ſein Vater damals Regiſſeur des Schauſpiels war. Von 1836 an zog er ſich ganz von der Bühne zurück und habilitirte ſich in Kiſſingen, um für die Zukunft ſich nur mit Malerei zu beſchäftigen, für deren Betreibung in ihren verſchiedenen Zweigen er dort ein bedeutendes Etabliſſement errichtete. Seine Leiſtungen als Don Juan, Figaro, Vampyr und in denen ähnlichen Parthien gehören zu den ausgezeichnetſten, ſowohl was Geſang als Spiel betrifft. Vielſeitig gebildet und von der Natur mit entſchiedenen Anlagen für Alles, was Kunſt heißt, ausgerüſtet, war ſein Wirken an der Bühne von unnennbarem Nutzen. Um ſo mehr aber iſt ſein ſo zeitiger Abgang von derſelben, der auch wohl nur durch eine eheliche Verbindung herbeigeführt wurde, in jeder Hinſicht zu bedauern.

Miene, ſ. Vortrag.

Migrepha (nicht Magrepha, wie Andere ſchreiben), ein Inſtrument der alten Hebräer, das nur dazu diente, die dienſtthuenden Leviten an ihren Platz zu rufen, ihnen das Zeichen zur Wache zu geben.

Mikſch, Johannes Aloiſius, geb. den 19. Juli 1765 zu St. Georgenthal in Böhmen; ein in theoretiſcher und praktiſcher Hinſicht mehrfach ausgezeichneter Künſtler in Dresden. 1799 machte er ſeinen erſten theatraliſchen Verſuch bei der italieniſchen Oper, und diente dabei 20 Jahre. 1801 wurde er Geſangslehrer der Capellknaben und 1820 Chordirector bei der deutſchen und italieniſchen Oper. 1824 wählte ihn der König von Sachſen, Friedrich Auguſt, zum Archivar ſeiner muſikaliſchen Privatbibliothek, in Folge deſſen er auch die Aufſicht des Kirchenarchivs übernahm. Als Componiſt hat ſich Mikſch durch eine große Anzahl Lieder, Arien, Gelegenheitscantaten, Meſſen, Offertorien und durch ein Requiem die Achtung der Kunſtkenner erworben, namentlich iſt in den ſämmtlichen Geſangscompoſitionen dieſes Meiſters die naturgemäße Behandlung der verſchiedenen Stimmen zu rühmen. Als Geſangslehrer hat er in einem weiten Kreiſe die unbedingteſte Anerkennung gefunden, welche ſein raſtloſes Streben in vollem Maße verdient. Unter ſeinen Schülern zeichnen ſich vorzugsweiſe aus: die Funk, Haſe, Veltheim, Schröder-Devrient, Schebeſt, der Tenoriſt Bergmann, die Baſſiſten Zezi und Riſſe.

Mi la, die Sylben, womit in der alten Solmiſation diejenige Mutation bezeichnet wurde, nach welcher auf dem Tone e oder a nicht die Sylbe mi, ſondern la geſungen werden mußte. Bei e war das der Fall, wenn man in abſteigender Tonfolge aus dem Hexachorde c in das Hexachord g überging; und bei a, wenn aus dem Hexachorde f wieder in das Hexachord von c modulirt werden ſollte, weil in den letztgenannten, den Hexachorden von g und c, dort auf den Ton e, hier auf den Ton a, immer die Sylbe la fiel. S. das Weitere unter Solmiſation.

Milanollo (Thereſe und Maria). Die größten weiblichen Violinvirtuoſinnen der neueſten Zeit, haben einen ſo ungeheueren Ruf erlangt, daß es genug iſt, ihrer vor der Hand nur in dieſem Werke zu erwähnen, da ein Weiteres, bei der großen Jugend dieſer Künſtlerinnen, einer ſpäteren Periode überlaſſen bleiben muß. Die ältere Schweſter mag jetzt 18, die jüngere 14 Jahre zählen. Beide ſind in Mailand geboren.

Milannzio, Carlo, Mönch von Santa Natoglia und ſeiner Zeit berühmter Kirchencomponiſt, war um 1628 Organiſt an S. Steffan zu Venedig, nach der Zeit aber Capellmeiſter an S. Euphemiä in Verona.

Milchmayer, Johann Peter, geboren um 1750, lebte von ohngefähr 1770 bis 1780 zu Paris als Lehrer im Clavier- und Harfenſpiele, worin er ſelbſt eine bedeutende Fertigkeit beſaß. Nach ſeiner Rückkunft nach Deutſchland, ſeinem Vaterlande, wählte er Mainz zu ſeinem Wohnorte, und erfand hier einen neuen mechaniſchen Flügel mit 3 Clavieren und 250 Veränderungen, der gleichwohl nicht viel größer als ein gewöhnlicher Flügel war. In Folge deſſen ward er zum Hofmechanikus zu Mainz und zum Mitglied der damaligen muſikaliſchen Academie zu München ernannt. Er ſtarb in Dresden um 1818. Seine Compoſitionen ſind unbedeutend. Eben deßhalb ſind im Ganzen auch wohl nur ſehr wenige davon gedruckt.

Milder-Hauptmann. Geboren ward ſie am 31. December 1785 zu Conſtantinopel. Ihr Vater, Felix Milder, ein geborner Salzburger, war damals Conditor bei dem k. k. Geſandten, Baron Herbert, und ihre Mutter Kammerfrau bei deſſen Gemahlin. Mit den Kindern des Geſandten wuchs auch die kleine Anna bis zu ihrem fünften Jahre auf. Zu dieſer Zeit verließen die Eltern Conſtantinopel, indem der Vater als Dolmetſcher Dienſte bei dem Fürſten Mauroſeni in Buchareſt nahm. Hier verweilten ſie, bis der Krieg zwiſchen Oeſterreich und der Pforte ausbrach. Die Eroberung von Buchareſt durch die Oeſterreicher endigte die vielen Gefahren, denen die Familie Milder während dieſes Krieges ausgeſetzt war. Während des Congreſſes zu Liſtora trat Vater Milder wieder in die Dienſte des Baron Herbert. Später nach Buchareſt zurückgekehrt, verlebte die Familie faſt noch ein Jahr im Hauſe eines Bojaren, bis der Ausbruch der Peſt ſie zur Flucht nöthigte. Ihr Weg ging durch die Quarantäne zu Herrmannſtadt nach Wien, wo Anna nun den erſten Unterricht erhielt. Der franzöſiſchen, italieniſchen, neugriechiſchen und wallachiſchen Sprache vollkommen mächtig, konnte ſie noch kein Wort deutſch. Die erſte Kirchen- und Opernmuſik, welche ſie in Wien hörte, machte einen mächtigen Eindruck auf das damals zehnjährige Mädchen, und die Eltern wurden mit Bitten um Muſikunterricht beſtürmt. Durch das veränderte Klima aber litt ihre Geſundheit ſehr, und der Vater kaufte ein kleines Landgut in Hütteldorf, eine Meile von Wien, welches ſie Alle bezogen, und wo Anna nun von dem Dorfſchulmeiſter den erſten Muſikunterricht erhielt. Bald darauf indeß hörte S. Neukomm, der als Salzburger ſeinen Landsmann Milder beſuchte, die junge Anna ſingen, ward von der ſchönen, umfangreichen Stimme überraſcht und ertheilte dem nunmehr 16 Jahre alt gewordenen Mädchen zwei Jahre lang, und zwar den erſten kunſtgemäßen Unterricht, wornach alſo nicht Schickaneder und Tomascelli oder Salieri es waren, welche die erſte Entdeckung von ihrem außerordentlichen Talente machten. Durch Neukomm ward Anna M. auch mit J. Haydn, dem Lehrer jenes, bekannt. Haydn hörte ſie öfters und ſagte einmal in ſeiner treuherzigen Weiſe nach einer ihm vorgeſungenen Arie: „Liebes Kind, Sie haben eine Stimme

Digitized by Google

wie ein Haus.“ Im dritten Jahre des Unterrichts von Neukomm ſang die Künſtlerin ſchon Zingarelli's berühmte Arie „Ombra adorata“. Schikaneder hörte ſie und beredete ſie ſofort zum Auftreten auf der Bühne. Zum erſten Debut ward die Rolle der Juno in Süßmayer's „Spiegel von Arkadien“ gewählt. Es war am 9. April 1803. Die 19jährige Sängerin gefiel ſo ſehr, daß eine von Süßmayer für ſie eigens componirte und noch eingelegte Arie mehrere Male wiederholt werden mußte. Das bewirkte Muth und Hoffnung für die Zukunft. Ihr reiches Talent und ihre körperliche wie geiſtige Ausbildung entwickelte ſich auch bald, beſonders durch das öftere Anſchauen und das Studium der hiſtoriſchen Gemälde, Antiken und Bildwerke in Wiens reichen Gallerien. Eigens für ſie componirte zu Wien Cherubini auch ſeine „Faniska“, Beethoven ſeinen „Fidelio“, Weigl ſein „Waiſenhaus“ und ſeine „Schweizerfamilie“. Im Jahre 1809 ſang ſie zu Schönbrunn vor Napoleon in der Martiniſchen Oper „Una cosa rara“, und erregte die Bewunderung des Kaiſers in ſo hohem Grade, daß derſelbe ihr ein höchſt vortheilhaftes Engagement in Paris antragen ließ, welche glänzende Ausſicht aber im Jahre 1810 durch ihre eheliche Verbindung wieder verſchwand. Sie verheirathete ſich 1810 ſehr vortheilhaft mit dem Juwelier Hauptmann, von welchem Zeitpunkte an ſie ſich auch **Milder-Hauptmann** nannte. Im Herbſte 1812 trat ſie ihre erſte größere Kunſtreiſe an. Am 4. October des Jahres erſchien ſie zum erſten Male als Iphigenie in Gluck's Oper auf der Berliner Hofbühne. Ein großer Ruf war ihr vorangegangen, aber ſie erfüllte nicht ganz die Erwartungen, die freilich auch damals wohl etwas zu hoch geſtellt waren. Kenner bewunderten ihre Stimme, vermißten aber mit Schmerz alle tiefe Kunſt; deſſen ungeachtet riß ſie die Maſſe mit ſich fort, und ſie ward die Angebetete im Volke. Denſelben Erfolg hatten ihre Darſtellungen auf anderen Bühnen, die ſie von nun an innerhalb der deutſchen Gränzen beſuchte. Ueber dieſe hinaus iſt ſie unſers Wiſſens erſt ſpäter gegangen, als ihr Glücksſtern im Vaterlande unterzugehen anfing. 1816 nahm ſie ein dauerndes Engagement an der Berliner Hofbühne an. Mehrere Reiſen, die ſie nach der Zeit machte, und die ihren Ruf immer weiter verbreiteten, übergehen wir. Am Schluſſe des Jahres 1829 verließ ſie in Folge einiger Zwiſtigkeiten mit Spontini, zur Hebung deſſen Opern ſie doch ſo unendlich Viel beigetragen hatte, Berlin, und damit für mehrere Jahre auch Deutſchland. Zuerſt ging ſie nach Rußland. In Petersburg feierte ſie als dramatiſche Sängerin ihre letzten Triumphe. In Stockholm, Copenhagen und anderen großen Städten, wohin ſie darnach ihre halbeuropäiſche Wanderung fortſetzte, trat ſie nur noch in Concerten, und aus kluger Wahl nur mit Arien von Händel und Mozart, auf. Auch in Wien, wo ſie ſich noch 1836 öffentlich hören ließ, that ſie dieß nur in Concerten und mit eben ſolchen einfachen Geſängen. Nach der Zeit hat ſie ſich aus aller Oeffentlichkeit zurückgezogen. Doch bewunderte man damals noch die Trümmer, die ſie einer neuen Generation zu bieten vermochte, und bei den älteren Hörern waren es die Rückerinnerungen an die Zeit ihres früheren Glanzes, die ſich laut kund gaben. Sie ſtarb am 29. Mai 1838 in Berlin. Ihre größten Rollen, wo die Forderungen der Kunſt am meiſten mit ihren Anlagen übereinſtimmten, waren: Medea, Jephta, Statyra in Olympia, die Oberprieſterin in der Veſtalin, Iphigenia, Armida, Emeline in der Schweizerfamilie und Andere.

Mildner, Moriz, geboren 1812 zu Türnitz in Böhmen. Er trat im Jahre 1822 ins Prager Conſervatorium, und wurde 1828, mit den ehrendſten Zeugniſſen, als abſolvirter Zögling entlaſſen und lebt jetzt als Orcheſtermitglied des Königl. ſtändiſchen Theaters in Prag, wo er bei jedesmaligem öffentlichen Auftreten den ſtürmiſchſten Beifall erhält und bei dieſen ſeltenen Anlagen und beharrlichem Fleiße zu den kühnſten Hoffnungen für die Zukunft berechtigt.

Milheyro, Antonio, ein portugieſiſcher Componiſt aus Braga gebürtig, blühete zu Anfang des 17. Jahrhunderts, und war in jener Zeit zuerſt Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Coimbra, dann zu Liſſabon, ſtarb aber als Canonikus.

Milioli, Franc. Giovanni, ein berühmter italieniſcher Kirchencomponiſt des 16. Jahrhunderts, war von 1563 bis 1581 Capellmeiſter an der Kirche S. Petronio zu Bologna.

Miller, Julius, geboren 1782 in Dresden. Miller iſt ein Genie, ein bewundernswerthes Talent; ſeine Leiſtungen ſowohl als Sänger wie als Componiſt haben an manchen Orten die ſegensreichſten Früchte getragen, ſo namentlich in Amſterdam, wo er zuerſt den Sinn für ächte deutſche Muſik weckte und ſo Viel zur Bildung des muſikaliſchen Geſchmacks beitrug; ſeine vielen Inſtrumental- und Vocalcompoſitionen, wie auch die vielen herrlichen ein- und mehrſtimmigen Geſänge, Canons, ſein Vater Unſer von Klopſtock, ſeine Meſſen und andere Kirchenſachen, von welchen allen auch eine bedeutende Anzahl gedruckt iſt, verdienen viele Achtung, und haben mit Recht theilweiſe auch eine allgemeinere Theilnahme gefunden, da ſie immer zu den beſſeren ihrer Art gehören.

Miller, Eduard, engliſcher Tonkünſtler des vorigen Jahrhunderts, Flöten- und Claviervirtuos, auch Componiſt für ſeine Inſtrumente, und muſikaliſcher Schriftſteller, lebte um 1740 zu London, in welchem Jahre er als Flötiſt z. B. dort bei den Oratorien von Händel mit thätig war; ſpäter ward er Organiſt zu Duncaſter und endlich Doctor der Muſik. Sein Todesjahr fällt in den Anfang des laufenden Jahrhunderts.

Milleville, Aleſſandro, in der Geſchichte merkwürdig als ein berühmter Organiſt des 17. Jahrhunderts, war geboren zu Ferrara, wo er 1622 Capellmeiſter ward; 1629 erhielt er dieſelbe Stelle am Dom zu Volterra. Er ſtarb im 68. Jahre ſeines Lebens zu Ferrara, wo er auch zu St. Rocco begraben liegt.

Millico, Giuſeppe, Caſtrat, geb. zu Neapel 1730, einer der vorzüglichſten Sänger des vorigen Jahrhunderts. Er war auch geſchmackvoller Componiſt und ſtarb 1802.

Miltitz, Carl Borromäus von, Königl. Sächſiſcher Kammerherr, Geheimerrath und Oberhofmeiſter des Prinzen Johann von Sachſen, ward am 9. Nov. 1781 zu Dresden geboren. Sein Vater war der Königl. Sächſ. erſte Hofmarſchall, Friedrich Siegmund von M.; ſeine Mutter ſtammte aus dem Geſchlechte der Wild- und Rheingrafen von und zu Daun; ſein jüngerer Bruder iſt der Königl. Preuß. Kammerherr Alexander von M. Sehr früh ſchon entwickelte ſich in dem talentvollen Knaben eine unwiderſtehliche Neigung zur Poeſie und beſonders Muſik, und ſo ſorgte denn auch eine kluge häusliche Erziehung, unterſtützt von tüchtigen Lehrern, neben einer umfaſſenderen Bildung für eine gute Pflege der vorhandenen ſchönen Keime. Von ſeinen in der letzten Zeit weiter bekannt gewordenen vorzüglicheren Compoſitionen (kleinere Sachen für Clavier und Geſang hat er eine Menge geſetzt) nennen wir nur eine in ächtem Kirchenſtyle gehaltene Meſſe in G-Moll; eine Ouverture, in der er mit vielem Glücke den Verſuch machte, den Geiſt Oſſian'ſcher Dichtung in Tönen wiederzugeben, und die 1833 in Dresden mit ſchönſtem Erfolge aufgeführte Oper „Saul“. Jene Ouverture druckte Härtel in Leipzig 1830. Wie ſie auf die Hörer wirkt, und ſie wird auf jedes gebildete Publikum ähnlich wirken, hat ſich ebenfalls in Dresden erwieſen. Daneben bewährte er ſeine muſikaliſche Kennerſchaft in vielen Aufſätzen muſikaliſch-kritiſchen Inhalts in der „Abendzeitung“, der „Leipz. allg. muſikal. Ztg.“ und der „Cäcilia“. Unter den in letzter Zeitſchrift enthaltenen Aufſätzen bezeichnen wir beſonders: „Ueber das Fantaſiren“ (Bd. 17, pag. 180 ff.), und „deutſche und italieniſche Muſik“ (in Verſen, Bd. 16, pag. 282 ff.). Seine übrigen ſchriftſtelleriſchen Arbeiten auf dem Gebiete der Novelle und Erzählung überſehen wir. Die Oper „der Berggeiſt“ iſt

Digitized by Google

nicht von ihm ſelbſt, ſondern von Wolfram componirt, nur der Teet dazu iſt ſein Eigenthum.

Milton, Vater und Sohn. 1) John (der Valer), war zu Milton bei Orford geboren und ſtarb als öffentlicher Notar zu London im hohen Alter 1647. Seine muſikaliſchen Kenntniſſe und Fertigkeiten müſſen außerordentlich geweſen ſeyn, da alle Geſchichtſchreiber darüber einſtimmig berichten. Das iſt gewiß, daß ſeine Compoſitionen zu ſeiner Zeit denen der berühmteſten Meiſter gleich geſchätzt und in die beſten Sammlungen aufgenommen wurden, und daß er auch viel componirt und veröffentlicht hat. — 2) John (der Sohn), der weltberühmte Dichter und Schriftſteller, war zugleich Tonkünſtler. Ee wurde am 9. December 1608 zu London geboren und ſtarb am 10. November 1674. Seine vielen poetiſchen Weeke, von denen einige von großer Wichtigkeit ſind, gehören nicht hieher, außer „Simson“, „L'Allegro“, „il Pensoroso“, welche Händel in Muſik geſetzt hat, und die Meiſterſtücke muſikatiſcher Dichtung ſind. Seine Lieblingsbeſchäftigung war immer Muſik. Unter den Zeitgenoſſen wae er einer der größten Virtuoſen auf dem Claviere, der Orgei und dem Baß, und dem Spiel dieſer Inſtrumente widmete er täglich mehrere Stunden. Auch componiele ee Vieles, was aber verloren gegangen iſt.

Mimnermus, ein berühmtee griechiſcher Muſikee und lyriſchee Dichter, aus Kolophon gebürtig, blühete um 600 vor Chriſti und wird für den Erfinder der elegiſchen Gattung und des Pentameters gehalten.

Minageghinim, ſ. Maanim.

Minde, Franciscus de, geb. im Brabanliſchen um 1640, war berühmter Sänger. Sein Ruf war ſo groß, daß in Hamburg z. B. faſt kein Conrert zu Stande kam, wenn er nicht darin ſang, und die berühmteſten Muſiker ihm ihre Kinder zum Unterricht übergaben.

Miné, J. A., ein in Deutſchland faſt gar nichl gekanntee Pariſer Tonkünſtler neuerer Zeit, Componiſt für verſchiedene Inſtrumente. Die meiſten ſeiner Werke, die zuſammen eine bedeutende Zahl ausmachen, ſind bei Meiſſonier in Paris erſchienen. Dem Namen nach iſt er ein Franzoſe von Geburt. Zuvertäſſiges indeß vermögen wir nicht über ſeine Perſon zu berichten.

Minengang, iſt 1) bei gemiſchten Stimmen eine im Pfeiſenſtocke der Orgel ſich befindliche Vertiefung, die gleichſam einen Windtaſten bildet, aus dem den darüber ſtehenden Pfeiſen der Wind zugeführt wied; 2) befindel er ſich bei Windkoppeln in den Pfeiſenſtöcken, ſ. Koppel; 3) heißen ſo diejenigen Windrinnen, welche den Wind aus der Windlade erhalten, und ihn, durch ein Brett lauſend, den außerhatb der Windlade anf einer Bank odee auf einem Beette ſtehenden Pfeiſen zuführen.

Minerva. Die Alten verehrlen ſie als die Göttin der Weisheit, der Tapferkeit und jedes Kunſtfleißes, nannten ſie endlich auch die Erfinderin der Flöte.

Mineur (franz.), was das italieniſche Minore odee laleiniſche Minor. Man ſehe den Art. Maggiore.

Mingotti, Madame Calharina, eine dee größten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, geb. 1728 zu Neapel von deutſchen Eltern.

Minima, nämlich nota — die kleinſte Note. Die Alten bezeichneten damit die Note, welche halb ſo viel galt als die semibrevis, alſo den Werlh einer halben Tactnote hatte.

Ministrales hießen in früheren Zeiten und heißen neuerdings auch noch in einigen katholiſchen Kiechen die Sänger, welche beim Gottesdienſte, und namenttich bei den Altarverrichtungen, bei der Liturgie, mitzuwirken hatten. Sobatd ſie auch zur Hofmuſik gezogen wurden, entſtanden daraus die Minſtrels. Aus der Zeit dieſer Miniſtralen ſtammt noch das Gloria laus et honor vom Biſchof Theodulfus, welches noch jetzt in der päpſtlichen Capelle zu Rom am Palmſonntage geſungen wird.

Minnelied iſt ein Liebeslied voll des unſchuldigſten, reinſten, himmliſchen Characlers: ein Lied, wie es die Minneſänger dichteten und ſangen, und die eben daher auch ihren Namen haben. Man ſehe alſo den folgenden Artitel.

Minneſänger, auch Minneſinger und ſchwäbiſche Dichtee genannt. Im engern Sinne des Worts verſteht man unter Minneſänger nur die lyriſchen Dichter und Sänger der Minnelieder, der Liebestieder, wie ſie im Ritterthume, im 13. Jahrhunderl und noch im Anſange des folgenden gedichtet und geſungen wurden. Dieſe Minneſänger, welche faſt alle Dichter, Tonſetzer und Sänger ihrer Lieder zugleich waren (wie denn die wahre Lyrik, der reine Naturſinn, von der Trennung dieſer Künſte auch gar keinen Begriff hat), beſtanden aus Rittern oder doch Edelleuten, welche das poetiſche, zwiſchen Krieg, Andacht und Liebe getheilte Leben der Ritterſchaſt zum Singen begeiſterte. Sie lebten und ſangen beſonders an den Höfen kunſtliebender deutſcher Fürſten. Der älteſte bekannte Minneſänger iſt Heinrich von Veldeck (1180). Nicht minder beliebt als er waren: Walther von der Vogelweide, Reimar der Alte. Reimar von Zweter, Utrich von Lichtenſtein, Wolfram von Eſchenbach, Hartmann von der Aue, Heinrich von Morungen, Gottfried von Straßburg u. A., die alle zu Ende des 12. und zu Anſange des 13. Jahrhunderts lebten. Sie hießen in der Sprache ihrer Zeit auch Fiedler und Spielleute. Im Anfange des 14. Jahrhunderts hören wir nur noch wenige der älteren Minneſänger würdige Stimmen, die bald ganz verhallten. Dichtkunſt und Geſang fielen in dieſem Jahrhundert, von dem auf's Neue verwilderten Adel verlaſſen, den Bürgern der Städte anheim (man ſehe den Art. Meiſterſänger), die ſie nicht anders als handwerksmäßig zu betreiben wußten.

Minoja. Zu Ende des vorigen und zu Anſange des jetzigen Jahrhunderts lebten zu Mailand zwei Künſtler dieſes Namens, ein Ambroſio M. und eine Signora M., wahrſcheinlich Vater und Tochter. Jener war aus Lodi gebürtig, ein tüchtiger Clavierſpieler, und ſtand in den achtziger und neunziger Jahren als Cembaliſt bei dem großen Theater in Mailand, wo er auch die ſerieuſe Oper „Tito nelle Gallie“ 1787 von ſich zur Aufführung brachte und Mehreres füe Clavier ſchrieb. Dieſe war eine vortreffliche Harfenſpielerin.

Minore, ſ. Maggiore.

Minoret, Guillaume, wae einer dee vier Capellmeiſter Ludwig's XIV., welche 1680 nach langem Rath gewählt wurden. Ee ſchrieb außerordentlich viele Motetten, die ihrer Zeit zu den beſten Tonſtücken ihrer Art gezählt wurden. Er ſtarb zu Paris in hohem Alter im Jahre 1716, nach Andern 1717.

Minſtrels, ſ. Meneſtrels und Miniſtrales.

Mirandola, ſ. Pico.

Mi re. Damit ward in der Guidoniſchen Solmiſation diejenige Mutation bezeichnet, in welcher auf den Ton a nicht die Sylbe mi, ſondern re geſungen werden mußte.

Mirecki, Friedrich, guter Pianoforte-Virtuos und beliebter, auch fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument, lebt zu Paris.

Miscella, ſiehe Mixtur, und über Miscella acuta ſiehe Cymbel.

Miserere, deutſch: Erbarme Dich; wird in der Muſik ein berühmter Kirchengeſang, eigentlich der 57. Pſalm, welcher in der Vulgata anfängt: Miserere mei Domine, genannt. In der katholiſchen Kirche macht das M. einen Theil desjenigen Gottesdienſtes aus, welcher beſonders in den Klöſtern das ganze Jahr hindurch mit Anheben jedes bürgerlichen Tages, alſo um zwölf Uhe des Nachts, unter dem Namen des Frühdienſtes (franz. matines, ital. mattutino) gehalten wird. An den drei Tagen der Charwoche, Donnerſtag, Freitag und Sonnabend, wo dieſer Gottesdienſt nicht in der Nacht, ſondern am Nachmittage vorher, um die Veſperzeit, ſtattfindet, heißt er der finſtere Dienſt (franz. ténèbres, ital. tenebre), waheſcheinlich weil man (gewöhnlich), um die

Digitized by Google

Nacht nachzuahmen, eine künſtliche Finſterniß ſchafft. Dieſer finſtere Dienſt iſt in der Sixtiniſchen Capelle zu Rom eigentlich ein Privatgottesdienſt des Pabſtes, dem die Cardinäle und alle übrigen zur Capelle gehörenden Perſonen anwohnen. Er wird blos von den Sängern verrichtet, und beim Anfange des M. laſſen ſich Pabſt und Cardinäle auf die Kniee. Außer dem M. werden nämlich noch 14 Pſalmen dabei in pſalmodiſchen Recitativen abgeſungen. Das M. kommt in der Mitte vor. Nach Beendigung des lezten der 15 Pſalmen laſſen ſich der Pabſt und die Cardinäle nebſt der übrigen Geiſtlichkeit auf die Kniee und der 57. Pſalm (das M.) wird wiederholt, aber nicht, wie vorher, recitirt (canto fermo), ſondern in einem cantabeln Satze (canto figurato). Und dieß iſt das weltberühmte Miserere von Allegri. Vergleiche auch „Cäcilia“ Bd. 2 pag. 66 ff. Sievers Aufſatz darüber, und ebendaſelbſt Bd. 12 pag. 27 ff.

Misliweczeck, Joſeph, geb. am 9. März 1737 in einem Dorfe nahe bei Prag. Er ſchrieb Opern und theatraliſche Compoſitionen, über 30 an der Zahl, ſo wie zahlreiche Oratorien. Außerdem ſetzte M. viele Sinfonien, Concerte, Quartette, Trio's u. ſ. w. Er ſtarb am 4. Februar 1781 zu Rom.

Missa (lat.), ital. Messa und deutſch Meſſe, aber auch Miſſe, wie Einige ſagen, die muſikaliſche Compoſition der während des katholiſchen Hochamts oder während der eigentlichen kirchlichen Meſſe zu ſingenden Worte. Die Meſſe ſelbſt beſteht aus drei Theilen: dem Offertorium, der Einſegnung und der Sumtion. Die Muſik beſteht nach Angabe der Texteswort aus folgenden Theilen: 1) dem Kyrie eleison, Christe eleison; 2) dem Gloria in excelsis deo, wozu noch einige Anrufungen kommen, z. B. Laudamus te etc., Gratias agimus tibi etc., Domine Deus rex coelestis etc., Qui tollis peccata etc., Cum sancto spiritu; 3) aus dem Credo oder dem apoſtoliſchen Glaubensbekenntniß; 4) dem Sanctus und Osianna; 5) dem Benedictus; 6) Agnus Dei und endlich Donna nobis pacem. Nach den Graden der Feierlichkeit und der Zahl der dabei miniſtrirenden Perſonen wird ſie in eine hohe oder große und niedere Meſſe eingetheilt. Jene heißt in der Muſik Missa solemnis. Eine beſondere Art iſt die Seelen- oder Todtenmeſſe (missa pro defunctis), die in der Muſik gewöhnlicher aber Requiem genannt wird. Die übrigen Eintheilungen der Meſſen, z. B. trockene Meſſe ꝛc., haben auf die Muſik dabei keinen Einfluß, und ſo übergehen wir ſie denn auch hier.

Missale. Hierunter verſteht man 1) den Inbegriff aller bei dem katholiſchen Gottesdienſte gebräuchlichen und von dem Papſte Gregor dem Großen feſtgeſetzten Geſänge, und dann 2) auch das Buch (Meßbuch), in welchem dieſe Geſänge enthalten ſind und aufbewahrt werden.

Miſterien, richtiger geſchrieben Myſterien (ſ. d.).

Mitklingen — mitklingende Töne, die Andere auch Beitöne, harmoniſche Töne, auch Nebentöne und noch anders heißen, werden in der Kunſtſprache gewöhnlicher Aliquottöne genannt, und man vergleiche daher dieſen Artikel.

Mitſcha, Franz Adam von, geb. den 11. Januar 1746 zu Jaromeritz in Mähren, bildete blos durch Selbſtſtudium ſeine natürlichen muſikaliſchen Anlagen aus, behandelte das Pianoforte, die Violine, Viola und das Violoncell mit Fertigkeit, und nahm beſonders als Componiſt eine Rangſtufe ein, welche ſogar ſein Freund und Zeitgenoſſe Mozart einer vollen Anerkennung würdigte. Er entſchlummerte ſanft am 19. März 1811, im Schooße einer tief trauernden Familie.

Mittel. Dies Wort bezeichnete bei den Alten das Fußmaaß einer Orgelſtimme, z. B. wenn ein Principal 16′ ſo wie 8 und 4′ in einem Manuale ſtanden, ſo nannten ſie das zu 8′ Mittelprincipal; ein Gedact 8′ Mittelgedact; Flötenſtimmen von 4′, die nie größer als zu 8′ gemacht wurden, Mittelflöten.

Mittelſtimmen ſind, im Gegenſatze zu Außenſtimmen, alle Stimmen einer mehrſtimmigen Compoſition, die zwiſchen der Oberſtimme und dem Baſſe liegen. Im vierſtimmigen Chore ſind alſo Alt und Tenor, im mehrſtimmigen alle Stimmen vom zweiten Discant bis an den tiefſten Baß, im Streichquartett die zweite Violine und Bratſche, in der Harmoniemuſik alle Inſtrumente zwiſchen der erſten Flöte und dem tiefſten Fagott (oder was ſonſt die Unterſtimme führt) Mittelſtimmen. Schweigt in einer größeren mehrſtimmigen Compoſition eine Ober- oder Unterſtimme längere Zeit (einen oder einige Sätze lang), ſo wird während dem die nächſte Mittelſtimme ſtatt jener zur Ober- oder Unterſtimme; iſt dies aber nur auf einen Moment, einen oder ein paar Töne weit der Fall, oder überſteigt eine Stimme nur für den Augenblick eine andere, ſo wird darauf keine weitere Rückſicht genommen. Treten Singſtimmen und Inſtrumente, und unter dieſen wieder Streich- oder Blasorcheſter zuſammen, ſo wird ſehr oft der Sopran von Inſtrumenten, die erſte Violine von Flöten u. ſ. w. überſtiegen werden. Bei der Wichtigkeit des Soprans und der erſten Violine gelten ſie aber demungeachtet als Oberſtimmen, es müßte denn der Satz ausdrücklich darauf gerichtet ſeyn, ihnen die Bedeutung einer Mittelſtimme zu geben. Gehen mit der Ober- oder Unterſtimme andere Parthien in höhere und tiefere Octaven, ſo werden alle mit einander gehenden für eine Stimme gerechnet. — Eine höhere Bedeutung gewinnen die Mittelſtimmen im polyphonen Satze (vergleiche die Artikel Contrapunkt, Fuge, Figurirung), wo ſie oft — in einigen Kunſtformen durchaus — mit den Außenſtimmen gleichen Rang behaupten. Daß ſie auch in freieren Sätzen, namentlich in Orcheſterſtücken, oft eine ſehr wichtige Rolle ſpielen, z. B. einfachen Melodien gegenüber erregteres Spiel, lebhaftere Bewegung unterhalten, eine Nebenvorſtellung des Componiſten ausmalen, kann Niemanden entgangen ſeyn, der nur einige bedeutendere Werke aufmerkſamer gehört oder geleſen hat.

Mittelſtück, bei Blasinſtrumenten mit Tonlöchern, deren Rohr, theils der Bequemlichkeit wegen, theils aber auch aus anderen Gründen, aus mehreren einzelnen Stücken zuſammengeſetzt wird, wie z. B. bei der Flöte, dasjenige obere Stück, in welchem ſich die Tonlöcher für die linke Hand befinden.

Mittermayr, Georg, geboren im Jahr 1783 in Fürth im baieriſchen Walde. Durch ſeine in frühester Jugend erlangten ſoliden Kenntniſſe in allen Zweigen der Muſik, auch ſonſt wiſſenſchaftlich gebildet, wurde es ihm leicht, von dem berühmten Brizzi die italieniſche Geſangsmethode zu erlernen, und ſich ſolche ſo anzueignen, daß man ſtets zu glauben verſucht war, er habe ſeine Geſangsbildung in Italien ſelbſt erlangt. Die Seltenheit ſeines Stimmumfanges erhellt aus dem gewiß merkwürdigen Umſtande, daß er ſämmtliche männliche Geſangsparthien im Don Juan mit Beifall geſungen. Seine vorzüglichſten Parthien waren jedoch: Othello, Notar in der ſchönen Müllerin, Agorante in Richard und Zoraide ꝛc. Nachdem M. 28 Jahre ununterbrochen bei dem Königlichen Hoftheater in München gewirkt hatte, wurde er durch den jetzt regierenden König Ludwig ſehr ehrenvoll penſionirt und iſt fortwährend als tüchtiger Geſanglehrer thätig. Er machte nur wenige Kunſtreiſen, wo er aber auftrat, fand er allgemeine Anerkennung, da zu ſeinen Naturgaben ſich ein ſeelenvoller Vortrag geſellte. Von ſeinen Kindern haben ſich drei ebenfalls der Muſik gewidmet. Zwei Söhne ſind wackere Violiniſten; der Eine bei der Münchner, der Andere bei der Carlsruher Hofcapelle, und eine Tochter iſt Sängerin, zur Zeit auf Reiſen.

Mitzler von Kolof, Lorenz Chriſtoph, ein für die Muſikgeſchichte und Literatur ſehr bedeutender Mann, wurde geb. zu Heidesheim im Anſpachiſchen am 25. Juli 1711. 1736 habilitirte er ſich zu Leipzig als Privatdocent und las Collegia über Mathematik, Philoſophie und Muſik. Er wollte die Muſik zu einer Wiſſenſchaft erheben, und ſuchte daher auch beſonders ihre mathema-

liſche Seite hervor. 1738 errichtete er mit Hülfe des Grafen Giacomo de Lucheſini und des Capellmeiſters Bümler eine correſpondirende Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, deren Secretär er wurde. Seine „muſikaliſche Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebſt Urtheil von muſikaliſchen Schriften" ꝛc. (4 Bde. 1738 bis 1754) iſt eine Folge dieſer Societät, da alle Arbeiten und Bücher an ihn geſchickt werden mußten, und er ſo die beſte Gelegenheit erhielt, ſich ausgedehnte literariſche Kenntniſſe zu erwerben. 1739 ſchrieb er: „Anfangsgründe des Generalbaſſes", natürlich nach mathematiſchen Grundſätzen; 1740: „Muſikaliſcher Staarſtecher" — ein critiſches Wochenblatt. 1742 überſetzte er Fuchs' „Gradus ad Parnassum." 1747 ward er Doctor der Medicin zu Erfurt, und endlich kam er nach Warſchau, wurde hier in den Adelſtand erhoben, Hofrath, Königlich Polniſcher Leibarzt und Hiſtoriograph, und ſtarb endlich im März 1778.

Mixis, (griech.) wörtlich: Miſchung, Vermiſchung; in der griechiſchen Muſik derjenige Theil der Melopoie, welcher lehrte, wie ein Tonſetzer die Intervalle an einander hängen ſollte, und wie die Geſchlechter und Tonarten wohl einzutheilen und nach dem Charakter der Melodie zu wählen waren; alſo gewiſſermaßen ihr äſthetiſcher Theil.

Mixolydiſch, mixolydiſche Tonart, eine der alten Kirchentonarten mit der Tonleiter g, a, h, c, d. e, f, g, alſo Dur, aber mit kleiner Septime. Hieraus folgt, daß ihr die beiden Töne h und f weſentlich ſind; der erſtere als charakteriſtiſche große Terz, um ſie als Durton darzuſtellen, der letztere als charakteriſtiſches Unterſcheidungszeichen von dem andern Durtone, dem Joniſchen, welcher die große Septime (c—h) enthält, wie auch unſer Dur. Daher fehlte der mixolydiſchen Tonart die Möglichkeit eines nach unſerer Weiſe vollkommenen Schluſſes mittelſt des Dreiklangs oder Septimen-Accordes auf der Dominante; ſie erſchien vielmehr als eine unmittelbare Emanation aus C joniſch, und ſtets von dieſem ihrem Stammtone abhängig, von ihm bedingt und gelenkt, auf ihn ſich zurückbeziehend. Von dieſem Standpunkte aus iſt das Weſen des Mixolydiſchen am ſicherſten zu faſſen. Der Grundzug des Mixolydiſchen iſt die Erhebung, das Aufſchweben aus dem feſtern Joniſchen, das aber nicht zu eigner, abgeſchloſſener Beſtimmtheit gelangt und darum einen weniger feurigen, mehr geiſtigen Aufſchwung nimmt, gleichſam ein höherer, verſchimmernder Abglanz des ſichern, hellklaren Urſprungs. Wenn ſchon hierin bedingt iſt, daß über die Verklärung ſich gleichſam ein Schatten der Wehmuth verbreitet, der ſich noch beſtimmter zeichnet durch das ſtets nach dem Urſprung zurückverlangende f, das ſich auch ungehört unſerm Gefühle aus dem Dreiklange auf G ſtets vernehmbar macht, ſo erhebt die nahe Beziehung auf das Doriſche dieſen Zug weicher Sehnſucht in die Sphäre heiligeren, kirchlichen Ernſtes, gemäß dem Sinne der doriſchen Tonart. So beſaß die alte Choralkunſt an der mixolydiſchen Tonart einen Typus von tiefſinnigem, reichem und beſtimmtem Charakter, wo es galt, verklärender und dabei ſehnſuchtsvoller Erhebung Stimme zu verleihen. Die Geſänge: Komm Gott Schöpfer, heiliger Geiſt — Komm heil'ger Geiſt, erfüll' die Herzen — Gelobet ſeyſt du, Jeſu Chriſt — und viele ähnliche geben davon Zeugniß.

Mixtur, auch Miscella, und nach alten Benennungen: Mixten, Mixtene, Mixtin, Mixtum (wenn nämlich die Mixtur nur zweifach war), eine gemiſchte oder aus mehreren Chören von verſchiedener Größe beſtehende Orgelſtimme; oder auch eine ſolche Orgelſtimme, bei der auf einem Stocke mehrere Pfeifenchöre von verſchiedener Größe ſtehen. Die Mixtur zerfällt in mehrere Arten, als: in Cornet, Cymbel, Progressio harmonica, Scharf, Sesquialtera, Tertian, und in die eigenthümlich ſo genannte Mixtur. — Mixtura acuta bezeichnete ſonſt Cymbel, auch wohl Scharf. — Mixtur-Cymbeln, ſagt Walther in ſeinem muſikaliſchen Lexikon, ſind Pfeifenwerke dreierlei Art, große, mittel und kleine M. — Mixturwerk war ein ſolcher Mixturzug, wodurch eine M. klangbar gemacht wurde.

Mocker, ſtarb um 1820 zu Lyon, wo er eine lange Zeit als Muſiker angeſtellt war. Von Geburt war er ein Deutſcher. Er componirte Manches, was beachtet zu werden verdient.

Mockert, berühmte Orgelbauer-Familie. 1) der Vater war Hof-Orgelbauer zu Halberſtadt und blühete zu Ende des 17. Jahrhunderts. Sein Sohn und Schüler — 2) Chriſtoph, ſtarb 1753, im 65. Jahre ſeines Lebens. Sein Sohn und Schüler wieder — 3) Johann Chriſtoph, der in Roßleben anſäſſig blieb und hier erſt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ſtarb.

Mockwitz, Friedrich, iſt im Jahre 1773 in Lauterbach bei Stolpen in Sachſen geboren und lebt jetzt in Dresden. Durch eigene größere Arbeiten hat er ſich nicht bekannt gemacht, ſondern nur durch ſeine vortrefflichen Arrangements von Inſtrumentalſtücken zu vier Händen für das Clavier. Er war der erſte, welcher die großen Sinfonien, Ouverturen u. ſ. w. von Mozart, Haydn, Beethoven in einer dem neueren Clavierſpiele angemeſſenen Weiſe einrichtete, weshalb denn auch von dem Publikum, bei übrigens gleichem Gegenſtande, ſeine Arrangements vorzugsweiſe geſucht wurden. Nur einige Kleinigkeiten ſind von der Compoſition dieſes verdienſtlichen aber ſehr beſcheidenen Mannes erſchienen; ſie beweiſen, daß er ſo gut wie viele Andere das Recht gehabt hätte, die Welt mit ſeinen Werken zu überſchwemmen.

Moderato (ital. Adj. von dem Verbum moderare — mäßigen), mäßig, gemäßigt; ſteht gewöhnlich neben Tempobezeichnungen zu deren näheren Beſtimmung, wie z. B. allegro moderato — mäßig raſch, andante moderato — mäßig langſam u. ſ. w.

Moderatus, ſ. Accentus ecclesiastici.

Modulation. Schon in dem Art. Ausweichung iſt bemerkt worden, daß die Begriffe der Ausdrücke: Ausweichung, Uebergang und Modulation, wegen ihrer nahen Verwandtſchaft, oft mit einander verwechſelt werden. Das lateiniſche modulari, von welchem das Wort Modulation abſtammt, heißt: abmeſſen, gehörig einrichten, reguliren. Daher iſt denn Modulation in der Muſik zunächſt auch die Abgemeſſenheit und Anordnung (nach Melodie und Harmonie) des ganzen Tongewebes eines Muſikſtücks. Dieſe Abgemeſſenheit kann aber nur beſtehen in einer ſchicklichen Anordnung der unter ſich nach allen Seiten hin verſchiedenen Töne, aus welchen ein Tonſtück beſteht, und ſo verſteht man denn unter Modulation im engern Sinne diejenige Tonführung, bei welcher ein muſikaliſches Stück ſich aus einer Tonart in die andere bewegt und zuletzt doch wieder in die erſte Grundtonart zurückkehrt. Es iſt die Kunſt, den Geſang und die Harmonie aus dem Hapttone durch andere Töne und Tonarten vermittelſt ſchicklicher Ausweichungen durchzuführen, ohne den Punkt und den Faden zu verlieren, von welchem und an welchem man ausging, um dahin wieder zurückkehren zu können: ein Hauptmittel, dem Ganzen bei aller Einheit doch große und ſchöne Mannigfaltigkeit zu geben, welches der erſte und höchſte Zweck aller Modulation iſt.

Modus (lat.), wörtlich: das Maaß, die Art und Weiſe; daher in der Muſik, in Beziehung auf welche es auch mit musicus (modus musicus) zuſammenſteht, die Tonart. Siehe die Artikel Tonart, Kirchentonart und Menſuralmuſik.

Modus Pythicus hieß bei den Alten dasjenige Tonſtück, welches die unter Begleitung eines Inſtruments abſingen mußten, die bei den Pythiſchen (daher der Name) Spielen um den Preis kämpften.

Moine, ſ. Lemoine.

Molck, Johann Heinrich Conrad, Conrector und Organiſt zu Peine im Fürſtenthum Hildesheim, geboren den 24. April 1798 zu Hoheneggelſen. Erwägen diejenigen, welche als Sachkundige und Kunſtfreunde 23 Jahre Zeugen ſeines Wirkens für Beruf und Kunſt

blieben, die Summe ſeines Strebens und ſeiner Leiſtungen, ſo erfreuen dieſe ſich mit M. der glücklichſten, rühmlichſten Erfolge, durch deren Genuß er ſich belohnt ſieht. Sollen wir ein allgemeines Zeichen ſeines Strebens angeben, ſo möge es dieſes ſeyn, daß er ſeinen Geiſt mehr auf das Ernſte und Objective, als auf das Scherzhafte und Humoriſtiſche richtet. In dieſem Sinne hat M. einige Werke der muſikaliſchen Compoſition erſcheinen laſſen: 1) Lebensbilder. 2) Worte der Liebe: Geſänge von Göthe, Schiller und König Ludwig von Bayern. 3) Choral-Melodienbuch mit einer kurzen Anweiſung zum Geſange für Schulen, vierte Auflage. 4) Choralbuch mit Zwiſchenſpielen für angehende Organiſten und Freunde des Orgelſpiels. 4°. Eine Menge ſonſtiger Compoſitionen M.'s, die der öffentlichen Aufmerkſamkeit nicht unwerth ſeyn dürften, ſind ungedruckt geblieben.

Molenda, Wenzel, berühmter Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts und Componiſt für ſein Inſtrument, war aus Piſel in Böhmen gebürtig, kam um 1788 nach Mainz, wo er zu Anfange des laufenden Jahrhunderts ſein Leben beſchloß. Er hat viele Concerte und Parthien für ſein Inſtrument geſchrieben; gedruckt aber ſind unſers Wiſſens wenige oder gar keine davon.

Molinaro, Simon, um 1600 Capellmeiſter am Dom zu Genua. Prinz zählt ihn in ſeiner Geſchichte pag. 135 zu den größten Lauteniſten ſeiner Zeit. Heerwagen dagegen ſagt, daß er ein vortrefflicher Choralmelodien-Componiſt geweſen ſey. Doch ſind gar keine ſolche Melodien mehr von ihm vorhanden, ſondern nur ein 1605 zu Venedig gedrucktes Werk Concerti ecclesiastici, das lauter Meſſen und Motetten mit Inſtrumentalbegleitung enthält.

Molino, Francesco, Meiſter auf der Guitarre und jetziger Zeit auch einer der tüchtigſten Componiſten für ſein Inſtrument. Seine Lebensgeſchichte iſt uns unbekannt.

Molique, Bernhard, Königl. Hof-Muſikdirector und zweiter Director der Oper zu Stuttgart; ſeitdem Spohr ſich des Soloſpiels mehr und mehr begeben hat, vielleicht der größte Violinvirtuos in ganz Deutſchland, denn alle übrigen derzeitigen Meiſter des Inſtruments, als Möſer, Bohrer u. A., ſind groß, ja wir wollen ſogar zugeben einzig und unerreicht in gewiſſen Einzelnheiten, aber dieſe immerhin bewunderuswerthen Einzelnheiten geben in keiner Weiſe ein Gewicht, das ſich gegen die Univerſalität, die Allſeitigkeit und das durchaus Gediegene des Molique'ſchen Spiels in die Schaale werfen ließe. M. ward geboren zu Nürnberg am 7. October 1803. Durch vielfache Reiſen hat er im In- und Ausland ſeinen großen Ruf erworben; iſt von der muſikaliſchen Welt jedoch nicht nur als Virtuoſe, ſondern auch als Componiſt hochverehrt. Seine Compoſitionen, wenn gleich mehr für den Soloſpieler beſtimmt, ſind nicht — wie viele Virtuoſenarbeiten — nur temporäre Modeartikel, ſondern wirkliche Kunſtgebilde ernſter und ſolider Gattung, ſo daß er ſich auch dadurch als Meiſter und vielſeitiger Tondichter bewährt hat. Wie Viel iſt noch von dem im beſten Mannesalter ſtehenden M. zu erwarten!

Molitor, 1) Ingenuin, ein Franziskanermönch und Organiſt am Convent zu Botzen in Tyrol, aus Habach gebürtig, blühete als Componiſt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. — 2) Sebaſtian M., geboren zu Lüttig, guter Guitarrevirtuos, lebte in Wien, und hat Verſchiedenes, mehr oder minder Werthvolles, componirt. — Ein Bruder des Letzteren beſitzt eine Pianofortefabrik in Neapel, wo er ſchon über 40 Jahre lebt und in ſeinem Fache großes Anſehen hat.

Moll (von dem lat. mollis — weich), ſ. den Art. Dur und Tongeſchlecht.

Mollenhauer, Gebrüder Friedrich, Heinrich und Eduard, drei in Betracht ihres Alters und ihres Bildungsgangs ſehr achtungswerthe Virtuoſen, welche auf den Reiſen, die ſie gemeinſchaftlich unternahmen, beſonders durch ihr geſchicktes Zuſammenſpiel an mehreren Orten großes Aufſehen erregten. Sie ſtammen aus Erfurt und haben, die Zeit der Reiſen abgerechnet, auch dort bis jetzt ihren bleibenden Wohnſitz. Der älteſte, Friedrich, ward geboren 1818 und iſt ein tüchtiger Violinſpieler aus Spohr'ſcher Schule, wenn auch nicht unmittelbar. Der zweite, Heinrich, iſt ein ausgezeichneter Violoncelliſt. Derſelbe ward 1828 geboren und eines Theils von jenem ſeinem älteſten Bruder, dann aber mehr noch von Methfeſſel unterrichtet. Und der jüngſte endlich, Eduard, geboren 1830, ward allein von ſeinem älteſten Bruder Friedrich gebildet und iſt, wie dieſer, Violiniſt.

Möller, Johann, ein beliebter Componiſt und berühmter Clavier- und Orgelſpieler des 17. Jahrhunderts, war in der erſten Hälfte deſſelben Hoforganiſt zu Darmſtadt.

Möller, Johann Gottfried. Das Jahr und den Ort ſeiner Geburt können wir nicht angeben. Er wurde als Cantor und Organiſt nach Gotha berufen, und hier lebt er, ſo viel uns bekannt iſt, auch in dieſem Augenblicke noch, neben ſeinen Berufsarbeiten ſich auch fortwährend fleißig mit Componiren und Unterrichten beſchäftigend. 1822 erſchien unter Anderem eine vierhändige Clavierſonate von ihm, die ein Meiſterſtück ihrer Art iſt. Möller ſetzt durchaus nicht gewöhnlich; immer ſucht er die doppelte Aufgabe zu löſen, Gründlichkeit des Styls und Reinheit des Satzes mit einer wohlthuendm Annehmlichkeit des Ganzen, die auch den Laien anzieht, zu verbinden, und es iſt ihm, ſo ſchwer es iſt, meiſtens auch gelungen, was doppelte Anerkennung verdient.

Moloſſus, ein Tonfuß von drei langen oder drei unmittelbar nach einander accentuirten Noten. Ein ſolcher moloſſiſcher Rhythmus kommt oft in Hymnen vor. In der Muſik kann er nur durch drei auf einander folgende volle Tactnoten wiedergegeben werden.

Moltke, Carl Melchior Jacob, geboren den 21. Juli 1783 zu Garmſen im Hildesheim'ſchen, geſtorben den 9. Auguſt 1831 zu Weimar als Großherzogl. Kammerſänger, ein weitberühmter Tenoriſt. Ungeachtet der vielſeitigen Thätigkeit, zu welcher M.'s Talent eine lange Reihe von Jahren hindurch in den mannigfaltigſten erſten Tenorrollen in Anſpruch genommen wurde, erwarb er ſich dabei doch fortwährend auch als geſchickter Geſangslehrer vielfache Verdienſte, um ſo mehr, als er ſich ſtets allen Auswüchſen der Geſangskunſt und jedem Mißbrauch der Stimme zu gewaltſam ihr abgepreßtem Paſſagenweſen und nichtsſagender Gurgelei mit eiſerner Strenge abhold erwies. Selbſt den unverkünſtelten Ausdruck warmer, wahrer Empfindung ſich zum Hauptziel ſetzend, machte er dies auch ſeinen Schülern und Schülerinnen zur Hauptſache. Gern geſehen im Göthe'ſchen Hauſe, widmete er ſich als Componiſt vorzugsweiſe dieſem Dichter, von welchem er eine ziemliche Anzahl der kleineren Lieder in Muſik geſetzt hat, die theils bei Breitkopf und Härtel, theils bei Hofmeiſter in Leipzig erſchienen und in Weimar und der Umgegend noch jetzt beliebt ſind, wiewohl ſie ſich im Ganzen mehr durch fließende, klare Melodie als durch eigenthümliche Kraft und Friſche der muſikaliſchen Erfindung auszeichnen.

Molto (ital. Adject. und Adverb) — viel, ſehr, beträchtlich; ſteht immer neben Vortrags- oder Tempobezeichnungen, zu deren näherer Beſtimmung, z. B. allegro molto (oder allegro di molto) — ſehr ſchnell. Als Adjectivum heißt es im Femininum molta, z. B. con molta espressione — mit vielem Ausdruck u. ſ. w.

Mombelli, Domenico, eben ſo groß als Sänger wie als rechtſchaffener Mann, ward geboren zu Piemont im Januar 1755. In Italien iſt wohl keine größere Bühne, auf der er nicht geſungen und durch ſeine meiſterhaften Darſtellungen Lorbeern errungen hätte. Gegen 1820 verließ er das Theater ganz, mit dem Ruhme, 40 Jahre lang beinahe auf demſelben thätig geweſen zu ſeyn und ſein Anſehen als Sänger und Schauſpieler immer auf gleicher Höhe erhalten zu haben: ein Ruhm, der, ſo weit die Geſchichte reicht, nur ſehr wenigen Sän-

Digitized by Google

gern in's Grab folgte, und M. doppelt merkwürdig macht in den Annalen der dramatiſchen Kunſt. Wenn er zuweilen noch ſang, ſo geſchah es im kleinen Kreiſe kunſtſinniger Freunde oder in der Kirche. Uebrigens beſtand ſeine Hauptbeſchäftigung ſeit der Zeit im Componiren italieniſcher Canzonetten, Arien, Duetten ꝛc. — kurz kleiner Geſangsſtücke mit Pianofortebegleitung, die auch bis zur Stunde Lieblingsſtücke der Italiener geblieben ſind, bis er am 15. März 1835, in dem hohen Alter von 80 Jahren und 2 Monaten, daſelbſt ſtarb. Von ſeinem herrlichen Charakter und ſeinem außerordentlichen Wohlthätigkeitsſinne werden manche rührende Züge erzählt.

Momigny, Jerome Joſeph de, nach Gerber ein in Paris lebender Tonkünſtler und Muſikalienhändler, welcher 1802 im eigenen Verlag herausgab: „Expremière année de leçons de Pianoforte", und ſechs Jahre ſpäter ein pomphaft angekündigtes theoretiſches Werk: „Cours complet d'Harmonie et de Composition etc." Momigny hat auch Vieles componirt, als: Quartette, ein Claviertrio, Sonaten, Cantaten und die Operette „Harlequin." Auch ſchrieb er eine Anweiſung zum Singen in Solfeggen; noch eine andere Pianoforteſchule (Méthode et les 6 prem. mois de Leç. de P.), nach welcher M. ein guter Violinſpieler ſeyn muß, und endlich auch eine „Encyclopédie méthodique" in 2 Bänden. Die meiſten von ſeinen Werken erſchienen in ſeinem eigenen Verlage.

Mommoleto, berühmter Sopraniſt des vorigen Jahrhunderts, Caſtrat, aus Venedig gebürtig, kam ſehr jung ſchon an den Hof zu Heſſen-Caſſel und ſtarb in den ſechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Monaulos, ſ. die Artikel Auletes, Flöte und Griechiſche Inſtrumente.

Mondonville, Jean Joſeph Caſſanea de, geboren zu Narbonne in Languedoc am 24. December 1711. In Paris erregte ſein vortreffliches Violinſpiel die allgemeinſte Bewunderung; deshalb blieb er denn auch daſelbſt und fing an, Einiges zu componiren. Zwei Bücher Violinduo's, ein Buch Trio's und zwei Bücher Clavierſtücke waren das Erſte, was er ſchrieb. Gedruckt erſchienen ſie aber erſt 1750, nachdem ſchon Opern und andere Werke von ihm bekannt waren. 1768 zog er auf ſein Landgut Belleville, lebte hier in aller Ruhe und ſtarb am 8. October 1772. Unſtreitig muß man M. zu denen rechnen, welche neben Gluck durch Einführung der Enſembleſtücke und des großen Finale's ſehr Viel zur Ausbildung der Oper beitrugen. Seine Frau, eine geborne Boucon, war eine vortreffliche Clavierſpielerin. Sein Sohn, der ſich M. le jeune nannte, war von ihm zum Violinvirtuoſen gebildet worden. Er war geboren 1740 und reiste um 1767 auch eine Zeitlang in Deutſchland. Von ſeinen Compoſitionen ſind einige Violinduo's bekannt.

Monelli, Savino, neuerer Zeit einer der beſſeren italieniſchen Tenoriſten, für welchen auch Roſſini mehrere Opern geſchrieben hat, ſtarb zu Fermo, ſeiner Vaterſtadt, am 5. Juni 1836, in einem Alter von 52 Jahren.

Moneta, Giuſeppe, der Componiſt der zu ihrer Zeit wegen ihres leichten gefälligen Styls ſehr beliebten Opern: „Il Capitano tenaglia" (1784), „La muta per amore" (1785) und „Li due Tutori" (1786), und der beiden Intermezzi: „Amor vuol Gioventa" und „l'Equivoco del Nastro", lebte zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Dilettant zu Florenz, ohne ſonſtige künſtleriſche Bedeutung.

Monferrato, von Einigen auch Montferrato geſchrieben, Nadal, vom 30. April 1676 bis zum 23. April 1685, wo er ſtarb, Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu S. Marco in Venedig, war einer der berühmteſten Kirchencomponiſten ſeiner Zeit.

Mongenot, Pierre Joſeph, geboren zu Beſançon, kam 1749 nach Paris und wohnte Anfangs einige Jahre zu Verſailles bei dem Capellmeiſter Blanchard. Er war Gelehrter und Componiſt zugleich. Während ſeines Aufenthalts zu Verſailles führte er mehrere Motetten ſeiner Compoſition mit vielem Beifalle auf und erhielt eine Stelle in der Königlichen Capelle. Später ward ihm der Unterricht der Königl. Capellknaben (des Pages de la Musique) übergeben. Mehrere derſelben bildeten ſich durch ſeine Leitung zu tüchtigen Muſikern. Er war ſpäter Hofmeiſter in einem vornehmen Hauſe. Alle Muße, die ihm das Amt, das er 25 Jahre lang verwaltete, ließ, verwandte er auf Compoſition, und es gibt keinen Styl und wohl keine Art von Tondichtungen, worin er nicht wenigſtens etwas Gediegenes geliefert hätte.

Monn, ſ. Mann.

Monochord, wörtlich überſetzt: Einſaiter, auch Klangmeſſer und lat. Mensa genannt, iſt, nach Koch's richtigſter Definition, dasjenige Inſtrument, auf welchem die Verhältniſſe der Intervalle ausgemeſſen und durch Zeichen bemerkt ſind, ſo daß man jedes Vereinzelte derſelben mittelſt eines unter die Saite geſchobenen beweglichen Stegs angeben kann. Leſenswerthe Aufſätze und Schriften darüber findet man in der „Cäcilia" Bd. 2 pag. 117, in Sulzer's Theorie der ſchönen Künſte unter dem Artikel Monochord.

Monodie. Die Griechen nannten jeden einſtimmigen Geſang Monodia; daher kommt es denn, daß man ſpäter alle Sologeſänge mit dem Namen Monodien belegte.

Monodram, ſ. Melodram.

Monophonie (von dem griechiſchen μονος — einzig, allein, und φωνη — Laut, Stimme), Einſtimmigkeit; daher monophoniſch — einſtimmig. Beides iſt demnach daſſelbe was Homophonie und homophoniſch, der Gegenſatz von Polyphoniſch (vielſtimmig).

Monotonie iſt Eintönigkeit. Dieſe Eintönigkeit kann ſich in der Muſik auf zweierlei Weiſe geſtalten: 1) ganz im Sinne des Worts als Mangel an Modulation im Geſange, ſowohl der menſchlichen Stimme als der Inſtrumente; und dann 2) als eine gewiſſe Einförmigkeit der Manier, die ſich in Anlage und Ausführung eines Muſikſtücks, oder auch in der Behandlung der Inſtrumente und muſikaliſchen Darſtellungsmittel überhaupt offenbart.

Monpou, Hipolyte, zu Paris am 12. Januar 1794 geboren, ſtarb am 10. Auguſt 1841 zu Orleans. Von ihm ſind treffliche und originelle Romanzen bekannt geworden; auch hat er mehrere Opern geſchrieben, welche in Frankreich Beifall erhielten.

Monſigny (von den Franzoſen auch Moneigny geſchrieben), Pierre Alexandre, der mit ſeinen Zeitgenoſſen Gretry und Philodor der Geſchmackloſigkeit Rameau's durch eine Reihe trefflicher komiſcher Opern einſt den Todesſtoß gab, ward geb. zu Artois am 17. Octbr. 1729. M. war als Componiſt bei der komiſchen Oper mit einem anſehnlichen Jahrgehalt angeſtellt. Die Revolution aber brachte ihn um Alles, Amt und Vermögen, und er befand ſich in einer ſehr mißlichen Lage; Nichts als ſein Ruf war ihm geblieben. Am 22. September 1798, als am Neujahrstage der Revolution, ward auf dem Marsfelde bei Paris auch ſein Name, neben denen Cherubini's, Leſueur's und Martini's, als eines um die vaterländiſche Kunſt hochverdienten Componiſten, von Herolden laut ausgerufen; eine Ehre aber, die gegen den länger als 30jährigen und immer gleich großen Beifall des Publikums kaum hätte in die Wagſchaale gelegt werden können, wenn ihm nicht beſonders auch damit eine Stelle beim Nationalinſtitute und eine lebenslängliche Penſion von 2400 Livres jährlich bewilligt worden wäre. Nach Piccini's Tode (1800) ward er dann zum Mitdirector des Conſervatoriums zu Paris ernannt, und er ſtarb als ſolcher am 14. Januar 1817.

Monſtres heißen die ſich in der Fronte alter Orgeln befindlichen Pfeifen, deren Aufſchnitte durch Vergoldung zu verzerrten Geſichtern gebildet worden ſind.

Mont, Heinrich du, geſtorben als Abt von Silly 1684, war vorher Königlich franzöſiſcher Capellmeiſter,

Digitized by Google

und 1610 zu Lüttich geboren. Von 1652 an gab er mehrere Bände geiſtlicher Geſänge, Meſſen und Motetten heraus. Berühmt war er als Orgelſpieler, und einer der Erſten in Frankreich, welche vom Generalbaſſe Gebrauch machten.

Montag (Vorname?), Muſiklehrer zu Weimar und ein in Wahrheit ſehr geſchickter junger Mann ſeines Fachs, auch fertiger Clavierſpieler, ward geboren 1817 zu Blankenhain im Großherzogthum Sachſen-Weimar. Vielleicht daß wir in Zukunft noch viel Erfreuliches von ihm zu berichten haben.

Montagnana, Händel's beſter Baſſiſt, als ſeine Opern um 1732 zu London florirten, war ein Italiener von Geburt. Ehe M. nach London kam, war er ſchon in Spanien geweſen und hatte auch hier ſich einen großen Namen gemacht.

Montanari, Antonio (Franceſco), ein berühmter Violiniſt und Schüler von Corelli, lebte zu Rom und blühete nach Hawkin's Angabe zu Anfang des vorigen Jahrhunderts.

Monte, Philippus de, einer der größten Niederländiſchen Contrapunktiſten des 16. Jahrhunderts, war 1521 zu Bergen im Hennegau geboren, weshalb er ſich auch Mons nannte, und ein Schüler und Liebling von Orlandus di Laſſus. Er ſtarb um 1580. Der größere Theil ſeiner Werke beſteht in Madrigalen für verſchiedene Stimmen.

Monteclair, Michael, geb. zu Chaumont 1666. Gegen 1700 kam er nach Paris und nahm Dienſte im Orcheſter der Oper, in welchem er den Contraviolon einführte, von welchem man bis dahin noch gar keinen Gebrauch gemacht hatte. Seine Mußeſtunden verwandte er lediglich auf die Compoſition und muſikaliſche Schriftſtellerei. Er ſtarb zu Paris im Jahre 1737.

Monteiro, Joao Mendes, Königl. Spaniſcher Capellmuſikus und Componiſt zu Madrid, blühete um 1600 und war aus Evora in Portugal gebürtig. Die Portugieſen zählen noch heute ſeine Werke zu den claſſiſcheſten der Vorzeit. Die meiſten darunter ſind Motetten.

Monteverde, Claudio, den Viele, ſelbſt Gerber, den Mozart ſeiner Zeit nennen, und nach welchem auch Kieſewetter in ſeiner Geſchichte der abendländiſchen Muſik eine eigene große Epoche benannt, die die Zeit von 1600 bis 1640 umfaßt, ward geboren zu Cremona um 1566 und that ſich in ſeiner Jugend als Virtuos auf der Bratſche hervor. Als ſolcher kam er zuerſt auch in die Dienſte des Herzogs von Mantua, wo er ſpäter, nachdem er bei M. A. Ingegneri die Compoſition ſtudirt und manche Meſſe und manches Madrigal componirt hatte, auch zum Capellmeiſter ernannt wurde. Noch 1612 war er dies, und als Componiſt für Kammer, Kirche und Theater weit und breit berühmt. 1620 hielt er ſich einige Zeit zu Bologna auf. Die Academie daſelbſt nahm ihn zu ihrem Mitgliede auf und feierte dieſe Aufnahme durch Aufführung mehrerer ſeiner Werke auf eine ſolenne Weiſe. Dann ging er nach Venedig. Die Oper „Ariane", welche er hier zur Aufführung brachte, hatte zur Folge, daß er nicht allein zur Compoſition mehrerer dergleichen Werke eingeladen, ſondern auch zum Capellmeiſter an der St. Marcuskirche daſelbſt ernannt wurde. Es iſt bekannt, daß dieſe Stelle, ſchon um ihrer großen Einträglichkeit willen, immer nur den ausgezeichnetſten Tonſetzern übertragen wurde, und es läßt ſich ſomit ein Schluß ziehen, in welchem Anſehen M. damals ſtand. Er verwaltete das Amt bis an ſeinen Tod, der erſt gegen 1650 (nach Einigen ſogar erſt 1651) erfolgte. Das iſt in Kürze M.'s Lebensgeſchichte.

Montferrato, ſ. Monſerrato.

Montgeroult, Madame Henriette de, geſtorben zu Paris ſchon im zweiten Decennium des laufenden Jahrhunderts, war von ohngefähr 1796 bis 1808 Lehrerin des Piano am Conſervatorium daſelbſt, und eine ausgezeichnete Clavierſpielerin. Die Compoſitionen für Clavier, welche ſie der Oeffentlichkeit übergab, beſtehen in Sonaten, Concerten, Variationen und Rondo's.

Monti, Gaetano, italieniſcher Operncomponiſt, um 1750 zu Fuſignano bei Ferrara geboren, und daher wahrſcheinlich ein älterer Bruder des berühmten Dichters Vincenzo Monti. Er war 1816 in Neapel, und hier auch beſchloß er ſein Leben; in welchem Jahre übrigens finden wir ebenfalls nirgends berichtet. Seine bekannteſten Opern ſind: „Lo Studente", „Le Donne vendicate" und „La Contadina accorta."

Monticelli, Angello Maria, berühmter Sänger des vorigen Jahrhunderts, Caſtrat mit einer herrlichen Mezzo-Sopranſtimme, war zu Mailand um 1715 geboren und war 1750 als erſter Sänger bei der Oper zu Dresden angeſtellt. Huldigungen aller Art und auch in pecuniärer Hinſicht reiche Belohnung feſſelte ihn an dieſe Stadt, und er blieb daſelbſt bis an ſeinen Tod 1764.

Montu, B., ſ. Sonometer.

Monza, Carlo, geboren, erzogen und geſtorben zu Mailand, war Ritter und von 1760 bis 1792 Capellmeiſter an dem Theater der Scala daſelbſt. Ob ſein Tod in das Jahr 1792 oder 1793 fällt, iſt nicht gewiß. 1766, wo die Oper „Temistocle" von ihm zu Mailand aufgeführt ward, war er ſchon durch ganz Italien als ein vortrefflicher Componiſt in allen Stylen bekannt.

Monzani, T., ein vor 25—30 Jahren noch in London, wo er lebte, ſehr beliebter Flötenvirtuos, von Geburt jedoch Italiener, welcher mehrere ſeiner Compoſitionen (Duette, Trio's, Paſticcio's ꝛc.) im Drucke herausgegeben und dadurch auch im Auslande ſich einen Namen erworben hat.

Mooſer, ſ. Moſer.

Mora (lat. wörtlich: Verzug, Weile). Die alten Muſiktheoriſten verſtanden darunter die Zeitdauer oder das Zeitmaaß der Sylben, worin dieſe ſingend ausgeſprochen wurden. Beim Singen hat nämlich eine Sylbe mehr Zeitwerth als beim Sprechen. Aber ſo wie wir in der Proſodie eine Lage (—) in zwei Kürzen (⏑ ⏑) theilen, ſo auch die alten Muſiktheoriſten die Sylben beim Singen. Eine kurze Sylbe galt eine Mora und eine lange zwei, was bei der Compoſition ſtreng beobachtet werden mußte.

Moraes, Joao da Sylva, geboren zu Liſſabon 1669, war von 1727 an Capellmeiſter an der daſigen Cathedralkirche. Durch eine große Menge gründlich gearbeiteter Kirchencompoſitionen, als Motetten, Reſponſorien, Hymnen, Mifereres, Pſalmen, Meſſen ꝛc., hatte er ſich einen bedeutenden Namen bei ſeinen Zeitgenoſſen und Landsleuten erworben. Sein Tod fällt nach 1750.

Morales, Chriſtoph de, einer der vortrefflichſten Kirchencomponiſten ſeiner Zeit, aus Sevilla in Spanien gebürtig, aber als Sänger in der Päbſtlichen Capelle zu Rom (unter Paul III.) angeſtellt, blühete in der Epoche Willaert, alſo um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Moralität, ſ. Maske.

Moralt, Gebrüder, lange Zeit weltberühmt durch ihren Quartettverein; trennen wir ſie daher auch hier nicht. Urſprünglich waren es jedoch fünf Brüder, welche ſämmtlich Saiteninſtrumente zu ihrem Studium wählten und nach und nach in die Dienſte der Münchner Capelle traten, der jüngſte ausgenommen, welcher früh zu ſeinem Onkel, dem Clavierſpieler Cramer in London, ging. Ausgezeichnet durch individuelle Virtuoſität erwarben ſich die vier zurückgebliebenen Brüder insbeſondere einen weit verbreiteten Ruhm durch ihr vortreffliches Quartettſpiel. Der berühmteſte Muſiker unter ihnen, der ſich nachgehends auch faſt allein von allen vier Brüdern als Componiſt hervorthat, war Johann Baptiſt, der zweite, der 1777 zu Mannheim geboren wurde und bei dem Quartett immer die zweite Violine ſpielte. Joſeph, der älteſte, geboren zu Mannheim 1775, ſpielte die erſte Violine; Philipp, der dritte, geb. ebend. 1779, das Violoncell; und Georg, der vierte, geb. 1780, die Viole. Alle vier waren, wie ſchon geſagt, Mitglieder der Capelle zu München. Baptiſt M. war ſchon durch

Digitized by Google

ſeinen ruhigen, ſanften, nachdenkenden Geiſt vorzüglich auf Kirchenmuſik angewieſen, und hätte darin, bei günſtigerem Zuſammentreffen äußerer Umſtände, ſicher auch weit mehr und Meiſterhaftes geleiſtet. Ruhig, anſpruchslos, ohne je nach Aufſehen zu ſtreben, ging M. ſeine Lebensbahn. Der Verluſt eines Sohnes durch den Tod drückte ihn ſehr nieder. 1823 fing ſeine Geſundheit an, ſehr zu wanken, und er ſtarb am 7. October 1825: ein trefflicher, vielgebildeter Künſtler. Von den übrigen Brüdern fühlte ſich keiner ſonderlich zur Compoſition hingezogen. Ihr Talent hatte durchgehends eine mehr praktiſche Richtung genommen, bei dem Einen nur in einem mehr, bei dem Andern in einem minder hohen Aufſchwung. Der Bratſchiſt Georg ſtarb ſchon gegen 1818. Der älteſte, Joſeph, gewiſſermaßen das Haupt der Familie und immer ihr Beſchützer und Freund, ward mit der Zeit Königl. Concertmeiſter, ſtarb aber auch ſchon 1828. Er war ein ausgezeichneter, mit Recht weit berühmter Virtuos auf der Violine, und ein Director von ſeltener Genauigkeit. Jetzt lebt nur noch der dritte Bruder, der Violoncelliſt Philipp, der 1829 mit dem Titel eines Königl. Muſikdirectors zum zweiten Dirigenten der Oper befördert wurde.

Morandi, Felice, berühmter italieniſcher Tenorſänger der neueren Zeit, ward geboren zu Viadana im Mantuaniſchen im Jahr 1805. In den Jahren 1828 bis 1832 ungefähr galt er für einen der erſten dramatiſchen Sänger ſeines Landes. Er ſtarb in der zweiten Hälfte des Octobers des Jahres 1838.

Morange, Monſieur de, auch Demorange geſchrieben, lebte zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu Paris, und war damals ein nicht unbeliebter Opern- und Chanſons-Componiſt.

Morato, Joao Vaz Barradas Muito Pame, ein berühmter portugieſiſcher Tonlehrer und Componiſt, geboren 1689 zu Portalegre, lebte und ſtarb zu Liſſabon, wo auch alle ſeine gedruckten Werke in den Jahren 1733 und den folgenden erſchienen ſind.

Mordent, eine Manier der Tonverzierung, bei welcher der Hauptton mehrmals mit der nächſt darunter liegenden Stufe abwechſelt, dergeſtalt, daß der weſentliche Melodieton ſtets Hauptton in der Tacteintheilung bleibt. Das Zeichen iſt ↭ oder ↮. Franzöſiſch heißt ſie Pincé. Und endlich ſchreiben und ſagen Einige auch Mordant ſtatt Mordent. Eins iſt ſo richtig als das Andere; Mordent iſt jedoch der gewöhnliche Name.

Moreau, Jean, gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Rotterdam, von Geburt ein Franzoſe.

Moreau, Jean Baptiſte, geb. zu Angers 1656, war Anfangs Muſikmeiſter zu Langres und zu Dijon; dann kam er aber nach Paris an den Hof, und er ſtarb hier 1734. Die erſte Muſik zu den Chören der Eſther und Athalie war von ihm. Auch hat er eine bedeutende Anzahl Chanſons von Lainez, einem ihm ſehr befreundeten Dichter, in Muſik geſetzt.

Moreau, Mademoiſelle Fanchon, 1696 eine der erſten Sängerinnen am großen Operntheater zu Paris, ging aber ſchon 1708 vom Theater ab und heirathete einen Officier, Namens de Villiers.

Morel, Auguſt Franz, ein der Zeit in Paris lebender, neben Berlioz einflußreicher, critiſcher Muſikliterate, wurde den 24. November 1809 in Marſeille geboren. Seine Compoſitionen zeichnen ſich durch Harmoniereichthum, Tiefe und Reinheit aus. Von Geburt iſt er ein Franzoſe; ſeine muſikaliſche Neigung machte ihn zum Deutſchen. Vor Allen bewundert er Beethoven, Gluck, Weber und Berlioz.

Morelli, Giuſeppe, geboren zu Biſaccia 1736, Caſtrat mit einer vortrefflichen umfangreichen Contra-Altſtimme, ſtarb 1809.

Morendo (ital.) — ſterbend, verlöſchend; daſſelbe was Diluendo (ſ. d.), nur mit dem Unterſchiede, daß beim morendo nicht nur die Tonkraft, ſondern auch das Tempo abnimmt und immer langſamer wird, bis zum gänzlichen Aufhören faſt.

Moreſi, Giovanni, war aus Ancona gebürtig und einer der vorzüglichſten und talentvollſten Muſiker ſeiner Zeit. Sein Tod erfolgte im 82. Jahre ſeines Lebens den 24. März 1691 zu Ancona.

Morgenländiſche Muſik, ſiehe Orientaliſche Muſik.

Morgenroth, Franz Anton, Königl. Sächſiſcher Kammermuſikus in Dresden, wurde am 8. Februar 1780 in Ramslau geboren. Sein Violinſpiel iſt in jeder Hinſicht meiſterhaft, rein, fertig und höchſt präcis. Eben ſo gehören auch ſeine Compoſitionen zu den beſſeren ihrer Art und zeugen von unendlich vielem Fleiße in der Ausarbeitung.

Morheim, Chriſtian Samuel, geboren zu Neumark in Thüringen 1718. Man hat mehrere, ihrer Zeit nach treffliche, Clavierſachen von ihm (Concerte, Sonaten ꝛc.), auch Choralvorſpiele; die meiſten davon aber haben ſich nur in Abſchriften erhalten.

Morichelli, ſ. Boſello.

Moriente iſt daſſelbe was Morendo (ſ. d.).

Morigi, Angelo, geboren zu Rimini in der erſten Hälfte des verfloſſenen Jahrhunderts, war am Hofe zu Parma als erſter Geiger und Director angeſtellt, und gab mehrere ſeiner Werke: Violinſolo's, Duette, Concerte ꝛc. im Stich heraus. Sein Ruf als Virtuoſe gehörte zu den bedeutenden. Er ſchrieb auch eine kurzgefaßte „Abhandlung über den fugirten Contrapunkt.“

Morin, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Kammermuſikus des Herzogs von Orleans zu Paris, wird von Walther und Gerber der Erſte genannt, der zu Paris Cantaten habe drucken laſſen.

Moritz, lateiniſch Mauritius, Auguſt, Landgraf zu Heſſen-Caſſel, geboren 1572 und geſtorben 1632. Daß Muſik und Poeſie von jeher an den Heſſiſchen Höfen heimiſch geweſen, beweiſt ſchon der bekannte Sängerkrieg zur Wartburg unter Herrmann I. im Jahre 1206 (ſ. Forkel's Geſch. d. Muſik Th. 2, S. 762). Moritz war jedoch ſelbſt ausübender Tonkünſtler. Nicht allein, daß er als Contrapunktiſt einen Platz neben Orlando Laſſo einnehmen durfte, er hatte ſich auch zum Gefühl gewendet wie ſein Zeitgenoſſe Paleſtrina. Am Hofe ſeines Vaters Wilhelm IV. (der Weiſe), welcher ein hoher Gönner der Gelehrten und Künſtler war, und ſelbſt die Mathematik und Sternkunde cultivirte, auch ein aſtronomiſches Uhrwerk verfertigte, welches den Gang der Planeten und Geſtirne genau anzeigte, lebte Otto, einer der berühmteſten Componiſten ſeiner Zeit, und dieſem hatte Moritz ſeine muſikaliſche Bildung zu verdanken. Er war ein ſo leidenſchaftlicher Muſiker, daß er, während eines längeren Aufenthaltes in London, dort eine eigene Capelle unterhielt, bei welcher er die Stelle eines Organiſten ſelbſt verſah. Hier componirte er 8—10 Bände Motetten. Peacham (ſ. d. Emblems pag. 101) ſetzt ihn über alle Componiſten ſeiner Zeit. Die Caſſel'ſche Bibliothek beſitzt noch Vieles von des Landgrafen Arbeit.

Morlacchi, Francesco, Capellmeiſter in Dresden, geboren zu Perugia am 14. Juni 1784. Schon in der früheſten Jugend componirte er mehrere Muſikſtücke für den Kirchengeſang und die Orgel. Außer allen zum Kirchendienſte gehörenden Pſalmen, Antiphonien und Offertorien ſetzte er 1815 ſeinen „Barbiere de Seviglia“ in die Scene. 1816 feierte er in Italien, überall wo ſeine Muſik aufgeführt wurde, glänzende Triumphe. Seine Vaterſtadt krönte ihn für das Paſſions-Oratorium und ſeine „Danaiden“, und der Pabſt ernannte ihn zum Ritter vom goldenen Sporn. Während M. ſeine vielen dramatiſchen Werke ſchrieb, fand er in Mußeſtunden doch auch noch Zeit und Luſt, die herrlichſten Meſſen und Offertorien (darunter das treffliche Angelus domini), neun Cantaten, verſchiedene Arietten, Canzonen, Romanzen und Anakreontiſche Lieder in deutſcher, franzöſiſcher und italieniſcher Sprache zu componiren. Vor Roſſini's Epoche ſtand er an der Spitze der dramatiſchen Componiſten in Italien, wußte aber beſſer als dieſer dem Geſchmacke der Zeit und der Mode zu huldigen,

ohne zum Tändelnden und Kleinlichen herabzuſinken. Sein Genius weiß den ſchönen italieniſchen Geſang und den Reichthum der Melodie, der ſeine Schöpfungen auszeichnet, mit der vollen Inſtrumentation, welche der deutſchen Schule eigen iſt, zu verſchmelzen und dabei dem Ganzen die effectreiche Wirkung des italieniſchen Muſikcharakters einzuhauchen. Was Morlacchi aber über die meiſten ſeiner Kunſtgenoſſen erhebt, iſt der edle, großartige Charakter, womit er fremdem Verdienſte nicht nur die vollſte Anerkennung zollt, ſondern, gegen ſich unerbittlich ſtreng, gegen nahe und fern ſich bildende und ſchon ausgebildete Muſiker das nachſichtsvollſte Wohlwollen übte und, frei von kleinlicher Eiferſucht, in anſpruchsloſer Beſcheidenheit die wahre Künſtlergröße darg. Er ſtarb am 28. Oct. 1841 auf einer Reiſe zu Insbruck.

Morley, Thomas, gegen Ende des 16. Jahrhunderts Baccalaureus der Muſik und Mitglied der Capelle der Königin Eliſabeth zu London, ein für ſeine Zeit vorzüglicher Künſtler, und der Erſte, welcher den Engländern einen vollſtändigen und gründlichen Unterricht in der Muſik in einem gedruckten Werke übergab. Er ſtarb gegen 1604. Von ſeinen praktiſchen Werken ſind die meiſten erſt nach ſeinem Tode erſchienen.

Mortaro, Antonio, ein Franziskanermönch und Organiſt an den Cathedralkirchen zu Oſſaro und Novara, blühete als Componiſt um 1600 und ſtarb in dem Franziskanerkloſter zu Brescia 1619, nachdem er eine ziemliche Anzahl von ſeinen vielen Compoſitionen auch in den Druck gegeben hatte.

Mortellari, Michele, geb. zu Palermo um 1750, war ein Schüler von Piccini und einer der beliebteſten italieniſchen Tonſetzer des vorigen Jahrhunderts. In Deutſchland ſind hauptſächlich nur einzelne Lieder, auch einige Scenen und Arien aus den Opern, von ihm in Umlauf gekommen.

Mortimer, Joſeph, in der muſikaliſchen Welt beſonders bekannt durch ſein treffliches Werk „der Choralgeſang zur Zeit der Reformation“, war geboren am 21. October 1764 zu Mourne im nördlichen Irland. Er ſtarb am 29. December 1837.

Mosca, Giuſeppe und Luigi, zwei Brüder. Der erſte, Giuſeppe M., zu Neapel 1772 geboren, war von 1804 an neun Jahre lang als Director bei der italieniſchen Oper zu Paris angeſtellt, während welcher Zeit er viele einzelne Stücke und Opern componirte. Nach ſeiner Rückkehr in Italien ſchrieb er Opern für Mailand, Parma, Venedig und Neapel. 1817 ward er Theaterdirector in Palermo. Als ſolcher ſchrieb er außer vielen einzelnen Stücken auch Opern. Nach den daſelbſt ausgebrochenen Unruhen verließ er Sicilien und ging 1821 nach Mailand, wo er wieder fleißig Opern und andere Stücke ſchrieb. Mit ſeinem Bruder Luigi M., der 1775 zu Neapel geboren wurde und ziemlich dieſelbe Schule, aber mit weit weniger glücklichem Erfolge machte, darf man ihn nicht verwechſeln. Dieſer Luigi iſt zwar auch Compoſiteur, hat ſich jedoch beſonders dem Unterrichte gewidmet.

Moscaglia, Giovanni Battiſta, wird zu den beſſeren Componiſten des 16. Jahrhunderts gezählt.

Moſcheles, Ignaz. Dieſer als Componiſt und als einer der erſten Pianoforte-Virtuoſen in ganz Europa berühmte Künſtler bietet dem ſeine Laufbahn aufmerkſam verfolgenden Auge das anziehende Schauſpiel eines ſelbſt durch die glänzendſten Erfolge nicht vom Aufſchwung in höhere Regionen aufgehaltenen Strebens. Der Sohn eines Kaufmanns, zu Prag am 30. Mai 1794 geboren, verrieth er ſchon als Kind bei dem Clavierunterrichte, den eine ältere Schweſter genoß, ſo geſpannten Antheil, daß der Vater nicht umhin konnte, auch ihm Unterweiſung ertheilen zu laſſen. Wie ernſtlich die höchſte Vollendung der Virtuoſität ihm am Herzen lag, ſpricht ſich darin aus, daß er ſelbſt in der erſten, berauſchenden Zeit ſeines Virtuoſentriumphes keinen Tag ohne die beharrlichſten Uebungen vorübergehen ließ, als gälte es, ſich erſt eine Laufbahn zu eröffnen. Ja er hatte ſich für Reiſen eine zuſammenſchlagbare Taſtatur (ohne Saiten) verfertigen laſſen, um ſich auch unterwegs im Wagen unabläſſig üben zu können. In dieſer Weiſe nun zeigte er ſich auch außer Wien auf verſchiedenen Kunſtreiſen, und brachte ſeinen Virtuoſenruhm namentlich auf einer Reiſe durch Norddeutſchland (1816) und einer zweiten, 1820 unternommenen, in Holland, Frankreich und England auf den Gipfel; überall, beſonders aber in London, erregte ſeine überraſchende Kraft und Bravour, ſein feuriger Vortrag und ſeine glänzende und elegante Improviſation Bewunderung. Auch ſeine bis dahin geſchriebenen Compoſitionen, die eigentlichen Bravour- wie die Mehrzahl der Geſellſchaftsſtücke, gehören einer edlen Richtung an. In London hatte ſich Moſcheles einen feſten Sitz bereitet und kehrte erſt 1823 in das Vaterland zurück. Hier trat er unter andern in München und Wien, dann im folgenden Jahre, auf der Rückreiſe nach London, in Dresden, Leipzig, Berlin, Hamburg und Paris auf. In Wien hatte er zunächſt den Wettkampf mit Kalkbrenner zu beſtehen. Man erkannte, daß neben dem Effectvollen, Glänzenden ſich ein tieferer Gehalt offenbare, und fand ſein Spiel impoſanter und (ſchon im Anſchlage) eigenthümlicher als das eben ſo vollendete, aber geglättete, oft zu Sentimentalität ſich hinneigende Spiel ſeines Rivals. Wer Moſcheles perſönlich kennen gelernt hat, wer ihn mit wahrer Vorliebe ſelbſt auf dem Gipfel ſeines Virtuoſenthums zu den ſo viel unſchwereren Werken Mozart's und Beethoven's zurückkehren und mit Urtheil und Spiel tiefe Verſtändniß dieſer hohen Meiſter bekunden geſehen, mußte ſeinen künſtleriſch gereiften Geiſt erkennen und bei dem Wendepunkte in ſeinem Schaffen um ſo herzlicheren Antheil nehmen. Er war lange als Profeſſor an der Königl. Academie der Muſik in London mit der Ausbildung der vorgerückteſten Schüler beſchäftigt, und als Mitdirector der berühmten philharmoniſchen Concerte wie durch den Vortrag Beethoven'ſcher, Mozart'ſcher und Seb. Bach'ſcher Werke (welche letzteren in dem Jahre 1836 enthuſiaſtiſche Anerkennung gefunden haben) ſtand ihm eine vielſeitige Wirkſamkeit offen, und er wußte ſie würdig auszufüllen. Seinem Verhältniſſe zum philharmoniſchen Concerte ſcheint ſeine Sinfonie, ſo wie die Ouverture zu Schiller's „Jungfrau von Orleans“ (1835 dort aufgeführt) den Urſprung mit zu verdanken. — Gegenwärtig iſt er Profeſſor an dem Conſervatorium zu Leipzig, auf einem ſeiner Meiſterſchaft würdigen Felde, wo ihm Gelegenheit genug gegeben iſt, ſeine vielen Verdienſte um die Kunſt zu mehren. Eine Schilderung derſelben mag der Zukunft vorbehalten bleiben.

Moschetti, Carlo, Contraltiſt (Caſtrat) und in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts ſehr berühmter Sänger, war aus Brescia gebürtig. Jahr und Ort ſeines Sterbens finden wir nirgends angegeben; ſo wie auch die Zeit ſeiner Geburt nirgends angemerkt iſt.

Moſel, Ignaz Franz, Edler von, K. K. wirklicher Hofrath und erſter Cuſtos der Hofbibliothek zu Wien, Ehrenmitglied mehrerer muſikaliſchen Geſellſchaften, iſt zu Wien am 2. April 1772 geb. und daſelbſt am 8. April 1844 geſtorben. Schon im Jahre 1788 trat er in Staatsdienſte. Seine freien Stunden blieben fortan zwiſchen dem Studium der muſikaliſchen Compoſition und der Zeichnung getheilt; die Abende aber brachte er häufig in der zu jener Zeit vortrefflich beſtellten italieniſchen Oper zu. 1797 vermählte er ſich mit Anna von Haunalter, deren Vater ein angeſehener Arzt war. Die Tochter aus dieſer Ehe, jetzt Frau v. Laguſius, wurde durch den trefflichen Geſanglehrer, Joſeph Aloiſi, zu einer braven Sängerin gebildet, deren Talent und Geſchmack jedoch mehr zum declamatoriſchen Vortrag als zur Sinne beſtechenden Bravour ſich hinneigt. Von 1801 an knüpfte ſich zwiſchen ihm und dem würdigen Abbé Stadler ein Freundſchaftsband, das nur des Letzteren Tod löſte. Als Moſel im Jahre 1807 zum erſten Male Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ hörte, ſtand das Ideal der dramatiſchen Muſik, wie es ihm bisher immer vorgeſchwebt

Digitized by Google

hatte, plötzlich klar, verwirklicht, in höchſter Kraft, Wahrheit und Schönheit vor der Seele, und ſein Streben richtete ſich nun dahin, irgend eine Bühnen-Compoſition in dieſem Sinne zu verſuchen, worin er jedoch durch eine langwierige Krankheit ſeiner Gattin und deren 1808 erfolgten Tod auf eine höchſt traurige Weiſe geſtört wurde. Für dieſen ſchmerzlichen Verluſt Erſatz zu finden, glückte ihm das darauf folgende Jahr, in welchem er mit Catharina Lambert, einem in jeder Beziehung gleich liebens- und achtungswerthen jungen Frauenzimmer, ſich verband (ſ. den folgenden Art.). Einige Ueberſetzungen Mozart'ſcher und Cherubini'ſcher Opern auf Quartetten für Bogeninſtrumente, denen früher ſchon eine ähnliche von Haydn's „Schöpfung" vorausging, fallen in die erſte Zeit dieſes ſeines neuen Lebensabſchnittes. Im Jahre 1811 kam M.'s dramatiſcher Erſtlingsverſuch, das einactige Singſpiel „die Feuerprobe" von Kotzebue, im K. K. Hofoperntheater mit ermunterndem und wohlverdientem Beifalle zur Darſtellung. 1812 erwählte ihn die Geſellſchaft jener Muſikfreunde, welche ſich, über 600 an der Zahl, vereinigten, um Händel's „Alexanderfeſt" mit Mozart's vermehrter Inſtrumentirung in dem großen, prachtvollen Locale der Kaiſerlichen Reitbahn aufzuführen, einſtimmig zum Oberleiter dieſes für die Muſikgeſchichte der Kaiſerſtadt ſo denkwürdigen Concertes, desgleichen bis dahin, London ausgenommen, ganz Europa nichts Aehnliches aufweiſen konnte. Im nämlichen Jahre componirte er die Cantate „Hermes und Flora", und 12 Monate darauf für die Hofoper die lyriſche Tragödie „Salem" (Text von Caſtelli), ſein erſtes größeres Werk. Gleichſam zur Rechtfertigung der Anſichten, welche ihn bei dieſer Compoſition geleitet hatten, ſchrieb er gleichzeitig die Abhandlung „Verſuch einer Aeſthetik des dramatiſchen Tonſatzes" (Wien bei Strauß 1813). Im Spätherbſte wurde ebenfalls unter M.'s Direction von einer noch zahlreicheren Geſellſchaft Händel's „Meſſias" nach Mozart's Bearbeitung in oben erwähnter grandioſer Localität mit dem herrlichſten Erfolge ausgeführt. Sein Oratorium „Samſon" kam 1815 zur öffentlichen Aufführung, mit mehr denn 700 Perſonen unter M.'s perſönlicher Oberleitung. 1816 vollendete er die Oper „Cyrus und Aſtyages", welche aber erſt nach zwei Jahren in die Scene ging. 1818 erhob ihn der Kaiſer „in gnädigſter Rückſicht ſeiner ausgezeichneten Dienſtleiſtung, Rechtlichkeit und Moralität, dann der Anwendung ſeiner wiſſenſchaftlichen und praktiſchen Kenntniſſe in der Tonkunſt zu wohlthätigen Zwecken" ſammt ſeiner ehelichen Nachkommenſchaft in den öſterreichiſchen Adelſtand. Inzwiſchen war er in ſeiner Dienſtlaufbahn von Stufe zu Stufe bis zum K. K. Hofſecretär geſtiegen, als Se. Majeſtät ihn 1821 aus allerhöchſter eigener Bewegung zum wirklichen Hofrath und Vicedirector bei dem K. K. Hoftheater zu ernennen geruhten. Die Unannehmlichkeiten, die von der Leitung einer ſolchen Anſtalt unzertrennlich ſind, brachten ihn 1828 an den Rand des Grabes. Mehrere öffentliche Blätter hatten bereits ſeinen Tod verkündet, allein die Vorſehung ſchien ihn noch zur ſchwerſten Prüfung aufzubewahren, da ſie, nachdem ſeine 1829 erfolgte Ueberſetzung in ſeine letzte Stelle die Gewährleiſtung einer ruhigen, ſeinen Neigungen angemeſſenen Exiſtenz mit ſich führte, am 10. Juli 1832 die bis zur Anbetung geliebte Gattin ihm entriß. Drei Kinder aus dieſer 23jährigen, überaus glücklichen Ehe waren nunmehr ſein einziger und letzter Troſt. Alle Luſt zu muſikaliſchen Arbeiten war aber ſeitdem aus ſeiner Seele gewichen und nur in literariſchen ſuchte er noch manchmal Zerſtreuung. Von ſeinen Erzeugniſſen als Tonſetzer und Schriftſteller ſind noch folgende die vorzüglicheren, wobei wir bloße Bearbeitungen fremder Werke übergehen: 24 Menuetten und desgleichen deutſche Tänze mit Trio's für das ganze Orcheſter, der K. K. Academie der bildenden Künſte zum Gebrauch bei ihren Maskenbällen verehrt; „Hygea" (Cantate); „Salem" (lyriſche Tragödie); 6 Geſänge mit Pianofortebegleitung; der 120. Pſalm (Vocalchor für 2 Soprane und 2 Altſtimmen, zum Gebrauche der Schüler des Conſervatoriums); 6 Geſänge mit Pianofortebegleitung (über das hierin befindliche „Lied der Mignon" ſchrieb Göthe an Rochlitz: „Kennſt du das Land" hat er mir aus der Seele herausgehorcht, und ich werde nun ſchwerlich es anders vernehmen mögen. Es iſt doch ein angenehmer Lohn für den Liederdichter, wo nicht ſein Verdienſt, ſo ſchöne Geiſter anzuregen. Können Sie Letzteres Herrn v. M. mittheilen, ohne mich in eine Correſpondenz zu ziehen, da die alten ſchon nicht mehr fort wollen, ſo thun ſie es gewiß"); 3 Hymnen aus dem Trauerſpiele „Bulos" von Matth. v. Collin; 6 Geſänge mit Pianoforte-Begleitung; Ouverture zur Tragödie „Ottokar" von Grillparzer; desgl., ſammt Märſchen und Zwiſchenacten, zu Kotzebue's „Huſſiten vor Naumburg"; zerſtreute Aufſätze in den „vaterländiſchen Blättern" (Joſeph Haydn, Skizze einer muſikaliſchen Bildungsanſtalt für Wien, Ueber die Muſik der Chöre zur Tragödie „Polyxena" von Abbé Stadler, Ueber deſſen Oratorium „die Befreiung von Jeruſalem" ꝛc.); im „Sammler" viele Recenſionen, worunter: Ueber Gluck's „Iphigenia in Aulis", Ueber deſſen „Alceſte", Ueber Mozart's „Idomeneo" und „Clemenza di Tito", Gegen Geoffroy's Meinung über die Ouverturen, Gegen deſſen Urtheil über Gluck's „Armida", Ueber Cherubini's „Medée", Gegen Geoffroy's Urtheil über Mozart's „Clemenza di Tito", Ueber die Arien der Königin der Nacht in der „Zauberflöte", Ueber die erſten 12 Pſalmen David's von Abbé Stadler; in der Wiener allg. Literaturzeitung: Gedanken über einige Aeußerungen der Madame Stael über die deutſche Muſik; im Leipziger Kunſtblatt: Ueber den Umfang der Gedichte für Oratorien und Cantaten, in muſikaliſcher Hinſicht betrachtet; im „Janus": Vaudeville, Liederſpiel, Singſpiel, Oper (dieſe beiden Abhandlungen wurden ſpäter auch in die Wiener allgem. muſikaliſche Zeitung aufgenommen); in der Wiener Zeitſchrift: Ein Traum über den gegenwärtigen Geſchmack in der Muſik, Brief eines alten Theaterfreundes, Das Dilettantenconcert (humoriſtiſche Skizze); im Taſchenbuch für Schauſpieler von Lembert: Ueber Methode und Kunſt; in der Wiener allgem. muſikal. Zeitung: Ueber die Grundlage u. ſ. w. der neuen tragiſch-dramatiſchen Muſik in Frankreich, Ueber den dritten Act der Oper „Othello", Ueber Critik der Tonkunſt; in den Jahrbüchern der Literatur: Ueber das Werk „de l'Opera en France", für Freunde der Tonkunſt von Rochlitz, Ueber Roſſini's Leben von Stendhal, für ruhige Stunden von Rochlitz, Ueber Mozart's Biographie von Niſſen, C. M. v. Weber's Nachlaß, Ueber Fetis, Memoirs of Dr. Burney; Ueberſetzungen in Proſa: „Geſchichte der Tonkunſt" von Jones (mit Anmerkungen, Wien bei Steiner 1821); „Erziehung", Luſtſpiel in fünf Acten, aus dem Franzöſiſchen; Metriſche Ueberſetzungen: „Der Paria" (Trauerſpiel in fünf Acten mit Chören, von Caſ. Delavigne, Leipzig bei Brockhaus 1823), „Die Schule der Alten" (Luſtſpiel von eben demſelben, Wien bei Strauß 1824), „Ode für die Muſik" von Pope, „Samſon", „Jephta", „Salomon", „Herkules" und „Belſazar" (alle dieſe fünf Oratorien aus dem Engliſchen zu Händel's Muſik), „Bianca und Enriko", „der verheirathete Philoſoph"; Größere Original-Abhandlungen: „Verſuch einer Aeſthetik des dramatiſchen Tonſatzes" (Wien bei Strauß 1813), „Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri" (Wien bei Wallishauſer 1817). Das oben erwähnte Oratorium „Belſazar" wurde in der K. K. Reitſchule auf Veranſtaltung der Geſellſchaft der Muſikfreunde im November 1834 durch 843 Individuen mit außerordentlichem Beifalle wiederholt aufgeführt; eben ſo am 20. März 1836 nach ſeiner Bearbeitung Händel's „Iſrael in Egypten" im K. K. Redoutenhauſe.

Moſel, Catharina Edle von, geb. Lambert, Gattin des Vorhergehenden, war am 15. April 1789 zu Kloſter-Neuburg in Unteröſterreich, zwei Stunden von Wien, geboren. In dem Zeitraume von 1811 bis 1817 ſpielte ſie öfters in öffentlichen, wohlthätigen Zwecken

Digitized by Google

gewidmeten Concerten im Hofoperntheater wie im großen Univerſitätsſaale, und fünfmal ward ihr die beſondere Ehre zu Theil, in größeren und kleineren Hofconcerten vor Ihren Majeſtäten und dem verſammelten Hofe ihre Meiſterſchaft auf dem Pianoforte zu bewähren. Eine ſchmerzhafte Krankheit kürzte ein Leben, das eine lange Dauer zu verſprechen ſchien und einzig der Beglückung ihrer Familie geweiht war. Sie ſtarb am 10. Juli 1832 zu Mödling. Von ihren Compoſitionen iſt nur eine Parthie Variationen für das Pianoforte im Stich erſchienen. Zwei ähnliche Suiten bewahrt ihre Tochter im Manuſcript, denn die allzu Beſcheidene erachtete es für verdienſtlicher, die Werke großer Meiſter genügend vorzutragen, als ſelbſt welche zu ſchaffen, die dann immer hinter jenen zurückbleiben. Als Schriftſtellerin verſuchte ſie ſich, unter dem Pſeudonamen „Eliſa" zum Beſten einer armen Familie. Niemand wußte darum als ihr Gatte, der das ſtrengſte Stillſchweigen gelobt und gehalten hatte. Erſt nach ihrem Tode wurde es bekannt, daß die beiden Erzählungen „die Sühnung" und „Roſa" (ſ. Taſchenbuch „Aglaja" 1823 S. 209—248), ſo wie „Eliſen's Bemerkungen über die elegante Welt", aus ihrer gewandten Feder herrührten.

Moſel, Prosper Joſeph, jüngerer Bruder des Ignaz Franz, Chorherr von Kloſter Neuburg und Pfarrvicar zu Hitzing, geboren in Wien am 21. April 1777, geſtorben 13. April 1809. Seine heitere Gemüthsſtimmung, ſein muſikaliſches Talent und ſeines Benehmen erhoben ihn zum Liebling der angeſehenſten Familien. Er hat mehrere effectreiche Bravourſtücke für die Violine verfaßt und bisweilen ſelbſt mit glänzender Virtuoſität vorgetragen; doch nie erlaubte ihm jene von dem wahren Künſtler ſtets unzertrennbare Beſcheidenheit, Etwas davon durch den Druck bekannt zu machen.

Moſell, Egiſto, ausgezeichneter Virtuos auf der Flote und Hoboe und zugleich beliebter Componiſt in Florenz, derzeit noch ein Mann in den beſten Jahren, deſſen Werke ſich auch den Weg in's Ausland gebahnt haben.

Moſer (Andere ſchreiben auch Mooſer), Alois, ein berühmter Clavierinſtrumenten- und Orgelbauer zu Freiburg in der Schweiz, wo er am 19. December des Jahres 1839 in einem Alter von 69 Jahren ſtarb, ſtammte aus dem Würtembergiſchen und war geſchickter Spieler ſeiner Inſtrumente.

Möſer, Carl, Capellmeiſter bei dem Königl. Orcheſter zu Berlin, wo er am 24. Januar 1774 geboren wurde, einer der ausgezeichnetſten Violinſpieler Deutſchlands. Er iſt in jeder Hinſicht Künſtler von Beruf, und die von ihm ſchon vor 30 Jahren geſtifteten und ſeit der Zeit regelmäßig fortgeſetzten muſikaliſchen Soireen, in denen ſtets claſſiſche Werke zur Aufführung kommen, haben ſchon bei manchen ihrer Beſucher Keime beſſeren Geſchmacks aufſchießen laſſen. Bei näherer Bekanntſchaft iſt M.'s Lebensgeſchichte von manchen wunderbaren und anziehenden Faten durchflochten, ſo daß ſie Stoff abgeben könnte zu einem intereſſanten Romane. Es wäre zu wünſchen, daß er ſeine Memoiren einmal einem federgeübten Belletriſten dictirte, da ihm ſelbſt die Gewandtheit der ſchriftſtelleriſchen Darſtellung fehlt. Als Componiſt hat er nichts Bedeutendes geleiſtet. Einige Polonaiſen und Variationen für die Violine mit und ohne Begleitung, und einige Romanzen mögen Alles ſeyn, was bisher von ſeinen Werken gedruckt wurde.

Moſes, Johann Gottfried, wird als Orgelſpieler aus dem vorigen Jahrhundert ſehr gerühmt. Er war Organiſt zu Auerbach im Voigtlande. 1785 erſchien von ihm ein Handbuch für Orgelſpieler, das viele Fugen und Präludien, Trio's ꝛc. enthält; dann der 84. Pſalm; Gellert's „Damoetas und Phyllis" für Singſtimmen und Clavier, und mehrere Trio's für Clavier, Violine und Baß.

Moſevius, Johann Theodor, Univerſitäts-Muſikdirector zu Breslau, ward geboren zu Königsberg am 25. September 1788. M. war früher Sänger und Schauſpieler, und zwar ein vorzüglicher Künſtler, als welcher er ſich großen Ruf erworben hat. Jene frühere Lebensperiode mag in einer ſpäteren Zeit beſprochen werden. Hier ſey Seiner von der Epoche erwähnt, wo er 1825 die Bühne verließ und in Breslau eine Singanſtalt gründete. Um ſeine theatraliſche Laufbahn zu beſchließen, ging er noch einmal nach Königsberg und ſang den Caspar in Weber's „Freiſchütz." Jetzt trat er, von 1826 an, nur als Muſiklehrer in Breslau auf. Nach Berner's Tod erhielt er im Juli 1827 die zweite Muſiklehrerſtelle an der Univerſität und die Direction des Königl. academiſchen Inſtituts für Kirchenmuſik, und ſeine Ernennung zum Univerſitäts-Muſikdirector erfolgte 1829 im Februar. In dieſer Eigenſchaft wirkt er denn auch noch jetzt in Breslau, und wahrlich mit vielem Segen. Selten auch vereinigt ein Künſtler ſo viele einnehmende und glänzende Tugenden und Kenntniſſe in ſich als Moſevius. Wiſſenſchaftlich und künſtleriſch vollkommen ausgebildet, dabei in jeder Hinſicht mit einem vortheilhaften Aeußern ausgeſtattet und ein unermüdeter Ausüber ſeiner Dienſtpflicht, iſt er ein Liebling der gebildeten Geſellſchaft Breslaus. Von rein practiſcher Seite betrachtet iſt er ein gediegen gebildeter Sänger. Beſonders im Liedervortrage möchte er wohl von keinem Sänger der Zeit übertroffen werden. Seine Stimme hat keinen großen Umfang, aber iſt ſonor und angenehm. Seine Direction iſt ſicher und ſein Unterricht gründlich und einſichtsvoll. Von ſeinen Compoſitionen ſind nur einige Cantaten und Gelegenheitsgeſänge bekannt geworden. Auch ſeine Gattin (Wilhelmine, geborene Müller am 4. April 1792, geſtorben am 21. Januar 1825) war eine treffliche Sängerin und einſt eine Zier des Breslauer Theaters. Ihre Hauptrollen waren die Elvira in Mozart's „Don Juan" und die Gräfin in deſſen „Figaro's Hochzeit." Ihr eigentlichſtes Element jedoch war der Kirchengeſang, wo die herrliche Fülle und Rundung ihrer Stimme und die wohlthuende Kraft und das Körnige ihres Vortrags allein einen mächtigen Eindruck zu bewirken im Stande waren.

Moſſi, Giovanni, berühmter Violiniſt und Componiſt für ſein Inſtrument, blühete zu Rom in den erſten Decennien des vorigen Jahrhunderts, und war ein Schüler von Corelli. Von ſeinen Werken kennt man noch: eine Sonate für Violine allein, eine andere für Violine und Violoncello, acht Concerte für drei und fünf Inſtrumente, zwölf Concerte für drei und acht Inſtrumente und mehrere Concerte für Violine, Alt und Baß.

Motette, eine ſchon ſehr alte Form der Vocalmuſik. Johann XXII., dieſer Eiferer gegen alle neuen Fortſchritte der Muſik in ſeiner Zeit, erwähnt ſchon 1322 der Tripeln und Motetten ſcheltend; zuerſt finden wir aber letztere bei Frank von Cöln, alſo etwa ein Jahrhundert früher, erwähnt und nach damaliger Form beſchrieben. Frank nämlich unterſcheidet zweierlei mehrſtimmige Compoſitionen; die eine ſey (wie es in Cantilenen, Rondellen und dem Kirchengeſange geſchehe) auf eine Grundlage gebaut, die andere habe deren zwei, nämlich eine dritte, wiederum einer Grundlage gleichgeltende Stimme; dieſe andere Art nennt er Motetten. Motetten waren demnach urſprünglich Kirchengeſänge, die ihren Text aus der heiligen Schrift, einen als Grundlage oder zuſammenhaltender Faden dienenden Cantus firmus aus dem (Gregorianiſchen) Kirchengeſange nahmen; während eine Stimme dieſen Cantus firmus, als Hauptinhalt tenor genannt, vortrug, führten die anderen Stimmen ihren Text zu Motiven aus dem Cantus firmus oder auch aus freier Erfindung durch, und umgaben ſo den ſtrengen, ernſten, ſehr gehaltenen, oft in überlange Noten ausgedehnten Kirchengeſang mit lebhafteren, wechſelvolleren Weiſen, was denn eben jenem Pabſt und anderen Anhängern althergebrachter Würdigkeit als Verunzierung deſſelben erſchien. Im 16. Jahrhundert finden wir Motetten fugenartig geſetzt; weniger hierdurch als durch ihren der heiligen Schrift entnommenen Inhalt blieben ſie von den damals beſonders in Italien überaus be-

Digitized by Google

liebten und verbreiteten Madrigalen unterſchieden, die Weltliches behandelten, oft freier, oft aber auch in derſelben, ſtrengern, Weiſe wie die Motetten geſetzt wurden. Die neuern Italiener und Franzoſen haben den Namen auf kirchliche Solo-Cantaten übertragen, die freilich denſelben nur nngebührtich, kraft der Verderbniß der dortigen Kirchenmuſik, führen. Faſſen wir nun, was in der Motettrnform geleiſtet iſt, unter techniſchem Geſichtspunkte zuſammen, ſo ſtellen ſich uns folgende Arten dar, von jener ausländiſchen Pſeudomotette abgeſehen: 1) der von Singſtimmen figurirte Choral oder ſonſtige Kirchengeſang; 2) der von Singſtimmen mit einer Fuge begleitete oder durchgeführte Choral. Eine Stimme trägt Strophe für Strophe den Choral vor, meiſt in breiten Noten; die andern Stimmen (mit oder ohne Begleitung) figuriren dagegen mit freien oder aus dem Cantus firmus genommenen Motiven; oder fugiren ein frei gewähltes oder dem Cantus firmus gehöriges Thema zu einem Bibel- oder Liedervers; oder endlich ſie nehmen eine Strophe des Chorals nach der andern, einfach oder verziert, als Fugenthema und führen jedes Thema beſonders, fugenmäßig gegen den fortgehenden Cantus firmus durch; 3) der Singechor (mit oder ohne Begleitung) führt eine Reihe aneinander hängender (auch wohl mit freien Sätzen verbundener), nicht aber gegen einander verarbeiteter Fugenſätze durch; als populäres Beiſpiel diene der erſte Chor in Graun's „Tod Jeſu;“ 4) ein Kirchenlied wird Vers für Vers in allen dieſen und andern Formen (Choral, Fuge, Trio ꝛc.) durchcomponirt; als reiches Beiſpiel nennen wir Seb. Bach's Motette zu dem Choral „Jeſu meine Freude.“

Mothon, der Name eines **Nomos** der alten Griechen für die Flöte.

Moto (ital.), Bewegung, Antrieb, dann auch Trieb; daher con moto — mit Trieb, z. B. Andante con moto — langſam, aber doch mit Bewegung, mit Trieb, alſo nicht zu langſam. Im Uebrigen iſt moto ganz daſſelbe was das lateiniſche motus — Bewegung ohne irgend einen weiteren Nebenbegriff. In dem Sinne von Zeitmaaß kommt es nur einmal in der Muſik vor, nämlich in der Zuſammenſtellung mit precedente (moto precedente), wo es dann daſſelbe bedeutet was l'istesso tempo — daſſelbe Tempo.

Motte, de la, ſ. Fouqué.

Motte, Franz la, ſ. Lamotte.

Motus (lat.) — Bewegung. Man vergleiche darüber, wie über die Zuſammenſtellungen motus contrarius, motus melodicus, motus obliquus und motus rectus, den Artikel Bewegung. Das franzöſiſche mouvement iſt nicht was motus, ſondern wird mehr in dem Sinne von Tempo gebraucht.

Motz, George, der berühmte Tilſer Cantor, ward geboren 1653 zu Augsburg. Er machte 1681 als Orgelvirtuos eine Reiſe über Prag, Dresden, Wittenberg, Berlin, Brandenburg, Hamburg, Lübeck, Danzig, Königsberg, und kam endlich nach Tilſe, an demſelben Tage (2. Februar 1682), an welchem der Cantor daſelbſt geſtorben war. Nach abgelegter Probe erhielt er die Stelle und blieb in derſelben bis an ſeinen Tod, der ſpät, erſt nach 1724, erfolgte. Als Orgel- und Clavierſpieler ſoll er zu ſeiner Zeit kaum ſeines Gleichen gehabt haben. Als Componiſt iſt er wenig bekannt. Aber ſein Buch: „die vertheidigte Kirchenmuſik ꝛc.“, das 1705 erſchien und nachgehends 1708 noch eine Fortſetzung erhielt, wird noch jetzt zuweilen von den Schriftſtellern über denſelben Gegenſtand angeführt. Ein anderes Buch: „Von der großen, unbegreiflichen Weisheit Gottes, in dem Gnadengeſchenke der geiſtlichen Sing- und Klingekunſt ꝛc.“, iſt Manuſcript geblieben. Wer es übrigens kennen lernen will, findet den Inhalt ſeiner 27 Capitel in Mattheſon's „Ehrenpforte.“

Mouret, Jean Joſeph, geb. zu Avignon 1682, kam ſchon in ſeinem 17. Jahre nach Paris, und machte ſich alsbald durch verſchiedene Singſachen bekannt. M. war der erſte Franzoſe, der ſich in ſeinen Compoſitionen dem italieniſchen Geſchmacke zu nähern ſuchte. Das beweiſen ſeine Opern, welche in der Zeit von 1714 bis 1735 in Paris auf die Bühne kamen. Außer denſelben ſetzte er nun aber auch noch eine große Menge Cantaten, Arien, Divertiſſements, Flötenduo's u. ſ. w.; am wenigſten indeſſen für Inſtrumente, das Meiſte für Geſang.

Mouris iſt eine ganz falſche Schreibart für Muris (ſ. d.), denn im Franzöſiſchen heißt dieſer Jean de Meurs, aber nicht Mouris.

Mouton, lat. Mottonus, Joannes, Schüler Josquins, war einer der tüchtigſten Niederländiſchen Contrapunktiſten des 16. Jahrhunderts, in deſſen Anfang ſeine höchſte Blüthe fällt, wo er am Hofe des Königs Ludwig XII. und Franz I. von Frankreich lebte. Man muß dieſen Mouton nicht mit dem um gegen 200 Jahre jüngeren Lauteniſten Mouton verwechſeln, der auch zu Paris lebte, aber auch ein Franzoſe von Geburt war.

Mouvement, ſ. Motus und Tempo.

Mozart, Leopold, der Vater des folgenden faſt unüberwindlichen Tonhelden, war der Sohn eines Buchbinders zu Augsburg, wo er am 14. November (nicht December) 1719 geboren wurde. Der Vater ließ ihn in Muſik und namentlich im Violinſpiele nur deshalb unterrichten, damit er bei ſeinen Studien zu Salzburg einen Theil ſeines Unterhalts ſelbſt verdienen könne. So geſchah es denn auch. Mit Sorgen und Mühen vollendete er als Juriſt den academiſchen Curs. Dann fehlte ihm aber die Anſtellung. Er griff wieder zur Muſik und ernährte ſich durch Unterricht darin, und tüchtiger Lehrer, ward ihm das nicht ſchwer. Endlich ward er Kammerdiener des Grafen von Thurn, und 1743, ſeiner guten muſikaliſchen Kenntniſſe und Fertigkeiten wegen, Hofmuſikus des Fürſt-Erzbiſchofs zu Salzburg. Violine war ſein Hauptinſtrument geblieben, und er ſtand in der Capelle an der Spitze derſelben. 1745 verheirathete er ſich mit Maria Anna Pertlin, mit der er ſieben Kinder zeugte, von welchen aber nur zwei am Leben blieben: eine Tochter Maria Anna, die ſich ſpäter an einen Fürſtlichen Rath und Landespfleger verheirathete, und der große, unvergeßliche Johannes Chryſoſtomus Wolfgang Gottlieb (man ſehe den folgenden Artikel, in welchem auch noch einige Bemerkungen über den Vater vorkommen). Auf die Erziehung dieſes Sohnes verwendete er die größte Sorgfalt und alle ſeine Mußezeit. 1762 ward er Vice-Capellmeiſter zu Salzburg, und er ſtarb am 28. Mai 1787. Er war ein redlicher, frommer Mann, auch verdienter Tonkünſtler. Die vielen Reiſen, welche er in Gemeinſchaft mit ſeinem Sohne und ſeiner Tochter machte, übergehen wir, da ſie im folgenden Artikel erwähnt werden. Von ſeinen Werken ſind eine Violinſchule (1756), 12 Clavierſtücke („der Morgen und der Abend, den Einwohneen von Salzburg melodiſch und harmoniſch angekündigt“ 1759) und 6 Violintrio's (1740) erſchienen. Letztere hat er ſelbſt in Kupfer radirt. Untee ſeinem Nachlaß fand man aber noch 12 Oratorien und andere Kirchenſachen, eine Menge dramatiſcher Werke, worunter die Dpeen „Semiramis“ und die „verſtellte Gärtnerin“, mehrere Pantomimen, Sinfonien, gegen 30 große Serenaden, eine Menge Concerte für Blasinſtrumente und mehrere Trio's für Violine. Jene 12 Clavierſtücke ſind eben diejenigen, welche das ſogenannte Horn- oder vielmehr Orgelwerk auf der Feſtung Hohen-Salzburg Morgens und Abends ſpielt.

Mozart, Wolfgang Amadeus, odee genauer: Johannes Chryſoſtomus Wolfgang Gottlieb*). Selten hat ein Künſtler einen ſo merkwürdigen und (wenigſtens in äußerer Beziehung) ſchmerzlichen Wechſel in der Gunſt des Glücks erfahren, wie der außerordentliche Mann, von deſſen Leben und Wirken wir hier eine kurze Notiz zu geben haben. Angeſtaunt in der Kindheit als

*) Auf ſeinen erſten in Paris und London gedruckten Werken heißt er J. G. (Johann Gottlieb) Mozart; ſpäter ſind bekanntlich die Namen Wolfgang Amadeus ſtehend geworden.

ein Wunder, gehätſchelt von Kaiſern und Königen, gekrönt und geprieſen von den Künſtlern der gebildetſten Nationen Europa's, ſo lange ſein Talent ſich erſt entfaltete, — dann, als es ſich auf das Reichſte und Eigenſte vollendet hatte, mißverſtanden, zurückgeſetzt; mit Geſchenken unv Gunſtbezeigungen überſchüttet, ſo lange man mit ihm tändeln und ſich in ſeiner Bewunderung ſpiegeln konnte, — darbend, als er die Welt mit immer reicheren Gaben erfüllte: liefert er einen nachdenklichen Beweis, daß die Menge (hoch und niedrig) wohl leicht geblendel werden kann von einer neuen Erſcheinung, aber nur ſchwer und ſpät gewonnen für eine neue Idee, und daß Trägheit, Vorurtheil und Erbitterung behende dabei ſind, gegen einen neuen Fortſchritt ſich zu verbinden oder im ſtillſchweigenden Einverſtändniß ſich ihm entgegen zu ſtemmen. Sobalo er geſtorben war, kehrte ſich das Spiel um. Nun war er nicht blos der große, ſondern der einzig große, der einzige Componiſt, nicht blos in ſeinem, nein, in jedem Felde, und ſein Name wurde wie eine Aegide gegen Vorgänger und Nachfolger gewendet, um jede adweichende, beſonders jede neue Richtung niederzublitzen; denn nun war es der Menge in den Mozart'ſchen Typen bequem geworden! Welcher Zeloteneifer ſtürmte noch vor wenigen Jahren gegen Gottfried Weber an, als dieſer eine Unterſuchung über die Aechtheit des Mozart'ſchen Requiems wagte! und wie beharrt noch jetzt die Menge dabei, Beethoven nach Mozart'ſchem Maaßſtabe zu meſſen!

„Die Namen ändern ſich, die Well, ſie bleibt dieſelbe."

Unſer Mozart nun wurde am 27. Januar 1756 geboren; von ſieben Geſchwiſtern blieb nur er und eine ältere, am 29. Auguſt 1751 geborne Schweſter, Marie Anna, am Leben. Der Vater, Leopold, hatte früher Jurisprudenz ſtudirt, war dann Kammerdiener des Grafen von Thurn, ſpäter Hofmuſikus und im Jahre 1762 Vice-Capellmeiſter des Erzbiſchofs von Salzburg geworden. Er erſcheint in den ausführlichen Nachrichten, die Niſſen's „Biographie W. A. Mozart's" über ihn ertheill, als ein ſehr verſtändiger Mann, der mit Redlichkeit, Ehrliebe und Frömmigkeit Weltklugheit verband und als theoretiſch und praktiſch bewährter Muſiker, auch als ein offenbar vortrefflicher Lehrer den entſchiedenſten und glücklichſten Einfluß auf die frühe und reiche Entwickelung ſeines Sohnes geübt hat. Beide Kinder zeichneten ſich unter der Leitung eines ſolchen Vaters ſchon ſehr früh im Clavierſpiel aus. Bei dem Knaben aber traten ſchon in den Kinderjahren merkwürdige Spuren eines ganz beſondern Talents hervor. Schon im dritten Jahre ſuchte er auf dem Claviere wohlzuſammenklingende Taſten, und war entzückt, wenn er eine Terz herausgefunden hatte; im vierten Jahre lernte er in einer halben Stunde eine Menuett, in einer Stunde größere Stücke mit der vollkommenſten Nettigkeit und feſt im Tacte vortragen; im fünften Jahre begann er kleine Stücke am Claviere ſelbſt zu erfinden, die er dann dem Vater vorſpielte und von dieſem zu Papier bringen ließ. Von da an verlor er allen Geſchmack an den gewöhnlichen Spielen und Zerſtreuungen der Kindheit, und wenn ihm dieſe Zeitvertreibe ja noch gefallen ſollten, mußten ſie mit Muſik verbunden ſeyn. Wenn z. B. er und ein Hausfreund (der Hoftrompeter Schlachtner) Spielſachen aus einem Zimmer in's andere trugen, mußte einer leer gehen und einen Marſch dazu ſingen oder auf der Geige ſpielen. Rührend trat in dieſer luſtigen Kinderzeit das liebende, zärtliche Gefühl des Knaben gegen alle Welt hervor. Zehnmal an einem Tage fragte er die Perſonen, die ſich mit ihm abgaben, ob ſie ihn lieb hätten? und wenn es ihm Einer aus Scherz verneinte, traten ihm gleich die hellen Thränen in das Auge. Schrankenlos war aber ſeine Liebe und Verehrung für den Vater; „Nach Gott kommt gleich der Papa!" — war ſein ſtehendes Wort, und oft erzählte er: wenn der Papa alt ſey, wolle er ihn in einer Kapſel, vorn mit einem Glaſe, vor aller Luſt bewahren, um ihn immer bei ſich und in Ehren zu halten. Er halle ſich eine Melodie*) ausgeſonnen, gleichſam einen muſikaliſchen Abendſegen, und wollte nicht eher zu Bett, als bis er ſie geſungen. Dazu mußte ihn der Valer auf einen Seſſel ſtellen und die zweite Stimme ſingen. War dieſe Feierlichkeit vorbei (und auch öfters unter dem Singen), ſo küßte er dem Vater noch einmal mit innigſter Zärtlichkeit die Naſenſpitze uno legte ſich dann zufrieden nieder. So trieb er es bis in ſein zehntes Jahr. Damals verſuchte er ſchon, ſich ein Clavierconcert zu ſchreiben, und zwar mit Trompeten und Pauken und Allem, was geblaſen und geſtrichen werden kann, und ſo ſchwer, daß der überraſchte Vater meinte, es würde wohl kein Menſch das ſpielen können. „Dafür", fiel der Kleine ein, „iſt es auch ein Concerl; man muß ſo lange üben, bis es geht." Er hatte nämlich die Vorſtellung gefaßt, daß Concertſpielen und Mirakel thun Eins ſeyn müſſe. Auf der Geige hatte er ſich allein ſo weit gebracht, daß er bei einer häuslichen Muſik-Aufführung unerwartet mit der Bitte vortrat, die zweite Geige ſpielen zu dürfen, und ſie zum höchſten Erſtaunen der Anweſenden durchführte. Immer deutlicher trat hervor, daß das ganze Weſen des Kindes nichts als Muſik ſey, und dabei von einer Zartheit, man möchte ſagen Geiſtigkeit des Sinnes, die uns über manche Seite ſeines ſpäteren Schaffens Aufſchluß gibt. So hatte er bis in das zehnte Jahr eine unbezwingliche Scheu vor der Trompete, beſonders wenn ſie allein geblaſen wurde; und es wirkte oft ſchon feindlich auf ihn, wenn man ihm ein ſolches Inſtrument nur vorhielt. Sein Vater wollte ihm dieſe kindiſche Furcht benehmen, und befahl einmal, ungeachtet ſeiner Bitten, auf ihn loszublaſen; aber gleich beim erſten Stoße wurde er bleich und ſank zur Erde, und leicht hätte ihm Aergeres widerfahren können, wenn man das Schmettern nicht unterlaſſen hätte. Früh nahm der Vater Bedacht, ſeinen Kindern durch Concertreiſen Ruf im Auslande zu erwerben; hat dabei der Wunſch, durch ihr frühzeitiges Talent auch pecuniären Vortheil zu erlangen, mitgewirkt, ſo darf man daraus keinen Vorwurf machen, denn der Vater hatte ſein einträgliches Lectiongeben eingeſtellt, um ſich ganz der Bildung ſeiner Kinder zu widmen. Die erſte Reiſe ging 1762 nach München, wo die Kinder vor dem Kurfürſten ſpielten und die größte Bewunderung erregten. Im Herbſte deſſelben Jahres führte der Vater ſeine Kinder über Linz nach Wien. Unterwegs in Ips, unter dem Meſſeleſen, erzählt der Vater, „tummelte ſich unſer Woferl (Wolfgang) auf der Orgel ſo herum und ſpielte ſo gut, daß die Franziskaner Patres, die eben mit einigen Gäſten an der Mittagstafel ſaßen, ſammt ihren Gäſten das Eſſen verließen, dem Chore zuliefen und ſich faſt zu Tode wunderten." In Wien überſchüttete ihn die vornehme Welt und die kaiſerliche Familie, namentlich der Kaiſer Franz I. und die Kaiſerin Maria Thereſia, mit Liebkoſungen und Geſchenken. „Der Woferl (erzählt der Vater) iſt der Kaiſerin auf den Schooß geſprungen, hat ſie um den Hals genommen und rechtſchaffen abgeküßt." Uebrigens hatte es keine Gefahr, daß das Lob der Großen ihn hätte ſtolz machen können; ſchon damals ſpielte er nichts als Tändeleien und Tänze, wenn er ſich vor Perſonen mußte hören laſſen, die nichts von Muſik verſtanden; ſchon damals zeigte ſich in ihm das Selbſtgefühl des Künſtlers, gleich weit von Rubmredigkeit und Verlegenheit entfernt. Waren aber Kenner zugegen, ſo wurde er bald Feuer und Flamme. Als ſich der ſechsjährige Knabe bei Kaiſer Franz I. an das Clavier ſetzte und vielleicht merkte, daß er von lauter Hofleuten umgeben ſey, fragte er den Kaiſer: „Iſt Herr Wagenſeil (der Capellmeiſter) nicht hier? Der ſoll herkommen, der verſteht es." Der Kaiſer ließ Wagenſeil an ſeine Stelle an's Clavier treten, zu dem nun der Kleine ſagte: „Ich

*) Sie findet ſich in der Niſſen'ſchen Biographie, deren reiche Mittheilungen auch der obigen Erzählung größtentheils zu Grunde liegen, und von dem, der alle Einzelnheiten zu wiſſen verlangt, nachgeleſen werden mag.

ſpiele ein Concert von Ihnen; Sie müſſen mir umwenden." Eine dritte Reiſe ging im folgenden Jahre über München nach Paris und 1764 nach London. Ueberall wurden ſie vom Hofe und den höchſten Perſonen mit Bewunderung und Geſchenken überhäuft. In Paris und dann in London gab der Kleine ſeine erſten Sonaten heraus, am letzteren Orte componirte er, als der Vater krank lag und das Clavier nicht berührt werden durfte, ſeine erſte Symphonie für volles Orcheſter. Die Schweſter ſaß neben ihm und ſchrieb die Stimmen aus; „erinnere mich", ſagte er ihr unter dem Schreiben, „daß ich ja dem Waldhorne was Rechts zu thun gebe." — Ueber den Haag, Paris und München kamen unſere Reiſenden zu Ende des Jahres 1766 nach Salzburg zurück, und Mozart begann nun die höheren Compoſitionsſtudien mit allem Eifer. Die ſtrengern ältern Contrapunktiſten, dann Händel, Friedemann und Emanuel Bach, Haſſe, Eberlin wurden fleißig durchgegangen; auch von Sebaſtian Bach kamen (jetzt oder wenig ſpäter in Wien) kleinere Tonſtücke, z. B. aus dem wohltemperirten Clavier, an die Reihe. Zu Ende von 1767 wurde eine zweite Reiſe nach Wien unternommen, und hier ertheilte Kaiſer Joſeph im Januar 1768 dem zwölfjährigen Knaben den Auftrag, eine komiſche Oper „da finta semplice" zu ſchreiben, die den Beifall Haſſe's und Metaſtaſio's erhielt, ohne zur Aufführung zu kommen. Eine andere, deutſche Operette (nach dem Franzöſiſchen „Bastien et Bastienne") wurde auf dem Geſellſchaftstheater eines Freundes, des Dr. Mesmer, wirklich dargeſtellt. Nach den Briefen des Vaters ſcheint übrigens, als habe ſchon damals Neid und Intrigue die Aufführung jener erſten Oper hintertrieben; wenigſtens iſt man mit dem jungen Componiſten und ſeinem Vater nicht gerade und ehrlich umgegangen. Man ſcheint ſogar Gluck's Namen in die Umtriebe gemiſcht zu haben, und der Vater iſt nicht ohne Argwohn gegen ihn; Gluck, der damals ſchon mit ſeiner Idee einer wahrhaften Oper umging, kann weder in ſeinen Verhältniſſen, noch in ſeinem Charakter Grund zu einer Oppoſition gegen Mozart's Jugendverſuche gefunden, aber eben ſo wenig Antheil für dieſelben gefaßt haben, da ſie dem, was er als das Wahre und Rechte erkannte, nothwendig ſo fern lagen. Glücklicher waren die Erfolge einer Reiſe, die Mozart unter Leitung ſeines Vaters zu Ende des Jahres 1769, nachdem er am Salzburger Hofe Concertmeiſter geworden war, nach Italien antrat. Italien hatte damals noch unbeſtritten die erſte Stimme in muſikaliſchen Angelegenheiten, und ſprach ſich volltönend für den jungen M. aus. In Mailand bekam er den Auftrag zur erſten Oper, die im Carneval 1771 aufgeführt werden ſollte. Das Textbuch wurde ihm (nach einer Reiſe durch Rom und Süditalien) am 27. Juli 1770 überſandt; es war „Mithridat, König von Pontus", eine Arbeit von Cigna-Santi, ſchon 1767 mit anderer Muſik in Scene gebracht. Am 29. September begann M. die Recitative zu ſetzen; ſie mußten im October nach Mailand geſchickt, die Arien aber (Alles laut Contract) im November in Mailand ſelbſt geſchrieben werden, nämlich nach den Eigenheiten und Wünſchen der engagirten Sänger. Noch dringender wurden die Umſtände, als am 24. November der Primo uomo noch nicht angelangt war. „Wolfgang (ſchreibt der Vater) hat für ihn erſt eine einzige Arie gemacht, weil er noch nicht hier iſt, und doppelte Arbeit will er nicht haben, folglich lieber ſeine Gegenwart abwarten, um das Kleid recht an den Leib zu meſſen." Am 26. December ging die Oper in Scene und erhielt allgemeinen Beifall. Nun drängten ſich die Aufträge. Zuerſt trug ihm Maria Thereſia die Compoſition einer großen theatraliſchen Serenade (Cantate) zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand auf: „Ascanius in Alba", Gedicht von Parini; Haſſe, damals in der Blüthe ſeines Ruhmes, hatte zu denſelben Feſtlichkeiten eine große Oper geſchrieben. Am 19. October 1771 wurde die Serenade aufgeführt; „mir iſt leid (ſchreibt der Vater), die Serenade des Wolfgang hat die Oper von Haſſe ſo niedergeſchlagen, daß ich es

nicht beſchreiben kann." Dann kam in Salzburg zur Wahl des neuen Erzbiſchofs 1772 eine Serenade, Il sogno di Scipione von Metaſtaſio, und in Mailand eine neue Oper „Lucio Silla", Gedicht von Gamerra, am 26. December 1772 zur Aufführung und ärndtete großen Beifall; ſie ſowohl wie der frühere Mithridat unterſcheiden ſich (wie Niſſen berichtet) weder im Plane noch in der Inſtrumentation von den damals gewöhnlichen Opern, was man ſchon aus der Weiſe ihrer Abfaſſung für wahr annehmen muß. Selbſtſtändiger entfaltete ſich Mozart's Talent in der „finta Giardiniera", einer Operette, die für München geſchrieben, am 13. Januar 1775 daſelbſt aufgeführt wurde und bei Hofe ſowohl, wie im Publikum, den größten Beifall fand. Mancherlei andere Arbeiten, z. B. eine vom Kurfürſten von Baiern beſtellte contrapunktiſche Motette aus demſelben Jahre, ein von Maria Thereſia beſtelltes Te Deum aus dem Jahre 1770 (an das Mozart noch in ſeiner letzten Zeit mit Liebe zurückdachte), ferner die Ehrenbezeigungen, die er in Italien erhielt (unter andern den päbſtlichen Orden vom goldnen Sporn, die Aufnahme in philharmoniſche Geſellſchaften zu Bologna und Verona) übergehen wir. — Hier nun iſt der Punkt, wo man hätte meinen ſollen, daß dem 19jährigen, überall ſiegreichen, überall gefeierten Künſtler die Welt offen geſtanden hätte. Es kam anders. Die Stellung in Salzburg war unbefriedigend in jeder Beziehung, und bei der Perſönlichkeit des Erzbiſchofs (ſein Name iſt Hieronymus, aus dem Hauſe Colloredo von Wallſee und Mölls) unwürdig; man überzeugt ſich davon, wenn man erfährt, daß M. noch viel ſpäter (bei ſeinem und des Erzbiſchofs Aufenthalte in Wien 1781) mit deſſen Kammerdienern und Köchen ſpeiſen, und außer gemeinen Schimpfworten (Bube, Schurke, Burſche, liederlicher Kerl) ſich ſagen laſſen mußte: „Scheer er ſich weiter, wenn er mir nicht recht dienen will." Es mußte alſo eine andere Stellung geſucht werden. Vergebens bemühte ſich Mozart in München (1777) darum. „Jetzt iſt es noch zu früh", entſchied der Kurfürſt, „er ſoll gehen, nach Italien reiſen, ſich berühmt machen. Ich verſage ihm nichts, aber jetzt iſt es noch zu früh." Nochmals ſprach ihn Mozart an. „Ja, mein liebes Kind, es iſt keine Vacatur vorhanden!" war die mehrmalige Antwort. In Mannheim, wie überall, erregte ſein Spiel die lebhafteſte Bewunderung und Theilnahme. Der Kurfürſt ſagte ihm: „Es iſt jetzt, glaube ich, 15 Jahre, daß er nicht hier war; er ſpielt unvergleichlich." Die Prinzeſſin ſagte: „Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux." Mozart wünſchte Auftrag, eine Oper zu ſchreiben, wünſchte die Fürſtlichen Kinder zu unterrichten. Es wurde aber nichts daraus; und das mag dem jungen Künſtler um ſo bitterer an das Herz gegangen ſeyn, da ſein Vater damals, z. B. in einem Briefe vom 16. Februar 1778 (pag. 349 der Niſſen'ſchen Biographie) ſelbſt über ſeine Umſtände zu klagen hatte und gar ſehr äußern Erfolg*) wünſchen mußte. In Paris war es auch nicht anders. Sein Spiel wurde wie überall geprieſen, er hatte durch daſſelbe und einige Scholaren Einnahme, und es wurde ihm eine Organiſtenſtelle zu Verſailles angetragen; nicht einmal zu einem Opernauftrage kam es, und er mußte in ſeine Stellung nach Salzburg als Hof- und Dom-Organiſt zurückkehren, wo er im Januar 1779 anlangte. Hier erhielt er den Auftrag, für München „Idomeneus" zu ſchreiben, der den 26. Januar 1781 mit außerordentlichem Beifall in Scene ging. Die Oper hat ſich bekanntlich auf dem Theater nicht halten können, denn ihre ganze Anlage, beſonders die Maſſe der Arien und Recitative, iſt dem dramatiſchen Effect ungünſtig, und auch die Compoſition der meiſten Arien (eine Folge der unzweckmäßigen Anlage) hat bei großen muſikaliſchen Schönheiten undramatiſch werden müſſen. In keinem ſeiner

*) „Wenn man nur Beifall findet und gut bezahlt wird; das Uebrige hole der Plunder!" — ſchreibt er um dieſe Zeit an den Sohn nach Paris.

ſpätern Werke hat aber Mozart ſo hohen Ernſt und Schwung gezeigt, als in denjenigen Parthien des Idomenens, die ihm hierzu irgend Anlaß gaben, namentlich in den Chören, die oft an Gluck'ſche Erhabenheit erinnern und dabei einen muſikaliſchen Reichthum, eine Hoheit und Fülle der Ideen entfalten, die ſelbſt bei Mozart einzig zu nennen ſind. Man kann ſich, da in den frühern und ſpätern Werken Mozart's nichts Gleiches gefunden wird, des Gedankens nicht erwehren, daß ihn bei Idomenens das Vorbild Gluck's (deſſen Werke er in Paris kennen lernen mußte) umſchwebt und erhoben habe, wiewohl in dem von Niſſen mitgetheilten Briefwechſel Gluck's und ſeines Einfluſſes erſt ſpäter gedacht wird. Allein Gluck's Macht beruhte freilich nicht blos in dem hohen Pathos ſeiner muſikaliſchen Diction, ſondern in der weiſen Einſicht, mit der er ſich vor Allem erſt ein wahrhaftes Drama vom Gedicht aus zu gründen wußte, und in der aufopfernden Treue, mit der er nichts, als eben nur dieſes Drama vollenden wollte. Wie dem auch ſey: jedem Muſikfreunde, und beſonders jedem Künſtler und Kunſtſänger muß Idomeneus ewig unſchätzbar bleiben, und es iſt ganz natürlich, daß auch Mozart ſtets mit beſonderer Vorliebe an ihm hing. Von hier begann die große Zeit ſeines Lebens. Er kam den 17. März 1781 auf Befehl ſeines Erzbiſchofs nach Wien, verließ aber bald deſſen Dienſt gänzlich und machte von da an Wien zu ſeinem bleibenden Wohnſitz, zuerſt blos privatiſirend, von Concerten und Virtuoſenreiſen, Lectionen und dem geringen Ertrage ſeiner Compoſitionen lebend. Erſt als ihm von Friedrich Wilhelm II. eine Anſtellung in Berlin mit 3000 Thlrn. Gehalt (es ſcheint im Jahre 1787) angeboten wurde, fand ſich Kaiſer Joſeph II. veranlaßt, Mozart zu ſeinem Titel als Kammercomponiſt einen Gehalt von — 800 fl. (er hatte ſeinen Kammerdiener um Rath gefragt) zu beſtimmen, und Mozart — blieb. Eine Wirkſamkeit hatte er durch dieſe Anſtellung gar nicht, und ſchrieb, als er einſt ſein amtliches Einkommen anzeigen ſollte: „Zu viel für das, was ich leiſte, zu wenig für das, was ich leiſten könnte." Wie übel es mit ſeinen Finanzen geſtanden, zeigte ſich auf widrige Art, als er im Juli 1783 mit ſeiner jungen Frau den Vater in Salzburg beſuchen wollte. Schlechte Umſtände hatten dieſe Reiſe mehrere Monate verzögert, und als er endlich in den Wagen ſtieg, wollte ihn ein Gläubiger um 30 fl. nicht abreiſen laſſen. Auch hinterließ er nichts, als 3000 fl. Schulden. Die Wittwe (ſeine Frau war eine geborne Weber, Conſtanze mit Vornamen, eine Schweſter der berühmten Sängerin Mad. Lange) erhielt vom Kaiſer Leopold eine Penſion von 260 fl. Doch wir wenden uns von dieſer unerfreulichen Außenſeite auf das glückliche innere Leben des Künſtlers, das auch ihm vergolten haben muß, was jenes ſchuldig blieb. Er hatte ſich ſchon auf ſeiner letzten Reiſe nach Paris die Neigung ſeiner nachmaligen Gattin, Conſtanze Lange, in Mannheim erworben. Im Bräutigamsſtande (im September 1781) erhielt er von Joſeph II. den Auftrag: „Belmonte und Conſtanze" zu componiren. Mit welcher Luſt, in wie hellem Feuer der Empfindung und Laune er geſchrieben, bezeugt die allbekannte und allbeliebte Compoſition, namentlich jene humoriſtiſche und charakteriſtiſcheſte aller Baßparthien, Osmin, und jene ewiger Liebesglut volle Arie Belmonte's. Anziehend iſt die Weiſe, in der M. ſelbſt (am 26. September) ſeinem Vater darüber ſchreibt. „Der Zorn des Osmin (heißt es unter andern) wird dadurch in das Komiſche gebracht, weil die türkiſche Muſik dabei angebracht iſt. In der Ausführung habe ich ſeine (des Sängers Fiſcher) ſchönen tiefen Töne ſchimmern laſſen. Das: drum beim Barte des Propheten — iſt zwar im nämlichen Tempo, aber mit geſchwinden Noten, und da ſein Zorn immer wächſt, ſo muß, da man glaubt, die Aria ſey ſchon zu Ende, das Allegra assai ganz in einem andern Zeitmaaße und andern Tone eben den beſten Effect machen; denn ein Menſch, der ſich in einem ſo heftigen Zorn befindet, überſchreitet ja alle Ordnung, Maaß und Ziel, er kennt ſich nicht, — und ſo muß ſich auch die Muſik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenſchaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt ſeyn müſſen und die Muſik auch in der ſchaudervollſten Lage das Ohr niemals beleidigen, ſondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Muſik bleiben muß, ſo habe ich keinen fremden Ton zum F, ſondern einen befreundeten, aber nicht den nächſten (D minore), ſondern den weitern (A minore) dazu gewählt. Nun die Arie von Belmonte in A-Dur: O wie ängſtlich, o wie feurig — wiſſen Sie, wie es ausgedrückt iſt; auch iſt das klopfende Herz ſchon angezeigt: die Violinen in Octaven. Dies iſt die Favorit-Arie von Allen, die ſie gehört haben, auch von mir. Man ſieht das Zittern, Wanken, man ſieht, wie ſich die ſchwellende Bruſt hebt, welches durch ein crescendo exprimirt iſt; man hört das Liſpeln und Seufzen, welches durch die erſten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im unisono ausgedrückt iſt." Wollten unſere Aeſthetiker und Kritiker leſen und hören lernen, ſo würden ſie hier wieder erfahren können, was bei dem Tondichter Malen heißt, und wie unmöglich es ihm iſt, am rechten Orte nicht zu malen. Trotz der Kabalen der italieniſchen Sänger gefiel die Oper außerordentlich. Sie erwarb ihm die Liebe der Böhmen, beſonders des Publikums von Prag, des einzigen, von dem M. mit Wahrheit rühmen konnte, daß es ihn verſtehe. Seine Umſtände wurden dadurch (er bekam ein Honorar von 100 Dukaten) nicht gebeſſert, und er ſchrieb damals (den 21. December 1782): „Ueberhaupt habe ich ſo viel zu thun, daß ich oft nicht weiß, wo mir der Kopf ſteht. Der ganze Vormittag bis zwei Uhr geht mit Lectionen herum, dann eſſen wir. Nach Tiſch muß ich doch eine kleine Stunde meinem armen Magen zur Digeſtion vergönnen; dann iſt der einzige Abend, wo ich etwas ſchreiben kann, und dieſer iſt nicht einmal ſicher, weil ich öfters zu Academien gebeten werde." Rechnet man noch die zeitraubenden Concerte und Concertreiſen dazu, ſo erſtaunt man zwar über die Menge der Arbeiten, die M. demungeachtet und beſonders in dieſer Zeit vollendete, muß aber bitter beklagen, daß ihm nicht Freiheit gegönnt war, ſich ganz und in ungeſtörter Liebe und Treue ſeinem wahren Berufe zu weihen. An dem zweiten der ſechs Quartette, die er 1785 Joſeph Haydn widmete, ſchrieb er, als ſeine Gattin zum erſten Male in Kindesnöthen lag, und in einem Zimmer mit ihr. So oft ſie Leiden äußerte, lief er auf ſie zu, um ſie zu tröſten und zu erheitern, und wenn ſie etwas beruhigt war, kehrte er wieder an die Arbeit zurück. Im Jahre 1785 componirte er (mit Zuziehung früherer Sätze) „Davidde penitente" und, außer vielen kleineren Sachen, ſeinen „Figaro", den er ſpäter ſelbſt ſein Lieblingslied nannte. Zu gleicher Zeit trat Martin mit ſeiner Operette „Una cosa rara" auf, und — trug den Preis über M. und ſeinen Figaro davon. Die Oper gefiel damals nur Wenigen, man fand die Muſik für eine komiſche Oper zu ſchwer und zu weit ausgeſponnen. Um ſo größeres Glück machte ſie ein Jahr ſpäter in Prag. Für dieſe Stadt ſchrieb M. 1787 „Don Juan", der dort den größten Beifall fand, während er in Wien dem Axur Salieri's weit nachgeſetzt wurde; er ſey, meinten die Leute, zu unmelodiſch, zu chaotiſch, ungleich gearbeitet, überladen an Harmonie und Inſtrumentation. Auch ſeine Inſtrumentalwerke fand man zu ſchwierig, unpraktiſch für die Inſtrumente (ein Leipziger Oboiſt warf einmal ſein Inſtrument zu Boden aus Aerger über den ungeſchickten Satz!) verworren und harmoniewidrig. So kam einſt von Mailand eine Sendung Mozart'ſcher Quartette als unbrauchbar zurück, weil man die ihm eigenen Wendungen — für unſinnige Druckfehler gehalten hatte. Erſt einige Zeit nach ſeinem Tode ſetzte ſich eine richtigere Anſicht feſt. Den allgemeinſten und ſchnellſten Erfolg hatte noch immer, wie auf den früheren Reiſen, ſein Spiel; doch kam es auch z. B. noch 1789 in Leipzig vor, daß ein Concert mitunter nicht die Koſten abwarf und der Saal faſt leer

blieb oder zur Hälfte mit Freieingelaſſenen gefüllt war. In den Jahren 1788—1790 bearbeitete M. auf van Swieten's Anlaß Händel's „Acis und Galatea“, „Meſſias“, „Alexanderfeſt“ und „Cäcilia“, und es gereicht ihm zum ewigen Ruhme, daß er beſonders den Meſſias mit einer Sorgfalt und Liebe inſtrumentirte, die er kaum ſeinen liebſten eigenen Werken zugewandt hat. Im letztern Jahre ſchrieb er für Wien ſeine Oper „Cosi fan tutti“, und im folgenden, ſeinem Todesjahre — als wollte ſein Geiſt nicht ſcheiden, ohne die Welt noch mit Gaben überſchüttet zu haben — außer zwei Cantaten und mehreren Inſtrumentalſtücken die „Zauberflöte“, „Titus“ und das „Requiem.“ In Titus und auch im Requiem ſoll ſein Schüler Süßmeier Hand an die Vollendung gelegt haben. Es mag wohl ſeyn, daß in der Inſtrumentirung und in den Recitativen der Oper Manches nach Mozart's Andeutungen von anderer Hand verfaßt iſt, vielleicht auch ein Paar Arietten dem Schüler eigen zugehören. So iſt auch der Streit über die Aechtheit des Requiems noch im friſchen Andenken und die von André herausgegebene Partitur deſſelben mit der Bezeichnung des von M. ſelbſt Niedergeſchriebenen Jedermann zugänglich. Doch tragen wir kein Bedenken, alles Weſentliche in beiden Werken für Mozart's Eigenthum anzuerkennen *), mag es nun von ihm ſelbſt oder nach ſeinen Andeutungen von fremder Hand niedergeſchrieben ſeyn. Mit dieſen Werken und den Aufreibungen eines ſtets unruhigen, nach außen ſo oft unerfreulichen, innerlich von der verzehrenden Flamme künſtleriſcher Arbeit erſchöpften Lebens endete am 5. December 1791 zugleich das reiche Schaffen und das Daſeyn dieſes großen, dieſes beliebteſten Tonkünſtlers neuerer Zeit. Kaum bedarf es nach dieſem Hinblicke auf das Leben des Künſtlers noch einiger Bemerkungen über ſeine Werke, die in Aller Händen und Herzen ſind. Fragt man, was ihnen die vorzügliche Gunſt der Kunſtfreunde beſonders des ganzen deutſchen Vaterlandes in einer Zeit erworben hat, wo vor und neben Mozart ein Gluck und Haydn, und nach ihm ein Beethoven wirkten, ſo wird man zuerſt an jenen Grundzug des Mozart'ſchen Charakters, an ſeine zärtliche, nur Liebe athmende Geſinnung erinnert, die von ſeiner Kindheit durch das ganze Leben und durch alle ſeine Werke geht. Wie er in den Kinderjahren Jedermann flehentlich fragte, ob er ihn auch liebe? ſo meint man in jedem Werke jene Bitte um Liebe hier, da hervorzuhören. Mit dieſer Geſinnung trat er auf, oder vielmehr vollendete er ſich in einer Zeit, die man vorzugsweiſe die Periode des Herzens nennen könnte, in einem Volke, das vorzugsweiſe ein Gefühlsleben führte, und widmete ſich vorzugsweiſe einer Form — der Oper in idealiſch-deutſcher Weiſe — die am geeignetſten war, dieſen ſeinen Inhalt auf die Maſſe der Nation zu übertragen. Nur hiermit wüßten wir die Geltung zu erklären, die vor allen deutſchen Künſtlern eben ihm zu Theil wurde. Mag die Mehrzahl ſeiner Compoſitionen, ſelbſt ſein Requiem zum großen Theil weit entfernt ſeyn von der Weihe und Tiefe Bach'ſcher und Händel'ſcher Geſänge, mag ihn im Quartett der ewig junge und neue Haydn überfliegen, mag er in ſeinen Clavierſtücken nie oder nur ſelten ſo innerlichen Ernſt gemacht, ſo reich und wunderbar alle Tiefen der Seele erſchloſſen haben wie Beethoven, mag er in allen dieſen Richtungen Haydn zum bahnbrechenden Vorgänger gehabt haben: in ſeinen Opern tritt er auf den ihm allein eigenthümlichen Standpunkt, und hat ſich damit ſo ſicher der Geiſter bemächtigt, daß Alles, was ſeitdem in der deutſchen Oper Namenswerthes geſchehen iſt, ſelbſt Beethoven's einzige Oper „Fidelio“, im Weſentlichen ſich ihm hat anſchließen müſſen. Auch die Ausländer ſind großentheils dieſer Bewegung gefolgt, und ſo läßt ſich die Mozart'ſche Opernſchule recht deutlich in Weigl, Winter, Paer, Boieldieu, in den ältern Wiener Volksopern, ſo wie ihr weſentlicher Einfluß auf Righini, Cherubini und ſelbſt Roſſini — um nur wenige Einzelne als Beiſpiele herauszugreifen — nachweiſen. Hierbei iſt wieder merkwürdig, daß die Idee Gluck's von der Oper eine weit tiefere und deſſen Behandlungsweiſe eine weit treuer gemeinte war. Gluck nahm nicht, wie Mozart, den erſten beſten Text, den man ihm auftrug hin, ſondern ſah vor Allem darauf, daß derſelbe eine dramatiſche, muſikaliſcher Behandlung fähige und würdige Tendenz und Anlage habe; denn er wollte nicht Muſik zu einer Reihe von Scenen, ſondern ein wirkliches Drama ſchaffen. Hatte er ſich ſeiner Aufgabe einmal bemächtigt, dann war er ihr unverbrüchlich treu und ſagte ſich mit Wort und That von allen fremdartigen Rückſichten los, während Mozart es ſeinem freundlichen von Liebe und Muſik überfließenden Herzen in keiner Oper verſagen konnte, ſeinen Sängerinnen zu gefallen, liebliche Melodien und reizende Bravourpaſſagen auszuſtreuen, die der eigentlichen Aufgabe nichts weniger als entſprechend waren; man denke nur an die Bravourarien der Conſtanze, der Fiordiligi, der Königin der Nacht, an die letzte Arie der Donna Anna und vieles Andere. Allein eben dieſe liebenswürdige Nachgiebigkeit gegen die Wünſche des Herzens und Sinns fand in dem religiös und politiſch eingewiegten Deutſchland, und bei der überwiegenden Menge der Kunſtfreunde ſympathetiſchen Anklang, und in dem Gemüth und Genie des Tondichters ſelbſt wurde das Wahrhafte und das blos Gefällige oder blos Muſikaliſch-Reiche ſo zu einer Einheit verſchmolzen, daß man ſeinen Opern, in dieſer ſeiner Weiſe, mit Recht künſtleriſche Vollendung zuſprechen konnte, eben ſo wohl wie den Gluck'ſchen in der ihren. Nicht immer kann unſer Geiſt jenen feierlichen, hohen, plaſtiſch vollendeten Gebilden, den waltenden Ideen und großen Leidenſchaften Gluck'ſcher Opern geöffnet ſeyn; ſie ſind mit Recht das Eigenthum ſeltener Stunden und höherer Stimmung. Liebend geleitet uns dagegen Mozart durch die leichtern und oft beſeeligenden Stimmungen innigen Mitempfindens, vom kindlichen Scherz und friſcheſten Humor bis in die geheime Schwelgerei zärtlicher Herzen und hinauf zur ſehnſuchtvollen Ahnung des Höchſten. So umfaßt er unſere Gemüthswelt, und unſere Liebe iſt nur ein Wiederſtrahl der ſeinen, mit der er für uns geſchaffen hat. Dieſe Liebe wird ſeinem Namen ewig bleiben, wenn auch das Vorurtheil für den Namen, als den einzigen, und die träumeriſche Hingebung in den Reiz ſeiner Weiſen einem höhern, klarern und fördernden Bewußtſeyn über ſeinen Inhalt freiern Raum gegeben hat. Am 4. September 1842 (alſo volle 50 Jahre nach dem Tode des Meiſters) wurde ihm in ſeiner Vaterſtadt Salzburg unter großen Feierlichkeiten ein Denkmal errichtet; ſein Standbild auf dem Michaelsplatz aufgeſtellt, ausgeführt von Schwanthaler, in Erz gegoſſen von Stiglmayer. Der erſte Feſttag begann mit Gottesdienſt (Hochamt in der Peterskirche) bei welchem Mozart's C-Dur Meſſe ausgeführt wurde. Nach dem Hochamte war der Feſtzug zum Standbilde in impoſanter Weiſe. Nach der Ankunft auf dem Feſtplatze fand, nach vorhergegangener Feſtrede, die Enthüllung des Monumentes ſtatt, welcher die von Mozart's Sohne componirte Cantate folgte. Den Schluß dieſer Feſtlichkeit machte der mit unterlegtem Text als Chor behandelte Marſch aus Titus. Abends war im Carabinerſaale der Kaiſerlichen Reſidenz das erſte große Concert, beſtehend aus lauter Compoſitionen Mozart's. Vor Eröffnung des Concertes wurde ein angemeſſener Prolog geſprochen; nach dem Concerte war ein Fackelzug vor das mit bengaliſchem Feuer beleuchtete Monument, der mit einer Hymne endete und ſomit den erſten Feſttag ſchloß. Der zweite Tag, der 5. September, begann in der Domkirche mit einem Seelenamt, bei welchem Mozart's Schwanengeſang, ſein Requiem executirt wurde. Den Nachmittag füllten Volksbeluſtigungen aus und am Abend war das zweite große Concert, ebenfalls aus lauter Compoſitionen des großen Meiſters beſtehend. Nach dem Concerte abermalige Beleuchtung des Monumentes. So weit die kurze Schilderung der Errichtung des Denkmals

*) Die Gründe unſerer Anſicht können nicht hier ihre Stelle finden; wir beziehen uns deshalb einſtweilen auf deren Entwickelung in der Berl. allg. muſikal. Ztg. von 1825 und 1826.

Digitized by Google

und der Feſtlichkeiten bei der Enthüllung. Wer über die Entſtehung deſſelben, über die Anweſenheit und Mitwirkung ſo vieler Künſtler von nahe und ferne, ſo wie über die Theilnahme von Verehrern des großen Meiſters, überhaupt über alles hier wegen Mangel an Raum nicht Erwähnte Ausführliches und Authentiſches zu leſen wünſcht, findet eine ihm gewiß willkommene Beſchreibung in der Zeitſchrift für Deutſchland's Muſikvereine und Dilettanten (Karlsruhe, Müller'ſche Hofbuchhandlung) Band 2. Erwähnt ſey hier noch die das Feſt ſehr erhebende Anweſenheit der beiden Söhne Mozart's, Carl und Wolfgang Amadeus.

Mozart, Wolfgang Amadeus, zweiter Sohn unſers deutſchen Amphion (ſ. den vorhergeh. Art.), geboren zu Wien den 26. Juli 1791. Seine Lehrer waren Siegmund Neukomm, Andreas Streicher und Joh. Georg Albrechtsberger; ſein treuer, väterlich wohlwollender Rathgeber Joſeph Haydn. Am 8. April 1805 trat der 14jährige Virtuoſe zum erſten Male öffentlich auf, mit Beifall gekrönt, als Clavierſpieler und Componiſt, in einem, im Theater an der Wien zu ſeinem Vortheile veranſtalteten Concerte. 1808 ging er nach Galizien als Privatlehrer auf dem Lande; ſeit 1813 ſcholariſirt er in Lemberg, bereichert ſeine Kenntniſſe durch den vertrauteſten Umgang mit dem alten, leider viel zu wenig gekannten Gallus; unternahm inzwiſchen mehrere Kunſtreiſen, gründete 1826 einen Cäcilien-Verein, gleich jenem in Berlin, ſo wie in Frankfurt a. M. bereits beſtehenden, und ſoll den neuern Berichten zufolge, bei dem dortigen Theater Capellmeiſter geweſen ſeyn. Er verfaßte bis jetzt gegen 30 Werke, theils für das Pianoforte theils für den Geſang, worunter eine in Wien bei Haslinger gedruckte, und der Kaiſerin von Oeſterreich zugeeignete Cantate durch harmoniſchen Reiz und gediegene Arbeit ſich auszeichnet. Mozart, der Sohn, hat nur einen Fehler, und ob dieſem mit faſt unüberſteiglichen Hinderniſſen zu kämpfen, daß er nämlich einen Namen trägt, der zu gigantiſchen Anforderungen berechtigt, welche in ihrem ganzen Umfange zu erfüllen, immer erſt Jahrhunderte vom Strome der Zeiten verſchlungen werden müſſen. — Erliſcht denn nicht der Venus lucifera reinſter Demantglanz, wenn Phöbus in blendender Herrlichkeit, in Allmacht verkündender Majeſtät dem Meere entſteigt? Später kam er nach Wien, fand auch dorten die Anerkennung als Künſtler und Menſch, ſo wie eine angenehme Exiſtenz; ſtarb aber ſchon 1844 in Karlsbad am Magenkrebs. Den muſikaliſchen Nachlaß des Vaters ſo wie ſeinen Eigenen, überhaupt viel Intereſſantes, vermachte er dem Mozarteum (ſ. d.) in Salzburg.

Mozarteum (das) iſt eine Mozart zu Ehren gegründete Muſik-Bildungsanſtalt, welche unter dem hohen Protectoral Sr. Eminenz des Cardinals Erzbiſchofs Friedrich Fürſt von Schwarzenberg im Jahr 1841 durch Herrn Dr. Edlen von Hilleprandt gegründet wurde und, in ſtetem glücklichen Aufblühen begriffen, Vieles verſpricht und auch ſchon leiſtet. Viele Tonkünſtler und Muſikverleger, wie auch ſonſtige Kunſtfreunde, haben ſich durch Stiftungen um dieſe Anſtalt verdient gemacht und es in ſehr zu wünſchen, daß dieß auch ferner geſchieht, um das genannte noch junge Inſtitut, welches ſchöne Reſultate verſpricht, zu erkräftigen. Eine nähere Schilderung deſſelben befindet ſich in der obenerwähnten Gaßner'ſchen Zeitſchrift Band 3 Seite 59 ff. Auch wird jedes Jahr von dem Comité ein genauer Rechenſchaftsbericht ausgegeben.

Mozart-Stiftung, die, iſt zu Frankfurt am Main aus dem, ſeit dem 15. Februar 1828 daſelbſt beſtehenden Liederkranz, bei Gelegenheit des von ihm veranſtalteten Sängerfeſtes entſtanden. Der Liederkranz wollte aber mit dieſem Sängerfeſte nicht allein allen Theilnehmern und dem geſammten Publikum einen vorübergehenden Genuß bereiten, er wollte damit auch den Anfang zu etwas Bleibendem machen, den Grundſtein zu einer unvergänglichen Stiftung legen. Der Ertrag dieſes Sängerfeſtes ſollte nämlich den Anfang zur Gründung einer muſikaliſchen Stiftung bilden, und dieſe ward, um dem größten Tondichter Deutſchlands damit, wenn auch nicht das äußerlich glänzendſte, doch das ſittlich-ſchönſte ewige Denkmal zu errichten, Mozart-Stiftung genannt. — Ueber Zweck und Einrichtung dieſer Stiftung ſind von dem Liederkranz beſondere Statuten berathen und beſchloſſen worden, auf welche wir verweiſen.

Mozin, Baſile François, neuerer franzöſiſcher Pianoforte-Componiſt, von übrigens nicht beſonderer Bedeutung, ſtarb zu Paris, wo er ſich eine lange Reihe von Jahren als Clavierlehrer und Mitglied verſchiedener Orcheſter, in denen er gewöhnlich bei der zweiten Violine thätig war, aufhielt, gegen 1824.

Muffat, Georg, zuletzt Fürſtl. Paſſau'ſcher Capell- und Pagen-Hofmeiſter, blühete als gründlicher Componiſt gegen Ende des 17. und ſtarb zu Anfange des vorigen Jahrhunderts. — Sein Sohn, Gottlieb Muffat, ward Hoforganiſt des Kaiſers Carl VI. und der verwittweten Kaiſerin, auch Clavierlehrer der Kaiſerl. Prinzen und Prinzeſſinnen. Ein Werk für Clavier, Componimenti musicali per il Cembalo betitelt, enthält ſieben Ouverturen. Andere, Fugen, Toccaten ꝛc. enthaltend, ſind nur in Manuſcript bekannt.

Mück, Friedrich Johann Albert, erſter Pfarrer und Decan zu Rothenburg an der Tauber, zwar eigentlich nur Dilettant, aber gleichwohl ein gründlicher Muſiker und achtungswerther Componiſt wie muſikaliſcher Schriftſteller, ward geboren zu Forchheim im Oettingen'ſchen am 24. April 1763. Seine Compoſitionen, welche beſonders in Liedern und andern Geſangswerken beſtehen, zeichnen ſich hauptſächlich durch fließende und ausdrucksvolle Melodien aus, bekunden nicht weniger aber auch tiefe Kenntniß der Harmonie. Zu dem 1823 zu Erlangen erſchienenen Baieriſchen Choralbuche ſchrieb er Biographien der Choral-Componiſten. Früher waren mehrere „lithurgiſche Verſuche und ein Beitrag zur lithurgiſchen Muſik" von ihm erſchienen, die mit vielem Beifalle aufgenommen wurden, und mehreres Andere.

Mühle, Nicolaus, von Geburt ein Schleſier, kam 1770, als ein junger Mann von kaum 20 Jahren, als Muſikdirector zu einer wandernden Schauſpielergeſellſchaft, hat überhaupt ſein ganzes Leben bei dergleichen Truppen zugebracht, weshalb man denn auch nicht weiß, wann und wo er geboren und geſtorben iſt, oder ob er gar ſich noch unter den Lebenden befindet. Man hat von ihm Operetten; ſie verrathen viel Talent, und waren einſt bei kleineren Bühnen, auf denen ſie häufig gegeben wurden, ſehr beliebt, ſind im Ganzen jedoch ſehr flüchtig gearbeit.

Mühlenfeldt, Carl, Muſikdirector in Rotterdam, geboren zu Braunſchweig 1797. Er ſpielte Violine und Clavier gleich vortrefflich, hat auch bei ſeiner unermüdlichen Thätigkeit in Rotterdam, wo er ſeit 1824 als Muſikdirector fungirt, Viel zur Veredelung des Geſchmacks in der Muſik beigetragen, ſowohl als Vorſteher der Concerte, wie als Virtuos und Componiſt.

Mühling, Auguſt, geboren 1780 oder 1782 zu Raguhne, iſt ſeit 1823 zu Magdeburg als Orcheſter- und Concertdirector, ſo wie Organiſt an der St. Ulrichskirche. Von ſeiner Arbeit ſind gegen 50 im leichteren und gefälligen Styl gehaltene Werke bekannt geworden, darunter: Sammlungen von Geſängen, Canons, Sonatinen, Tänze, Walzer, Lieder, Muſeum für Pianoforte und Geſang, 6 Polonaiſen, 3 vierhändige Märſche, 12 vierſtimmige Chor-Arien, Magdeburger Liedertafel, 12 Vocalquartetts für Männerſtimmen, „die Leidensfeier Jeſu" Oratorium, ein großes Notturno, zweiſtimmige Kinderlieder, Ouverturen (in D minor, und Es), Sinfonien (in C und D) u. a.

Müller, Dr. phil. Wilhelm Chriſtian, geboren zu Waſungen am 7. März 1752, zeigte früh Anlagen für Muſik und Wiſſenſchaft. Er bereiste einen großen Theil Deutſchlands, und kam 1778 als Vorſteher eines Erziehungsinſtitut nach Bremen. 1784 ward er daſelbſt Lehrer am Lutheriſchen Lyceum und Director der Muſik

Digitized by Google

am Dom. Auch erfand er er das Harmonieon und zur Harmonica eine Taſtatur; componirte viele Lieder, mehrere Feſtmuſiken mit Declamation für die Kirche mit Begleitung der Orgel, und machte ſich endlich auch als muſikaliſcher Schriftſteller verdient. An der Leipz. allgem. muſikal. Zeitung war er ſeit 1803 thätiger Mitarbeiter. Auch in der „Cäcilia“ und in ſeinen Reiſebeſchreibungen („Briefe aus Italien an deutſche Freunde“) ſind viele muſikaliſche Aufſätze. In practiſcher Hinſicht galt Müller für einen tüchtigen Meiſter auf dem Pianoforte und Violoncell, und noch in ſeinem 79. Jahre ſpielte er auf beiden Inſtrumenten in Concerten, und beſonders gern und geſchickt in Quartetten. Er ſtarb am 6. Juli 1831. In Rottermund's Lexicon aller Gelehrten, die ſeit der Reformation in Bremen gelebt haben, findet man ſeine Lebensgeſchichte ausführlich und alle ſeine Werke aufgezeichnet. — Seine Tochter, Eliſe Müller, geboren in Bremen 1782, hat auch als Leiterin einer Töchter-Erziehungs-Anſtalt, als ausgezeichnete Pianofortespielerin, beſonders Beethoven'ſcher Werke und Lehrerin ſehr vieler junger Pianoforte-Virtuoſen, ferner als erſte Gehülfin bei Errichtung der Singacademie zu Bremen, und als Tondichterin von vielen zum Theil gedruckten Liedern und genialen Variationen bedeutenden Einfluß auf die vermehrte Muſikliebe in Bremen gehabt. — Sein Sohn, August Wilhelm, geboren zu Bremen 1784, war ebenfalls ein bedeutendes muſikaliſches Talent und ſpielte ſchon in ſeinem 12. Jahre in Giornovich's Concerten Clavier. Indeß ſtudirte er nach dem Willen ſeines Vaters Medicin in Halle und Berlin; veranlaßte aber nachher die Singacademie in Bremen. Er ſtarb 1811. Ausgezeichnet wird er als Quartettſpieler Beethoven'ſcher Sachen genannt.

Müller, Louiſe, Tochter des Mecklenburg-Schwerin'ſchen und nachmals Göttingen'ſchen Concertmeiſters Kreß und Mutter des folgenden Carl Friedrich Müller, in den Zeiten Schröders und Ifflands eine der größten Sängerinnen und ſpäter Geſangslehrerinnen Deutſchlands, war geboren in Göttingen am 24. Juli 1763, und ſtarb zu Neuſtrelitz im Monat Auguſt 1829. Sie war auch eine vortreffliche Clavierſpielerin, hat viele und tüchtige Schüler gebildet, und als Gattin und Mutter ſtand ſie bei Allen, die ſie näher kannten, in hohem Anſehen. In Berlin lebt auch eine Tochter von ihr als Clavierlehrerin.

Müller, Carl Friedrich, geboren den 17. November 1796 in Nymwegen (in der Holländiſchen Provinz Geldern), widmete ſich von früher Jugend auf unter Leitung ſeiner würdigen Mutter (ſ. den vorhergeh. Art.) lediglich der Tonkunſt. Als Jüngling von 16 Jahren hatte er ſchon mit ſeinem Vater (Schauſpieler) anſehnliche Reiſen, und ſich auf denſelben, laut öffentlichen Blättern, als ein gewandter Concertgeber und braver Clavierſpieler bekannt gemacht. Seit einer Reihe von Jahren lieferte er der Preſſe eine große Anzahl von Arbeiten aller Art. Auch einige Erfindungen ſind von ihm bekannt; dahin gehörten namentlich: ein Glasinſtrument zum Geſangunterrichte für kleine Kinder, genannt Tonoplaſt, und eine Maſchine, die Pauken und Trommeln, während des Executirens, ſchnell in andere Tonarten umzuſtimmen. Die rühmlich bekannte alte Leipz. muſikal. Zeitung hat ſeiner ſehr oft ehrenvoll gedacht, und nicht minder alle übrige der Tonkunſt gewidmeten Zeitſchriften. Er ſtarb (erinnern wir uns recht) zu Berlin im Jahre 1840. Im Jahre 1833 gab er noch eine Brochure heraus: „Spontini und Rellſtab“ ꝛc., in welcher er heftig den Beruf des Letzteren zur muſikaliſchen Critik angriff. Viele tüchtige Schüler ehren ſein Andenken.

Müller, Friedrich, geb. den 10. December 1786 in Orlamünda, einem Städtchen im Herzogthum Sachſen-Altenburg. Nach dem Tode des Capellmeiſters Eberwein 1831, erhielt er die Direction der Fürſtl. Capelle mit dem Decret als Muſikdirector, und im Jahre 1835 wurde er von ſeinem Fürſten zum wirklichen Hofcapellmeiſter ernannt. Von ſeinen Arbeiten ſind außer Werken für Blasmuſik noch merkenswerth: mehrere Concerte, ein Potpourri; eine Fantaſie, eine Romanze, Introduction et Thème varié, Etuden (erſte und zweite Lieferung) und ein großes Solo für die Clarinette; ferner ein Concertante für zwei Clarinetten, zwei Concertanten für Clarinette und Horn oder Fagott, Thème varié für Fagott, Divertiſſements für Pianoforte und Clarinette oder Violine, und Trios für 3 Hörner. Die übrigen Arbeiten, namentlich Ouverturen, Entreactes, Quartetten und Lieder ſind bis jetzt meiſt noch Manuſcript.

Müller, G., Hofmuſikus zu Rudolſtadt, jüngſter Bruder des vorhergehenden, geb. den 4. October 1799 in Orlamünda, trat im Jahre 1814 in die Dienſte des Fürſten von Schwarzburg-Rudolſtadt. In der Fürſtl. Capelle ſteht derſelbe beim Contrabaß, bei der Hofblasmuſik aber am erſten Fagott, auf welchem letzteren Inſtrumente er ſich durch ſchönen Ton und guten Vortrag auszeichnet. Außerdem aber hat er noch beſonders eine Muſikalien- und Inſtrumentenhandlung etablirt.

Müller, Chriſtian Gottlieb, geboren am 6. Februar 1800 zu Nieder-Oderwitz bei Zittau. Es wurde ihm eine Stelle bei einem Muſikchor in Leipzig angetragen, die er mit Freuden annahm. Bald darauf wurde er hier als Violiniſt im Theater und im Orcheſter des großen Concerts angeſtellt. Dieſe Stellen verwaltet er noch jetzt, giebt dabei practiſchen und theoretiſchen Unterricht in der Tonkunſt, iſt fleißig in Correcturen gedruckter Muſikwerke und fährt eifrig fort, ſich in Compoſitionen mannigfacher Art zu heben. Seit 1829 hat ihn die Orcheſtergeſellſchaft Euterpe, welcher vorher Reichardt in Altenburg vorſtand, zu ihrem Director gewählt. Die nützliche und eifrige Geſellſchaft, meiſt junger Muſiker und Dilettanten, hat an ihm einen ſehr thätigen und kenntnißreich erfahrenen Leiter, der ſie dergeſtalt emporgehoben hat, daß die Winterconcerte dieſes Vereins ſeit Jahren höchſt zahlreich beſucht werden und zur Freude der Stadt gehören. Noch jetzt blüht der Verein und hebt ſich immer mehr, woran M. nicht geringen Theil hat. Dabei iſt er in Compoſitionen unermüdlich. Ueber alle von ihm herausgegebenen und öffentlich aufgeführten Muſikwerke, ſo wie über die Euterpe, lieſt man genauere Nachrichten und Beurtheilungen in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung.

Müller, Adolph (Familienname Schmid), geboren den 7. October 1802 zu Tolna in Ungarn, verlor frühzeitig ſeine Eltern, und wurde von ſeiner Tante und dem bekannten Schauſpieler und Schauſpieldichter Flet (Albini) für das Theater erzogen. Im Jahre 1826 componirte er die komiſche Oper „die ſchwarze Frau“, welche mit dem rauſchendſten Beifalle aufgenommen und faſt auf allen deutſchen Bühnen gegeben wurde. Im Jahre 1826 wurde er bei dem K. K. Hof-Operntheater am Kärnthnerthore als Sänger angagirt, und componirte für dieſe Bühne die Operette „die erſte Zuſammenkunft“, welche ſo ſehr gefiel, daß die Adminiſtration ihn zum Capellmeiſter beförderte, und mit der Compoſition einer neuen Operette beauftragte. Von nun an widmete er ſich ausſchließend der Muſik, trat von der Bühne ab, und wurde im Jahre 1828 bei dem K. K. Theater an der Wien als Capellmeiſter und Compoſiteur angeſtellt. Dort ſchrieb er in dem kurzen Zeitraume von fünf Jahren über 60 Singſpiele, worunter zwei Opern. Außerdem ſind noch viele ſeiner Compoſitionen theils für das Fortepiano, theils Lieder bei mehreren Verlegern im Stich erſchienen.

Müller, Auguſt Eberhard, geb. den 13. December 1767 zu Nordheim im Hannöver'ſchen und geſtorben am 3. December 1817 in Weimar, als Großherzoglicher Hofcapellmeiſter. Von ſeinen höchſt zahlreichen und allgemein geſchätzten theoretiſch-praktiſchen Werken nennen wir: verſchiedene kritiſche Aufſätze und Abhandlungen in der Leipz. muſikal. Zeitung, dann Anleitung zum genauen und richtigen Vortrag der Mozart'ſchen Clavierconcerte, über die Flöte und wahres Flötenſpiel, Pianoforteſchule, Elementarbuch für Clavierſpieler, inſtructive Uebungs-

Digitized by Google

ſtücke für Anfänger in ſechs Supplementen, Flötentabellen für Freunde der Akuſtik, Weihnachtscantate, mehrere Motetten, geiſtliche und Gelegenheitscantaten, zwölf Lieder, „der Sachſen Freude“, „Venus und Amor“, Trinklied mit Harmoniebegleitung, „der Polterabend“, Operette, drei Clavierconcerte, 18 Sonaten, mehrere Parthien Variationen, Capricen, Sonatinen, Walzer, Märſche, Sammlung von Orgelſtücken, elf Flötenconcerte, neun Duos, Journal poue la Flûte, Fantaſie, Variationen, Exercices pour la Flûte, Cadenzen zu acht Mozart'ſchen Concerten u. v. a. Von ſeinen Kindern zeichnete ſich beſonders ſein Sohn Theodor Amadäus (ſ. den folgenden Artikel) in muſikaliſcher Beziehung aus.

Müller, Theodor Amadeus, Sohn des Weimarſchen Capellmeiſters A. E. Müller (ſ. den vorhergehenden Artikel), geboren am 20. Mai 1798, wurde zum Großherzoglicher Kammermuſikus ernannt, als welcher er, geſchätzt als tüchtiger Violiniſt und geſchickter Componiſt, jetzt noch in rühmlicher Weiſe fortwirkt. Von ſeinen Werken, beſtehend in Ouverturen und Entreacts für das Orcheſter und in zahlreichen Compoſitionen für eine und zwei Violinen ſind nur einige im Drucke erſchienen. Seine Gattin, geborne Riemann, Tochter des Muſikdirectors R. in Weimar, geb. 1800, gegenwärtig Hofſchauſpielerin daſelbſt, zeichnete ſich früher als ſehr tüchtige Clavierſpielerin und feſte Sängerin in zweiten Rollen aus.

Müller, Wenzel, der bekannteſte und am längſten beliebt gebliebene unter allen deutſchen Volkscomponiſten, an Fruchtbarkeit ein muſikaliſcher Lopez de Vega, iſt den 26. September 1767 zu Türnau in Mähren geboren. Die Zahl ſeiner gelieferten Opern, Singſpiele und Pantomimen reicht über 200 hinaus, rechnet man nun noch hinzu viele einzelne Ouverturen, Meſſen, ein Schlachtgemälde, Tänze, u. ſ. w., ſo erſcheint eine ſolche Productionskraft jedem unglaublich, der keine Proben von jener Leichtigkeit hat, mit welcher M. in wenig Tagen ganze dickleibige Partituren zu entwerfen und niederzuſchreiben im Stande war. Aber nicht nur allein Wien hat ſeinem ganzen volksthümlichen Tonmeiſter gehuldigt, auch das Ausland iſt ihm befreundet geworden, und ſogar im fernen Britanien ſollen, wie der durch ſeine Intermezzos vor einigen Decennien berühmte Buffo Elmenreich bezeugte, die heitern, leicht faßlichen, durchaus populären Weiſen des „Sonntagskindes“, der „Prager Schweſtern“, u. ſ. w. ſich eingänglich gemacht haben. Darum alſo: Ehre dem Ehre gebühret! Wer ein halbes Säculum über ein Publikum in ſeiner eigenthümlichen Manier zu unterhalten verſteht, wer auf dem Poſten, wohin das Geſchick ihn ſtellte, das leiſtet, wozu er berufen, der hat auch das Seine gethan, und wahrlich nicht umſonſt gelebt. Im Sommer 1835 beſuchte er den Kurort Baden, und hier ſtarb er am 3. Auguſt am Nervenfieber. Seine Tochter, Thereſe Grünbaum, war in ihrer Blüthezeit eine der größten, vielleicht die größte deutſche Sängerin, welche damals das Theater aufweiſen konnte. Sie iſt geboren am 24. Auguſt 1791 zu Wien. Vielleicht hat noch nie eine Sängerin in ſo zartem Alter wie ſie die Bühne betreten; denn ſchon als Kind von fünf Jahren gab ſie die eigends für ſie geſchriebenen Rollen der „Lilli“, des „Jeriel“ u. a. m. in den damals ſo ſehr beliebten Zauberſpielen das „Donauweibchen“, die „Teufelsmühle“ u. ſ. w. Dieſe kleinen Parthien machten ſie ſchon früh zu einem Lieblinge des Wiener Publikums, welches ſie mit ſeiner Gunſt bis zu höheren Altersſtufen geleitete, und die knoſpende Jungfrau mit eben dem Wohlwollen wieder begrüßte, welches das Kind ſchon in Schutz genommen hatte. Im 15. Jahre ſang ſie den „Oberon“ in der damals ſo beliebten Oper dieſes Namens von Wranitzki und die „Lilla“ in Martins berühmter und geiſtreicher Oper. In beiden Parthien erregte das jugendliche Talent der Künſtlerin einen lebhaften Beifall. Mit dem Jahre 1828 wurde das Hoftheater am Kärnthnerthor verpachtet und daher Mad. Grünbaum penſionirt. Inzwiſchen war ihr aber ſchon eine der Kunſt viel verſprechende Tochter herangewachſen, deren Ausbildung ſie ſich von nun an gänzlich widmete, und auch mit ihr nach Berlin zog, wo ſie noch jetzt lebt. Dieſe Tochter, Caroline G., iſt geboren zu Prag am 28. März 1814.

Müller, Heinrich Friedrich, war Herzogl. Braunſchweig'ſcher Hofmuſikus nnd Componiſt vieler herrlicher Lieder, und einer langen Reihe nicht werthloſer Clavierſachen. Auch ſchrieb er ein, beim Unterrichte ſehr zweckmäßiges Handbuch für Clavierſpieler in Handſtücken durch alle Tonarten. Er ſtarb zu Braunſchweig erſt gegen 1818 in ziemlich hohem Alter, und war der Vater ver jetzt weltberühmten

Müller, vier Gebrüder, welche, an ſich ſchon ſehr ausgezeichnet, dies aber noch mehr ſind durch ihr gemeinſchaftliches Wirken. Sie bilden das eingeübteſte, trefflichſte Quartett, das vielleicht jemals exiſtirt hat und noch exiſtiren wird. Alle vier Brüder wurden von dem Vater (ſ. den vorhergeh. Art.) auf das Sorgfältigſte, zugleich aber auch ſehr ſtreng für die Muſik erzogen, und der Zweck, ſie zu glänzenden Virtuoſen zu bilden, iſt erreicht. Der älteſte der Brüder, Carl Friedrich, geb. zu Braunſchweig am 11. November 1797. In dem Quartett mit den Brüdern führt er die erſte Violine. Die Bratſche iſt durch den zweiten Bruder, Theodor Heinrich Guſtav, geb. am 3. Decbr. 1800, vortrefflich beſetzt. Das Violoncell ſpielt der dritte Bruder, Auguſt Theodor, geb. am 27. Auguſt 1803, und meiſterhaft. Die zweite Violine endlich hat der jüngſte übernommen, Franz Ferdinand Georg, geb. zu Brnunſchweig am 29. Juli 1809. — Das Quartettſpiel der Gebrüder Müller aus Braunſchweig iſt berühmt durch ganz Europa; die muſikaliſche Welt iſt um eine ganz neue Gattung der Leiſtungen bereichert, denn Jedermann, der dieſe Künſtler gehört hat, geſteht, daß alles andere Quartettſpiel, gegen dieſes gehalten, nur ein unvollkommener Verſuch geweſen iſt. Die Gebrüder Müller gehören zu denjenigen Künſtlern, die Deutſchland ſtolz machen auf die Erfolge ſeiner eingeborenen Talente, ſowohl hier, in ihm ſelbſt, als im Auslande.

Müller, Wilhelm Adolph, Cantor an der Stadtkirche und Lehrer an der Knabenſchule zu Borna bei Leipzig, ſ. Literatur.

Müller, Carl Wilhelm, in ſeinen jüngeren Jahren einer der beſſeren Clavierſpieler der Zeit, und beliebter, auch fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument, iſt ſchon ſeit 1800 ohngefähr Organiſt zu Halberſtadt. Er ſchrieb viele Variationen über beliebte und bekannte Themata und andere kleine Sachen für Clavier; dann aber auch Sonaten, Trios und Quartette.

Müller, Georg, ein Orgelbauer, aus Augsburg gebürtig, blühete gegen Ende des 17. Jahrhunderts.

Müller, Chriſtian, galt zu ſeiner Zeit für den geſchickteſten Orgelbauer in ganz Holland. In den 50er Jahren von 1720 — 1770, wo er blühete, hat er auch manch' ſchönes Werk gebauet.

Müller, Johann, zuletzt Componiſt und Organiſt des Churfürſten Johann Georg II. von Sachſen, war geb. zu Dresden und ein Schüler von Perandi, blühete um die Mitte des 17. Jahrhunderts und ſtarb 1670.

Müller, Chriſtian Friedrich, geboren zu Reinsberg am 29. Decbr 1752, ſtudirte ſein Inſtrument, die Violine, bei dem berühmten Salomo; kam dann als Kammermuſikus in die Dienſte des Prinzen Heinrich von Preußen. 1778 ging er mit der Mara auf Reiſen, bis nach Copenhagen. Hier lernte er die berühmte Sängerin Mad. Watthee, Caroline Frieverile mit Vornamen, kennen. Auf ſeinen Betrieb ließ dieſelbe ſich von ihrem erſten Manne ſcheiden und wollte ihn heirathen. Dazu aber verſagte ihnen der König von Dänemark die Erlaubniß, und ſie flüchteten deshalb nach Stockholm, wo ſie nicht allein die erwünſchte Genehmigung der Heirath erhielten, ſondern auch ſogleich in Königl. Dienſte genommen wurden. Sie, die nunmehrige Madame Müller, war geb. in Copenhagen 1763, und eine von dem vorligen

Digitized by Google

Publikum faſt angebetete Sängerin. Er war einer der erſten Violinſpieler ſeiner Zeit, als welchen ihn auch ſowohl Deutſchland als das Ausland anerkannte. Componirt hal er nur einige Solo's für die Violine. In Stockholm ſtarb er 1809, mancherlei Arrangements hinterlaſſend, die er aber nur für ſich ſelbſt bearbeitet hatte.

Müller, Johann Chriſtian Benjamin, einer der geſchickteſten lebenden Orgelbauer, wohnl zu Breslau und hat auch beſonders in Schleſien ſchon ſeil Anfang des laufenden Jahrhunderts einen bedeutenden Namen.

Müller, Chriſtian Heinrich, einer der vorzüglichſten Orgelſpieler ſeiner Zeit, war Domorganiſt zu Halberſtadt, wo er am 29. Auguſt 1782 ſtarb. Er hal auch Vieles und darunter manch' Treffliches componirt.

Müller, Johann Chriſtian, zuletzt Mitglied des Leipziger Orcheſters, war geboren zu Langen-Sohland bei Bautzen, beſuchle die Schulen zu Bautzen, Zittau und Laudau, an welchem letzteren Orle er als Präfeel des Singechors auf die daſige Muſikcultur vielen Einfluß übte; kam dann 1778 nach Leipzig und fand daſelbſt nicht nur in dem Breitkopf'ſchen Hauſe die gaſtfreundlichſte Aufnahme, ſondern wurde auch von Hiller als Violiniſt beim Concert und im Theater-Orcheſter angeſtell, ſtarb aber ſchon 1796 in ſeinen beſten Jahren. Neben der Violine ſpielte er auch vortreflich Harmonika, und gab heraus: „Anleitung zum Selbſtunterrichte auf der Harmonika." Außerdem componirte er auch Einiges, z. B. Schiller's Ode an die Freude und Wildungen's Jägerlied.

Müller, Johann Immanuel, wurde am 1. Januar 1774 zu Schloß Vippach, einem zum Großherzogthum Weimar gehörigen Dorfe geboren, und war zuerſt Muſikdirector in Erfurt. Ein Nervenſchlag endigte am 25. April 1839 ſein thätiges Leben. In ſeinem Amte wirkte er am meiſten durch ſeine eigene Tüchtigkeil; insbeſondere wurde er in gewandter und umſichtiger Leitung der Kirchenmuſiken, bei deren Ausführung der Dirigent ſich gewöhnlich nichl ganz auf ſeine Gehülſen verlaſſen kann, ein Vorbild für künftige Cantoren. Von ſeinen Compoſitionen ſind ſeine Cantatrn, Hymnen 2c. am meiſten bekannt geworden und werden in den Kirchen in Thüringen häufig und gern gehört, da ſie nichl ſchwierig in der Ausführung ſind und durch natürliche Melodien und Harmonie und obwohl nicht tiefe, doch richlige Auffaſſung des Textes den Muſiker und die Zuhörer anſprechen. Die Zahl ſeiner Werke, von denen die meiſten nicht gedruckt ſind, iſt auf 87 geſtiegen; darunter befinden ſich Sinfonien für Orcheſter, Ouverturen für Orcheſter, Quinlette, Quartette und Trios für Streichmuſik, Concerte für Viola und Cello, Flöte, Clarinette, Hoboe und Fagolt, Waldhorn, Pauken, Sonaten 2c. für Pianoforte.

Müller, Matthias, ſ. Dillanaclaſis (franz. Dittaleloclange).

Müller, Madame Mariane, geborene Hellmuth, geb. zu Mainz 1772, war Kammerſängerin und Schauſpielerin am Theatrr zu Berlin. Gegen 1800 trat ſie ganz von der Bühne ab, und damit war ihr öffentliches Künſtlerleben beſchloſſen. Ihre Tochter, Franciſca, iſt eine tüchlige Clavierſpielerin und ward von dem verdienten Muſikdirector Wilke gebildet.

Müller, Iwan, ſeit 1826 Profeſſor am Conſervatorium zu Paris, nächſt Hermſtedt und Bärmann vielleicht der größte unter den lebenden Virtuoſen auf der Clarinelle, in Beziehung auf das Inſtrument ſelbſt aber unſtreitig wohl der verdienteſte unter allen verwandten Künſtleen. 1814 war er in Paris und legte dem Conſervatorium ſeine erſte in der Verbeſſerung der Clarinette gemachte Erfindung vor. Nachher reiste er faſt beſtändig in Europa, ja — ieren wir nicht — ſogar einmal über deſſen Gränzen hinaus nach Amerika. In Europa waren ziemlich alle Nationen Zeugen ſeiner großen Kunſt. In Deutſchland war er auch einige Male auf kurze Zeit, wie z. B. in Kaſſel und anderen Orten, angeſtellt, aber es waren dieſe Zeiträume im Ganzen nur kurze Unterbrechungen ſeiner großen Wanderung, die er endlich in Paris mit ſeiner Anſtellung am Conſervalorium zur angegebenen Zeil beſchloß. Seine zahlreichen Compoſitionen ſind Concerte (dieſe größtentheils für ſich ſelbſt geſchrieben), zwei Quartette, Rondo's 2c., und meiſt mit Orcheſterbegleitung. 1825 gab er zu Berlin heraus „Gamme pour la nouvelle Clarinette", ein treffliches Uebungsbuch für angehende Virtuoſen auf dem Inſtrumente. Im Leben iſt M. ein ſehr gebildeter und gefälliger Mann.

Müller, Julius, heißt Miller, ſ. daher dieſen Art.

Müller, Johann Heinrich, als Theoretiker und Componiſt, wie auch als Clavierſpieler und Muſiklehrer einer der achtungswürdigſten und verdienſtvollſtrn Tonkünſtler, ſtarb zu Petersburg, wo er lange Zeil als Lehrer gelebt hatte, am 19. März 1826. Geboren war er zu Königsberg in Preußen 1782. Als er ſtarb, hinterließ er eine einzige Tochter, die der Kupferſtecher Utkin zu ſich nahm, aber ſich nicht der Muſik widmen durfte. Von dieſem Utkin exiſtirt auch ein herrliches, ganz getroffenes Bild Müllers.

Müller, Johann Michael, zu Ende des vorigen und auch noch in den erſten Decennien des laufenden Jahrhunderts einer der vorzüglichſten Violinvirtuoſen, der, früh ausgebildet, aber auch nachdem er von dem öffentlichen Schauplatze ſchon abgetreten war, ſein ganzes Leben hindurch einen bedeutenden und wohlverdienten Künſtlerruf genoß, ward geb. am 14. Auguſt 1772 zu Schwetzingen. Mehrere erfolgreiche Reiſen, die er als Virtuos machte, übergehen wir. Sie erſtreckten ſich über ganz Deutſchland, einen Theil von Ungarn, und die Schweiz. 1804 verheirathete er ſich mil der aus Carlsruhe gebürtigen Sängerin Marie Eliſe Thau, die nachmals in Stuttgart als erſte Sängerin angeſtellt wurde. Er kam 1808 als zweiter Orcheſter-Director und Concertiſt bei der Violine in Königlich Würtembergiſche Dienſte zu Stuttgart, das er auch nur einmal in ſeinrm Leben wieder verlaſſen hat, nämlich zu einer Reiſe nach Wien, wo ihn der Fürſt von Eſterhazy zu ſeinem Concertmeiſter eenannte. Deshalb blieb er auch drei Jahre in Wien; dann aber ward er wieder an ſeinen früheren Poſten in Stuttgaet berufen, und hier ſtarb ee am 13. Decbr. 1835, als ein von Jedermann, der ihn näher kannle, hoch geachleter Künſtler und Menſch. Daß er Etwas componirt hälte, iſt uns nicht bekannl; aber daß er ein vielgebildeter Muſiker war, wiſſen wir mil Vielen.

Müller, Donal, gegenwärlig Muſikchor-Direclor an der Sladtpfarrkirche St. Ulrich in Augsburg, wurde geboren den 17. Jannar 1804 in Biburg, einem kleinen Dörfchen in der Nähe genannter Sladt. In der Verlagshandlung von A. Böhm in Augsburg erſchienen bald einzelne Kirchengeſänge von ihm, lateiniſche und deutſchr, mit Orgel und Orchrſterbegleitung, welche die Landſchullehrer gerne kauflen, weil ſie leichl, melodiös, überhaupl für kleine Chöre berechnet waren. Größere Arbeiten von ihm wurden ebenfalls beifällig aufgenommen und drr Abſatz war ſo ſtark, daß mehrere ſriner Werke in kurzer Zeil zwei, wohl drei Auflagen erlebl haben; bei Muſikalien gewiß eine Seltenheit! — Aufgemuntert durch Schrift und Worl, lieferte er bis jetzl über 100 Werke, meiſt für die Kirche und die faſt alle in drr grnannten Handlung im Drucke erſchienen ſind. Der Hauptcharakter von Müller's Compoſitionen iſt: Einfaches, niedliches Wiedergeben des muſikaliſchen Gedankens in Soloſtücken; feierliche Pracht im Tutti und Chören; wirkſame Inſtrumentation ohne Ueberladung; Leichtigkeit in ihrer Ausführung, ſelbſt mit ſchwachen Kräften. Daher kommt es auch, daß ſeine Werke vorzüglich in klrinen Städten und auf dem Lande eben ſo virl Beifall finden, als ſir verbreitel ſind. Seit dem Jahre 1841 redigirt er auch die muſikaliſche Zeitſchrift „der Poſtillon."

Müller, Hermann, jetzt Muſiklehrer des Königl. Pädagogiums und Organiſt an dee Fürſtlichen Schloß-Capelle zu Putbus auf der Inſel Rügen — wurde am 4. Juni 1817 zu Stralſund, der Hauptſtadt von Neuvorpommern, geboren. Er wirkt und erfreut ſich der Liebe ſeiner Schüler, der Achlung und des Wohlwollens

Digitized by Google

ſeiner Freunde und Vorgeſetzten und einer beſcheidenen Anſprüchen genügenden Exiſtenz.

Müllner-Gollenhofer, Frau Joſepha, K. K. Hof-Harfenmeiſterin und Kammervirtuoſin, geb. in Wien um das Jahr 1770. Für ihr Inſtrument hat ſie Vieles componirt, darunter Lieder, Fantaſien, melodramatiſche Begleitung zu mehreren Gedichten und auch ein Streichquartett für ihren Gönner, Kaiſer Joſeph, und eine Oper: „der heimliche Bund,“ auf Veranlaſſung der Kaiſerin Thereſia.

Multiplication der Verhältniſſe, ſ. Addition und Verbindung der Verhältniſſe.

Münchhauſen, Freiherr Adolph von, war Kammerherr des Prinzen Heinrich von Preußen und als Dilettant ein achtungswerther Clavier- und Harmonikaſpieler. Auch ſchrieb er Mehreres, theils für ſeine Inſtrumente, theils für ganzes Orcheſter, wovon auch Einiges gedruckt worden iſt, wie z B. ſechs Sinfonien, vierhändige Sonaten für Clavier, Duette für Violine und Viole ꝛc.

Mund, ſ. Mundloch.

Mundharmonica, ſ. Maultrommel.

Mundloch, bei der Flöte das in dem ſog. Kopfſtücke befindliche Loch, in welches beim Spiele des Inſtruments mit dem Munde die nöthige Luft eingeblaſen wird. Auch den Aufſchnitt an den Orgelpfeifen nennen Viele Mundloch, und Andere ſagen dafür wohl blos Mund (Pfeifenmund).

Mundſchneide, daſſelbe was Lichtſpalte.

Mundſtellung (beim Geſange), ſ. Orthoepik.

Mundſtück, 1) überhaupt bei allen Blasinſtrumenten derjenige Theil derſelben, durch welchen oder mittelſt welches die Luft in das Inſtrument geblaſen und ſo der Ton erzeugt, das Inſtrument zum Klingen gebracht wird; dann 2) insbeſondere aber der aus Meſſing, Silber, Horn oder Elfenbein, auch anderm harten Material (Ebenholz), keſſelförmig gebildete Theil der Blasinſtrumente, der um jenen Zweck zu erreichen, unmittelbar an den Mund geſetzt wird. Alle anders geformten Mundſtücke, wie z. B. bei der Clarinette und ähnliche Inſtrumente, haben einen beſondern Namen, wie unter den einzelnen Artikeln der Inſtrumente auch angeführt iſt. Bei der Clarinette z. B. heißt das Mundſtück, d. i. der an den Mund zu ſetzende Theil des Inſtruments, Schnabel; bei der Hoboe — Rohr ꝛc. Und die Flöte hat ſtatt eines Mundſtücks nur ein Mundloch.

Mundy, John, berühmter engliſcher Tonkünſtler des 16. und 17. Jahrhunderts. In dem „Triumph der Oriane“ ſtehen mehrere fünfſtimmige Madrigale von ihm, auch Burney hat im dritten Bande ſeiner Geſchichte pag. 55 einen vierſtimmigen Geſang von ihm aufgenommen, und noch 1789 ward zu London eine neue Ausgabe ſeiner Kirchenmuſiken veranſtaltet, aber unter dem Namen Munden. Er ſtarb im Jahre 1630. Sein Sohn und Schüler — William M. war ebenfalls einer der angeſehenſten engliſchen Muſiker ſeiner Zeit. Von ſeinen Compoſitionen ſchätzte man beſonders die Kirchenſtücke und Wechſelchöre.

Münſter, Joſeph Joachim Benedikt, in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts öffentlicher Notar und Muſikdirector in Reichenhall in Oberbaiern, gab heraus: Musices instructio in brevissimo regulari compendio radicaliter data, dann: „Scala Jacob ascendendo et descendendo“ 1743 und 1756. Und endlich componirte er auch mehrere Jahrgänge Feſt-Vespern, Litaneien und andere Kirchenſachen, geiſtliche Lieder und Geſänge, die meiſt gedruckt und weit verbreitet wurden.

Münzenberger, J. Jacob, geb. den 21. Juli 1797 in Hanau, — Commerz-Aſſeſſor bei der dortigen kurfürſtlichen Leihbank, iſt gewiß einer der thätigſten Dilettanten, deſſen Erholungsſtunden durch die edle Tonkunſt würdig ausgefüllt werden. — Erſt ſpät, im Jahre 1819, fing derſelbe an, die Muſik eifrig zu betreiben, ſo wie er auch als Baſſiſt an der dortigen Geſang-Akademie Theil nahm. Hier erkannte man ſeinen unermüdlichen Eifer und Fleiß und übertrug ihm die Vertheilung und Aufbewahrung der Muſikalien, ſo wie auch bei der mitverbundenen Inſtrumental-Akademie, wobei er als zweiter Oboiſt und ſpäter als Celliſt wirkte, auch befreundet mit Wunderly, half er den Verein zum Frohſinn ſtiften und leiten — auch wurde er im Jahre 1838 mit Herrn Jean Spangenberg und H. V. Walter zum Director der dahier beſtehenden Liebhaber-Concerte erwählt. — Ueber die Leiſtungen der dortigen Vereine enthält die Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine mehrere Berichte, aus denen die bedeutende Wirkſamkeit derſelben, ſo wie auch überhaupt zu entnehmen iſt, wie gefällig ſie und ihre wackren Vorſtände den fremden Künſtlern ſind.

Münzberger oder **Münz-Berger**, J., Violoncelliſt und fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument, der Anfangs des laufenden Jahrhunderts in Paris ſich aufhielt; wenigſtens ſind daſelbſt mehrere ſeiner zahlreichen Compoſitionen erſchienen.

Muris, Joannes de, franz. Jean de Meurs, deutſch auch Johann von der Mauer, Doctor der Sorbonne zu Paris, war geboren in der Normandie um 1310, ſtudirte meiſt nur aus Liebhaberei Muſik, erwarb ſich aber einen bedeutenden, bis auf den heutigen Tag noch ehrfurchtsvoll genannten Namen darin, und ſtarb 1370. Eine, aber mit vieler Vorliebe geſchriebene und daher ſehr vorſichtig zu benutzende, Darſtellung des Lebens und Wirkens dieſes alten gelehrten Muſikers gibt Forkel im zweiten Bande ſeiner Geſchichte pag. 425 bis 434. Aber auch das Reſultat dieſer weitläufigen Abhandlung iſt: M. war zum Höchſten nur ein Verbeſſerer, nicht der Erfinder des Notenſyſtems, indem er das Vorhandene ſammelte und möglichſt ordnete.

Murky, ein jetzt veraltetes kleines Tonſtück für Clavier von munterem Charakter und daher auch ziemlich ſchneller Bewegung, deſſen Haupteigenſchaft darin beſteht, daß der Baß beſtändig in gebrochenen Octaven fortſchreitet. Daher der Name Murkybaß.

Murky-Baß, veralteter Name derjenigen Figur der Baßſtimme, in welcher dieſe fortwährend Octavenſprünge machte.

Murr, Chriſtoph Gottlieb von, geb. zu Nürnberg am 6. Auguſt 1733 und auch geſtorben daſelbſt als Waag-Amtmann am 8. April 1811, war ein tüchtiger Muſikgelehrter, emſiger Forſcher und ſchätzenswerther Schriftſteller, beſonders auf dem Gebiete der Muſikgeſchichte. So bleibt in dieſer Beziehung immer noch von großer Wichtigkeit für uns ſein von 1775 bis 1783 in 12 Bänden herausgegebenes „Journal zur Kunſtgeſchichte und zur allgemeinen Literatur“ wegen des darin vorkommenden Verzeichniſſes der damals in ganz Europa lebenden tüchtigſten Tonkünſtler. In der That muß man Murr unter diejenigen Alterthumsforſcher rechnen, die auch auf dem Gebiete der Muſik zuerſt die Bahn zu einer genauern Kenntniß des Alten brachen, und was er unternahm, vollendete er auch, und um ein geſtecktes Ziel zu erreichen, opferte er der Wiſſenſchaft Alles, Zeit und Geld.

Murſchhauſer, Franz Xaver Anton, geboren zu Elſaß-Zabern, war Muſikdirector am Collegiatſtifte zu Unſern Lieben-Frauen in München, und ſtarb endlich, nachdem er mehrere theoretiſche und praktiſche Werke, namentlich vierſtimmige Vespern, verſchiedene Orgelſachen und eine Anleitung zur Figural- und Choralmuſik herausgegeben hatte, im Jahre 1737. — Ein anderer, aus dem vorigen Jahrhundert noch bekannter Murſchhauſer, deſſen Vorname unbekannt geblieben iſt, war ein vortrefflicher Tenorſänger, und ſtand zuletzt (um 1794) bei dem Schikaneder'ſchen Theater zu Wien.

Muſagetes, wörtlich: Muſenführer, ein Beiname Apollo's, den man in neueren Zeiten aber auch wohl als Ehrenname hohen und einflußreichen Gönnern und Beförderern der Künſte, wie dann auch großen Künſtlern ſelbſt, und namentlich Muſikern, beilegt.

Muſard, François Henry, der franzöſiſche Strauß und Lanner, alſo der jetzigen Zeit dort, in Frankreich, beliebteſte Tanzcomponiſt, lebt zu Paris und beſitzt auch,

Digitized by Google

wie unſer Wiener Strauß, ein eigenes und bedeutendes Orcheſter, mit welchem er öffentliche Muſiken macht in Gärten und an anderen Orten, auch bei großen Bällen zu Tanz ſpielt und hierfür bis in's Unglaubliche theuer honorirt wird. Seine Geſchichte iſt uns bis jetzt unbekannt. Der Tanz allein iſt ſein Element; deshalb ſchrieb er denn bis jetzt auch wohl nichts Anderes.

Muſchietti, Signore, berühmter Sänger aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, Caſtrat, ſtand um 1790 bei der großen italieniſchen Oper zu Berlin.

Muſen. Ihre Namen ſind: Clio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpſichore, Erato, Polyhymnia, Urania, Calliope. Einzelne Geſchäfte und eigene beſtimmte Verrichtungen wies man ihnen erſt in neueren Zeiten an. Die beſten Dichter und Künſtler der Alten wiſſen von dieſen Beſtimmungen nichts. Horaz ruft bald Euterpen, bald Melpomenen, bald Calliopen an, und immer als Göttinnen der Muſik (nach dem Begriffe der Alten). Jene neuere Erdichtung nun eignet der Clio die Geſchichte, der Calliope das Heldengedicht, der Melpomene die Tragödie, der Thalia die Komödie, der Polyhymnia die Beredſamkeit oder vielmehr dieredneriſchen Geberden und Pantomimik, Uranien die Beſchreibung des Laufs der Geſtirne, der Euterpe die Flöte, der Terpſichore den Tanz und der Erato die Geſänge der Liebe zu. So ſind ſie alſo nicht blos Göttinnen der Muſik oder muſikaliſcher Künſte geblieben, ſondern Göttinnen aller ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften geworden.

Muſet, Colin, war Anfangs Nichts als ein armer Jongleur (ſ. d.), lebte alſo auch zur Zeit der Meneſtrels und Jongleurs zu Paris. Viele nennen ihn den Erfinder der Vaudevilles; mit mehr Recht aber wird er als der Erſte angeſehen, der Chansons à danser verfertigte. Einen ſeiner Chanſons dieſer Art theilt Laborde in ſeinem bekannten Essai mit.

Muſette, lat. musa, ital. musetta, 1) eine Art von Sackpfeife, beſonders diejenige, welche ehedem in Frankreich ſehr gebräuchlich und mit einem Blaſebalge verſehen war. — 2) Ein jetzt auch nicht mehr gebräuchlicher Tanz von luſtigem, aber dabei doch naivem und ſchmeichelndem Charakter, der beſonders zu ländlichen Luſtbarkeiten beſtimmt war, ſtand im $^{6}/_{8}$-, auch $^{3}/_{8}$-Tacte. — 3) Ueberhaupt ein kleines Tonſtück, ob Tanz oder nicht, welches viel Aehnlichkeit mit der Gique hat, aber langſamer geſpielt wird als dieſe, und welches eine ganz beliebige Tactart, jedoch auch am gewöhnlichſten $^{6}/_{8}$-Tact hat und ziemlich geſchleift vorgetragen wird. Uebrigens iſt auch dieſes Tonſtück jetzt faſt gar nicht mehr im Gebrauch, und ehedem bediente man ſich deſſen hauptſächlich als Zwiſchenſatz in den ſogenannten Parthien oder Suiten.

Muſicirgedact, ſ. Gedackt.

Muſicirſtimmen nennen die Orgelbauer ſolche Stimmen in der Orgel, die, im ſogenannten Kammerton geſtimmt, blos zur Begleitung der Kirchenmuſiken benutzt werden, jetzt nur noch ſehr ſelten.

Muſik-Baß ſteht als 16füßige Stimme in der lutheriſchen Hauptkirche St. Eliſabeth zu Breslau.

Muſik-Gedact, ſ. Gedackt.

Muſik; Muſik, Literatur derſelben, ſ. Literatur; Muſikalienhandel; Muſikaliſch; Muſikant; Muſikantenzunft; Muſiker; Muſikgelehrter; Muſiklehrer; Muſikſchule; Muſikunterricht, ſ. Unterricht; Muſikvereine. Siehe das Hauptwerk, welches zum Theil größere Artikel enthält, auf die wir einfach verweiſen wollen, da wir weder den Raum dafür haben, noch die Nothwendigkeit einer beſonderen Definition in dieſem Buche erkennen.

Muſſini, Nicolo, berühmter Tenorſänger des vorigen Jahrhunderts, auch fertiger Violin- und Guitarreſpieler, Vocal- und Inſtrumentalcomponiſt, aus Italien gebürtig, war zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts aber Muſikdirector und Kammercomponiſt der damaligen verwittweten Königin Mutter zu Berlin, wo er auch 1813 oder 1814 geſtorben iſt.

Muſurgie. Dieſes Wort ſtammt aus dem Griechiſchen und bedeutet hier alles Singen, Spielen Dichten; iſt alſo der Geſammtname für Muſik in ihrem weiteſten Umfange. Daher nannten denn auch die Griechen Musurgos jeden Muſiker, er mochte Sänger, Inſtrumentenſpieler oder Tonſetzer, alles zuſammen oder auch nur das Eine oder Andere ſeyn, kurz Jeden, der irgend Etwas trieb, was muſikaliſch war oder auf Muſik Bezug hatte.

Musurgos, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Mutation (von mutare — ändern, mutatio — die Aenderung, der Wechſel). Mit dieſem Ausdruck bezeichnet man in der Geſanglehre vorzugsweiſe die Verwandlung der Stimme nach Alter und Geſchlecht. Die menſchliche Stimme hat in der Regel drei verſchiedene Perioden zu durchlaufen: die Stimme des Kindes, des Erwachſenen und des Greiſes. In der erſten Lebensperiode gehört jede natürlich gute Stimme dem weiblichen Stimmfache an, welches entweder Alt- oder Sopranklang hat. Das jugendliche Organ des Knaben unterſcheidet ſich in der Regel mehr durch Verſchiedenheit des Klanges (timbre), weniger durch Umfang nach Höhe und Tiefe vom weiblichen Organe gleichen Alters. Die Stimmorgane ſind in der erſten Lebensperiode kleiner, biegſamer, geſchmeidiger, die Schallwölbungen der Stimme weniger hart und groß als in ſpäteren Jahren, woraus ſich der zartere Klang und die geringere Stärke erklären läßt. In der zweiten Lebensperiode tritt mit herannahender Mannbarkeit im ganzen Körper des Menſchen eine ganz weſentliche Veränderung ein, welche ſich auch in Veränderung der Stimme auf eine auffallende Weiſe kund gibt. Die jugendliche Mädchenſtimme nimmt in der Regel nur an Umfang und Klangfülle zu; die Knabenſtimme aber erleidet eine förmliche Veränderung, welche ſich anfänglich in Unſicherheit der Töne, in Rauhigkeit des Klanges und namentlich im Ueberſchnappen der obern Töne des hohen Stimmregiſters offenbart. Tritt die Umwandlung der Stimme plötzlich ein, dann iſt in der Regel ein Zuſtand der Unfähigkeit zum Singen damit verbunden, welcher ſo lange anzuhalten pflegt, bis die Stimme ihren neuen Charakter angenommen hat. Die Dauer dieſes Zuſtandes der Stimmumwandlung kann nun ganz verſchieden ſeyn, ja Monate, ſelbſt Jahre umfaſſen. Er beginnt gewöhnlich beim männlichen Geſchlechte im 16. Jahre, aber auch früher im 14. und ſpäter im 17. Jahre.

Müthel, Johann Gottfried, geb. zu Möllen im Lauenburgiſchen 1729. Er ſtarb erſt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Zu ſeiner Zeit gehörte Müthel zu den tüchtigſten Organiſten und Clavierſpielern in Emanuel Bach's Manier. Componiren mochte er nur, wenn er ſich eben dazu aufgelegt fühlte, und ſo läßt ſich erklären, warum wir im Ganzen nur wenig Werke von dieſem ſonſt durchbildeten und wahrhaft ausgezeichneten Muſiker beſitzen.

Mutiren, ſ. Mutation.

Mutzenbecher, Dr. Ludwig Samuel Dietrich am 4. Februar 1766 zu Bordeaux geboren und geſtorben am 13. Mai 1839 zu Altona. Bei vorwaltendem Mangel an einem gehörigen Verſammlungsorte für die Mitglieder des neugegründeten Vereins zu Altona entſchloß ſich M., der Stifter deſſelben, zum Aufbau eines zweckmäßigen Locals, und es entſtand 1821 die ſogenannte „Tonhalle“, ein nach ſeinen Angaben akuſtiſch ausgeführter Concertſaal, der am 5. October deſſelben Jahres mit Haydn's Schöpfung eröffnet wurde. M. ſtarb im kaum angetretenen 73. Lebensjahre, nachdem er die letzten zehn Jahre ſeines Lebens mit den Seinigen in faſt gänzlicher Abgeſchiedenheit zugebracht, theils dem Unterricht in ſeiner Academie beiwohnend oder ihn auch ſelbſt leitend, theils in Verkehr mit den Wiſſenſchaften. Siebzehn von ihm in den Jahren 1819—1837 im Druck erſchienene Programme enthalten in muſikaliſch-hiſtoriſcher, ſo wie in philoſophiſch-hiſtoriſcher Hinſicht ſehr viel Werthvolles und zeugen von Gründlichkeit des Wiſſens und

Digitized by Google

von oeiginellee geiſtvoller Auffaſſung des Gegenſtandes. An Compoſitionen ſind von ihm vorhanden: „Frühlingsblumen“ (1806), etwa ein halbes Dutzend Liederſammlungen, „drei Salomoniſche Liedee von Tiedge“ (ſeine liebſte Arbeit) und einige ungedruckte Sachen. Außer dee Orgel waren Claviee, Oboe, Violoncell Inſtrumente, auf denen er eine nicht unbedeutende Fertigkeit beſaß.

Muzio, von ſeinem Geburtsorte mit dem Zunamen da Ferrara, iſt der erſte Capellmeiſter an der St. Petroniuskirche zu Bologna, von dem die Geſchichte weiß. Er ward daſelbſt 1474 angeſtellt und blieb bis zum Jahre 1480.

Mylius, Wolfgang Michael, geb. zu Weimar (wann?), war Herzoglichee Capellmeiſter in Gotha, wo er 1712 oder 1713 ſtarb. Die beſte Geſangſchule, die man damaliger Zeit hatte, war von ihm und führte den Titel: Rudimenta musices. Sie erſchien ſchon 1685, erlebte ſpäter aber meheere Auflagen.

Myslivecek, ſ. Misliwecek.

Myſterien, urſprünglich alte gottesdienſtliche Gebräuche, an welchen nur gewiſſe Perſonen Antheil nehmen durften, und die ihren Zweck in der Feiee ſelbſt, in der Verehrung iegend einer Gottheit hatten und hauptſächlich beſtimmt waren, Wahrheit durch Kunſt, und namentlich Muſik darzuſtellen, etwas wahrhaft Heiliges zu verkündigen und auf eine edle Weiſe zu verſinnlichen. Dieſe Weiſe beſtand nun meiſtens im Abſingen von Liedern, deren Inhalt jenes Heilige ausmachte. Man muß nämlich dieſe Myſterien nicht verwechſeln mit den alten Prieſteegeſellſchaften, die im Staate als dauernde Corpoeationen exiſtirten. Zu Homer's Zeiten gab es noch wenige ſolcher (muſikaliſchen) Myſterien; mehrere ſehen wir ſchon zu Perikles Zeitalter, und unter Auguſtus unzählige. Faſt jedee angeſehenen Gottheit waren in verſchiedenen Ländern Myſterien geweiht, die, außer der oft ſehr koſtbaren Initiation in den geheimen (daher der Name) Gebräuchen und Opſern, in Geſängen, mitgetheilten Mythen und vorzüglich dramatiſch-muſikaliſchen Darſtellungen beſtanden. Geheime, oft ſehe abentheuerliche Feierlichkeiten wurden ſo in Aegypten dem Nil, der Iſis, dem Oſiris geweiht, und in dem Tempel der Minerva zu Salis wurde unter unbekannten Gebräuchen und vielen heiligen Geſänzen das Grab deſſen gezeigt, deſſen Namen Herodot nicht auszuſprechen wagte. Myſterien waren in Kreta dem alten vergötterten kretiſchen Königsſtamme gewidmet. In den Dionyſiſchen Myſterien dee Griechen, die aus ägyptiſchen Quellen gefloſſen zu ſeyn ſcheinen, wurde in einer ſolchen muſikaliſch-dramatiſchen Darſtellung Bacchus noch als Knabe von den Titanen getödtet, gebraten, von Apoll auf dem Parnaß begraben und von Jupiter wieder in's Leben gebracht. Das geheimnißvolle Feſt, das die Frauen in Rom begingen, iſt bekannt, ſo wie die Myſterien der Dea syria, die zu Auguſtus Zeiten zu den bekannteſten im Römiſchen Reiche gehörten. Wie oft wurde auch nicht in den Chören griechiſcher Tragödien die Entführung der Proſerpina dargeſtellt! Mit jedem Jahrhundeet häuften ſich die Myſteelen; ſie fanden ſich faſt überall in der verſchiedenſten Geſtalt, und das gewöhnliche unnütze Streben, die Mythologie verſchiedener Völkee mit einander zu verbinden, eine aus der andern zu erklären, hat ſie noch dunkler gemacht. Alle dieſe heidniſchen Myſterien aber, die im zweiten und dritten Jahrhundert chriſtlicher Zeitrechnung wieder gänzlich verſchwanden, ſind nicht die, von welchen in den Art. Engliſche, Franzöſiſche und Italieniſche Muſik bereits die Rede war, und die wir als die erſte Quelle der Oratorien und Opern anzuſehen haben. Durch das Vergnügen, welches das Volk daran fand, aufgemunteet, trat ein Theil der Pilger im 14. Jahrhundert in eine Geſellſchaft zur Bildung eines eigenen Theater für eeligiöſe Darſtellungen zuſammen. Ihre Geſellſchaft nannten ſie Geiſtliche Brüderſchaft und ihre muſikaliſchen Schauſpiele Myſterien. Zu dieſen ihren Myſterien gehörte unter andern das ganze Leben Jeſu, das ſie dramatiſirten. Es waren lauter Reden, mit Geſang untermiſcht; ſie hießen Mystère de Passion. Davon erhielt dann ſpäter die Geſellſchaft den Namen Paſſionsbeüderſchaft (la confrérerie de passion) und 1402 ein Privilegium. Es iſt die erſte autoriſirte Schauſpieler-Geſellſchaft des neueren Europa, die man kennt. Nebenbei führte endlich dieſe Geſellſchaft aber auch Poſſen auf, jedoch ſeltener.

Myxolidiſch, ſ. Mixolydiſch.

N.

Nabel, oder Nebel, hebeäiſch auch Nevel, griechiſch Nabla oder Naula, und lateiniſch Nablium oder Nablum, ein altes Saiteninſtrument, das die Griechen von den Syriern und Phöniziern erhielten, und unter den Hebräern von David auch im Tempel zur Begleitung des Levitengeſangs eingeführt ward. Die LXX überſetzen es gemeiniglich mit dem allgemeinen Namen Spielzeug, und wo ſie eine beſondere Bezeichnung dafür wollen, nennen ſie es Pſaltee, und ſo auch Luther. In der Niederländiſchen Ueberſetzung aber wird es durchgehends Laute genannt.

Nacara, ein den ſpaniſchen Caſtagnetten (ſ. d.) ähnliches, aber größeres Schlaginſtrument, das ehedem beſonders bei den Türken ſtark im Gebrauch war.

Nachahmung. Wir haben den Begriff der Nachahmung in zweifacher Hinſicht zu betrachten, als einen der Kunſtphiloſophie und einen der muſikaliſchen Compoſition eigens angehörigen. I. Die Kunſtphiloſophie hat auch bei der Muſik nach einem Urgrund gefragt, und ihn eine Zeitlang irrig in dem Triebe, die Natur nachzuahmen, zu finden gedacht. Die Naturklänge, beſonders der reizvolle Geſang der Vögel, ſollten dem Menſchen in der Kindheit ſeines Geſchlechts Vorbild und Anfang der Tonkunſt geweſen, ſpäter (odee auch ebenfalls urſprünglich) ſollte dann der Tonfall der Sprache, und ſchon die verſchiedenen Laute und Schreie der Leidenſchaft ihm Vorbild und Stoff der Muſik geworden ſeyn. Dieſe Vorſtellungen, in denen ſich beſonders franzöſiſche Kunſtphiloſophen des vorigen Jahrhunderts und ihre Nachfolger gefielen, gehen von der richtigen, übrigens nahe liegenden Wahrnehmung aus; daß das Toneeich ſich weithin durch die Natur verbreitet und auch in der Sprache mächtig waltet. Aber alle Naturtöne, der reichſte Geſang der Nachtigall ſelbſt, ſind keine Muſik, keine Kunſt, da ſie nicht geiſtigen und künſtleriſchen Inhalt haben. Wir können ſie nachahmen, ja ſie können uns Vorſtellungen erwecken, die zu künſtleriſchen Ideen reifen; aber der Urſprung dee Kunſt, als einer Richtung des Geiſteslebens, iſt nur im Geiſte des Menſchen zu ſuchen. So auch finden wir in der Sprache (beſonders in dee affectvollen) allerdings Elemente und ſogar ähnliche, nah verwandte Richtungen aus unſerer Muſik wiedee, können und müſſen von der Sprache, als der bewußtvollern Schweſter dee Tonkunſt, für unſere Muſik lernen. Aber auch daraus folgt nicht der Urſprung der letztern aus der erſtern, ſondern beider aus einem Urquell, dem menſchlichen Geiſte. Dies iſt leicht zu faſſen, und jene Raiſonnements (denn Philoſopheme kann man ſie eigentlich nicht nennen) ſind längſt beſeitigt. Schwieriger und einflußreicher iſt aber die Betrachtung: wie weit der Componiſt überhaupt Natur und Sprache nachahmen ſoll? Die Nachahmungen der Naturlaute oder auch der Naturerſcheinungen (letztere, z. B. die Erſcheinung des Lichts, der Nacht ꝛc., ſind natürlich nur gleichnißweiſe nachzuahmen) werden in der Tonkunſt Malerei genannt und gehören meiſt der Inſtrumentalmuſik an, bisweilen aber auch der Vocalmuſik; ſo malt z. B. Reichardt in Milton's Morgengeſang mit Chor und Orcheſter den Sturm. Wie weit dergleichen Malerei Aufgabe oder doch Mittel der Tonkunſt ſeyn könne, iſt beſonders in den letzten 50 Jahren vielfach beſprochen, von den Aeſthetikern aber (wie es ſcheint) viel zu oberflächlich und ohne hinreichende Kenntniß von den Werken und dem

Digitized by Google

Weſen der Kunſt abgefertigt worden. Die Meiſten (z. B. Seidel im „Charniomos“, Gottfr. Weber über Haydn'ſche und Beethoven'ſche Werke in der „Cäcilia“) ſind ſchnell bei der Hand, alle Malerei zu verwerfen. Hätten ſich aber um ſo reiflicher bedenken ſollen, da ſeit Seb. Bach (d. h. ſeit dem rechten Anfange der Inſtrumentalmuſik, und eigentlich von jeher) keiner aller unſerer Meiſter dieſe Malerei, und zwar in ſeiner reifſten Zeit und in ſeinen beſten Werken hat miſſen können. Wir können uns hier nicht auf ſie einlaſſen, ſondern verweiſen auf den Art. Tonmalerei. Die Nachahmung der Sprache oder der Muſik in der Sprache beruht, wie geſagt, ebenfalls auf der Wahrnehmung, daß ein gleicher Geiſt in der Sprache wie in der Muſik waltet. Aus dieſem Grund muß die Sprache, die affektvolle Rede, ein Gegenſtand ſteter Beobachtung für den Geſangscomponiſten ſeyn, und vollkommen gelungen kann nur ein Geſang heißen, der neben allen rein muſikaliſchen Anſprüchen auch noch allen Bedingungen und Forderungen der Sprache (ſo weit ſie ſich irgend mit der muſikaliſchen Aufgabe vereinbaren laſſen) genügt. Allein auch hier droht ein arges Mißverſtehen. Man darf nicht vergeſſen, daß der muſikaliſche Geiſt in der Sprache zwar in bewußtvolleren Formen, aber immer nur gebunden und untergeordnet waltet. Die Sprache hat, wie die Muſik, Steigen und Fallen, Stärke und Schwäche, Eilen und Zögern, aber in wie viel unbeſtimmterer und beſchränkterer Weiſe! Alle ſinnlichen Elemente, Kräfte und Neigungen der Muſik regen ſich auch in ihr; aber wie untergeordnet gegen den Wortſinn, gegen den Gedanken, deſſen Ausdruck feſtſteht und uns zwingt, während wir in der Muſik frei unſern Sinn im verwandten Elemente gehen laſſen! Wer alſo meinen ſollte, aus der Sprache die Muſik herausheben zu können, genug zu thun, wenn er nur den muſikaliſchen Accenten des Textes nachginge, ſie beſtimmter und etwa zuſammenhängender auffaßte, der würde es zu keiner Geſangcompoſition, kaum zu dem Gerippe eines Geſanges bringen; aus Gerippen werden aber nie lebende Weſen, ſondern nur umgekehrt. Dieſe Verirrung iſt durch Gluck's falſch verſtandenes Vorbild in vielen, beſonders deutſchen, Componiſten veranlaßt worden, unter denen wir ſelbſt den geiſtvollen Reichardt (und ihn ſogar als einen Hauptanſtifter) nennen müſſen. Muſterhaft iſt dagegen das Sprachſtudium (im höchſten Sinne des Worts) in Gluck, Händel und in Seb. Bach; bei dem letzteren iſt es am kenntlichſten und wirkſamſten in den Recitativen und vielen Thematen, während anderwärts in ſeinen Werken das überreiche und übergewaltige Muſikelement den Kern des ſprachlichen Inhalts überwogt und birgt. — Schließlich wollen wir noch der Nachahmung im ſubjectiven Sinne des Worts gedenken. Nachahmer nennen wir bekanntlich die, welche (wiſſentlich oder nicht) die Auffaſſungs- oder Darſtellungsweiſe eines Andern in ihren Werken befolgen und nicht zu einem eigenthümlichen Ausdrucke des Ihrigen kommen. Dies iſt der Fall mit den wirklichen Schülern eines Meiſters und denen, die für ſich, aber nach ſeinen Werken und Lehren, ſich gebildet haben, ohne noch zur Selbſtſtändigkeit gelangt zu ſeyn; dann aber auch mit denen, die durch die Uebermacht eines fremden Geiſtes hingeriſſen oder auch, was freilich das Schlimmſte iſt, durch eigene Armuth gezwungen ſind, zu fremden Mitteln die Zuflucht zu nehmen. Die Eitelkeit unſerer Kritik iſt immer bereit geweſen, dieſe Nachahmung zu züchtigen, hat aber ſelten den entgegengeſetzten, eben ſo argen und ſchuldbaren Fehler der Originalitätsſucht und Neuigkeitshaſcherei zu entlarven verſtanden. — tl. In einem ganz andern Sinne wird das Wort Nachahmung von der Compoſitionslehre gebraucht. Dieſe bezeichnet mit dem Ausdruck Nachahmung jede gleiche oder ähnliche Wiederholung eines Satzes, Ganges oder Motivs von einer oder mehr andern Stimmen, und erkennt in dieſer Nachahmung die Grundlage aller polyphonen Compoſition. In dieſem Sinne iſt die Nachahmung entweder frei oder ſtreng: letzteres, wenn der nachzuahmende Satz Schritt für Schritt, jedes Intervall in derſelben Größe wiedergegeben wird; ſie kann ſtatthaben im Einklange, in der obern oder untern Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave; der nachzuahmende Satz kann in der rechten Bewegung (in der urſprünglichen Richtung jedes Schrittes) oder in der Verkehrung (ſ. d. Art.), in rechter (d. h. urſprünglicher) Größe, oder in der Vergrößerung oder Verkleinerung, doppelter Vergrößerung oder Verkleinerung ſtatt haben. Die ältern Tonſetzer kannten noch andere, künſtliche Arten der Nachahmung. Wir aber können ſie füglich übergehen, haben auch ſchon die nöthigſten Erläuterungen in den Artikeln über doppelten Kontrapunkt, Fuge und Kanon gegeben, da die ganze Lehre von der Nachahmung ihre vornehmſte Bedeutung erſt in dieſen Kunſtformen erhält. Auch außerhalb derſelben iſt ſie ein mächtiges Mittel, eine Compoſition einheitsvoll und unter beſeeltem Antheil aller Stimmen durchzuführen; hierzu haben es unſere Meiſter nicht blos in ſtrengen, ſondern auch in freieren Werken (z. B. Beethoven und Haydn in Inſtrumentalſachen, Mozart ſelbſt in ſeinen leichteſten Opern) benutzt. Doch kann man auf der andern Seite nicht leugnen, daß gar oft die Nachahmung aus Gedankenarmuth oder Pedanterie am unrechten Orte und zu weit getrieben erſcheint, und einen in der Kürze allenfalls haltbaren Satz bis zu gänzlicher Abſchwächung und Ertödtung feſthält. Die rechte Grenze hier wie überall zu erkennen, fordert gebildeten Sinn und reifes Urtheil; allgemeine, zumal äußerliche Regeln laſſen ſich darüber nicht geben.

Nachſatz, Hinterſatz. Hierunter werden alle im Innern der Orgel ſtehenden kleinen Stimmen, wozu namentlich die Mixturen gehören, verſtanden.

Nachſchlag, der Gegenſatz von Vorſchlag, eine aus gewiſſen durchgehenden oder Neben- und meiſtens durch kleinere Noten angedeuteten Tönen beſtehende Manier, deren Zeitwerth allemal noch in die Dauer der unmittelbar vorhergehenden Hauptnote fällt, und die im Vortrage immer an dieſe an, oder beſſer: mit ihr zuſammengeſchleift werden. Es gibt einfache und doppelte Nachſchläge, jene beſtehen nur aus einem, dieſe aus zwei Tönen. Nachſchläge, welche aus mehr denn zwei Tönen beſtehen, giebt es nicht.

Nachſpiel nennt man gewöhnlich 1) diejenigen paar Accorde oder Töne, welche die Organiſten, wenn ein Geſang zu Ende iſt, meiſtens nach dem Chorale, zum vollſtändigen Schluſſe deſſelben, und deshalb am üblichſten auch über dem auszuhaltenden Haupt- oder Grundtone (der Cadenz) anhängen, und während welcher dann von ihnen die Regiſter in gehöriger Abſtufung zurückgeſtoßen werden und die Gemeinde ſich zum Anhören der Predigt oder ſonſtigen Handlung des Geiſtlichen anſchickt; 2) dasjenige Tonſtück, das die Organiſten nach dem Beſchluſſe des ganzen Gottesdienſtes während der Entfernung der Gemeindeglieder aus der Kirche ſpielen, heißt auch wohl Ausgang.[t]

Nachthorn, urſprünglich 4′, iſt eine entweder ganz gedeckte oder beſſer auf Gemshornart aus Zinn gearbeitete Orgel-Flötenſtimme. Als Quintſtimme heißt ſie Nachthorn-Quinte. Zu 16′ im Pedale heißt ſie Nachthorn-Baß, zu 2 und 1′ im Pedale Nachthorn-Bäßlein.

Nachtigall, Ottomar, nannte ſich auf ſeinen Schriften gewöhnlich lateiniſch Luscinius. Er war aus Straßburg gebürtig und ſtarb 1535. Er gehörte zu den muſikaliſchen Schriftſtellern des 16. Jahrhunderts.

Nachtigall, als Orgelſtimme, wo ſie auch Nachtigallenſchlag und Nachtigallenzug heißt, ſ. den Art. Don.

Nadermann, Franz Johann, der Neſtor aller Harfeniſten, ward geboren zu Paris im Jahre 1779. Sein Vater, P. J. Nadermann, war Muſikverleger dort und zugleich ein berühmter Harfenbauer; er ſelbſt in ſeiner Blüthezeit unſtreitig der größte Spieler ſeines Inſtruments, der Harfe, und hinſichtlich der Compoſition für dieſelbe bis an ſeinen Tod, der im Anfange des

Digitized by Google

Jahres 1836 zu Paris erfolgle, der gediegenſte Meiſter unſerer Zeit. In Deulſchland war er im Jahre 1802, wo er ſich in München, Wien, Berlin, Leipzig u. ſ. w. mit Glück hören tieß. Nach Paris zurückgekehrt, erhielt er ſpäter die Profeſſur der Harfe am Conſervatorium, nnd ſeiner vielen großen Leiſtungen wegen das Ritterkreuz der Ehrenlegion. An jener Stelle bitdete er viele vorzügliche Schüter und Schülerinnen, unter denin bee jetzt berühmte Harfeniſt Labarre und die Mademoiſelle Demer die ausgezeichnetſten ſind. Die Gattin des Berliner Muſikdirectors Möſer, Mad. Longhi-Möſer, die unter die beſſeren Harfeniſtinnen gezäbtt werden muß, hat einen Theit ihrer Bitdung unſerm N. zu verdanken. Ein weſentliches, und vielleicht das größte Verdienſt erwarb ſich dieſer durch die Verbeſſerung ſeines Inſtruments, indem die vervollkommnete Pedatharfe, die ſich von Paris aus durch Europa verbreitet hat, zum größken Theil aus ſeinen Erfindungen und Angaben, nach wetchen namentlich die Brüder Erard arbeiteten, hervorgegangen iſt. Als Componiſt that er ſich eben ſo zeitig hervor, wie als Virtuos. Sein Sohn und Nachfolger in dem Handtungsgeſchäfte — Henry Nadermann iſt dereits auch ais Componiſt in die Fußſtapſen ſeines Vaters und würdigen Lehrers getreten. Ob derſelbe ats Virtuos dem Range des Vaters gteich, ja auch nur nahe kommt oder nahe kommen wird?

Nafiri, der Name einer indiſchen Trompete.

Nagareet, eine Art von Keſſetpauke, die in Abyſſinien gebräuchlich iſt.

Nagaſſaran heißt in Jndien eine Flöte, womit die Bajaderen oder Tänzerinnen ihren Geſang begteiten.

Nagel, (Vorname?) erſter Violiniſt in der Königkichen Capelle zu Stockhotm und in Wahrheit ein ausgezeichneter Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, iſt ein Deutſcher von Geburt.

Nagelclavier, ein wenig bekannt gewordenes, von dem Zeichnenlehrer Träger in Bernburg 179f erfundenes Taſteninſtrument ohne Saiten, das ſeine Abſtammung der ſogenannten Nagetharmonica verdankt. Eine Beſchreibung bes Inſtruments findet man in der Leipz. allgem. muſ. Ztg. Jahrg. 2, pag. 3f1, und in der Berliner muſikat. Monatsſchrift von 1792 im Juliheft.

Nagelgeige, auch Nagelharmonira genannt, ein mit dein im vorhergehenden Artikel beſchriebenen nah verwandtes Inſtrument, von gar einſacher Conſtruetion. Der Erfinder war der ehemalige Kaiſerliche Kammermuſikus Johann Wilde in Petersburg, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Nägeli, Hans Georg, geboren in der Schweiz 1773, hat ſich nicht nur als Theoretiker nnd Antiquar, ſondern auch ats Componiſt und praktiſcher Lehrer große Verdienſte um die Muſik erworben, und ſeine Wirkſamkeit als gebildeter, kenntnißreicher Vorſtand einer Muſikalienhandlung, die er ſeit f793 in Zürich gegründet hatte, iſt ebenfalls von ſehr günſtigem Erfotge geweſen. Er ſchrieb eine lange Reihe von Moletten und dergleichen Sachen, namentkich aber viele Lieder, die meiſt in Sammkungen erſchienen. Wer kennt nicht ſein „Freut euch des Lebens"? Damit iſt der ganze Charakter ſeines Compoſitions-Talents gegeben. Vielleicht hat nie eine Compoſition dieſer Gattung eine ſolche Poputarität gewonnen als dies durch ganz Europa verbreilete Lied, das zuerſt 1794 mit Begleitung der Harfe oder des Claviers in ſeinem eigenen Verkag in Zürich erſchien, und ſeitdem bis auf den heutigen Tag in ganz Deutſchland von jedem Kinde gekannt und geſungen wird; abee nicht nue hier, ſondern mit überſetztem Tert auch in Frankreich, Itatien, England, Schweden und Dänemark; wer weiß, ob nicht gar in allen übrigen Ländern Europa's und tenſeits der Meere, ſo weit europäiſche Cuttur gedrungen iſt. Auch hat er ſich mehrfach als Kritiker ausgeſprochen. Es beweiſen das die vieten kritiſchen, äſthetiſchen und anderen Auffätze, wetche er in die Leipziger allgem. muſikat. Ztg. faſt jedes Jahr, von ihrem erſten Entſtehen an bis zu ſeinem Tode, geliefert hat. Seine Verdienſte als prakliſcher Lehrer beſtehen vorzüglich in der Stiftung einer großen Geſangsſchule in Zürich, von welcher aus ſich reicher Segen über die ganze Muſikcuktur der Schweiz verbreitete. In Fotge dieſer Schute ſchrieb er nun auch mehrere Geſangsſchuken für alle Arten von Chören, und 1812 eine Geſangbildungslehre nach Peſtalozzi'ſchen Grundſätzen. Sie ſind Zeugen ſeiner reichen Erfahrung und Kenntniß in der Sache. Ee ſtarb zu Zürich am 26. Deeembee 1836. Was er aks Mitſtiftee des bekannten muſikakiſchen Schweizerbundes für die Muſikcultue ſeines ganzen Landes gethan, iſt jedem Muſikfreunde nur zu gegenwärtig, aks daß wir es hier wiederhoken müßten. Nachrichten von den Statuten und Fortſchritten dieſes Vereins, dem er mit ganzer Seele eegeben war, findet man in dee Leipz. allg. muſikal. Ztg. 1809 Nr. 22 und 18f0 pag. 133, und nachher von N. ſekbſt ziemkich in allen folgenden Jahrgängen bis 1834, wo er ſich über das geſammte Geſangbildungsweſen in der Schweiz ausführlich ausläßt. Die Muſikfeſte, welcher dieſer Verein veranſtaltete, waren die erſten ihrer Art auf dem Feſtlande. Nur in England waren ſchon früher dergleichen geſeiert worden.

Naguar heißt bei den Hindus diejenige ihrer Pauken, die aus Holz verfertigt iſt.

Naiv. Eine eigene Abhandlung über das Naive in der Muſik beſitzen wir von C. F. Michaetis. Sie iſt betitelt: „Uebee ſentimentake und naive Muſik", unb ſtehk in Nr. 38 der Leipz. allg. muſ. Ztg. vom Jahre 1805.

Naldini (nach Anderen Naldino), Sante, ein Römer, wurde am 23. November 16t7 in das Colleginm der Päbſtlichen Sänger aufgenommen und ſtarb am 10. Ortober 1666. Unter den Werken dieſes alten Meiſters, die ſich noch im Archive der Päbſtlichen Capelle befinden, erwähnt Baini eines herrkichen Miſerere, das fünfſtimmig, der letzle Verſell abee achtſtimmig componirt iſt.

Nänie, Einige ſchreiben auch Nenie, lat. Naenia, bedeutet in muſikaliſcher Beziehung den Trauer- oder Klagegeſang, welcher im Alterthume bei Begräbniſſen, gewöhnlich von Weibern, die eigens dazu gedungen waren und die Geſänge auch meiſt ſekbſt verfertigt hatten, geſungen wurde.

Nanini (nicht Nanino), Giovanni Maria, eröffnete mit Pierkuigi da Pateſtrina, deſſen Freund und einſtmaliger Mitſchüler er war, die erſte Muſikſchule in Rom, aus welcher nachgehends ſo viele treffliche Tonſetzer hervorgegangen ſind, und deren Geiſt ſich bis in ſpäte Zeiten beſonders in der Päbſtlichen Capelle erhatten hat. Aus Vallerano gebürtig, war er ein Schüler Claudio Goudimels und kam im Jahre 1571 als Capellmeiſter an S. Maria Maggiore zu Rom, wekche Stelle er aber im Mai 1575 freiwillig wieder niederlegte. Am 27. October 1577 ward er darauf ats Tenoriſt in's Collegium der Päbſtkichen Sänger aufgenommen; in dieſem ſtarb er am 11. März 1607.

Nanini, Bernardino, jüngerer Beuder des vorhergehenden (Kieſewetter nennt ihn aber [in ſeiner Geſchichte der Abendländiſchen Muſik] einen Neffen und Schüter deſſelben), ſetzte nach jenem und Pakeſtrina die Römiſche Schule fort, und ward dann Capellmeiſtee an der Kirche S. Luigi de Franzeſi, und ſpäter noch an der Kirche S. Lorenzo in Damaſo, in welchem Amte er gegen 1625 ſtarb, wenigſtens ſchließt das noch vorhandene Verzeichniß ſeiner gedruckten Werke mit dem Jahre 1620. Es beſtehen dieſelben in Madrigalen, Motetten, Pſalmen und einem dreiſtimmigen Venite exultemus Domino mit Orgetbegteitung. Andere Werke von ihm ſind in verſchiedene Sammtungen, z. B. in Conſtantini's Pſalmenſammlung, aufgenommen worden.

Nanino, ſ. die beiden vorhergehenden Artikel.

Nanno, eine nicht nur wegen ihrer für ihre Zeit beſonderen Fertigkeit auf der Flöte, ſondern auch wegen ihrer ausnehmenden körperkichen Schönheit berühmte Griechin, welche zu des Mimnermus Zeiten (600 v. Chr.) lebte.

Digitized by Google

Nanterni, Vater und Sohn, Beide berühmte Tonkünſtler des 16. und 17. Jahrhunderts zu Mailand, welches auch ihr Geburtsort war. Erſterer, Orazio mit Vornamen, war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lange Zeit Capellmeiſter an der Kirche di S. Celſo zu Mailand. Seine Werke aber ſind größtentheils verloren gegangen. Letzterer, Michel Angelo mit Vornamen, deſſen Blüthezeit in den Anſang des 17. Jahrhunderts (um 1620) fällt, war beſonders als Madrigalencomponiſt und Virtuos auf der Guitarre oder vielmehr Laute berühml.

Nardini, Pietro, berühmier und vortreſſlicher Virtuos auf der Violine und auch geſchätzter Componiſt für ſein Inſtrument im 18. Jahrhundert. Er war im Jahre 1722 in Livorno geboren. Im 71. Jahre ſeines thätigen und ruhmvollen Lebens nahm Nardini am 7. Mai 1793 in Florenz Abſchied von dieſer Welt, und zwar, bis auf Paganini, als einer der letzten wahrhaft großen Violiniſten Italiens. Als Virtuos glänzte Nardini vorzüglich im Vortrage des Aragio, denn hier glaubte man oft mehr Geſang als ein Inſtrument zu hören; aber ſowohl aus ſeinem Vortrage als aus ſeinen Compoſitionen leuchtete ſtets ſein ſanfter und gefühlvoller Charakter hervor. Letztere ſind ſämmtlich in einem ernſt-gemüthlichen Style geſchrieben und verlieren, wenn ſie nichl im Geiſte der alten Tartini'ſchen Schule vorgetragen werden.

Nares, James, geboren zu Stanwell in Middleſer 1715. Seinen Aemtern ſtand er bis an ſeinen Tod, den 10. Februar 1783, rühmlichſt vor, und ſchrieb daneben auch Vieles, beſonders Uebungen für das Clavier und die Orgel, Catches, Canons, Orgelſugen, Anthems, Oden und zwei Abhandlungen oder eigentlich Anleitungen zum Geſange für Dilettanten.

Nargenhoft, einer der älteſten Orgelbauer, von welchem die Geſchichte noch Nachrichten mittheilt, blühete zu Anfange des 16. Jahrhunderts und lebte zu Amſterdam.

Nariſchkin, Semen Kirilowicz, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Kaiſerlich Ruſſiſcher Oberjägermeiſter, war ein großer Freund der Muſik, aber nicht der eigentliche Erfinder der bekannten Ruſſiſchen Jagd- oder Hornmuſik, wofür er zum öftern ausgegeben wird.

Narrwerk, ſtatt Schnarrwerk (Zungenſtimmen), eine Benennung, die in mehreren älteren Büchern vorkommt.

Naſat, auch Naſard, Naſſal, Naſad, Naſalh, Naſarde, Naſillard, Naſſad, Nazard, Aſſat, Schnüffler, Naſatflöte. Da alle Schriftſteller älterer Zeit dahin übereinſtimmen, daß dieſe urſprünglich 1⅓füßige Orgelſtimme gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, als in welcher Zeit man ſchon lange offene und ganz gedeckte Quintſtimmen kannte, in Holland, wo der Orgelbau in jener Zeit eine vorzügliche Ausbildung erhielt, erfunden worden iſt, die coniſchen Flötenſtimmen dagegen Erfindungen neuerer Zeit ſind, ſo iſt faſt mit Gewißheit anzunehmen, daß Naſat, welche Stimme aus coniſch geformten Pfeifen beſteht, die Mutter der Gemshornſtimme, wie aller der coniſchen Flötenſtimmen iſt. Die Verſchiedenheit ihrer Benennungen ging theils aus ſchlechter Orthographie, theils aus falſchen Anſichten hervor.

Naſelli, Don Diego, gewöhnlich mit dem Zuſatze il Cavaliere, ein wenig bekannter italieniſcher Componiſt des vorigen Jahrhunderts, aus dem Hauſe Arragonien, ſchrieb viele Opern für verſchiedene Theater Italiens; doch wollte er nicht als der Componiſt derſelben bekannt ſeyn, und nannte ſich deshalb auf den Titeln derſelben ſtets Egidio Lasnel.

Naſenton oder Naſenſtimme (cantae dal naso). Der Naſenton beſteht nach der allgemein angenommenen Anſicht in einer üblen Angewohnheit vieler Sänger, welche nur durch den Mund ſingen, und dabei den Naſencanal verſchließen. Die meiſten Phyſiologen und Geſangtheoretiker ſagen daher: der Ausdruck Naſenſtimme ſey ganz falſch, indem dieſer Stimmklang keineswegs durch die Naſe erzeugt werde; eigentlich ſollten die Töne der Stimme durch Mund und Naſe zugleich gehen. Bei der Naſenſtimme wäre eben dies ein Fehler, daß ſie nicht durch die Naſe, ſondern nur durch den Mund gehe. Es herrſchen über die Art und Weiſe, wie der von den Stimmorganen hervorgebrachte Ton in den Höhlen des Kopfes reſonirt und durch deſſen Mündungen abfließt, eben ſo verſchiedene Anſichten, als über die Entſtehung der Töne ſelbſt. Die am meiſten verbreitete Anſicht iſt jedoch die, daß der Ton, bei guter Organiſation der Geſangsorgane, in den Mund-, Naſen-, Stirn- und Kinnbackenhöhlen reſonire, und ſeinen Ausfluß durch die Oeffnungen der Naſe und des Mundes habe (vergl. Geſanglehre des Pariſer Conſervat. S. 1; „Kunſt des Geſanges“ von Marx S. 105 und 106; Gottfr. Weber's „Abhandlung über die menſchliche Stimme“, Cäcilia Bd. 1 S. 98; Dr. Liscovius „Theorie der Stimme“ S. 18 ꝛc.). Nauenburg ſagt im Hauptwerk: Jeder Vocalton ertönt als reiner Bruſt-, Kopf- oder Falſettklang lediglich allein in der Mundhöhle und fließt auch allein durch die Mundöffnung ab; der weiche Gaumen verdeckt bei allen Stimmregiſtern die hintern Naſenlöcher (Choanen), wodurch die directe Communication mit den obern Kopfhöhlen aufgehoben wird. Die unbedingte Wahrheit dieſes Satzes kann nur Jeder leicht an ſich ſelbſt erproben. Wer gut organiſirte und naturgemäß ausgebildete Stimmwerke beſitzt — von ſolchen kann ja nur die Rede ſeyn — gebe auf allen Vocalen nebſt ihren Zuſammenſetzungen getragene Töne an, halte ſich während des erklingenden Tones die Naſenöffnungen mit den Fingern feſt zu, und er wird nicht den geringſten Unterſchied in der Klangfarbe, Stärke u. ſ. w. des Tones bemerken, was doch ſchlechterdings der Fall ſeyn müßte, wenn der Ton auch in den obern Kopfhöhlen reſonirte und ſeinen Ausfluß mit durch die Naſenöffnungen hätte. Intonirt man z. B. den Vocal A als reinen, klaren Bruſtton in den verſchiedenen Stimmregiſtern, ſo erhebt ſich ſchnell der weiche Gaumen und verdeckt die hintern Naſenlöcher, was man ganz deutlich ſehen und fühlen kann. Athmet man immer durch die Naſe, ſo legt ſich der weiche Gaumen hinten an die Zungenwurzel und verſchließt die Mundhöhle; athmet man nur durch den Mund, ſo erhebt ſich der Gaumenvorhang und verdeckt die hintern Naſenlöcher, wodurch eben die directe Luftverbindung mit den obern Kopfhöhlen aufgehoben wird; athmet man durch Mund und Naſe zugleich, ſo legt ſich der Gaumenvorhang nirgends an: er ſchwebt frei zwiſchen dem Eingange in die hinten Naſenlöcher und dem Eingange in die Mundhöhle; der aus der Luftröhre ſtrömende Athem wird dann durch den Gaumenvorhang getheilt und geht in zwei Strömen durch Mund und Naſe hinaus. Die Möglichkeit dieſer letzten Erſcheinung iſt zwar von namhaften Phyſiologen geleugnet worden, doch kann jeder ſchlaſende Menſch des Experiment inſtinctmäßig beim Schnarchen ſchon volbringen. Die letztgenannte Stellung des Gaumenvorhanges findet nun ebenſalls bei Erzeugung der Naſenſtimme ſtatt; wird nämlich der aus der Stimmritze tretnde Tonluftſtrahl durch den nicht genug gehobenen Gaumenvorhang getheilt, ſo fließt der getheilte Tonſtrahl durch Mund und Naſe ab; der in die Naſe geſtoßene Theil des Tonſtrahls verfängt ſich mehr oder weniger, ſein freier Durchzug wird gehemmt, weil die Naſengänge immer theilweiſe mit Schleim angefüllt ſind, wovon man ſich ebenſalls leicht überzeugen kann, ſobald man abwechſelnd ein Naſenloch zuhält und durch das andere Luft hindurchſtrömen läßt. Hält man beide Naſenlöcher zu und ſtößt den Ton mit in die Naſenhöhlen, ſo findet er daſelbſt gar keinen Ausgang, er verfängt ſich ganz und gar, und wird ſomit noch greller und unangenehmer. Iſt der Gaumenvorhang zu klein, kann er die hintern Naſenöffnungen nicht verdecken, ſo fließt immer ein Theil des Tonſtrahls in die-

Digitized by Google

ſelben, und es behält natürlich der Ton einen Beiklang vom Naſentone, der ſich bei männlichen Stimmen öfter als bei weiblichen zu finden pflegt. Als probates Abſtellungsmittel empfiehlt Nauenburg Folgendes: man ſetze beim Scala-Singen und Solfeggiren auf Vocale zuweilen ein leicht zu fertigendes Inſtrument auf die Naſe, wodurch die Naſenöffnungen ſanft zuſammengedrückt werden. Dies bewirkt 1) daß der fehlerhafte Naſenton noch **greller** wird und von jedem Sänger bemerkt werden muß; 2) (und dies iſt noch wichtiger) **fühlt** der Sänger den Naſenton, denn der in die hintern Naſenöffnungen geſtoßene Ton, zumal wenn er ſtark iſt, bewirkt ein Erzittern der innern Naſenwände, was bei einem Tone, der nur durch die **Mundhöhle** abfließt, durchaus **nicht** bemerkt wird. Zuweilen ſtellt ſich der Naſenbeiklang auch bei ſonſt reinen und ſchönen Bruſtſtimmen ein, wenn der Sänger, wie leider nur zu oft, genöthigt iſt, in überheißen Localen zu ſingen; nichts iſt ſchädlicher für die Stimme, nichts wirkt zerſtörender auf alle Stimmorgane als eben eine überheiße, dunſtige Luft. Sie ſchwächt nicht allein die Stimmbänder, ſie raubt nicht nur der Stimme, zumal in den tieferen Tönen, das Metal, den ſchönen, hellen Silberklang, ſondern ſie erſchlafft auch den Gaumenvorhang und macht ihn untüchtig, ſeine Funktionen vollkommen zu verrichten.

Naſolini, Sebaſtiano, geb. zu Venedig gegen 1770, zeichnete ſich früh als dramatiſcher Componiſt aus. Um 1810 lebte N. in Neapel; ſpäter eine Zeitlang in Rom, und 1816 ward in Venedig wieder eine neue Oper von ihm gegeben; ob er aber damals ſelbſt dort anweſend war, können wir nicht beſtimmen, eben ſo wenig, ob er jetzt noch am Leben iſt.

Naſon, Georg, Clarinettvirtuos des vorigen Jahrhunderts, reiſte in den neunziger Jahren eine Zeitlang in Deutſchland und Italien, und erwarb ſich vornehmlich nur durch die Geſchicklichkeit, Doppeltöne auf ſeinem Inſtrumente hervorzubringen, einen Namen.

Naß, Franz, einer der vorzüglichſten deutſchen Violinſpieler unſerer Zeit, beſonders in Spohr'ſcher Manier, lebt zu Breslau und iſt geboren 1791 zu Johannisberg, einem Städchen, in welchem damals, beſonders durch Dittersdorf's Wirken, viel Sinn und Geſchmack für Muſik herrſchte.

Natividade, Fr. Joao de, ein Portugieſiſcher Ordensgeiſtlicher und Componiſt, geboren zu Tores und geſtorben zu Liſſabon, wohin er ſchon frühzeitig (gegen 1670) gekommen war, im Jahre 1709.

Natividade, Fr. Miguel da, alter Portugieſiſcher Ciſterzienſermönch und Capellmeiſter ſeines Kloſters zu Alcobara, war unweit Liſſabon geboren und ſtarb 1714.

Natorp, Bernhard Chriſtian Ludwig, geboren 1774 zu Werden an der Ruhr, war 1796 Lehrer am Gymnaſium zu Elberfeld, bald darauf Pfarrer zu Hukkerwagen im Bergiſchen, 1798 Pfarrer zu Eſſen in Weſtphalen, 1808 Ober-Conſiſtorialrath zu Potsdam und 1816 Conſiſtorialrath in Münſter, wurde 1819 von Sr. Majeſtät dem König von Preußen zum Ritter des rothen Adlerordens dritter Claſſe ernannt. — N. iſt ein um Verbeſſerung des Schul- und Unterrichtswesens, auch in muſikaliſcher Beziehung, und um Verbeſſerung des Kirchengeſangs und Orgelſpiels vielverdienter Mann Schon in ſeinem „Briefwechſel einiger Schullehrer und Schulfreunde", den er von 1811 bis 1816 herausgab zog er den Schulgeſang und das Orgelſpiel in den Kreis ſeines eminenten Scharfblicks. Dann ſchrieb er aber noch beſonders 1817 „Einiges zur Verbeſſerung des Geſanges in Kirchen und Schulen", und in demſelben Jahre „Ueber den Geſang in den Kirchen der Proteſtanten"; 1820 „Lehrbuch der Singekunſt", welches vier Auflagen erlebte und die zweckmäßigſte Erlernung und Einübung eines guten Geſanges in Volksſchulen zur Aufgabe hat; gab 1822 ein Melodienbuch für den Gemeindegeſang der evangeliſchen Kirche heraus, das er nachgehends noch einmal mit Fr. Keßler gemeinſchaftlich kritiſch bearbeitete, und von Rink 1829 vierſtimmig und mit Zwiſchenſpielen verſehen herausgegeben wurde; und ſchrieb endlich in Folge dieſes, neben noch manchen anderen für den Muſiker intereſſanten kleineren Sachen, 1834 eine Abhandlung „Ueber Rink's Präludien", die gewiſſermaßen einen Nachtrag zu jenem ſeinem „Briefwechſel" bildet und einen richtigen Tact in Behandlung und Verwendung der Orgel beurkundet.

Natter, Joſeph, berühmter Contrabaſſiſt des vorigen Jahrhunderts, war in dem Theater-Orcheſter zu Prag angeſtellt und auch ein Böhme von Geburt. Er ſtarb 1780.

Nau, J. H., Muſikdirector zu Fulda, wurde geboren den 27. Februar 1807 in Kalköbes, einem Kurheſſiſchen Dorfe. Sein älterer Bruder Balthaſar, ein vorzüglich guter Geiger, unterrichtete ihn in den Anfangsgründen der Muſik. Nachdem ſein Vorgänger, der Muſikdirector Gerlach, anderweitig placirt war, wurde ihm 1837 den 9. Mai deſſen Stelle übertragen. — So wirkt er nun mit außerordentlicher Thätigkeit, und die Leiſtungen ſeines Chors ſind in ihrer Art vorzüglich zu nennen. Seine Compoſitionen ſind: Ouverturen für großes Orcheſter, eine Cantate nebſt einigen andern Geſängen für den vierſtimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinſtrumenten, einige Soloſätze für Waldhorn (ſein Hauptinſtrument) mit Begleitung des Orcheſters, mehrere ſogenannte Modeſachen für Militärmuſik, Variationen, Potpourri's, Märſche und Tänze; ſie tragen ſämmtlich den Stempel nicht gewöhnlichen Talents.

Naue, Johann Friedrich, Dr. phil., Univerſitäts-Muſikdirector und Organiſt an der Stadt- und Univerſitätskirche zu Halle, ward geboren daſelbſt um 1790. Virtuoſe auf Orgel und Clavier, wandte er ſeine Kräfte doch nie an in der Weiſe, wie andere praktiſche Tonkünſtler gewöhnlich zu thun pflegen, nicht zum Glanz mit techniſcher Fertigkeit oder überhaupt einem äußerlichen Schmuck, ſondern immer nur zur Einübung und zum Studium alter vorhandener claſſiſcher Werke; und daher ſchreiben ſich denn auch die ungeheuren antiquariſchen Kenntniſſe, welche wir an N. bewundern müſſen. Nach Türk's Tode erhielt er deſſen Stelle als Muſikdirector und Organiſt, auch Director des Singechors, und ward ſpäter noch zum Inſpector der Königl. Freitiſche ernannt (das Diplom eines Dr. phil. erhielt er 1835 von der Facultät zu Jena). Von jenem Augenblicke ſeiner Inſtallation an beſchäftigten ihn nun fortwährend große Projekte. Als in den preußiſchen Landen eine neue gottesdienſtliche Ordnung eingeführt werden ſollte, und in den Garniſonskirchen zu Berlin und Potsdam der Anfang damit gemacht wurde, war N. der Erſte, der ſich dem muſikaliſchen Theile derſelben mit glühendem Eifer unterzog. Er ſchrieb eine muſikaliſche Agende, die 1818 erſchien (ſ. **Liturgie**), und hatte das Glück, gleich mit dieſem erſten Schritte ſich einen weit und breit bekannten Namen zu erwerben, denn die Agende ward in den preußiſchen Kirchen eingeführt. Das ſpornte ihn nun zunächſt zu weiteren ähnlichen Unternehmungen an: nach allerhand kleineren Kirchen- und Altargeſängen, die er bei ſeinen fortwährenden bibliographiſchen Sammlungen ſchrieb, und der erneuerten Herausgabe der „Anleitung zum Generalbaßſpielen" von Türk, erſchien 1829 ein allgemeines evangeliſches Choralbuch in Melodien aus den Urquellen berichtigt. Der Glanz der Elbmuſikfeſte feuerte ihn an zur Veranſtaltung eines gleichen Feſtes in Halle ſelbſt (1829). Ein zweites Muſikfeſt veranſtaltete N. in Erfurt, ein drittes 1835 wieder in Halle; in pecuniärer Hinſicht aber immer zu ſeinem größten Nachtheil. Daß ſeine theoretiſchen, wiſſenſchaftlichen und praktiſchen Arbeiten durch ſolche mühevollen und mit allen möglichen ärgerlichen Succeſſen verknüpften Unternehmungen leiden mußten, iſt natürlich. Es ſind von ſeinen Compoſitionen deshalb bis jetzt nur wenige erſchienen: ein paar Feſtmärſche für volles Orcheſter und mit Chor, der Hymnus ambrosianus vierſtimmig, einige neue liturgiſche Geſänge u. dergl.

Nauenburg, Guſtav, iſt der einzige Sohn eines

Digitized by Google

praktiſchen Arztes in Halle, wo er am 20. Mai 1803 geboren wurde. Seine Laufbahn als Sänger, als welcher er in der That einen hohen Rang in der muſikaliſchen Welt behauptet, beginnt mit dem Ende des Jahres 1823, wo ſich ſeine Stimme in einen vortrefflichen ſonoren Bariton verwandelt hatte. Ohne beſondere Lehrer aber, lediglich durch fleißiges Selbſtſtudium hat er ſich in der Function ausgebildet. Mit unabläſſigem Fleiße ſtudirte er für ſich die gangbaren Geſangslehren und Phyſiologien, welche letztere er in der Bibliothek ſeines Vaters in bedeutender Anzahl und beſter Auswahl vorfand. Von dem in Halle beſtehenden academiſchen Geſangsvereine ward er ſchon als junger Student Director, und ſein Auftreten als Soloſänger war ſtets von dem glücklichſten Erfolge begleitet. N. trat nach längeren gründlichen Studien in mehreren muſikaliſchen Zeitſchriften, deren Mitarbeiter er nachher ſtets geblieben iſt, als Schriftſteller beſonders im Fache der Vocalmuſik auf. In der That neben Häſer in Weimar iſt N. jetzt wohl, wenigſtens in Deutſchland, der tüchtigſte Mann ſeines Fachs, welches iſt: die Lehre des Geſanges, die er wiſſenſchaftlicher als irgend Jemand, d. h. auf die Geſetze der Phyſiologie und Pſychologie zu baſiren ſucht. Einen lebenden Beweis davon liefern auch wohl die, die Vocalmuſik im Allgemeinen und den Geſang insbeſondere berührenden Aufſätze in dieſem Buche, die er ziemlich alle verfaßt hat. Ueberhaupt aber ſucht er das ganze Gebiet der muſikaliſchen Kunſt mit vorurtheilsfreier Beſchauung zu umfaſſen.

Naula, ſ. Nabel.

Naumann, Johann Gottlieb, geboren in dem ſächſiſchen Dorfe Blaſewitz unweit Dresden am 17. April 1741, war in ſeiner Zeit einer der mit Recht gefeiertſten Muſiker, deſſen merkwürdige Lebensſchickſale wie ſeine ausgezeichneten Eigenſchaften als Künſtler und Menſch die Theilnahme der Mitwelt mit Recht gleich ſehr in Anſpruch nahmen. Wie viel aber dazu gehört, um, namentlich in der Muſik, wirklich auf die Nachwelt, d. h. in lebendiger Wirkſamkeit durch aufbewahrte Werke dahin zu gelangen, das beweiſt N., von dem außer dem hochgeachteten Namen jetzt faſt nichts mehr bekannt iſt. Darunter verſtehen wir natürlich nur die, in die größere Menge der muſikaliſch Gebildeten übergegangene Bekanntſchaft; denn daß einzelne Muſikgelehrte und Forſcher ſich mit den beſſeren ſeiner Werke vertraut gemacht haben, wollen wir wenigſtens hoffen. Allein ſeine unmittelbare Wirkſamkeit iſt wohl ſchon ſeit länger als 40 Jahren, alſo faſt gleichzeitig mit ſeinem Tode, aus der Welt verſchwunden, und heute gibt kein Theater, kein Concert, ja kaum ein engerer muſikaliſcher Kreis mehr, durch irgend eines ſeiner Werke von ihm Kunde. Ausgenommen davon iſt das Inſtitut der katholiſchen Kirche in Deesden, wo ſeine Meſſen noch mit alter Anhänglichkeit und Liebe ausgeführt und gehört werden. Dies hat nicht blos einen örtlichen Grund, ſondern einen ſehr weſentlichen, nämlich den, daß der Ernſt und die Strenge des Kirchenſtyls über die wechſelnden Launen der Moden in der Kunſt erhaben geblieben iſt, und ſogar der von Naumann nicht ganz abzuweiſende Vorwurf, daß ſeine Kirchencompoſitionen einen zu weltlichen Anſtrich gehabt, dieſelben noch heut treffen würde. Wenigſtens möchte der Verfaſſer dieſes Artikels, der in Deesden ſo manche Meſſe Naumann's gehört, ſeinem anerkennenden Urtheile dieſe Beimiſchung geben. Kommen wir jetzt auf die Lebensgeſchichte dieſes ſo höchſt ausgezeichneten Mannes. Sein Vater war ein ſchlichter Bauer zu Blaſewitz; für ſeinen Stand nicht eben arm, jedoch für eine Laufbahn, wie ſein Sohn ſie ſpäter einſchlug, wohl als gänzlich unbemittelt zu betrachten. Indeſſen ſcheint in dem einfachen Landmann ein tüchtiger Sinn gelebt zu haben, welches wir daraus erkennen, daß er den Knaben zum Beſuch der Kreuzſchule in Dresden anhielt, wozu er einen ſo weiten Weg machen mußte, daß er zur Mittagszeit nicht nach Haus zurückkehren konnte, ſondern ſein Mittageſſen, welches in einem Stück Brod beſtand, auf den Stufen der Frauenkirche zu verzehren pflegte. Der Verfaſſer dieſes hat jene Steinſtufen, als ſie ihm, da er noch ſelbſt ein Knabe war, bei einem Beſuche in Dresden gezeigt wurden, mit jener Miſchung von Rührung und Bewunderung betrachtet, die der jugendlichen Seele ſo eigen ſind, wenn man ihr die dunkeln Anfänge und ſchweren Kämpfe mit dem Leben zeigt, aus der ſich die Bedeutenden zu ſolchen Gipfeln emporgerungen. Schon damals hatte N. die größte Freude an der Muſik, welche gewiſſermaßen erblich bei ihm war, indem er darin ſeinem Vater nacheiferte, der noch jetzt einen Nebenerwerb dadurch fand, daß er bei Hochzeiten und feierlichen Gelegenheiten zu Tanz ſpielte. Anfangs hatte der Schulmeiſter des Dorfes N. unterrichtet, doch als deſſen Unterricht nicht mehr genügte, war der des Cantors an der Kreuzſchule in Dresden der Gegenſtand der höchſten Sehnſucht für ihn geworden. Dieſem Wunſche wurde Genüge geleiſtet, aber nicht ohne die oben erwähnten Opfer an Zeit und Mühe. In dieſer Periode hatte N. einmal mit einem ſchweren Geſchick zu kämpfen, welches beinahe an ihm erfüllt worden wäre und ihn ſo der Kunſt völlig entriſſen hätte. Er ſollte nämlich nach ſeiner Mutter Willen durchaus von der Muſik laſſen und ein Handwerk erlernen; man wählte dazu das Schloſſerhandwerk. N. wurde nach Dresden zu einem Meiſter gethan, der ihn in einer finſtern Werkſtätte zuerſt zum Glasſtoßen anhielt, indem geſtoßenes Glas damals zum Löthen gebraucht wurde. Dieſe Arbeit war dem Knaben ſo zuwider, weil der dabei ſich entwickelnde Geruch des Glasſtaubes ſeine Nerven höchſt unangenehm afficirte, daß er, wie ſchüchtern er auch war, den Meiſter bat, ihn davon zu entbinden. Dieſer fand aber die Forderung des Lehrburſchen ſo unverſchämt, daß er ihn vielmehr derb züchtigte und ihn zwang, nun erſt recht dieſe Arbeit zu thun. Der ſchüchterne, fromme, ſeinen Eltern ſo gehorſame Knabe wurde dadurch zu dem für ihn äußerſten Entſchluß der Flucht in's väterliche Haus zurück vermocht. Hier war ſein Empfang nicht der freundlichſte, und nach einer abermaligen Züchtigung verurtheilte man ihn — das Vieh zu hüten (!) in der Vermuthung, dies werde ihm ſo zuwider ſeyn, daß er ſich den Wünſchen der Eltern, beſonders der Mutter, bequemen werde. Allein das Gegentheil traf ein; der Aufenthalt in freier Luft, wo er ſeinen Gedanken faſt ungeſtört nachhängen konnte, ſchien ihm ein Glück gegen die dumpfe Schloſſerſtube, und er verſicherte, er wolle lieber ſein Lebentang Viehhirt bleiben, als wieder in die Schloſſerwerkſtätte zurückkehren. Da endlich gab ſeine Mutter nach, und es wurde ihm geſtattet, die Laufbahn zum Schulmeiſter einzuſchlagen, deren Ziel das Höchſte war, welches ſeine Wünſche träumten. Von nun an durfte er ungeſtört nach Dresden in die Kreuzſchule und zu dem wackern Cantor Homilius wandern, um ſich in der Muſik und im Clavierſpiele zu vervollkommnen; jeden Sonntag konnte er die Meſſe in der katholiſchen Kirche hören, wo Haſſe's Werke den mächtigſten Eindruck auf ihn machten. Um dieſe Zeit trat ein merkwürdiger Wendepunkt ſeiner Schickſale ein, der, wie viel Noth, Angſt und Elend ihm auch daraus entſprang, doch die Pforte zu ſeiner nachherigen glänzenden Laufbahn wurde. In Dresden lebte ein ſchwediſcher Muſiker, Namens Weeſtröm, der bisweilen nach Blaſewitz hinaus ging und dort bei N.'s Mutter ſich einen Kaffee machen ließ. Dieſer ſah auf dem Pult des ſchlechten Claviers Sonaten von Seb. Bach und erſtaunte im höchſten Grade, als er hörte, daß der Sohn des Hauſes dieſelben ſpielte. Er ließ ihn in Dresden zu ſich kommen, und da er ſich vom Talent des Knaben, der damals in's 16. Jahr ging, überzeugt hatte, trug er ihm an, ihn mit nach Italien zu nehmen. N. war außer ſich vor Freude. Nicht ſo ſein Vater, der die ſchwärzeſten Vorſtellungen von Italien hatte. Doch der Ausbruch des ſiebenjährigen Krieges und der Umſtand, daß N. einſtmals auf dem Wege nach Dresden von einem preußiſchen Unteroffizier zum Schiffsziehen gepreßt wurde, und unter harter Behandlung bis Königsſtein, wie ein Stier

Digitized by Google

angeſpannt, vorwärts mußte, ſo daß ſeine Eltern drei Tage lang nichts von ihm erfuhren und ihn für verloren hielten: dieſer Umſtand bewirkte, daß ſein Vater nachgab und ihn mit Weeſtröm die Reiſe antreten ließ, um ihn den preußiſchen Werbern zu entziehen. Unter tauſend Thränen trennte ſich der gute Sohn von ſeinen Eltern. Die Hoffnung einer glücklichen lehrreichen Zukunft allein tröſtete ihn. Doch wie ward er getäuſcht! Weeſtröm, der ihn als Pflegeſohn mitzunehmen verſprochen hatte, behandelte ihn wie einen Bedienten, ja wie einen Sclaven, ohne einmal für ſeinen Unterhalt zu ſorgen. Bis Hamburg hatte er es leidlich gehabt; dort erkrankte Weeſtröm, es ſchien ihm an Gelde zu fehlen und er ließ ſeinen ganzen Unmuth an N. aus. Dieſer erwarb ſich in Hamburg, wo er faſt ein Jahr blieb, dennoch viele Freunde, die ihm zuredeten, Weeſtröm zu verlaſſen. Doch der gewiſſenhafte Jüngling glaubte Verpflichtungen zu haben, und die Sehnſucht nach Italien zog ihn mächtig an. Unter vielen Drangſalen erreichte er endlich dies gehoffte Ziel. Venedig ſetzte ihn in das höchſte Erſtaunen. Wichtiger aber wurde ihm Padua, wo der berühmte Tartini, damals ſchon ein Greis, lebte, deſſen Unterricht zu genießen Weeſtröm nach Italien gegangen war. Mit traurigem Herzen ſah aber N., daß er keinen Antheil am Unterricht erhielt, wie ihm zuvor verſprochen war, ſondern nur die Noten und Inſtrumente hin und her zu tragen hatte. Tartini's freundliches Weſen gegen den beſcheidenen blöden deutſchen Jüngling gab dieſem indeſſen endlich den Muth, die größte Angelegenheit ſeines Herzens zu geſtehen, und ſich die Erlaubniß auszubitten, dem Unterricht an der Thür ſtehend beiwohnen zu dürfen. Tartini wurde durch dieſen demüthigen Eifer ſo gerührt, daß er dem Jünglinge ſeinen ganzen vollſtändigen Unterricht unentgeldlich verſprach, eine Freundlichkeit, die ſich bald durch N.'s treffliches Talent und unbegränzten Eifer belohnte. Weeſtröm's immer ſteigendere Grauſamkeit, zu der jetzt auch einiger Neid ſich geſellen mochte, brachten endlich den Bruch des unnatürlichen Verhältniſſes zu Wege. N. hatte in Padua Landsleute gefunden, die ſich ſeiner annahmen; zumal unterſtützte ihn ein dort lebender Kaufmann, Namens Streidt. Daher ging es ihm von nun an viel beſſer und wenn auch nicht glänzend, doch ſeinem genügſamen Sinne völlig entſprechend. Ueber drei Jahre blieb er zu Padua und vervollkommnete ſich unter Tartini's Leitung im Contrapunkt. Hier machte er auch Haſſe's Bekanntſchaft, deſſen aufmunterndes Lob zum höchſten Sporn für ihn wurde. In Venedig nahm ihn dieſer ſpäterhin ſtets in ſeinem eigenen Hauſe auf. Ein gewiſſer Pitſcher, der auf Koſten des Prinzen Heinrich von Preußen in Italien reiſte, um ſich in der Muſik zu vervollkommnen, kam nach Padua um Tartini's Unterricht zu benutzen; dieſer indeſſen älter geworden, ſchlug das Anſinnen aus und empfahl dagegen N. zum Lehrer und Begleiter. Nach langem Zögern und Bedenken, ob er dem Auftrage wohl gewachſen ſeyn möge, nahm N. dieſe Stellung an. So war denn nun ſeine lange Noth und Trübſal endlich geendet, er hatte eine Stellung gewonnen, die ihn der Sorge um ein Mittagbrod für den nächſten Tag überhob. Jetzt erſt, in dieſer freien Atmoſphäre, konnten die Flügel der Begeiſterung ſich ausbreiten. Nunmehr fing er an, ſchaffend zu arbeiten, während er zuvor nur ſtudirend ſchrieb. Er ging mit ſeinem Schüler nach Neapel, wo er mehrere Monate blieb und ſich viele Freunde erwarb; von dort nach Rom und dann nach Bologna. Hier verſchmähte er es nicht, auch den Unterricht des berühmten Pater Martini, der für Bologna das war, was Tartini für Padua, ernſtlich zu benutzen. Voller Freude meldete er ſeinen Eltern, daß er jetzt auch zu Bologna ſich fleißigſt Mühe gebe, und unter der Aufſicht des berühmten Pater Martini arbeite, um etwas Rechts zu lernen. Möchten unſere heutigen Muſiker, die faſt gar keine Schule durchmachen, ſich daran ein Beiſpiel nehmen! N. kehrte nach Padua zurück, und lebte jetzt theils dort, theils in Venedig. In letzterer Stadt wurde es ihm leichter, zahlreiche Schüler, die ihn gut bezahlten, zu erhalten. Er war nun ſechs Jahre in Italien und die Sehnſucht nach der Heimath wuchs mächtig. Dennoch wollte er nicht eher zurückkehren, bis er eine feſte Anſtellung habe und ſeine alten Eltern unterſtützen könnte. Da ward ihm unvermuthet der Auftrag, eine komiſche Oper für das Theater St. Samuel zu ſchreiben. Sie gefiel außerordentlich. Desgleichen eine zweite, an der er mit zwei Andern zugleich arbeitete. Darauf gründete er den Plan, in Dresden angeſtellt zu werden. Er ſandte eine Compoſition nach Dresden und ließ ſie durch ſeine Mutter der Kurfürſtin Maria Antonia überreichen. Sie fand Beifall, Naumann erhielt darauf Reiſegeld und die, wiewohl unbeſtimmte, Zuſicherung, daß man in Dresden für ihn ſorgen wolle. Er kam an. Das Wiederſehen mit ſeinen alten Eltern, die indeſſen die ganze Noth des ſiebenjährigen Krieges ausgehalten hatten, war außerordentlich rührend. Er ließ ſich unter einem fremden Namen, als einen Freund des entfernten Sohnes, einführen. Die Eltern erkannten ihn nicht, doch die Mutter, von unbeſtimmten Ahnungen geängſtigt, ſank in Ohnmacht. Als er ſich jetzt zu erkennen gegeben, war der Freude unter dankbaren Thränen kein Ende. — Wir haben bis hieher die Geſchichte N.'s etwas umſtändlicher erzählt, als es ſonſt für die Biographien dieſes Werkes zuläſſig iſt. Allein ſeine Jugendereigniſſe ſind auch vor den vieler Andern höchſt ausgezeichnet, und haben ein wahrhaft romantiſches Intereſſe. Je ausführlicher man dieſelben kennt, je mehr ziehen ſie an, und wir haben nur mit Widerſtreben viele intereſſante Details unterdrückt. Von nun an, wo er ſich durch Fleiß, redliche und fromme Geſinnung in diejenigen Lebensſphären hinaufgeſchwungen hatte, die ſeinem Talent entſprechend waren, geht ſein Leben einen gewöhnlicheren Gang fort, bleibt jedoch noch immer reich an intereſſanten Begebenheiten. Er wurde jetzt, nachdem er zur Probe eine Meſſe geſchrieben, als Kirchencomponiſt mit einem Gehalte von 300 Thalern angeſtellt. Doch ſchon ein Jahr darauf ſandte ihn die Kurfürſtin in Begleitung zweier andern talentvollen Muſiker, Schuſter und Seydelmann, wieder nach Italien, damit er ſich genauer mit dem Zuſtande der dortigen Bühnen bekannt mache, um demnächſt in Dresden eine Oper zu gründen. Er nahm ſeinen Weg über Wien und verweilte dort (wiewohl nur wenige Tage) um Haſſe zu ſehen, den er wie einen Vater begrüßte und welcher ihn gleich einem Sohne willkommen hieß. Mit Ende Auguſt des Jahres 1765 kam er nach Venedig. Da er hier nicht ſogleich mit der Compoſition einer Oper beauftragt werden konnte, ſchrieb er mehrere Kirchenmuſiken. Nach einem zehnmonatlichen Aufenthalte ging er nach Sicilien, indem ihm von Palermo aus die Compoſition einer Oper aufgetragen war. Der Text hieß „Achilles auf Sciros.“ Sie fand einen ſolchen Beifall, daß ſie binnen zwei Monaten zwanzig Mal gegeben wurde und man ihm Anträge für die Lebensdauer machte. Doch ſeine Pflicht zwang ihn zur Rückkehr nach Deutſchland; er nahm ſeinen Weg über Bologna und Padua, um ſeine beiden alten Lehrer Martini und Tartini zu beſuchen. Plötzlich mußte er ſeine Rückkehr nach Dresden beſchleunigen, und daher die Compoſition der Oper „Aleſſandra“ für Venedig unterbrechen, weil er den Auftrag erhielt, zum Beilager ſeines Landesfürſten die Oper „la Clemenza di Tito“ zu ſchreiben. Ueber drei Jahre hatte er auf dieſer Reiſe zugebracht, und dabei an Kenntniſſen, Erfahrung und Zutrauen ungemein gewonnen. Das merkwürdigſte Ereigniß für ſein Leben war jedoch unbezweifelt das, daß ihn Tartini in die tiefſten Geheimniſſe ſeiner Wiſſenſchaft einzuweihen begann, indem er ihm ein geheimes Manuſcript theils dictirte, theils zum Abſchreiben gab, welches für N. lauter unverſtändliche Räthſel, algebraiſche Zeichen, Ziffern und Hieroglyphen enthielt, nach Tartini's Verſicherung jedoch endlich zur tiefſten muſikaliſchen Wiſſenſchaft und wahren Beſeligung durch die Kunſt führen müſſe. N. gab ſich zwei Monate blind dieſen geheim-

Digitized by Google

vollen Arbeiten hin, bis er jenen plötzlichen Ruf nach der Heimath erhielt. So ſehr er nun auch in Tartini drang, ihm das Geheimniß ſogleich und raſch zu entſchleiern, ſo blieb dieſer doch unerbittlich und erklärte unter Thränen der Erſchütterung: noch ſey die Laufbahn zur Ueberſicht des Reſultats nicht zurückgelegt, jede halbe Auflöſung aber ſey nutzlos, verwirre, ja führe zum Verderben. Wenige Monate, nachdem N. wieder in Dresden war, ſtarb Tartini, und Naumann hat die Löſung des Räthſels niemals erfahren, da die venetianiſche Regierung ſogleich Tartini's nachgelaſſene Handſchriften in Beſchlag genommen hatte. Die Auflöſung, welche der Abt Vogler von dem Geheimniß gibt, läuft darauf hinaus, daß Tartini's Manuſcript nichts als ein Product des myſtiſchen Hanges jener Zeit, des Strebens nach einer Univerſal Wiſſenſchaft war, welches in den Jahren 1760 bis 1770 zu Padua allgemein herrſchte und nach allen Richtungen viele Träumereien veranlaßte. Tartini ſcheint in den arithmetiſchen Geſetzen, welche die Tonverhältniſſe beſtimmen (auf die man auch in Deutſchland, wenn gleich in anderer Hinſicht, viel zu viel Werth gelegt hat), eine Art von Beweisführung und Erklärung der Dreieinigkeit durch harmoniſche Analogien gefunden oder vielmehr geſucht zu haben. Deshalb ſtellte er dieſe geheimſten Wunder der Muſik auf die Spitze alles Wiſſens, und verſicherte N., er werde daraus die innerſte Beruhigung und wahre ewige Gottſeligkeit ſchöpfen. Das Nähere darüber ſehe man in A. G. Meißner's Bruchſtücken zu Naumann's Biographie, Prag 1803, Thl. I. pag. 255 s. q. q. Der Aufenthalt N.'s in ſeinem Vaterlande dauerte nur vier Jahre, ohne ſonderlich glücklich zu ſeyn, denn der große Mangel, der noch in Folge des Krieges, eingetretenen Mißwachſes und herrſchender Krankheiten Sachſen bedrückte, wirkte auch noch auf Naumann zurück, welcher z. B. ſeinen Gehalt ſehr unpünktlich ausbezahlt bekam, und da er jetzt für ſeine alte Mutter und Geſchwiſter ſorgen mußte, öfters drückende Noth litt. In Italien hoffte er ſich zu erholen. Er nahm Urlaub und ging, mit den beſten Empfehlungsbriefen ſeiner Fürſtin verſehen und von ſeinem jüngern Bruder, der ſich zum Maler ausbilden wollte, begleitet, nun zum dritten Male nach dieſem ſchönen Lande, und zwar wiederum zuerſt nach ſeinem geliebten Venedig ab. An dem nämlichen Tage, wo er daſelbſt eintraf, wurde ihm die Oper „Soliman" für das Theater San Benedetto aufgetragen. Es war die erſte Arbeit, zu welcher er nicht auf's äußerſte durch die Zeit gedrängt wurde, denn man gab ihm dazu — drei Monate. Der Preis war 80 Zechinen und freie Tafel bei der Theaterdirection, die aus den erſten Nobili beſtand. Die Oper gefiel ſo außerordentlich, daß man ſie 40 Mal hinter einander gab; zu den begeiſtertſten Lobſprüchen des Publikums fügte ſich der für N. gewichtigere des Veteranen Haſſe. Aus Rom, Bologna, Florenz, Neapel gingen jetzt Aufträge an ihn ein, doch er beſchränkte ſich auf Venedig, für welche Stadt er einen Text Metaſtaſio's ſetzte („die wüſte Inſel"). Darauf ſchrieb er für Padua, wo er ſo lange von Almoſen gelebt hatte, die Oper „Armida" von Bertadi. Nur drei Wochen waren ihm zu dieſer Arbeit gegönnt, doch er vollendete ſie mit innerſter Freude und Liebe, weil es ſein höchſter Wunſch war, ſich gerade in dieſer Stadt durch ein gelungenes Werk auszuzeichnen. Hohe und Niedere fanden ſeine Arbeit vortrefflich, doch fühlte N.'s edles Herz eine Lücke, die, daß ſein würdiger Lehrer Tartini nicht mehr Zeuge ſeines Triumphs ſeyn konnte. Eben ſo glückte ihm bald darauf in Venedig die Compoſition des Hypermnestra, welches nun binnen 15 Monaten die fünfte große Arbeit war, die er vollendete. Sein Urlaub war abgelaufen, deshalb mußte er die lockende Einladung, für Neapel um den hohen Preis von 150 Zechinen eine Oper zu ſchreiben, ablehnen. Er war noch nicht lange wieder in Dresden, als Friedrich der Große ihm durch die Gebrüder Benda den Antrag machen ließ, mit 2000 Thalern Gehalt als Capellmeiſter in preußiſche Dienſte zu treten, welches N. jedoch aus Dankbarkeit gegen ſeinen Landesfürſten ablehnte, obwohl er in Dresden nur 600 Thaler Gehalt hatte. Auch war er ſo beſcheiden, von dieſen Anerbietungen zu ſchweigen, bis ſie ſpäter gelegentlich zur Sprache kamen. Darauf wurde ſein Gehalt auf 1200 Thaler erhöht. Im Jahre 1776 berief ihn Guſtav III. nach Stockholm, wo er die ganze Capelle regenerirte, die Oper „Amphion" ſchrieb und überhaupt dem Zuſtande der Kunſt dort einen Schwung gab. Dieſe Bemühungen wurden mit dem größten Erfolg gekrönt. Der König überhäufte ihn mit Gunſtbezeigungen und Geſchenken und brachte es dahin, daß N. ſelbſt unter den ſtolzen Adetigen dieſes Hofes in Anſehen ſtand. Nach einem Aufenthalte von faſt einem Jahre kehrte er nach Dresden zurück, wo er jetzt ebenfalls eine viel ehrenwerthere Stelle bekleidete. Denn natürlich konnten ſolche Triumphe, wie Naumann ſie in Schweden gefeiert hatte, im Vaterlande nicht ohne eine wohlthätige Rückerinnerung für ihn bleiben. Im Jahre 1780 ging N. zum zweiten Male nach Stockholm und componirte jetzt ſein berühmteſtes Werk, die Oper „Cora" für dieſe Bühne. Um dieſe Zeit waren die Werke Gluck's und Piccini's bereits in Stockholm bekannt geworden und hatten Alles entzückt. Die heimlichen Neider und Gegner N.'s ſuchten daraus ſeiner Oper einen ungünſtigen Erfolg zu prophezeihen; doch ſie gewann trotz dem den größten Beifall und wurde im Laufe des einen Jahres über 20 Mal gegeben, obwohl man dazwiſchen mit Gluck's „Alceſte" und Piccini's „Orlando" abwechſelte. Nach aller Kenner Urtheil iſt „Cora" übrigens N.'s gelungenſtes Werk, was auch, da er es in der Blüthe ſeiner Jahre ſchrieb (er war damals 40 Jahre alt), in äußerlicher Beziehung leicht erklärlich iſt. Die Erfolge, welche Naumann in Stockholm gehabt hatte, führten ihn 1785 nach Copenhagen, wo er die Oper „Orpheus" auf die Bühne brachte, und 1786 nach Berlin, wo er mehrere Opern ſeiner Compoſition einſtudirte und ſich der Ausbildung der Capelle mit Eifer annahm. Jede Einladung aber, dem preußiſchen oder einem andern Hofe ſich auf die Dauer zu verpflichten, lehnte er beharrlich ab. Dafür wurde er von ſeinem Kurfürſten zum Ober-Capellmeiſter der ſächſiſchen Capelle ernannt und erhielt eine Beſoldung von 3000 Thalern, ſo daß ſeine Stellung jetzt eine der glänzendſten war, die jemals ein deutſcher Muſiker eingenommen hat. Seine Beſuche am Hofe zu Berlin, wo damals die Oper mit Leidenſchaft von Seiten des Königs cultivirt wurde, waren mehrfältige. Bei einem derſelben ereignete ſich die bekannte Anekdote, daß N., der bei Muſikproben allein ſeine gutmüthige Ruhe verlor, den Bäſſen, wo der König ſelbſt mitſpielte, zurief: „Feuer, mehr preußiſches Feuer, Ihro Majeſtät!" N. war in dieſen ſpäteren Jahren ſeines Lebens noch immer ſehr thätig für die Oper, wiewohl er ſich mit mehr Neigung der Kirchenmuſik zuwandte. Die gelungenſten ſeiner Arbeiten für die Oper waren „Eliſa", „tutto per amore", „la dama soldata", und ſein Schwanengeſang für die Bühne „Acis und Galathea." Außerdem ſetzte er freilich noch ſehr viele Singſpiele und Operetten, die indeſſen nicht alle angeführt werden können. Ungemein thätig aber war er dabei in der Kirchenmuſik, in welcher man außer vielen kleinen Stücken, die er z. B. für die Faſch'ſche Singacademie in Berlin ſchrieb, allein 27 große Meſſen und 10 geiſtliche Oratorien ſetzte (Gerber und Meißner machen ſie alle nahmhaft). Beſonders ſchade iſt es, daß die Meſſen als Eigenthum der katholiſchen Kirche in Dresden ſo wenig in das Publikum gekommen ſind. Denn dieſe Arbeiten, die weniger dem Zeitgeſchmack unterworfen ſind, würden ſeinen Namen lebendig in der muſikaliſchen Welt erhalten haben, während ſeine Opern, auch die beſten, jetzt als gänzlich verklungen zu betrachten ſind. Gluck iſt der Einzige, dem eine ewige Götterjugend zu Theil geworden, welche einige ſeiner Werke aus jenem Zeitraume bis jetzt in vollſter Friſche des Lebens erhalten hat. Unter Naumann's Oratorien ſind Gli Pellegrini das berühmteſte, welches er indeſſen mit dem größten Widerſtreben

verfaßte, da Haſſe es vor ihm, wie man meinle, unerreichbar meiſterhaft geſetzt hatte. N. gehorchte jedoch dem Wunſche ſeines Kurfürſten, welcher ihm dieſe Aufgabe ſtellte. Anzumerken iſt noch, daß Naumann die Harmonica ſehr lieb gewann, eine große Fertigkeit daranf erwarb und ſechs Sonaten für dieſes Inſtrument ſetzte, die einzigen, die man in dieſer Gattung beſitzt. Seine ſonſtigen Leiſtungen für Kammer- und Inſtrumentalmuſik ſind nicht bedeutend. Zu den Kirchenſtücken von ihm, die ſich außee den Meſſen und Oratorien großen Ruf erworben, gehört das Vater Unſer von Klopſtock, welches er zunächſt für die Singacademie in Berlin ſchrieb, ein Inſtitut, dem er überhaupt die höchſte Verehrung zollte. Das letzte Verdienſt N.'s, deſſen wir hier Erwähnung thun wollen, iſt die Ausbildung zweier, jeder in ſeiner Art ausgezeichneten Schüler, nämlich des als Clavierſpieler und Componiſten (der Fanchon z. B.) berühmten Heinrich Himmel und der Sängerin Auguſte Schmalz, welche beide ihrer Zeit mit die ausgezeichnetſten Virtuoſen waren. Betrachtet man das ganze Wirken N.'s, ſo wird man eingeſtehen müſſen, daß in den ſeltenſten Fällen ein ſolcher Verein von Talent, Fleiß, Ausdauer, Beſcheidenheit und edlem Sinne für die Kunſt anzutreffen ſeyn wird. Hat es ihm der Himmel verſagt, durch eine einzelne ſeiner Leiſtungen bedentend über die Mitwelt hinauszuleben, hat er ſich mit einer Mittelſtufe begnügen müſſen, ohne ſich zu den erhabenen Gipfeln ſeiner Zeitgenoſſen in verſchiedenen Perioden, Gluck, Haydn und Mozart erheben zu können, ſo iſt dagegen ſeine übereinſtimmende Wirkſamkeit als Menſch und Künſtler höchſt ſeltener, vielleicht einziger Art. Dieſe Eigenſchaften werden uns um ſo unſchätzbarer, wenn wir den Blick anf unſere Zeit richten, wo ein uneigennütziges Streben und Wirken für die Kunſt mit jedem Tage ſeltener wird, und ein Muſiker, der ſich in einer mit N. vergleichbaren Stellung befindet, dieſelbe in einem ſolchen Grade zu mißbrauchen und zu ſelbſtiſchen Zwecken zu entweihen pflegt, daß ſogar eine faſt blinde fürſtliche Gunſt ihn nicht mehr gegen den Unwillen der öffentlichen Meinung beſchützen kann. Doch wenden wir uns von dieſer unerfreulichen Anregung auf N. zurück. Am 23. October des Jahres 1801 fand er ſeinen Tod, indem er auf einem Spaziergange im ſogenannten großen Garten bei Dresden vom Schlage gerührt wurde. Da er nicht zur gewöhnlichen Zeit nach Haus kam, wurden die Seinigen beſorgt und man ſandte Boten nach allen Richtungen aus. Doch erſt am andern Morgen fanden Gartenarbeiter die Leiche. Sein Tod erregte eine allgemeine Erſchütterung. Am 20. November wurde eine muſikaliſche Trauerfeierlichkeit für ihn gehalten, wobei nur Compoſitionen von ihm ſelbſt zur Aufführung kamen und ſeine Schülerin Auguſte Schmalz die Hauptgeſangspartie übernahm. Bei einer ſpätern Trauerfeierlichkeit, welche im Januar darauf in der Kirche ſtattfand, wurde eine Trauercantate von Ludwig Berger (in Gerber's Lexicon ſteht unrichtig Berner) aufgeführt, die dieſer, welcher, um den Unterricht des Verſtorbenen zu genießen, kurz zuvor nach Dresden gekommen war, zu dieſem Zweck componirt hatte. Das Werk ſelbſt iſt nie im Druck erſchienen, der Verfaſſer dieſes Artikels aber, der es genau kennt, darf verſichern, daß es ein würdiges Ehrendenkmal für den Verſtorbenen war, wenn gleich es den Beweis führt, daß der Componiſt, durch eine reichere Zeit erzogen, dem eigentlichen Unterricht ſelbſt eines Meiſters wie N. ſchon entwachſen war. Von den beiden Söhnen N.'s iſt der älteſte (Carl Friedrich) Profeſſor der Kryſtallologie an der Bergacademie zu Freiberg, und der jüngere (Moritz Ernſt Adolf) Profeſſor der Medicin zu Bonn.

Nava, Antoine, ein italieniſcher Guitarriſt und Componiſt für ſein Inſtrument.

Navoigille, Guilielmo, Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, von Geburt ein Italiener, von welchem außer zwei Balletten noch mehrere Violinſachen, Quartette, Trio's und Solo's bekannt ſind. Sein Todesjahr können wir nicht mit Beſtimmtheit angeben, jedenfalls aber fällt es gleich in den Anfang des laufenden Jahrhunderts.

Nazard, dieſelbe Orgelſtimme, die man gewöhnlicher Naſat (ſ. d.) nennt.

Neander, 1) Alexius, war um 1600 Muſikdirector an St. Kilian zu Würzburg und ein zu ſeiner Zeit geachteter Tonſetzer. — 2) Peter, lebte etwas ſpäter, ward 1608 Cantor zu Gera und ſtarb als ſolcher 1645. Derſelbe hatte als Muſiker einen ſolch' außerordentlichen Ruf zu ſeiner Zeit, daß man ihn allgemein nur ſchlechtweg den Componiſten nannte, und, weil er ſehr groß war, zwar den langen Componiſten.

Neander, Joachim, eigentlich Neumann mit Namen, der Erſte, welcher ſich in der deutſch-reformirten Kirche durch Poeſie und Compoſition von geiſtlichen Liedern mit Ruhm hervorthat, war geboren zu Bremen 1610 und iſt geſtorben daſelbſt am 31. Mai 1680.

Neapel — Neapolitaniſche Schule, ſ. Schule.

Nebel, daſſelbe was Nabel (ſ. d.), und Nebel-Naſſor daſſelbe was Aſor (ſ. d.).

Nebenharmonie, ſ. Harmonie.

Nebenkanal, ſ. Kanal.

Nebenklänge heißen diejenigen von Orgelpfeifen erzeugten Klänge oder Töne, welche entweder gehört werden, wo ſie ſich nicht hören laſſen ſollen, oder die, welche neben dem Grundtone noch gehört werden müſſen.

Nebenklaviaturen, Nebenmanuale, ſind diejenigen Taſtaturen, welche außer den vor der Geſichtsfronte der Orgel angebrachten Taſtaturen noch auf den Seitenfronten der Orgel befindlich ſind.

Nebenlinie, ſ. Linie und Linienſyſtem.

Nebenmelodie, ſ. Melodie.

Nebennote, daſſelbe was Nebenton.

Nebenregiſter, Nebenzüge, ſind alle diejenigen Regiſterzüge, durch deren Anzug kein regelmäßiger Pfeifenchor klangbar gemacht wird, als: Ton, Glockenſpiel, Sperrventil ꝛc.

Nebenſtimmen heißen im Gegenſatze zu Hauptſtimmen alle Parthien eines mehrſtimmigen Tonſtücks, die einen minder weſentlichen Antheil am Inhalte des Ganzen haben. Man erkennt ſchon aus dieſer Erklärung, daß der Begriff von Nebenſtimmen ein ſchwankender iſt, und daß ſtreng genommen nur aus einem einſeitigen Geſichtspunkte, oder bei einer mangelhaften, d. h. ſchlechten, Compoſition von ihnen die Rede ſeyn kann. Denn in einer kunſtmäßigen Compoſition findet kein Tonmittel, keine Parthie Zulaſſung, die nicht der Idee des Ganzen dienlich, ja abſolut nothwendig wäre. Dieſe Idee iſt ja der Erzeuger des Kunſtwerks; ſie webt und waltet im Componiſten wie das punctum saliens in der Mutter, und baut ſich ihren Körper nach ihrer innern Nothwendigkeit. Ja wenn wir mit Rückſicht auf die Unvollkommenheit alles Menſchlichen auch auf den Fall eingehen wollen, daß ein Componiſt eine Stimme, etwa ein Orcheſterinſtrument, in ſeine Partitur hineinzieht, das für ſeine Idee nicht abſolut nöthig war, ſo wird doch der künſtleriſche Sinn nicht ruhen, bis er auch dieſe Parthie mit dem Geiſte des Ganzen beſeelt und ihr nun doch einen weſentlichen Antheil übertragen hat. Wohl aber können aus einſeitigen Geſichtspunkten gewiſſe Parthien Nebenſtimmen genannt werden. Betrachten wir z. B. eine Concert- oder Geſangſtimme als Hauptſache und die Begleitung nur als die (leider) unerläßliche Unterlage, als das Piedeſtal, das für ſich nichts ſeyn und ſagen, nur die Hauptſtimme tragen will, ſo iſt dieſe Begleitung Nebenſtimme. Sehen wir bei einer kanoniſchen oder Fugencompoſition nur auf den Fugen- oder kanoniſchen Inhalt, ſo ſind die freien Begleitungsſtimmen Nebenſtimmen. Unterſuchen wir ein Werk nur aus dem harmoniſchen Geſichtspunkte, ſo ſind alle verdoppelnden Stimmen Neben- oder — wie man ſie von dieſem Geſichtspunkte aus nennt — Füllſtimmen. Aber welcher rechte Componiſt wird eine ſo niedrige Begleitungsweiſe ſich zum Ziel und Geſetz machen? und wie könnte man auch die einfachſte Orcheſterbegleitung, wenn ſie aus dem

Digitized by Google

Sinne des Kunſtwerks hervorgebt, für Nebenſache und entbehrlich halten? Welcher Componiſt wird ſeinen Fugen freie Stimmen oder ſeinen Parthien Verdoppelungen ꝛc. zuſetzen, wenn nicht der Inhalt jener, oder die Verdoppelung und Verſtärkung, oder ſogar größere Accordausfüllung ihm weſentlich erſcheint? Und wer wollte etwa Mozart's Begleitung zu Quam olim Abrahae im Requiem, oder Haydn's Geigenfiguren zu den Fugen in ſeinen Oratorien, oder Seb. Bach's gehende Bäſſe unter ſeinen reichen Fugen für Nebenwerk halten? Es erſcheint in der That der ganze Begriff von Nebenſtimmen als eine hergebrachte, aber ſehr unnöthige und leicht zu falſchen und nachtheiligen Vorſtellungen führende Unterſcheidung. Man kann ihn nicht ohne Gefahr in ſich aufnehmen, wenn man nicht ſcharf eingedenk bleibt, welches eigentlich, nach obigen Andeutungen, ſein Spielraum und wahrer Sinn iſt. In der Orgel heißen Nebenſtimmen: 1) alle Flöten-, ſo wie die Manual-Zungenſtimmen, weil ſie nicht zum Fond der Orgel gehören; 2) alle Manualſtimmen über oder unter 8 Fuß; und 3) alle Labial-Pedalſtimmen über oder unter 16 Fuß, weil der Hauptton des Manuals acht Fuß, der des Pedals 16 Fuß iſt.

Nebenſtock nennen die Orgelbauer einen an die Windlade angeſchafteten Pfeifenſtock.

Nebenton, ſ. Durchgang und Durchgangston.

Nebentonart, ſ. Tonart.

Nebenwellenbrett, ſ. Gebrochene Wellen.

Nebenwerk heißen die kleineren Abtheilungen einer Orgel, als Rück- oder auch Bruſtpoſitiv, Oberwerk u. a.

Nebenzüge, daſſelbe was Nebenregiſter.

Nechlioth bezeichnete bei den Hebräern die Melodien, welche auf Flöten und Pfeifen geſpielt wurden.

Needler, Henry, der Hauptſtifter der Academy of ancient Music in London, ward geboren daſelbſt 1685. Lange Zeit war er in derſelben der Vorſpieler an der erſten Violine, und gewiſſermaßen der Anordner des Ganzen. Er ſtarb erſt am 8. Auguſt 1760.

Neefe, Chriſtian Gottlob, wurde am 5. Februar 1748 zu Chemnitz im ſächſiſchen Erzgebirge geboren und iſt geſtorben als Hofconcertmeiſter in Deſſau am 26. Januar 1798. N. war kein blendendes Genie, aber ein Künſtler, deſſen Arbeiten von Verſtand, Bildung, Geſchmack, Talent und gründlichen Kenntniſſen zeugten; als Menſch charakteriſirten ihn ſtrenge Rechtlichkeit, Geradſinn, freundlich mildes Wohlwollen, treue Anhänglichkeit und reinſte Nächſtenliebe. Wer in beiden Beziehungen ganz ihn kennen lernen will, der leſe ſeine ſchlichte, von der Wittwe ergänzte Selbſtbiographie im erſten Jahrgange der allg. Leipz. muſik. Zeitung vom Jahr 1799, S. 241 ff., welche auch uns bei dieſer Skizze als Grundlage diente. Die am bekannteſten gewordenen ſeiner zahlreichen Werke ſind: Opern, Ueberſetzungen und Arrangements, Kirchen- und Kammer-Compoſitionen, Arien und Lieder, drei Sammlungen Clavierſonaten, Vademecum für Liebhaber, Orcheſter-Parthien, Freimaurer-Lieder, mehrere Suiten Variationen, Sonaten, Concerte u. ſ. f., Bardengeſänge, „Bilder und Träume“ von Herder, Serenaden, Entreacts u. a., ferner theoretiſche Aufſätze (zerſtreut in verſchiedenen Zeitſchriften) ꝛc. N.'s Wittwe, eine geborne Zink, nebſt ihrer Tochter Louiſe behielten nach N.'s Tod ihre Anſtellungen am Deſſauer Hoftheater; die jüngere, Felice, verehelichte ſich mit dem Tenoriſten Rösner und ging nach Wien; ein nachgeborner Sohn, Herrmann, widmete ſich der Malerkunſt und bereicherte die Bühnen zu Wien, Braunſchweig, Berlin, Hamburg ꝛc. mit weit berühmten Decorationen. Er ſingt gemüthlich, ſpielt ſehr artig die Violine und hat von ſeinem Erzeuger vorzugsweiſe einen geläuterten Sinn und wahre Empfänglichkeit für gediegene Muſik ererbt.

Neghinoth oder Neginoth, der allgemeine Name der hebräiſchen Saiteninſtrumente.

Negri, Benedetto, ſeit 1810 Lehrer des Clavierſpiels am Conſervatorium zu Mailand und ſeit 1823 zugleich auch Capellmeiſter an der daſigen Domkirche, iſt wahrſcheinlich ein Sohn der zu Ende des vorigen Jahrhunderts allgemein nur unter dem Namen Signora Negri bekannten und berühmten Sängerin. 1834, wo er noch zu Mailand thätig war, mochte er ungefähr ein Mann von 40 Jahren ſeyn. Auffallend iſt, daß er, obſchon Profeſſor des Clavierſpiels an einem Conſervatorium, im Ganzen gar wenig für Clavier componirt hat, ſondern mehr für Flöte.

Nehrlich, Johann Peter Theodor, geboren zu Erfurt 1770. Nach ausgeſtandenen Lehrjahren erhielt er die Stelle eines Muſiklehrers in dem Hauſe des Herrn von Löwenſtern in Dorpat. Sowohl ſein Talent im Unterrichte, als die vielen, meiſt kleineren Claviercompoſitionen, die er hier ſchrieb, namentlich ſeine Variationen über ruſſiſche und franzöſiſche Lieder, fanden in Rußland ſo vielen Beifall, daß man ihn allgemein zum Lehrer begehrte, und daß er, als er ſeine Stelle im Löwenſtern'ſchen Hauſe Umſtände halber verlaſſen mußte, mit der Hoffnung einer ſichern Exiſtenz ſich in Moskau als Muſiklehrer und Componiſt niederlaſſen konnte. Auch hier ſetzte er ſeine Tonſetzungen fleißig fort, immer aber in dem Gebiete kleinerer Clavierſachen, beſonders zur Anwendung beim Unterrichte, und in ſolch' gediegener Art, daß er in Rußland in dieſer Beziehung dieſelbe Achtung genoß, und auch noch genießt, wie in Deutſchland und England Clementi. Als Virtuos trat er ſelten öffentlich auf; wenn es geſchah, übrigens mit ſteis glänzendem Erfolge. Er ging 1812 nach Petersburg, machte aber von da aus noch einige andere Reiſen. Später hat er, wie wir hören, ſeinen Wohnſitz wieder in Moskau genommen; ob er indeß in dieſem Augenblicke noch dort lebt, können wir nicht mit Gewißheit angeben.

Nei, der Name einer bei den Türken gebräuchlichen Art Queerflöte von Rohr, unſerer gewöhnlichen Flöte ziemlich ähnlich, doch natürlich in einem weit unvollkommneren Zuſtande und ohne Klappen.

Neithardt, Johann Georg, geboren zu Beenſtadt beiläufig um das Jahr 1680, und geſtorben am 1. Januar 1739 in Königsberg als Capellmeiſter an der Schloßkirche. Außer der Compoſition des Pſalms „Meinen Jeſum laſſ' ich nicht“, und jener der ſieben Bußpſalmen hinterließ er noch folgende bemerkenswerthe Werke: „die beſte und leichteſte Temperatur des Monochords“; „Gänzlich erſchöpfte mathematiſche Abhandlung des diatoniſch-chromatiſchen temperirten Cannnis monnchnrdi ꝛc., den Liebhabern gründlicher Stimmung mitgetheilt“, und „Ein lateiniſcher Tractat über die Setzkunſt.“

Neithardt, Heinrich Auguſt, ward am 10. Auguſt 1793 zu Schleiz geboren. Seine gedenckten Compoſitionen haben bereits die Zahl von 114 überſchritten. Die beſten darunter ſind unſtreitig wohl die Liederſachen, namentlich die Lieder für Männerſtimmen. Im Jahr 1834 verlieh Se. Majeſtät der Kaiſer von Oeſterreich N. die große goldene Medaille für Kunſt und Wiſſenſchaft; im Jahr 1838 ſah ſich ſeine Vaterſtadt veranlaßt, ihm das Ehrenbürgerrecht zu ertheilen, und 1839 ward er zum Königlichen Muſikdirector in Berlin ernannt.

Nekabhim, ſ. Chalil.

Nemeiſche Spiele, ſ. Weitſtreit.

Nemetz, Anton, iſt Muſiklehrer in Wien, und hier wenigſtens der Anführung werth als der Verfaſſer einer Poſaunenſchule, einer Trompetenſchule und einer Schule ſowohl für das einfache, das Maſchinen- als Signalhorn, welche drei Werke bei Diabelli in Wien bis 1828 erſchienen.

Nenia, ſ. Nänia.

Nepos, Biſchof von Aegypten, lebte um die Mitte des 3. Jahrhunderts, und iſt in der Geſchichte der Muſik merkwürdig als der Erſte, der dort den choralmäßigen Geſang der Pſalmen einführte und zu dem Zwecke auch die Melodien dazu verfertigte.

Neri (Sänger), ſ. Bondinerl.

Neri, San Filippo di, ſ. Nery.

Nero, Lucius Domitius Ahenobarbus, nach ſeiner Adoption Claudius Druſus, Sohn des Cajus

Digitized by Google

Domitius Ahenobarbus und der Agrippina (Tochter des Germanicus), geb. zu Antium 37 n. Chr., ward von ſeinem Stiefvater, dem Kaiſer Claudius, adoptirt und folgte demſelben in der Regierung mit dem Jahre 54 n. Chr. Mild begann er dieſelbe, aber endigte ſie grauſam. Doch das gehört nicht weiter hieher. Unter allen Leidenſchaften, die ihn auszeichneten, beherrſchte ihn vorzüglich die lächerliche Begierde, für einen großen Künſtler in der Muſik gehalten zu werden. Nachdem er als Harfenvirtuos auf dem Theater zu Neapel den Preis gewonnen hatte, durchzog er mit einem bedeutenden Gefolge von Künſtlern ganz Griechenland, trat als Harfeniſt und Sänger auf den Theatern zu Athen, Theben, Lacedämon und Corinth auf, und gewann natürlich in allen feierlichen Wettkämpfen und Spielen den erſten Preis. Nach Rom zurückgekehrt, veranſtaltete er, um auch auf heimiſchem Boden als Muſiker noch mehr zu glänzen, ähnliche muſikaliſche Wettſtreite und Kämpfe, die dann nach ihm den Namen Neroneen erhielten. Um den Folgen einer Verſchwörung gegen ihn zu entgehen, ermordete er ſich ſelbſt im 68. Jahre.

Neruda, zwei Brüder, und Beide zu ihrer Zeit vortreffliche Violinvirtuoſen: 1) Johann Chryſoſtomus, ward geb. zu Roßitz in Böhmen am 1. December 1705 und ſtarb als Prämonſtratenſer-Mönch in dem Strahofer Stifte zu Prag am 2. December 1763. — 2) Johann Georg, ward geboren gegen 1710, erhielt 1750 einen Ruf nach Dresden, wo er erſt 1780 ſtarb. Er hatte zwei Söhne, Ludwig und Anton Friedrich, die beide als Violiniſten in der Capelle zu Dresden angeſtellt wurden. Von dieſem J. G. Neruda ſind auch die vielen Violin-Compoſitionen, die wir noch haben: Concerte, Trio's, Solo's, Sinfonien; der erſtgenannte Joh. Chr. ſchrieb gar Nichts.

Nery, San Filippo da, Stifter des alten ſogenannten Oratorien Ordens zu Rom, alſo Geiſtlicher, war geboren zu Florenz am 21. Juli 1515 und ſtarb zu Rom 1595. In ſeiner Betcapelle führte er zuerſt eine künſtlichere Art von Muſik ein, als der bisherige gewöhnliche Cantus firmus oder Choralgeſang bei der Meſſe war. Um nun dieſe Art von Muſik von der gewöhnlichen zu unterſcheiden, benannte man ſie nach der Capelle ihres Erfinders oder vielmehr Anordners Oratorium; und ſo endlich erklärt ſich, wie Einige auf den irrigen Gedanken kommen konnten, dieſen Nery für den Erfinder des geiſtlich-muſikaliſchen Drama's, welches wir Oratorium nennen, auszugeben.

Neſer, Johann, ein berühmter Tonkünſtler des 17. Jahrhunderts, aus Wiesbach gebürtig. Er componirte Vieles, beſonders geiſtliche Hymnen, doch iſt faſt keine ſeiner Arbeiten bis auf uns gekommen, außer einer Sammlung lateiniſcher Oden für vier und fünf Singſtimmen, welche 1619 erſchien.

Nete. Man vergl. den Art. Griechiſches Tonſyſtem.

Neth, Johann Martin, ſtarb als Organiſt zu Itzehoe um 1736, und war auch geboren daſelbſt um 1683. Auch auf der Harfe, Laute, Hoboe, Flöte und Violine erwarb er ſich durch eigene Uebung eine achtungswerthe Fertigkeit.

Netoides, bei den Griechen der allgemeine Name für die höheren Töne ihres Muſik-Syſtems.

Neubauer, Franz (auch Chriſtian od. Johann, unter welchem Doppelnamen dieſe identiſche Perſon bei Gerber vorkommt), ſtammte aus Böhmen. Vom Jahre 1790 an ſtand er abwechſelnd als Capellmeiſter und Concertdirector in den Dienſten der Fürſten von Weilburg, Fürſtenberg und Schaumburg, verehelichte ſich zu Bückeburg, ſtarb aber ſchon, erſt einige 30 Jahre alt, am 11. October 1795. Seine ziemlich zahlreichen Compoſitionen, denen man nicht ohne Grund zum Oeftern Mangel an grammatiſcher Correctheit vorwirft, beſtehen in Sinfonien, Concerten, Duetten, Trio's, Quartetten, Variationen, Sonaten, Notturno's, Harmonie-Parthien, Liedern, Geſängen, Hymnen, Cantaten, der Operette „Fernando und Yariko", Schubart's „Fürſtengruft" ꝛc.; viele Meſſen und einzelne Kirchenſtücke, wovon er wohl ſelbſt weder die Originalien noch Abſchriften beſitzen mochte, waren zerſtreut in mehreren Kloſter-Archiven, und dürften wahrſcheinlich durch deren Säculariſirung größtentheils verloren gegangen ſeyn.

Neugebauer, Anton, berühmter Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts.

Neugebauer, Heinrich Gottlieb, ein zu ſeiner Zeit gefeierter Künſtler ſeines Fachs, wurde 1811 Oberorganiſt an der St. Marien-Magdalenenkirche zu Breslau und ſtarb daſelbſt 1825.

Neugebauer, Wenzel, war zu Gumpersdorf in der Grafſchaft Glatz geboren, widmete ſich der dramatiſchen Kunſt und ward 1794 als Sänger (Baſſiſt) und Schauſpieler beim Wäſer'ſchen Theater engagirt, ſtarb aber ſchon an den Folgen eines Nervenfiebers am 8. Juni 1811.

Neugriechen. Der Esquire Edward Dodwell, den wir hier wohl als den ſicherſten Gewährsmann anführen dürfen, ſagt in ſeiner Classical and topographical tour through Greece über die Muſik der Neugriechen ohngefähr Folgendes: Dieſelbe iſt etwas ganz Anderes, als was die Muſik der alten Griechen geweſen ſeyn muß, ſo viel wir nämlich von dieſer noch wiſſen. Sie iſt rauh und widrig. Die gemeinen griechiſchen Geſänge ſind genau von demſelben Schlage wie das rohe und einem fremden Ohre höchſt mißfällige, kunſtloſe Jodeln und Schreien der italieniſchen Bauern. Die wundervollen Wirkungen der alten Muſik auf das Gefühl der Griechen werden gewöhnlich ihrer Schönheit zugeſchrieben; aber ſie müſſen wohl mit mehr Wahrſcheinlichkeit mehr der natürlichen Reizbarkeit des Volkes als der innern Vortrefflichkeit der alten Muſik zugeſchrieben werden. Die wimmernde Lyra, die kreiſchende Tamboura, die gellende Pfeife, die ſchwerfällige Trommel und ſelbſt das unharmoniſche ſlavoniſche Monochord machen auf das lebhafte Gefühl der neuern Griechen die ſtärkſte Wirkung. Ein Grieche kann ſelten ſingen, ohne zugleich zu tanzen, und die übrigen Anweſenden können nie der Verſuchung widerſtehen, wie von einem natürlichen Drange hingeriſſen, mit einzuſtimmen; und wenn ſie nun alle zuſammen ſingen, ſo gibt dies einen wahrhaft abſcheulichen Lärm. Die einzige Franken-Melodie, welche ſie ſingen und von welcher ſie rühmen, daß ſie beinahe ſo ſchön ſey als ihre eigene, iſt „Marlborough", welche in manchen größeren griechiſchen Städten geſungen wird. Ueberhaupt ziehen die Griechen alle lärmende Inſtrumente den melodiöſen vor. Die jetzt bei ihnen gewöhnlichen Inſtrumente ſind daher auch: die Lyra, die Laute, der Dudelſack (Sackpfeife), die Tamboura, das Monochord, eine lange Pfeife (Karamuſa genannt), eine andere lange (Anakrä) und eine kleinere Pfeife (Phlogiera). Die Athenienſiſchen Schäfer führen eine eigene kleine Pfeife (Monaulos), auf welcher ſie noch die angenehmſten Töne hervorbringen. Die Hirten und das Landvolk lieben die Panpfeife, welche gewöhnlich aus 12 Röhren beſteht und von den Griechen Syrinx, von den Türken aber Neith genannt wird. Den Tambourin gebrauchen vorzüglich die tanzenden Derwiſche bei ihren religiöſen Ceremonien. Auch haben die Griechen Cymbeln, aber ſie gebrauchen ſie ſelten. So ſteht es alſo mit der Muſik in dem jetzigen Griechenland nach des Esquire Dodwell Verſicherung. Selbſt den häuslichen Geſang der vornehmeren Griechen beſchreiben die Philhellenen als unerträglich für gebildete Ohren. Und von Kirchenmuſik wiſſen ſie faſt gar Nichts. Auch konnte die religiöſe Muſik nach ihrem kirchlichen Ceremoniel keine Fortſchritte und Erweiterungen machen, weil bei ihrem Kultus nur gewiſſe Sänger angeſtellt ſind, welche die wenigen Worte, wie Kyrie eleison, zwei-, höchſtens dreiſtimmig tauſend Mal wiederholen, während die Gemeinde keinen ordentlichen Geſang mitſingt, ſondern nur gleichſam gebetartig und ohne Ordnung mitbrummt. In Rußland übrigens — müſſen wir wohl bemerken — iſt das ganz anders, obſchon auch dort der

Digitized by Google

griechiſche Cultus herrſcht. Die Muſik der ruſſiſchen Archimandriten iſt modern und von einer fremden, neuen und höheren Culturſtufe, und dies nicht vielleicht blos in Petersburg, ſondern ziemlich überall. Chöre, Hymnen und Litaneien, wie ſie z. B. in den Kirchen zu Moskau und Kiew zu Gehör kommen, ſind den Griechen (in Griechenland) ganz fremde Erzeugniſſe.

Neujahrblaſen, ſ. Stadtmuſikus.

Neukirchen, bei Adorf im Voigtlande, iſt der Hauptſitz der dortigen Inſtrumenten- und Darmſaiten-Fabriken. Die Saiten betreffend, erhält faſt ganz Rußland ſeinen Bedarf blos aus Neukirchen.

Neukirchner, Wenzel, erſter Fagottiſt in der Königl. Hofrapelle zu Stuttgart, ein bedeutender Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, ſowohl was Fertigkeit als ſchönen Ton betrifft, ward geboren zu Neuſtreichitz in Böhmen am 8. April 1805. Wien bewunderte ihn im Jahre 1834. Daſelbſt ließ er ſich denn auch zuerſt mit eigenen Compoſitionen hörrn. Es ſind dies einige Rondo's, Concertino's, Variationen und Phantaſien für den Fagott, bis jetzt aber ſämmtlich noch Manuſcript, wie im Grunde auch nur für die eigene große techniſche Fertigkeit ihres Verfaſſers berechnet. Ein namhaftes Verdienſt erwarb ſich N. endlich durch mancherlei weſentliche Verbeſſerungen an ſeinem Inſtrnmente ſelbſt, und den großen Ruf und in der That ächt künſtleriſchen Werth, den die Schaufler'ſchen Fagotte haben, erlangten dieſelben hauptſächlich nur durch ihn, indem der Blas-Inſtrumentenmacher Schaufler in Stuttgart Jahre lang blos nur nach ſeinen Angaben und Vorſchlägen arbeitete.

Neukomm, Sigmund, Ritter von, geboren den 10. Juli 1778 zu Salzburg. Michael Haydn, deſſen Frau mit N.'s Mutter verwandt war, gab ihm Unterricht in der Compoſition und ließ ihn oft ſeiner Stelle als erſter Hoforganiſt vorſtehen. Im Jahre 1798, nachdem er ſeinen philoſophiſchen und mathematiſchen Lernkurs auf der Univerſität geendigt hatte, ging er nach Wien, wo ihn Joſeph Haydn, auf Empfehlung ſeines Bruders, als Schüler annahm und wie einen Sohn behandelte. Bis 1809 benutzte N. dieſe gewiß beneidenswerthe Lage und ging dann nach St. Petersburg, wo er kurz nach ſeiner Ankunft als Capellmeiſter und Operndirector am Kaiſerli-chen deutſchen Theater angeſtellt wurde. 1807 ward er Mitglied der Academie der Muſik zu Stockholm und 1808 Mitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft zu St. Petersburg. Während ſeines Aufenthalts in letzter Stadt und in Moskau führte er viele Werke von ſeiner Compoſition mit großem Beifall auf, konnte aber erſt 1808, auf Zureden der Kennee und beſonders ſeines Meiſters Joſeph Haydn, zur Herausgabe einiger ſeiner Compoſitionen bewogen werden. 1809 ging er nach Paris, wo er im vertrauten Umgange mit Männern wie Cherubini, Gretry und Cuvier privatiſirte und ganz den Künſten und Wiſſenſchaften lebte. Seine Gönnerin und mütterliche Freundin, die Fürſtin von Lothringen-Baudémont, hatte ihn dem Prinzen Talleyrand vorgeſtellt, der ihm kurz darauf nicht nur ein Appartement in ſeinem Hotel und an ſeiner Tafel gab, ſondern ihn gänzlich wie zu ſeiner Familie gehörig behandelte. 1814 begleitete er dieſen Prinzen zu dem Congreß in Wien, wo bei der zum Gedächtniß Ludwig's XVI. veranſtalteten Leichenfeier ſein Vocal Requiem von einem Chor von 300 Sängern in der St. Stephanskirche vor allen anweſenden Kaiſern und Königen in größter Vollkommenheit aufgeführt wurde. 1815 wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und von Ludwig XVIII. in den Adelſtand erhoben, und ging dann nach beendigtem Congreſſe mit dem Prinzen Talleyrand wiedee nach Paris zurück. 1816 begleitete er den Herzog von Luxemburg, der als außerordentlicher Geſandter nach Rio de Janeiro ging. Bedeutenden Empfehlungen zufolge wurde er dort von dem dirigirenden Miniſter, Grafen da Barca, freundlich aufgenommen und dem Könige vorgeſtellt, der auf des Miniſters Veranlaſſung ihm eine reichliche Penſion ausſetzte, auf welche aber N., als er 1821 beim Ausbruch der Revolution Rio de Janeiro verließ, freiwillig Verzicht leiſtete und dem Könige nach Liſſabon folgte, wo er zum Ritter des Chriſtusordens und bald darauf auch des Königl. Ordens da Conceiçao ernannt wurde. Im October deſſelben Jahres kam N. wieder in Paris an, wo er ebenfalls wieder bei Prinz Talleyrand lebte. 1826 ging er nach Italien, welches ſchöne Land er nach allen Richtungen durchreiste, und von wo aus er nach einem Aufenthalte von acht Monaten wieder nach Paris zurückkam. 1827 machte er eine Reiſe durch Belgien und Holland, und 1829 durch England und Schottland, wo er von Sir Walther Scott und andern bedeutenden Männern auf's Freundlichſte aufgenommen wurde. Nach Paris zurückgekehrt, begleitete er im Jahre 1830 Prinz Talleyrand auf ſeiner Geſandtſchaftsreiſe nach England und hielt ſich ſeitdem größtentheils dort auf, indem er in dieſem für Muſik ſo viel thuenden Lande einen eben ſo angenehmen als ehrenvollen Wirkungskreis fand. Die in England todten Herbſt- und Wintermonate benutzte er gewöhnlich, um ſeine Freunde auf dem Continente zu beſuchen. 1832 kam er nach Berlin, wo er zweimal eines ſeiner Oratorien, „das Geſetz des allen Bundes", und mehrere andrre ſeiner Compoſitionen aufführen ließ, von dort ſeine Freunde in Leipzig und Dresden beſuchte und wieder nach London zurückkam. 1833 und 1834 machte er eine zweite Reiſe nach Italien. Den Winter von 1834 bis 1835 brachte er im mittäglichen Frankreich zu und machte von Toulon aus einen Abſtecher nach Algier, nach Bona (das ehemalige Hippona, wo der heilige Auguſtin als Biſchof reſidirte) und nach Bougie, an der nordweſtlichen Küſte von Afrika, von wo aus er übee Paris nach London zurückkehrte. Im Jahre 1836 hatte er vor, Nordamerika zu beſuchen und ungefähr ein Jahr lang dieſes raſch aufblühende Land zu bereiſen. Schon hatte er einen Platz auf einem von Liverpool dahin abſegelnden Schiffe gewonnen, als ein Anfall eines Fiebers ihn zwang, für diesmal dieſe Reiſe aufzugeben. In Mancheſter, wo er bei einer liebenswürdigen, ihm ſehr befreundeten Familie wohnte, gelangte er bald wieder zu ſeiner vollen Geſundheit und Kraft. Sein lebendiger Geiſt ließ ihn da nicht lange ruhen; er trat eine Reiſe nach Süddeutſchland an, auf welcher er auch in Crefeld den Erfinder der neuen, noch nicht überall nach Verdienſt anerkannten, vortrefflichen Methode, Orgeln, Claviere u. ſ. w. zu ſtimmen, den vielſeitig intereſſanten Kaufmann Scheibler beſuchte und dann nach Frankfurt a. M. zog. Dieſe Stadt, in welcher er ſich blos einige Tage lang aufhalten wollte, und die hauptſächlich durch die dort wohnenden Fremden im Gebiete der Kunſt und Wiſſenſchaft Viel leiſtet, feſſelte ihn auf mehrere Wochen. Dann reiste er über Darmſtadt, Heidelberg, Mannheim, Carlsruhe u. ſ. w. nach Paris zu ſeinem allen Freunde Talleyrand. Gegenwärtig (1847) befindet er ſich wieder in England. Wohl kein Componiſt hatte ein ſo reiches äußeres Leben und war ſo viel und weit gereiſt wie N., der trotz der vielen Zerſtreuungen doch nie verſäumte, ſeinem Hauptlebenszweck, der Kunſt zu leben, und der durch eine weiſe Benutzung jeder ſich darbietenden Minute die Zahl ſeiner Werke auf eine unbegreifliche Höhe ſteigerte. Er führt ſeit ſeinem 25. Jahre ein thematiſches Verzeichniß ſeiner Arbeiten, das die Titel von 524 Vocalcompoſitionen (worunter 67 Pſalmen in verſchiedenen Sprachen) und 219 Inſtrumentalwerken, zuſammen 743 Werke, enthält, in welches aber viele Compoſitionen nicht eingetragen ſind, die N. bei ſeinen vielen Reiſen aufzuzeichnen vergaß. Wenn wir N.'s beneidenswerthen Lebenslauf überblicken und wiſſen, wie ſein vielſeitig gebildeter Geiſt auf Reiſen überall nach allem Wiſſenswerthen forſchte und nichts für ihn verloren ging, ſo müſſen wir wünſchen, daß er ſeine Schätze dem Publikum öffnen und uns ſeine Memoiren nicht länger vorenthalten möge. Was könnte uns nicht Alles ein Mann erzählen, der in der glänzendſten Zeit Talleyrand's deſſen vertrauter Freund war und dem dieſer Alles durchblikkende Lenker der Staatsangelegenheiten während vielen

Digitized by Google

Olympiaden ſeine eigenen Memoiren (die erſt 50 Jahre nach deſſen Tode erſcheinen ſollen) theilweiſe vorgeleſen hat!

Neumann, Caspar Gottlieb, vorzüglicher Orgelbauer, blühete beſonders um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und wohnte zu Glogau in Schleſien.

Neumann, Leopold, geboren zu Dresden 1748. 1779 errichtete er mit noch einigen Freunden in Dresden eine muſikaliſche Academie, deren Zweck war, dem erhabenen und reinen Geſchmacke, ſo wie ihn Haſſe in Dresden gegründet und Naumann gepflegt hatte, noch mehr Feſtigkeit zu geben, und ſie errichten auch denſelben, wenn ſie auch nach fünf Jahren ſchon wieder eingehen mußte. Dann that er ſich als Opern- und Oratoriendichter hervor. Die Opern „Cora“ und „Amphion“, welche ſein Freund Naumann ſetzte, ſind weltbekannt; eben ſo das Monodram „Cleopatra“ und eine deutſche Bearbeitung der Oratorien „La passione di Gesu Christo“ von Metaſtaſio, und „Davidde in Terebinto“ von Mazzola. Selbſt componirt hat er nur mehrere herrliche Lieder und einige Sachen für Violine und Clavier, welche beide Inſtrumente er ziemlich fertig ſpielte, ohne je ſich eine Virtuoſität darauf erwerben zu wollen. Seine Frau zeichnete ſich als Sängerin aus.

Neumann von Buchholz, glänzte einſt als Virtuos auf mehreren Inſtrumenten und überhaupt als ein muſikaliſches Genie, erwarb ſich indeſſen doch wohl mehr nur durch den in ſeiner Mannigfaltigkeit oft höchſt wunderbaren Wechſel ſeiner Lebensrichtung als durch ſeine eigentlichen Leiſtungen auf den verſchiedenen Gebieten ſeines Wirkens einen in der That berühmten Namen. In ſeiner Jugend trieb er faſt ausſchließlich Muſik, ſpielte fertig Clavier, Violine und Violoncell, und zeichnete ſich auch als Tenorſänger aus; dann aber ward er Soldat und, nachdem er dies einige Jahre geweſen war — auffallend genug — Geiſtlicher (Abbé). Er ſtarb als ſolcher im Jahr 1810 zu Prag, nachdem er ſich in der letzten Zeit beſonders mit Compoſitionen kleinerer Sachen, namentlich Variationen für Clavier, beſchäftigt hatte.

Neumark, Georg, geheimer Archivſecretär und Bibliothekar zu Weimar, Comes palat., berühmter Dichter und Meiſter auf der Viola di Gamba, auch Componiſt und Mitglied der „fruchtbringenden Geſellſchaft“, in welcher er den Beinamen „der Sproſſende“ führte. Er ward geboren am 16. März 1621 zu Mühlhauſen und ſtarb am 8. Juli 1681. „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, das bis zur Stunde eins unſerer beſten und verbreitetſten Kirchenlieder geblieben, iſt von Ihm.

Neumen (nicht Nomen). Das griechiſche Wort *νευμα* heißt: Wink. Eine Schrift, und beſonders eine Tonſchrift, iſt nichts als ein Wink für den lebendigen Ausdruck; daher wählten denn auch die Muſiker der Vor-Guidoniſchen Zeit dieſes, mit deutſcher Endung zu Neume (Mehrzahl Neumen) umgeſtaltete Wort zum Namen einer Art ihrer Tonſchrift, die aus allerhand Punkten, Häkchen, Strichelchen und Schnörkeln in verſchiedenen Richtungen und Geſtalten beſteht, welche dem Sänger durch ihre Stellung die Tonhöhe und durch ihre Geſtalt auch die Inflexion, das Steigen oder Fallen der Stimme, verſinnlichen ſollten. — In einem andern Sinne verſtanden die Alten unter Neumen gewiſſe melodiſche Phraſen im Choralgeſange am Schluſſe eines Verſes, die ohne Text blos vocaliſirt wurden. — Endlich gebraucht Guido das Wort neuma ſogar für einen geſchriebenen Geſang ſelbſt. In dieſem Sinne kommt es an vielen Stellen ſeiner Tractate vor.

Neunachteltakt (9/8), gehört zu den zuſammengeſetzten ungeraden Taktarten, und hat drei Haupttaktzeiten oder Takttheile, die mit dem erſten, vierten und ſiebenten der in jedem Takte befindlichen neun Achtel anfangen.

Neuſchl oder Neyſchel, Hans, war Kaiſer Maximilian I. Hofmuſikus und ein großer Meiſter auf der Poſaune.

Neuſiedler, Hans, blühete als Lauteniſt und Lautenmacher zu Nürnberg um's Jahr 1547 und ließ ſich die Verbeſſerung ſeines Inſtruments ſehr angelegen ſeyn, bis er 1563 ſtarb.

Neuſiedler, Melchior, berühmter Lauteniſt aus Nürnberg, ſtarb daſelbſt auch im Jahre 1590. Wahrſcheinlich iſt es der jüngere Bruder oder Sohn von dem Vorhergehenden.

Neuß, Heinrich Georg, geb. zu Elbingerode am Harz den 11. März 1654, war Superintendent, Conſiſtorialrath, Paſtor primarius und Ephorus der Stadtſchule zu Werningerode, wo er am 30. September 1716 ſtarb. Zu Werkmeiſters Tractate „von der edlen Muſik Würde, Gebrauch und Mißbrauch“ ſchrieb er als Vorrede „Vom rechten Gebrauch und Mißbrauch der Muſik.“ Nach ſeinem Tode erſchienen aus ſeinem Nachlaſſe noch: „Paraboliſche Muſik, d. i. Erörterung etlicher Gleichniſſe und Figuren in der Muſik, dadurch die allerwichtigſten Geheimniſſe der heiligen Schrift den Muſikverſtändigen gar deutlich abgemalt werden“, und „kurzer Entwurf von der Muſik.“

Nexus. Die Alten verſtanden in der Muſik darunter diejenige Setzmanier, in welcher die Töne abwechſelnd ſprung- und ſtufenweiſe auf einander folgten. Geſchah dieſe Folge aufwärts, ſo hieß die Setzweiſe nexus rectus, umgekehrt nexus anacamptos und wechſelsweiſe auf- und abwärts nexus circumstans.

Neyding, geb. 1722, gehörte zu den beſſeren Violin- und Harfenvirtuoſen des ganzen vorigen Jahrhunderts, und lebte zu Erfurt, wo er im Auguſt 1788 ſtarb. Auch hat er mehreres nicht Unbeachtenswerthe componirt.

Ni iſt ſowohl eine der Graun'ſchen als der ſogenannten Belgiſchen Solmiſationsſylben.

Nichelmann, Chriſtoph, ward geb. zu Treuenbriezen am 13. Auguſt 1717. Unter den vielen Compoſitionen, die er ſchrieb, verdient beſonders das Schäferſpiel angemerkt zu werden, wozu der König von Preußen ſelbſt 1747 die Ouverture und zwei Arien verfertigte. Ueberhaupt nahm der König alle ſeine Arbeiten ſtets ſehr gnädig und beifällig auf, und das feſſelte ihn an Berlin und ließ ihn alle fernere Berufungen ausſchlagen. 1756 nahm er ſeinen Abſchied aus des Königs Dienſten und privatiſirte ſeit der Zeit als Lehrer und Componiſt in Berlin, bis er gegen 1761 ſtarb. Die zahlreichſten aller ſeiner Compoſitionen ſind die Lieder, von denen mehrere auch in muſikaliſchen Zeitſchriften beſonders abgedruckt worden ſind. Uebrigens behauptete N. ſeinen höchſten Künſtlerruf immer als Clavierſpieler und Contrapunktiſt.

Nicholſon, Richard, war ſeit 1626 erſter Profeſſor der praktiſchen Muſik an der Univerſität zu Oxford, früher aber Organiſt an dem daſigen Magdalenen Collegium. Sein Tod fällt in's Jahr 1639. Unter ſeinem Nachlaſſe fand man beſonders viele Madrigale.

Niclas, Marie Sophie, geboren zu Tettnang in Würtemberg 1761, war in ihrer Blüthezeit eine ausgezeichnete Sängerin.

Nicola, Carl, Königl. Kammermuſikus zu Hannover, vortrefflicher Violinvirtuos und namentlich tüchtiger Vorſpieler, iſt geboren zu Mannheim 1797. Sein Vater, Peter Nicola, war an der dortigen Capelle angeſtellt und in ſeinen jüngeren Jahren ein ausgezeichneter Hoboiſt. Seine gedruckten Werke erſchienen ziemlich ſämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Nicolai, David Traugott, geboren zu Görlitz am 24. Auguſt 1733, war einer der größten Orgelſpieler des vorigen Jahrhunderts. Weit und breit galt er ſein ganzes Leben hindurch als Autorität in Allem, was Orgelſpiel und Orgelbau betraf. Einige ſehr ſchwierige Orgelfugen und leichtere Clavierſonaten ſind das Einzige, was er geſchrieben hat. Thätiger war er in der Mechanik. Eine zweite und verbeſſerte Taſtenharmonica, welche er bauete, befindet ſich noch jetzt bei ſeiner Familie. Sein älteſter Sohn, Carl Samuel Traugott, mußte nach ſeinem Willen die Rechte ſtudiren, wandte ſich ſpäter aber auch zur Muſik und ward ihm 1795 adjungirt, weil er Kränklichkeiten halber ſeinen

Dienſt nicht mehr regelmäßig verſehen konnte. Sein Tad erfalgte aber erſt am 20. Deeember 1799, worauf benannter Sohn deſinitiv zu ſeinem Nachſolger ernannt wurde.

Nicolai oder **Nieolaus, Elias**, ſ. Amerbach.

Nirolai, Johann Georg, ſtarb gegen 1790 als Stadtorganiſt zu Rudolſtadt, als welcher er daſelbſt eine lange Reihe von Jahren, und mit dem Ruſe eines vorzüglichen Orgelſpielers, gelebt hatte. Von ſeinen Compoſitionen werden beſonders ſeine Choralvorſpiele gerühmt. Sein Sohn und Schüler, **Johann Gottfried**, galt in ſeiner Jugend für einen ſehr fertigen Clavierſpieler und gründlich gebildeten Muſiker und lebte ein Paar Jahre zu Offenbach a. M., wo er mehrere Clavierſonaten mit Violinbegleitung von ſeiner Compoſition herausgab. 1816 ſchrieb er in die Leipziger allgem. muſikal. Zeitung eine intereſſante Abhandlung über das Contrabaßſpiel.

Nicolai, Johann Gottlieb, geb. zu Groß-Neundorf bei Gräfenthal am 15. October 1744, war Anfangs längere Zeit Caneertmeiſter in Münſter, von 1780 an aber Cancertdirector und Organiſt an der Michaeliskirche zu Zwoll, wo er Anfangs des Jahres 1801 ſtarb. Er war eiaer der beliebteren Componiſten ſeiner Zeit im leichteren gefälligen Style.

Nirolai, Otta, geboren zu Berlin 1809, iſt neben ſeiner Virtuaſität auf dem Clavier und der Orgel derzeit einer der beliebteſten and genialſten Liedercompaniſten und trefflicher Dirigent, der auch Opern ſchrieb. 1835 unternahm er, mit dem Titel eines Käniglich Preußiſchen Muſikdireetars, eine Reiſe nach Italien. Längere Zeit hielt er ſich in Rom auf und dort verfaßte er die leſenswerthe Abhandtung „Italieniſche Studien“, mitgetheilt in der neuen Leipziger muſikaliſchen Zeitſchrift. Weiteres über dieſen intereſſanten Künſtler ſpäter.

Nirolai, Guſtav, mit dem Vorhergehenden nicht verwandt, derzeit Auditor bei der Königl. Leibgarde zu Berlin, ward geboren daſelbſt um 1796. 1829 trat er mit dem zweibändigen Ramane „die Geweihten oder der Cantor van Fichtenhagen“ als muſikaliſcher Schriftſteller hervor. Später ſchrieb er: „Arabesken für Muſikfreunde“ (2 Bde. Leipz. 1835). Ferner trat er 1836 ſelbſt mit zwei theilnahmswerthen Compoſitionen auf, der Ballade „das Mädchen am Ufer“ für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte, und „Sängerfahrt“ von E. Schulze. Beſondere Erwähnung verdient N. hier indeß noch als glücklicher Dichter muſikaliſcher Texte. Das Gelungenſte, was er in dieſer Beziehung geliefert hat, iſt „die Zerſtörung Jeruſalems“, die bekanntlich Löwe in Muſik ſetzte.

Nicolaus, Elias, ſ. Amerbach.

Nirolini, Nieolino, hieß eigentlich **Grimaldi**, Nirolini — wie er übrigens allgemein genannt wurde, hatte man aus ſeinem Varnamen gebildet. Er war aus Benedig gebürtig, und ein zu ſeinee Zeit weltberühmter Cantraaltiſt und Acteur aus der ältern Schule des Latilla. 1710 kam er nach London und ſang in Händel's erſter Oper „Rinaldo“ mit unbeſchreiblich großem Beifalle. Damals verfertigte er auch die Texte zu den beiden Opern „Hamlet“ und „Hydaspes.“

Nirolini, Giuſeppe, geb. 1768 zu Piaeenza, begann 1793 in Parma ſeine theatraliſche Laufbahn mit ſo günſtigem Erfolge, daß er mehrere Jahre hindurch zu Italiens beliebteſten Componiſten gezählt wurde. Als Raſſini's Glücksſtern immer mehr zu flimmern anfing, da verdunkelte allmälig ſich N.'s Glanz und ſeine wärmſten Freunde ſogar tadelten ihn, daß er, aus unzeitiger Furcht, ſeine früher rechtlich ſolide Selbſtſtändigkeit verlaſſen, und ebenfalls ein Proſelyt des leichtfertigen Reformers geworden ſey. Von Kirchenwerken exiſtiren gegen 30 Meſſen, 2 Requiems, an 100 Pſalmen, Motetten, Misereres ꝛc., außerdem für die Kammer mehrere Sonaten, Quartette, Geſänge, Cantalen und verſchiedene Inſtrumentalcompoſitionen. Den größten, einen wahrhaft europäiſchen Ruf hatte einſt ſeine Oper „i Baccanali di Roma“. Ihre erſte Aufführung fand in Mailand ſtatt.

Nirolini, Filippo, berühmter italieniſcher Tenoriſt, ſtarb im beſten Mannesalter 1834 zu Turin, wo er meheere Jahre an dem Teatro Carignano angeſtellt und immer ein Liebling des Publikums geweſen war.

Nicolo, ſ. Iſouard.

Nirolo, heißt auch ein altes Blasinſtrument, das eine Gattung von **Pommer** (ſ. d.) ader **Bombard** bildet, und ſich van dem gewöhnlichen Pammer nur dadurch unterſchied, daß es nur eine Klappe hatte und ſein Umfang ſich vom kleinen c bis zum eingeſtrichenen g erſtreckte.

Niederlande — Niederländiſche Muſik. Ueber die Muſik des chriſtlichen Alterthums, wie über die Muſik des Mittelalters hält ſich noch immer ſo manche Dunkelheit, deren Nachtmantel in einer überſichtlichen Darſtellung des Zuſtandes und des Fartganges der Tonkunſt nur ſpärlich gelüftet werden kann, da der zugemeſſene Raum die Licht gebende Beweiſe nicht nach allen Seiten hin verienden darf. Auch die früheſten Zeiten der Niederländiſchen Muſik liegen noch nicht ſo klar vor Augen, daß ahne mühevolle und ſchwierige Hervarförderungen aus dem Mader der Gräber etwas im Lichte Stehendes und Beharrendes gegeben werden könnte. Es bleibt daher nichts übrig, als van dem noch näher zu Beſchauenden der erſten Anfänge der neueren Tonkunſt anzuzeigen, wie weit wir noch zur Zeit darin gediehen ſind, wobei zugleich die Andeutungen nicht überſehen werden dürfen, die uns nicht allein auf die noch herrſchenden Dunkelheiten aufmerkſam machen, ſondern uns auch auf das Wahrſcheinliche hinweiſen, deſſen Dämmerung dem hellen Tage ſtets vorausgehen muß. — Der älteſte Schriftſteller unter den gekannten, der uns einen Verſuch mehrſtimmiger Muſik in zu gleicher Zeit ertönenden verſchiedenen Intervallen vor die Sinne ſtellt, ſchrieb ſeinen Discantus ader ſein Organum in den Niederlanden. Es iſt Huebald (ſ. d.), Mönch aus St. Amand in Flandern, welcher 930, alt und lebensſatt, das Zeitliche geſegnete. Waren auch ſeine harmaniſchen Zuſammenſtellungen für uns ſonderbar und unerquicklich genug, da er nur ſtets in gerader Bewegung Quarten oder Quinten mit Octaven verband, welchen Zuſammenklang er ausdrücklich **angenehm** nennt, ſo kann er doch kaum, ſelbſt in dieſen geringen Anfängen, als Erfinder einer ſalchen Quaſi-Harmonie angeſehen werden, weil er ſich ſelbſt nicht als ſalchen in ſeinen Schriften bezeichnet. Man ſieht aber doch, daß dieſer rohe Anfang einer harmoniſchen Zuſammenfügung verſchiedener Töne, der kaum einfacher gedacht werden kann (es wäre denn die Hinzufügung bloßer Octave, die ſich in den alleräſteſten Zeiten bereits finden muß), ſich weit eher in den Niederlanden als in Italien geſchichtlich wahr nachweiſen läßt. Daß Huebald's Verſuch unter den Mönchen wenigſtens nicht ohne Einfluß geblieben iſt, ſieht man ſchon daraus, daß ihn der italieniſche Mönch Guido van Arezzo im 11. Jahrhunderte kennt, ihn in der Hauptſache treu beibehielt und nur Weniges änderte, nicht beſſerte, ſobald wir auf das Harmaniſche und nicht etwa auf eine Erleichterung des Unterrichts im Geſange Rückſicht nehmen (ſ. Guido von Arezzo). — Iſt es nun auch kaum denkbar, daß nach ſolchen frühzeitigen Anregungen das Weiterbilden der Muſik im 11., 12. und 13. Jahrhundeete in den Niederlanden gänzlich unbeachtet geblieben ſeyn ſollte; ja finden ſich auch einige Andeutungen, daß die Tankunſt ſelbſt in den für die Kunſtgeſchichte dunkeln Jahrhunderten hier beachtet und gefärdert worden iſt, ſo iſt doch Alles, was bis jetzt dafür nachgewieſen werden kann, nicht von ſolcher Bedeutung, daß ich mich in einer Ueberſicht lange dabei zu verweilen genöthigt ſehen könnte. Merkwürdig iſt jedoch die Nachweiſung, daß im 11. Jahrhunderte der gregorianiſche Kirchengeſang in den Niederlanden gepflegt worden wae, und daß man damals be-

Digitized by Google

hauptete, ihn dort in der größten Reinheit zu beſitzen. Man denke nur an den Mönch Turſtin aus Caen, den Wilhelm der Eroberer zum Biſchof von Glaſtonbury erhoben, wo er ſich äuſſerſt mühete, den reinern, in den Niederlanden herrſchenden Kirchengeſang dort einzuführen. Practiſch iſt alſo der Mönchsgeſang in den Niederlanden zuverläſſig in Anſehen geblieben, ja man ſuchte eine gewiſſe Ehre darin, ſich im Feſthalten am rein Kirchlichen, d. h. an der von Gregor M. eingeführten oder verordneten Art, auszuzeichnen. Vielleicht war es eben dieſes Feſthalten, was in jenen Jahrhunderten jedem neuen Verſuche und jeder Weiterbildung ſich entgegenſtemmte. So viel iſt wenigſtens gewiß, daß kein Fortſchritt in der harmoniſchen Kunſt den Niederländern in den genannten Jahrhundertrn nachgerühmt werden kann, während andere Völker theils im Volksthümlichen theils im Theoretiſchen der Tonkunſt bedeutend genug aufhalfen. In den Entdeckungen und Grundſätzen, die zur Einführung und Vorwärtsbildung der Menſural-Muſik nothwendig waren, haben ſich die Niederländer nicht hervorgethan; dieſer Ruhm bleibt vorzüglich den Deutſchen, da auf die älteſten bis jetzt vorhandenen Traktate Franco's von Cöln alle übrigen dem Weſentlichen nach gebaut worden ſind. Werden auch aus ſpäteren Zeiten niederländiſche Namen und Titel ſchriftlicher Abhandlungen angeführt, woraus ſich ergiebt, daß ſie an den theoretiſchen Forſchungen anderer Völker nicht ohne Antheil geblieben ſind, ſo folgten ſie doch jenen erſt nach und ſind überhaupt für unſern Zweck darum nicht wichtig genug, weil bis jetzt von dieſen (ſpätern) Schriften der Niederländer nichts Bedeutendes veröffentlicht worden iſt. Bloße Namen ſind uns nichts nütze, weshalb wir ſie übergehen. Eben ſo deuten wir es uns nur an, daß auch in den Niederlanden mindeſtens ſeit der erſten Hälfte des 13. Jahrhunderts practiſche Verſuche im mehrſtimmigen Satze, der aus dem freien Discantus hervorgegangen war, gemacht worden ſeyn müſſen. In den dortigen Bibliotheken liegt zuverläſſig noch Manches vergraben, was uns hierüber erwünſchten Aufſchluß geben würde. Iſt es aber auch, wenn gleich durch nur wenige Beiſpiele, gewiß, daß der mehrſtimmige Satz im 13. Jahrhundert, gegen die Proben von Hucbald und Guido gehalten, ſchon wackere Fortſchritte gemacht hatte, ſo wenig ſie jetzt uns auch behagen können, ſo fehlen uns doch vor der Hand ſchriftliche Beweiſe vom Fortgange der harmoniſchen Kunſt in den Niederlanden. Was noch fehlt, wird und muß ſich finden, wenn es nur einigermaßen glücklich geht, denn aus dem ſogleich folgenden Gewiſſen und Zuverläſſigen muß ſchlechthin gefolgert werden, daß die Niederländer jener Zeit mit andern Völkern mindeſtens gleichen Schritt in der Pflege der harmoniſchen Kunſt gehalten haben, ſobald nur der Satz nicht umgeſtoßen werden kann, daß in der Natur nichts ſprungweiſe, ſondern Schritt für Schritt geſchieht. Auf dieſen Satz hatte ich bereits das nothwendige Vorhandenſein einer harmoniſchen Schule vor der Ockenheim'ſchen, ja mehrerer ſolcher Schulen gegründet, bevor ſie mit Gewißheit geſchichtlich nachzuweiſen waren. Sie haben ſich nun gefunden, ſind außer allen Zweifel geſetzt. Eben ſo wird ſich auch das noch Fehlende finden. Naturgeſetze täuſchen nicht, ſcheinen nur nicht überall beſtimmt genug aufgefaßt und angewendet zu werden, woraus der Unglaube hervorgeht, bevor uns die Beweiſe in den Händen liegen. Der Glaube ſoll jedoch ſtets und überall zum verſtändigen Suchen und zum vernünftigen Streben aufreizen, damit wir erlangen und als Gewißheit feſthalten, was früher nur vernünftiges Hoffen ſeyn kann. So verhält ſich die Sache bis jetzt auch noch in der harmoniſchen Kunſt der Niederländer vor den Glanzzeiten des Duſay. Dieſer Guilelmus Duſay (oder Du Fay) ſelbſt gehörte noch vor Kurzem ſo ſehr unter die ungewiſſen Männer der Tonkunſt, daß R. G. Kieſewetter in ſeiner Preisſchrift „die Verdienſte der Niederländer um die Tonkunſt“ (Amſterdam 1829), ihn übergehen und die große muſikaliſche Periode derſelben erſt mit Ockenheim beginnen laſſen mußte. Bei dieſer Gelegenheit und in der Beurtheilung des 4. Bandes der Schrift von Frdr. Rochlitz „Für Freunde der Tonkunſt“ war es, als ich die Behauptung hinſtellte, daß vor Ockenheim wenigſtens noch zwei nahmhafte Kunſtſchulen vorhanden geweſen ſeyn müßten, was auch ſchon in der Geſchichte der europäiſch-abendländiſchen Muſik (Breitkopf und Härtel 1834) von Kieſewetter S. 47 zugeſtanden wurde. Denn kurz darauf wurde durch des Abbé Baini's Werk „über Paleſtrina“ die contrapunktiſche Schule vor Ockenheim, nämlich zu den Zeiten des genannten Duſay außer allen Zweifel geſetzt. Baini weiſet nach, dieſer Guillaume Du Fay war Capellmeiſter und Tenorſänger in der Päpſtlichen Capelle von 1380 bis 1432, nennt ihn einen durch große Verdienſte in der Geſchichte der Kunſt verewigten Mann, den er in die erſte Epoche ſetzt, aus welcher dem Archive noch contrapunktiſche Muſikſtücke übrig geblieben ſind. Man hat alſo das Wirken Duſay's zu früh angegeben, wenn man ihn um die Mitte des 14. Jahrhunderts ſetzt; auch iſt mehr als ein ſechsſtimmiger Canon von ſeinen Arbeiten bis auf unſere Zeit gekommen. Baini rühmt ihn noch als den Erweiterer der Guidon'ſchen Gamma, ſo daß Duſay zu den 20 (oder 21) Tönen des Guido noch 2 Octaven hinzugefügt haben ſoll, eine in den tiefen, die andere in den hohen Tönen, woraus für die Orgel, wie für die übrigen Inſtrumente und den Geſang ein großer Vortheil erwuchs. Es wird jedoch ſogleich hinzugeſetzt: Wir halten jedoch den Duſay nicht ſowohl für den Erfinder dieſes vergrößerten Diapaſon, als vielmehr für den erſten, welcher davon beim Componiren Gebrauch machte. Aber auch dieſe Angabe ſtimmt nicht mit den alten Nachrichten über ihn jederzeit überein, da Adam von Fulda nur von dem F ſpricht, das Duſay im Baſſe noch zu dem Gamma des Guidon'ſchen Syſtems ſetzte, womit auch der Umfang aller Duſay'ſchen vierſtimmigen Compoſitionen, die uns vorliegen, übereinſtimmt. Sie halten ſich ſämmtlich in dem Umfange von F bis zweigeſtrichen e, bedienen ſich alſo keiner großen Erweiterung der Gamma, die auch, ſehr richtig, den Namen einer Erfindung keineswegs verdienen würde. Iſt nun aber auch Duſay bis jetzt allerdings der Mann, welcher es, ſeiner vorliegenden Compoſitionen wegen, verdient, der Vor-Ockenheim'ſchen Epoche des Contrapunkts an die Spitze geſtellt zu werden, von 1380 bis 1432, wie es von Kieſewetter in ſeiner angeführten Geſchichte geſchehen iſt, wo uns auch Proben ſeiner doppelten Compoſitionsweiſe mitgetheilt worden ſind, ſo darf dieß doch nicht ſo verſtanden werden, als ob Duſay deßhalb für den Urheber und erſten Lehrer dieſer Art des Contrapunkts angeſehen werden ſollte, wogegen ſich der Verfaſſer jener Geſchichte mit Recht ausdrücklich verwahrt, ſondern nur darum, weil Duſay der uns bekannte älteſte und berühmteſte Meiſter dieſer Schule genannt werden muß, in deſſen Weiſe noch lange, ſelbſt noch zum Theil in der folgenden Epoche, von manchen Tonſetzern gearbeitet wurde; im Grunde alſo deßhalb, weil uns die Kunſtgeſchichte jener Zeit noch immer nicht ſo weit bekannt iſt, daß wir den eigentlichen Urſprung dieſer Duſay'ſchen Satzweiſe genau anzugeben im Stande ſind. Aus Mangel an hinlänglichen Nachweiſungen müſſen wir alſo auch dieſe Schule contrapunctiſcher Satzart bis jetzt noch für eine niederländiſche annehmen, da in den neueſten Zeiten bewieſen wurde, daß Duſay kein Franzoſe war, wie man gewöhnlich dafür zu halten pflegte, ſondern ein Niederländer. Hr. Fétis hat nämlich dargethan, daß Guill. Duſay zu Chymay im Hennegau geboren wurde. Merkwürdig iſt es, daß ſich in den Compoſitionen dieſes Mannes, die man ja in der europäiſch-abendländiſchen Muſik von Kieſewetter nachſehen mag, vor der Hand die meiſten (unausgefüllten) Noten zuerſt vorfindet, wodurch das Menſuralſyſtem erſt ſeine Vollendung erhielt. Der Contrapunkt ſelbſt iſt ſo beſchaffen, daß man ihn durchaus rein nennen kann, ſo daß Arbeiten nach Kieſewetter noch jetzt mit Vergnügen gehört werden können, ſobald

Digitized by Google

man die noch nicht geſchriebenen ♯ und ♭ an den gehörigen Orten hinzuſezt. Die Diſſonanzen, heißt es, erſcheinen theils im Durchgange und zwar im regelmäßigen; deßgleichen kommen ſchon diſſonirende Accorde als Verzögerungen eines conſonirenden Accordes vor, ſtets gehörig vorbereitet und aufgelöst; die Cadenzen ſind dieſelben, wie ſpäter, nur zuweilen mit einer ſonderbaren Wechſelnole, nämlich der Sechſte, als $\begin{matrix}\overline{c} & h & a & | & \overline{c} \\ d & & — & & c.\end{matrix}$ was bis in's 16. Jahrhundert blieb, von wo es veraltete. Gewöhnlich iſt der Contrapunkt über einen Choral oder ein weltliches Lied (über einen Tenor) geſetzt und nur zuweilen auf freie Erfindung. Augmentationen und kurze Canons all ottava ſind ſchon da, nur fand Kieſewetter noch keinen eigentlich fugirten Styl. Die meiſten Sätze ſind vierſtimmig, ſeltener drei- und fünfſtimmig, das Duo kommt nur in einzelnen Theilen vor. Als Zeitgenoſſen dieſer Vor-Ockenheim'ſchen Schule der Niederländer werden noch genannt Bruſart, Binchois (Egieius), Eloy (Eligius), und Vinc. Fongues. Nach dieſen Beſcheibungen dürfte ſich mancher Leſer doch zuviel Gewandtes und Wirkungsvolles von der harmoniſchen Kunſt dieſer Männer vorſtellen, welche allerdings weil vorzüglicher iſt, als z. B. die Harmoniſirung eines Adam de la Hale, von deſſen dreiſtimmigen Sätzen in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung manche Probe und eine Motette geliefert worden iſt. Etwas noch Unbehülfliches im Satze, eine Steifheit der Stimmführung, eine gewiſſe Gleichförmigkeit in den Fortſchreitungen wie einen Mangel an geſchmackvoller Erfindung, werden die Allermeiſten den Leiſtungen jener Zeit kaum abſprechen können, wenn ſie auch dieß Alles mit uns ganz in der Ordnung finden und einen ſehr wackern Fortſchritt der harmoniſchen Kunſt mit Vergnügen zugeſehen werden. Rechnrn wir die Freude über ſolche Auſſpürungen und den Nutzen, der uns aus genauer Geſchichtserkenntniß hervorgeht, den wir jedoch ſehr hoch anzuſchlagen haben, ab, ſo werden wir durch dieſe Beiſpiele im Ganzen doch nur hauptſächlich eine neue Beſtätigung des Satzes erkennen, daß keine Kunſt langſamer, ich möchte ſagen, einſeitiger vorgeſchritten iſt, als eben unſere mehrſtimmige Muſik, die in anderen Künſten kein Vorbild hatte und Alles aus dem Innern des menſchlichen Weſens ſchöpfen mußte. Wir werben zugleich gewahr, daß vor Allem erſt der Verſtand mit ſich ſelbſt im Klaren ſeyn und von allen Seiten ſeine Herrſchaft auf dieſem Felde der Kunſt befeſtigt haben mußte, ehe daran zu denken war, daß das Gefühl frei und ungehindert im Reiche der Töne walten konnte. Wir werden es daher nicht für ein Unglück, ſondern für eine unerläßtiche Nothwendigkrit anzuſehen haben, daß die Tonkunſt zuvörderſt von Seiten des Verſtandes gefaßt und folglich erſt theoretiſch und durch die Theorie in verſtandesgemäßen Verſuchen praktiſcher Art vorwärts gebildet wurde, ohne welche ſie, da ſie in der Natur ſelbſt kein gegebenes Vorbild findet, gar nicht ſeyn, gar nicht werden konnte. Es mußte ſchlechthin erſt eine gehörig beſtimmte und bequeme Tonſchrift erfunden und unter den Gebildeteren verbreitet worden ſeyn; man mußte mit der Theorie von der Menſur gehörig zu Stande gekommen ſeyn und wenigſtens einige beſtimmte Regeln einer haltbaren Vielſtimmigkeit (Harmonie) ſich gebildet haben, ehe im Praktiſchen nur etwas erträglich Harmoniſches zu Tage gefördert werden konnte. Je mehr Scharfſinn dazu gehörte, deſto mehr mußte dieß Alles lange genug vorzugsweiſe eine Arbeit des Verſtandes bleiben, die das Gefühl anfangs um ſo mehr ausſchloß, je mehr Geheimnißkrämerei mit der harmoniſchen Kunſt getrieben wurde, wodurch die Eingeweihten in die geheim gehaltene Lehre zum Stolz verleitet wurden, der ſtets kalt macht. Die harmoniſche Verſtandesmuſik mußte alſo nothwendig erſt ihren Gipfel erreicht haben, ehe das Gefühl in ſie aufgenommen werden konnte. Wir haben es daher nicht für ein Unglück, nicht für einen Unheil weiſſagenden Umſtand anzuſehen, wenn in der neuen, harmoniſchen Tonkunſt des Mittelalters die Theoretiker früher da ſind, als die Praktiker, ſondern für eine Nothwendigkeit eines Bildungsganges, der auf andere Weiſe zu gar nichts Gutem geführt hätte, einzig aus dem Grunde, weil die harmoniſche Muſik kein Vorbild in der Natur findet, ſondern ſich einzig aus Verſtandesbeobachtungen, die freilich überall an einzelnen Erſcheinungen in der Wirklichkeit eine Veranlaſſung finden müſſen, zuſammenſtellen muß, und zwar ſo lange, bis etwas Haltbares zuſammengereiht erſcheint, das zunächſt dem Verſtande und, iſt dieſer befriedigt, auch dem Gemüthe genügt. Alle anderen Künſte haben es hierin leichter als die Tonkunſt, die ſich deßhalb auch am langſamſten heranbilden mußte. Deſto mehr hat die Tonkunſt den Niederländern zu verdanken, welche ſie im Verſtandesmäßigen des Contrapunktiſchen immer mehr emporhoben. Das iſt, wie wir nun mit Zuverſicht wiſſen, Schritt für Schritt geſchehen, wie es in allen menſchlichen Dingen geſchieht. Es war nothwendig, nach der Ordnnng der Natur, daß die ſogenannt Dufay'ſche Epoche der Ockenheim'ſchen voranging, ſo wenig das auch noch vor Kurzem nicht unbedeutende Männer zugeben wollten. Ungefähr von 1450 an trat die Epoche Ockenheim's (ſ. d.) in's Leben, die mit größeren Künſtlichkeiten des Contrapunktes ſich auszuzeichnen ſtrebte. Mit den Erweiterungen harmoniſcher Gewandtheit, welche die frühere Periode beſaß, nicht mehr zufrieden, ſuchte Ockenheim neue ſcharfſinnigere Verwebungrn in den harmoniſchen Stimmführungen; Augmentationen, Diminutionen, Imitationen und Converſionen vermehrten ſich ungemein; man erfand neue und ſehr verſchiedene Arten von Canons, und der Fugenſtyl wurde nun erſt im eigentlichen Sinne des Worts in's Daſeyn gerufen. Man legte ſich freiwillig vielfachen Zwang auf, führte in den künſtleriſchen Verknüpfungen hartnäckig eine einmal ergriffene Figur mit größter Strenge durch, um ſeinen Scharfſinn ſo hervorſtechend als möglich zu zeigen. Die muſikaliſchen Räthſel wurden zum Lieblingsgegenſtande der Componiſten und man fand ein großes Vergnügen in Hervorbringung und Entzifferung derſelben. Das Alles muß zugeſtanden werden; es geht ſichtlich aus den meiſten uns noch übrig gebliebenen Compoſitionen dieſes Hauptes der zweiten niederländiſchen Schule hervor. Wenn aber nicht Wenige ſpäterer Jahrhunderte dieſe vermehrten Künſtlichkeiten des Tonſatzes tadeln, ſo ſtimme ich nicht im Geringſten damit überein. Vielmehr erachte ich es für ein Glück, das der Tonkunſt zu Theil wurde, indem der Weg der Verſtandesſpeculation erſt ausgemeſſen werden mußte, damit man Alles in ſeine Gewalt bekam, was auch ſelbſt von Spitzfindigkeiten aller Art ſich erſinnen laſſen wollte. Die innere, wenn auch kalte und ſteiſe Kraft harmoniſcher Zuſammenfügungen mußte dadurch außerordentlich gewinnen; nur durch ſolchen ſich ſelbſt aufgebürdeten Zwang erhob man ſich zum Herrn über die Form und gewann den Sieg über die widerſtrebendſten Hinderungen einſeitiger Ungelenkigkeit, nahm zu an Reichthum wunderſamer, wenn auch zuweilen wunderlicher Combinationen, die Fülle harmoniſcher Gewalt rundete ſich nothwendig dadurch immer mehr ab und der freiwillig übernommene Zwang, auf den man ſich etwas zu Gute that, weil man ihn ſich ſelbſt als einen Ruhm des Scharfſinns anrechnete und anrechnen durfte, führte durch die Noth unbeugſamer Conſequenz zwar wohl auf mancherlei Unfruchtbarkeiten, aber auch auf neue, haltbare und fördernde contrapunktiſche Geſetze, deren Licht eine weitere offenere Gegend erleuchten und endlich zu einer Freiheit führen mußte, die um ſo mehr beglückte, je mehr ſie auf die klarſten Forderungen geſetzlicher Denkkraft ſich gründete. Man hat daher gar nicht nöthig, wie es von der andern Seite nicht ſelten geſchehen iſt, das Steife eines weit mehr dem Verſtande als der Empfindung zugehörenden Erfindungsſpiels jener Zeit der Niederländer dadurch in Schutz zu nehmen, daß man uns ſagt, die nächſte Folgezeit habe

auf dieſe Verſtandesſpielereien zu großen Werth gelegt und uns darum vorzüglich dergleichen Künſtlichkeiten aus jener Epoche erhalten, die weniger auffallenden, aber empfindungsreicheren Compoſitionen dagegen unbeachtet gelaſſen. Es wird ſehr verdienſtlich ſeyn, wenn man uns von den ſangbareren Schätzen Ockenheim's ſo viele als man auffinden mag, mittheilt, damit wir daraus erſehen, daß ſeine Stärke erfindender Verſtandeskraft ſelbſt einer tiefern Empfindung ſegensreich wurde; aber zugeſtehen muß man immerhin, daß die Berechnungen der Intelligenz in dieſer und der folgenden Epoche die Hauptrolle ſpielten. Der unſingbare Canon „Fuga trium vocum in Epidiatesseron" und die Missa ad omnem tonum, die keine Schlüſſelvorzeichnung hat, ſind einmal vorhanden und bezeugen die Richtung jener Kunſtepoche klar genug, nicht minder den überall und in allen Epochen herrſchenden Sinn der Welt, ſtets nur das Einſeitige, zu weit Getriebene und auffallend Einſchneidende weit mehr zu beachten, als das ruhiger Waltende, Größere und Aechte, das den ganzen Menſchen gleichmäßig oder doch gleichmäßiger in Anſpruch nimmt. Sind dagegen in Ockenheim's Missa Gaudeamus Stellen, die dem Gefühle näher ſtehen, die ſelbſt im edel Einfachen, verbunden mit harmoniſcher Kunſtgewalt, die frühere Epoche Duſay's übertreffen, ſo möchte dieß ein Beweis ſeyn, wie alle, auch ſelbſt eine vorherrſchende Verſtandeskultur, auch in der Kunſt, nicht nur nicht im Stande iſt, das Gefühl zu unterdrücken, ſondern daß jene nothwendig vorausgehen muß, um das Gefühl zu veredeln und der Fantaſie den gehörigen Halt und Stützpunkt zu verleihen. Und ſo hat denn die Schule Ockenheim's, ob ich ihr gleich das contrapunktiſche Steife, das ſcharfſinnig Räthſelliebende, das einſeitig Berechnete und oft unzeitig Gekünſtelte durchaus nicht abzuſprechen im Stande bin, ja es nicht einmal für Recht halte, eine Ehrenrettung jener Zeit in ſolchem Abſprechen zu ſuchen, der Erhebung der Tonkunſt außerordentlich genützt und ihr Vortheile gebracht, die gar nicht hoch genug angeſchlagen werden können, denn ich behaupte, daß mit einer Kunſt, die nicht die volle Kraft des Verſtandes in ihr Spiel gezogen hat, von ihm nicht gehoben wurde, nie viel werden kann, am allerwenigſten mit der Tonkunſt, die Alles aus dem Innerſten des Menſchlichen ſelbſt zu ſchöpfen hat. Daß dieſer Hauptmeiſter der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Menge Schüler gebildet hat, iſt zuverläſſig, ſo viel uns auch übrigens aus der Geſchichte dieſes, von Baini unvergleichlich genannten Mannes bis jetzt noch unbekannt geblieben iſt (ſ. Ockenheim). Außer allem Zweifel ſind folgende als ſeine Schüler zu nennen, woraus man zugleich ſieht, wie weit ſich die contrapunktiſche Kunſt verbreitete und welche Köpfe ſie zu den Ihrigen zählte. In zwei Nänien auf Ockenheim's Tod werden als ſeine Zöglinge aufgeführt: Agricola, Brumel, Compère, Gaspar, Josquin de Pres, Pierchon, Prioris und Verbonet, von welchen unter ihren Namen das Wichtigſte vorkommen muß. Wäre Arteaga's unmotivirte, nur gelegentliche Angabe, daß Ockenheim auch eine Zeitlang in Italien ſich aufgehalten habe, gewiß, ſo würde ſchon durch ihn ſeine neue Kunſt auch nach Italien gebracht worden ſein, in ein Land, das an contrapunktiſchen Compoſitionen noch nichts aufzuweiſen hatte. Wenn ſich nun auch nicht alle damalige Componiſten nach Ockenheim's neuen, ſcharfſinnigen Erfindungen richteten, wenn es vielmehr noch gar manche Männer gab, die dem einfachern Style der früheren Duſay'ſchen Zeit treu blieben, ſo griff doch die neue Compoſitionsart, die auf Scharfſinn, Vielſtimmigkeit und Fugentüchtigkeit beruhete, immer gewaltiger um ſich, namentlich durch den berühmteſten Schüler Ockenheim's, Josquin de Pres (ſ. d.), deſſen contrapunktiſche Meiſterſchaft in Frankreich, Italien und Deutſchland anerkannt wurde und deſſen Künſtelei-Fertigkeit noch weiter ging und bis zum Wunderlichen ſtieg. Eine große Anzahl wackerer Schüler wurden von ihm gebildet, Niederländer, Franzoſen und der deutſche Heinr. Iſaak (Arrigo Tedesco). In Italien wirkte Josquin an der Päpſtlichen Capelle und in Florenz, wo er mit Heinr. Iſaak und dem niederländiſchen Meiſter Obrecht zuſammentraf. Josquin's Name wurde in Italien ſehr geehrt und ſein Einfluß kann nicht als unbedeutend angeſehen werden, obgleich die Halbinſel die contrapunktiſche Kunſt mehr verehrte als ſich ihr ergab, was damals nur Wenige thaten, weil es Wenigen gelang. Doch war die Luſt dazu lebendiger geworden, noch mehr gehoben durch das Geheimnißvolle und Räthſelhafte, was dieſe Compoſitionsweiſe vorzugsweiſe mit ſich brachte. Dennoch duldete es den einflußreichen Josquin, deſſen Einwirken etwa von 1475 an zu ſetzen iſt, nicht lange in Italien, er zog es vor, in ſein weit empfänglicheres Vaterland wieder zurück zu kehren und ihm ſeine Kräfte zu widmen bis an ſein Ende. Nur eine kurze Zeit ging er 1498 an den franzöſiſchen Hof unter Ludwig XII., wandte ſich abermals in ſeine Niederlande und ſtarb als Hofcapellmeiſter des deutſchen Kaiſers Maximilian I. 1515 (ſ. Josquin). Den künſtlichen, aber auch mit mannigfachen Spielereien des Witzes vermengten Contrapunkt hatte Josquin, als ſcharfſinniger und genialer Mann, auf eine Höhe getrieben und ſo weit verbreitet, namentlich auch in Deutſchland, daß die künftigen Zeiten ſich wohl an das Gute ſeiner Arbeiten hatten, aber manches zu weit Getriebene ausſchließen mußten, wenn irgend gute Köpfe ſich von Neuem als tüchtig hervorthun wollten. Die weitere Verbreitung der ſpeculativen contrapunktiſchen Kunſt lag jedoch nicht ausſchließlich in Josquin's Thätigkeit, mögen wir ihn nun als Lehrer oder als berühmten und fleißigen Contrapunktiſten betrachten, ſondern auch, wie gewöhnlich, in glücklichern Zeitumſtänden. Die Liebe zu den Wiſſenſchaften hatte ſich überall Wohnung bereitet, die Erfindung der Buchdruckerkunſt hatte ihr Eingang und Verbreitung leicht gemacht. Zu Anfange des 16. Jahrhunderts kam die Erfindung oder Verbeſſerung und Verallgemeinerung des Notendruckes mit beweglichen Typen der ſchnellern Verbreitung der tonkünſtleriſchen Arbeiten zu Hülfe. Von Italien aus ging der Noten-Typendruck nach den Niederlanden, Frankreich, Deutſchland ꝛc. Von den Niederländern wurden die meiſten Werke gedruckt, da ſich ihr Anſehen durch Lehre und Verſtand an den Capellen ſelbſt des Auslandes weit verbreitet hatte. Josquin hatte nicht wenige und bedeutende Schüler gebildet, namentlich den Gombert, Jean Petit genannt Coclicus, Monlou, Jean Mouton u. v. a. Gegen das Ende des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts machten die Niederländer in Italien, Frankreich und Deutſchland an den Hofcapellen das größte Aufſehen und ihre contrapunctiſche Kunſt wurde immer mehr in alle Länder verpflanzt, ſo daß ſich ſchon allenthalben tüchtige Componiſten ihnen an die Seite zu ſtellen anfingen. Dennoch blieben ſie noch eine Zeitlang der Zahl und dem Anſehen nach die wichtigſten. Als Zeitgenoſſe Josquin's that ſich unter Anderen auch Alexander Agricola hervor, welcher die contrapunktiſche Kunſt in Spanien verbreitete, wo er Hofcapellmeiſter war. Rudolph Agricola, ein vielfach berühmter Mann jener Zeit, bezeugt uns, daß damals die Muſik auch in Holland geübt und gepflegt wurde. Außer ſeinen geſchätzten holländiſchen Liedern legte er den Grund zu der berühmten Orgel zu Gröningen im Jahr 1479. Beſonders wichtig für die Geſchichte der Tonkunſt machte ſich der Niederländer Hadrian Willaert, der von 1527 an Capellmeiſter am Dome des heiligen Marcus zu Venedig wurde und dort die ausgezeichnete Venetianiſche Schule bildete (ſ. Willaert). Als ſeine Schüler ſtehen mit Recht in großem Anſehen Cyprian de Rore, gleichfalls ein Niederländer, der nach W.'s Tode 1563 das Amt ſeines Lehrers erhielt, Zarlino, Coſtanzo Porta, Nic. Vicentino ꝛc. Willaert verließ bereits die frühere Compoſitionsweiſe, welche alle Stimmen imitariſch nicht blos, ſondern vielmehr canoniſch aus einer Melodie entwickelte, wurde freier in melodiſchen Zuſammenſtellungen und im harmoniſchen Gewebe, das er durch verſtärkte

Digitized by Google

Vielſtimmigkeit anziehend zu machen wußte; er ſetzte zuerſt nicht blos für zwei, ſondern ſogar für drei und vier Chöre, deren jeder eine vollſtändige Harmonie für ſich bildete. Zu ſeiner Zeit blüheten noch Arcadelt und Ghiſelin d'Ankerts in der Päpſtlichen Capelle, und Claud. Goudimel, der Burgunder, eröffnete um 1540 in Rom eine Muſikſchule, in welcher Animuccia, Giov. Mar. Nanini und ſogar Paleſtrina gebildet wurden. Welche Wirkſamkeit der Niederländer, wenn wir auch Clemens von Papa, Crecquillon, Richefort, Cornet, Canis ꝛc. übergehen! Um dieſe Zeit wurde nicht nur die Fertigkeit im contrapunktiſchen Styl zu ſchreiben, ſo groß, daß man mit Leichtigkeit die ſchwierigſten Formen beherrſchte, ſondern man fing auch an, das zu weit Getriebene unbeholfener Steifheit nach und nach zu entfernen, das blos eigenſinnig Fugirte zu verringern, leichter zu überſehende Zeichen einzuführen und etwas mehr auf freiere, dem Inhalte des Textes gemäßere Erfindung zu halten. Von den Niederländern ging das friſchere Madrigal aus (ſ. d.), gleichfalls um die Mitte des 16. Jahrhunderts, und wurde bald und für lange ſo beliebt, daß es die Lieblingsunterhaltung gebildeter muſikaliſcher Privatzirkel wurde, zu Erhebung und Verbreitung eines reineren Geſchmackes. Zwar hatte die venetianiſche Schule das Madrigal in's Leben gerufen, allein ihre Gründer und beſten Förderer waren Niederländer, von denen es die Italiener zunächſt annahmen. Namentlich muß noch in Erinnerung gebracht werden, daß in dieſer Zeit, und meiſt von Niederländern, vorzüglich von Willaert und noch mehr von ſeinem Schüler und Nachfolger Cyprian de Rore, das Chromatiſche weiter ausgebildet, wenn auch für die damalige Zeit zu weit getrieben wurde. Cyprian de Rore's Madrigalen geben vor Allem davon Zeugniß. Konnten ſie auch nicht ſogleich durchdringen, ſo ſetzten doch dieſe Wagniſſe mehrere Köpfe in Bewegung, ſo daß für die Folgezeit dennoch dadurch ein wichtiger Schritt zur Erweiterung der Tonkunſt und zum freieren Gebrauch vermehrter Mittel gethan worden war. Im Allgemeinen blieb jene Zeit noch den alten Tonarten treu und ſetzte ſich mit Gewalt gegen eine Neuerung, deren Wichtigkeit man noch nicht begreifen konnte, wie manches Andere im Fache der Harmonik, was unter dieſem Artikel nachgeſehen werden muß, oder was in einer ausführlichen Schrift über die Harmonik der verſchiedenen Perioden erörtert werden müßte. Dennoch, bei allem Feſthalten am Alten und bei allen Meiſterwerken, die nach alt einfachen Scalen, ohne Gebrauch vermehrter Chromatik, geſchaffen wurden, hatte Cyprian de Rore ſo viel Einfluß in Italien gefunden, daß er nach bekannter Uebertreibung der Italiener il Divino genannt wurde. Wie hätten die Neuerungen eines göttlich genannten Mannes nicht viele Köpfe in Bewegung ſetzen und auf mannigfache Verſuche führen ſollen? — Daß dieſe damaligen Wagſtücke und andere ähnliche in der That lebendig aufwogten und vom alten auf einen neuen Weg leiteten, ergibt ſich geſchichtlich ſo klar, daß es zu den Unbegreiflichkeiten gehört, wenn dieſe Einſicht nicht als eine allgemein herrſchende angeſehen werden kann. Denn nach Paleſtrina's und ſeines großen Zeitgenoſſen Tode tritt die alte Schule, die in dieſen Männern ihren größten Höhepunkt erreicht hatte, ſo ſichtlich zurück, daß alle folgende Männer, die noch treu an ihr hingen, nur als Ausnahmen von der Regel zu betrachten ſind. Unter den großen Zeitgenoſſen Paleſtrina's verſtehen wir aber natürlich keinen andern, als den Niederländer Orlando di Laſſo, der mit Paleſtrina ziemlich zu gleicher Zeit die Welt geſegnete und zu einer höhern einging. Orlando di Laſſo (ſ. dieſ. Art.) war es, der mit vielen andern Niederländern ſeiner Epoche den Ruhm ſeiner Nation zum Segen der Tonkunſt auf den höchſten Gipfel hob und nicht nur nach der Meinung der Zeit, ſondern auch nach der Wahrheit dem Paleſtrina, ſo hoch man ihn auch halte, in gleichem Ruhme an die Seite geſetzt werden muß. Was aber ſeinen Höhepunkt erreicht hat, geht nothwendig von dieſem Augenblicke an wieder

zurück. Nicht anders erging es dem Glanze der Niederländer am Ende des 16. Jahrhunderts. So viele bedeutende Männer dieſer Nation damals auch noch an verſchiedenen Fürſtenhöfen rühmlich thätig waren, eben ſo ſehr hatten doch auch bereits andere Völker an ihrer Kunſt Theil genommen, ja es ſo hoch in derſelben gebracht, daß ſie mit jenen wetteifern und um die Palme ringen konnten. Ja die vorzüglichſten Ehrenmänner der Niederländer konnten und mußten ſchon damals Verſchiedenes, und darunter nicht Unwichtiges, von andern Nationen ſich aneignen, wenn ſie mit der weiter gehenden Zeit gleichen Schritt halten wollten. Bemerkt man doch ſelbſt in den Compoſitionen des Orlandus eine große Verſchiedenheit, wenn man die früheren mit denen vergleicht, die er in ſpäterer Zeit ſeiner Wirkſamkeit als Capellmeiſter am baieriſchen Hofe, alſo unter deutſchem Einfluſſe ſchrieb. Dieß leuchtet ſo ſehr ein, daß ſeine meiſten in Deutſchland geſchriebenen Werke, wo er die letzte Hälfte ſeines ganzen thatenreichen Lebens zubrachte, mehr deutſche als niederländiſche Compoſitionen genannt werden müſſen. Die Schreibart eines der größten Meiſter der niederländiſchen Schule war alſo in ihm ſchon bedeutend verwiſcht und mit der Eigenthümlichkeit unſers Volkes in Eins zuſammengeſchmolzen. Fand dieſe deutſche Eigenthümlichkeit in den Fortſchritten der Tonkunſt damals auch noch lange kein äußerlich glänzendes Schickſal, ſo war doch dieß gerade um ſo beſſer für ſie. Aus dem innerſten Kern des Gemüthes, von Religion ausgehend und durch ſie begeiſtert, hatte ſich die deutſche Tonkunſt bis zu einer Höhe gehoben, die noch bis heute nicht gebührend gewürdigt wird, uns aber eben durch jene Glanzloſigkeit von Außen im tiefſten Geiſte ſo hoch gebracht hat; die Deutſchen trieben die Tonkunſt aus Liebe zur Religion, faſt gänzlich ohne Anſprüche auf irgend einen Lohn der Welt. Das war bei den mehr als 150 Jahre in allen Ländern ſo hoch geehrten und belohnten Niederländern ganz anders. Ehre und Einträglichkeit hatten bei einer durch Handel und Wandel beglückten Nation nicht Wenige zur Tonkunſt getrieben. Als dieß nun gegen Ende des 16. Jahrhunderts anders zu werden anfing, mußte ſich wohl auch die Neigung für die Kunſt bei Vielen vermindern. Die bürgerlichen Unruhen thaten es nicht allein, ob ſie gleich mit Theil an der Verringerung der Tonkunſt in den Niederlanden haben mögen. In Deutſchland hingegen hatten die ſchrecklichſten Verheerungen nichts Anderes als einen ſcheinbaren Stillſtand der Kunſt herbeiführen gekonnt, weil die Liebe dazu von Innen, nicht von Außen kam. Was jedoch den Verfall der Tonkunſt in den Niederlanden und in Holland am ſtärkſten bewirkte, war die ganz veränderte, von Italien ausgehende Richtung der Tonkunſt, die Erhebung der Oper über jede andere Gattung der Muſik. Dieß war den Niederländern etwas völlig Fremdes, etwas, was in ihrem eigenen Lande nicht einmal hinlänglichen Anklang fand. Sie konnten daher von ihrem Lande aus mit andern Nationen, namentlich mit den Italienern, auf welche nun Ruhm und Gewinn überging, durchaus nicht mehr gleichen Schritt halten. Und ſo ſank denn die Liebe zur Tonkunſt da, wo ſie bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts am höchſten geblüht hatte (die letzten 25 Jahre alſo abgerechnet), am ſchnellſten und am tiefſten herab. Von der Größe dieſer bis jetzt gerühmten Zeiten blieb Nichts oder doch ſo Wenig übrig, daß ſie ſich von nun an unter andere Völker ſtellen und von ihnen leihen mußten, was ſie früher in anderer Art Andern gaben. Weder in Holland noch in den Niederlanden thaten ſich Componiſten hervor, die auch nur einiges Aufſehen machten. Gab es ja einige dort Geborne, ſo waren ſie doch in andern Ländern gebildet worden und ſchrieben nicht in eigenthümlicher Weiſe, ſondern in der Weiſe des Auslandes. Freilich hatten die bedeutendſten Städte nach und nach Theater angelegt, aber ſie ahmten die Ausländer nicht blos nach, ſondern mußten ſich ſogar meiſt mit ausländiſchen Darſtellern begnügen. Gaben ſie auch, vaterlandsliebend,

Digitized by Google

wie ſie ſind, den Eingebornen den Vorzug, ſo konnlen dieſe doch auf leinen wahren Vorzug mehr Anſprüche machen. Hielten ſie ſich anch an Solche, die mindeſtens der Geburt nach Inländer waren, wie z. B. Gretry, ſo waren dieſe es dennoch nicht dem Weſen nach; und ſo beweiſt ſelbſt dieſer Nothbehelf, daß die Tonkunſt unter ihnen geſunken war. Für Kirchenmuſik behielten ſie Sinn, aber wichtige Componiſten und tüchtige Anſtalten dafür fehlten. Selbſt ihre Lehrer gab ihnen das Ausland. Coneerte wurden noch am meiſten gefördert, und das Inſtrumentenſpiel ſtand noch höher als der Geſang, der bedeutend vernachläſſigt wurde oder doch wenig Individuen fand, die ſich darin auszeichnen lonnten. Mit der Mititärmuſik ſtand es noch am beſten. Obgleich das National-Inſtitut in Amſterdam von Zeit zu Zeit Preiſe für die beſte Compoſition auf gegebene holländiſche Texte ausſchrieb, lonnte ſich doch der Sinn der Nation nichl daran erheben; der Mangel an geſchickten Componiſten wurde immer fühtbarer, und ſelbſt ausübende tüchtige Künſtler gab es nur äußerſt wenige. Sonderbar wird man es finden, daß die Niederländer, die ſonſt ſo hoch geblüht hatten, von den Zeiten ihres Verfalls in der Tonkunſt noch weiter zurücktraten, als die Holländer. Ganz beſonders war dieß abermals im Geſange der Fall. Keine Spur von Liebe dafür fand ſich unter dem Volke, das doch dem deutſchen ſo verwandt iſt. Kein mehrſtimmiges Lied ertönte, höchſtens ein mattes oder widrig unreines Uniſono, wie im franzöſiſchen Vaudeville. Geſangsunterricht in den Schulen hielt man ganz für überflüſſig, und würde Jeden, der dafür Etwas thun wollte, für einen Menſchen angeſehen haben, der Unnützes dem Nützlichen vorzoge. Es mußte daher auch mit dem Kirchengeſang höchſt übel ſtehen, obgleich in den meiſten Städten die katholiſche Religion herrſchte. Vor nicht langer Zeit konnte man nur in Antwerpen und Gent des Sonntags eine mehrſtimmige, nicht übel ausgeführte Meſſe hören. Der Einfluß Frankreichs hatte ihnen hierin am meiſten geſchenkt. Als Frankreich anfing, den wechſelſeitigen Unterricht einzuführen, und den Geſang mit aufgenommen hatte, wurde dies auch in den meiſten niederländiſchen Städten gethan, allein mit wenig Erfolg. Muſik war ihnen etwas Aeußerliches, bloß dem Vergnügen Dienendes geworden. Daher wendete man ſich anf Ausbildung der Blasinſtrumente und auf etwas Opernhaftes. Für Mititärmuſik gewann man zuerſt Empfänglichkeit und richtete ſogar allerlei Wettſtreite für Bläſer ein. Von dieſen Wettkämpfen macht die Leipziger allgem. muſikal. Zeitung (1823) folgende Beſchreibung: „Eine der niederländiſchen Städte kündigt in den öffentlichen Blättern an, daß an einem beſtimmten Tage (gewöhnlich der große Kirmeßtag) ein blasinſtrumentaliſcher Concurs innerhalb ihrer Mauern Statt finden ſoll. Bedingungen und Belohnungen werden angegeben. Jene beſteben in der Ausführung von drei, eigener Auswahl übertaſſenen Stücken; dieſe in goldenen oder ſilbernen Medaillen für die beſte Ausführung erſten, zweiten und dritten Grades, ſowohl der Städte als der Landgemeinden; ferner für die beſte äußere Haltung (denn jeder Verein iſt uniform, nach militäriſchem Zuſchnitt, gekleidet); endlich für die Stadt- und Landgemeinden, die aus der weiteſten Ferne hergekommen. Der Eifer, an dieſen Wettſtreiten Theil zu nehmen, iſt ſo groß, daß ſogar franzöſiſche Städte, wie Lille und Dünkirchen, auf mehr als 20 Stunden herbeeilen. Unter klingendem Spiel und fliegenden Fahnen ziehen nun allmälig Vereine heran, und werden von der Muſik und den Behörden der Preiſe austheilenden Stadt feierlich empfangen. Am anberaumten Tag werden die Kampfrichter erwählt. Jeder Verein ernennt eins ſeiner Mitglieder, und der bewirthende, der ſelbſt nicht mitkämpft, zwei. Auf einem öffentlichen Platze, von einem erhabenen Gerüſte herunter, laſſen nun die kämpfenden Parteien ſich hören, eine nach der andern; gegenüber ſitzen auf gleicher Höhe die Richter. Zu beiden Seiten ſind an Schilden die Preismedaillen aufgehängt, und während ein Theil ſpielt, läßt ein Fähnbrich die Fahne der betreffenden Stadt entfaltet wehen. Man denke ſich dieſen Auftritt, und nun die unermeßliche Menge aus Nähen und Fernen, die ſich forſchend und ſchauend umherdrängt, und man wird das Anziehende eines ſolchen Volksfeſtes fühlen. Nachdem alle Kämpfer das Ihrige geleiſtet, treten die Geſchwornen zuſammen und verkünden nach kurzer Berathung dem verſammelten Volke die Sieger, denen ſie in der Perſon ihres Directors, unter lautem Jubel der Umſtehenden, die Preiſe ertheilen.“ Die ausübende Inſtrumentalmuſik mußte ſich nun freilich durch ſolche äußerliche Feſte in dieſen Ländern wieder heben; der Sinn nach Neuem und in der Zeit Geltendem mußte zunehmen, beſonders in der Harmoniemuſik (der militäriſchen); auch die Concerte mußten ſich mehren, allein der innere Sinn eines ſchaffenden und eigenthümlichen Geiſtes kam dadurch nicht wieder. Die bedeutenden Städte haben zwar ihre Opern; in Brüſſel ſind ſogar zwei Theater, eins für Vaudevilles und das große für ernſte und komiſche Opern, Ballette ꝛc.; es werden aber meiſt franzöſiſche Stücke gegeben. Seit der politiſchen Trennung fing man jedoch an, einen größeren Werth auf Selbſtſtändigkeit zu legen. Am meiſten war Gretry beliebt, bis Mozart und Roſſini an die Reihe kamen durch die franzöſiſchen Ueberſetzungen des Caſtil-Blaze. Amſterdam vorzüglich hatte auch deutſche Opern. Die Geſellſchaften Felix Meritis und Eruditio musica haben Viel gewirkt, wie die dortigen Vereine für Wiſſenſchaften, Literatur und ſchöne Künſte. Durch Concerte und Preisaufgaben verſchiedener Art hat ſich das Streben nach Vervollkommnung der Tonkunſt wieder gehoben. Dennoch aber gab uns ein rechtſchaffener und kunſtumſichtiger Virtuos, der 1835 Holland und die Niederlande durchreiſte, folgendes Bild von dem dortigen Zuſtande der Tonkunſt: Im Allgemeinen lieben die Holländer die Muſik mehr, als ſie dieſelbe treiben. Sie unterſtützen daher gern ſtehende Concerte und nehmen Virtuoſen, die etwas Gutes leiſten, mit einem Enthuſiasmus auf, der jenem der Wiener gleicht. Außer den genannten ſtehenden Concerten in Amſterdam iſt noch die Geſellſchaft für Streich- und Blasluſt zu nennen, die alle noch beſtehen. Die beſten holländiſchen Orcheſter traf er in Amſterdam, Rotterdam und im Haag. In Leyden gab es eine Muſikgeſellſchaft unter dem Namen „Sempre crescendo“ unter den Studirenden, die geſchickte Mitglieder aufzuweiſen hatte. In allen Städten, die ein gutes Orcheſter beſitzen, werden Mozart's und Beethoven's Sinfonien mit Feuer und Liebe ausgeführt und angehört. Inſtrumental-Virtuoſen fand er nicht wenige und manche gute, allein der Geſang war noch ſo zurück, daß er ihn faſt in der Kindheit ſtehend angibt. Bald nach der Gründung des Königreichs der Niederlande iſt in Brüſſel ein Conſervatorium für Muſik gegründet worden, an deſſen Spitze Hr. F. J. Fetis ſteht, welcher zugleich Capellmeiſter des Königs von Belgien iſt. Es iſt noch zu neu, als daß man wiſſen könnte, was die Anſtalt in der That leiſtet. Mit dem Theaterdirector ſtand es in der letzten Zeit nicht gut. Eine Geſellſchaft von Einwohnern der Stadt hat ſich zur Sicherung der Anſtalt an die Spitze geſtellt. Das Wichtigſte, was in neueſter Zeit zur Wiedererweckung und Belebung des Sinnes für die Tonkunſt geſchah, iſt die Bildung einer Geſellſchaft „der holländiſche Verein zur Beförderung der Tonkunſt“, der gleich von ſeinem Entſtehen an ſehr geiſtig und umſichtig eingriff, würdig und rühmlich fortfuhr, und ſchon zu einer bedeutenden Höhe ſich emporgehoben hat. Eine überſichtliche Geſchichte eines ſo einflußreichen Vereins, deſſen glückliches Gedeihen ſchon allein hinlänglich bezeugt, daß die Liebe zur Muſik unter den Gebildeten Hollands ſich ſeit Jahren wieder anſehnlich gehoben haben mußte, gehört zur Vollendung unſerer Darſtellung. Die ächten Freunde der Tonkunſt leugneten ſich nicht, daß in den höheren Ständen die zu einer guten Erziehung gerechnete Bildung in der Muſik in der Regel nur als eine Sache des Tones und der Mode anzuſehen war, daß alſo die

Digitized by Google

Werthſchätzung der Kunſt noch lange nichl aus einem edeln Bedürfniſſe hervorging, und daß endlich der Sinn für ſie im Volke immer noch fehlte. Der Kirchengeſang der Gemeinden und die Volkslieder bewieſen dies zu deullich. Die Anſtrengungen Einzelner vrrmochten hierin Nichts. Da traten, aufgefordert von Herrn A. C. G: Vermeulen, einem verdienſtlichen Dilettanten in Rotterdam, zu Oſtern 1829 achzehn Abgeordnete aus den vorzüglichſten Muſikfreunden zehn holländiſcher Städte in Amſterdam zuſammen, um den Grund zur Errichtung eines ſolchen Vereins zu legen, der in dee zweiten Verſammlung am 7. September zu Rotterdam zum Seyn uad Weſen gebracht wurde. Das Weſentlichſte der Statuten des Vereins beſteht aus Folgenden: der Verein erſtreckt ſich über die nördlichen Provinzen des Königreichs der Niederlande. In jeder Stadt, wo ſich 20 Mitglieder vereinigen, entſteht ein Departement, welches ſeine eigene Direction erhäll. Das Ceatrum aller bildet die Hauptdirection, welche ſich abwechſelnd in Amſterdam, Rotterdam, Gravenhag und Utrecht befindet. In derjenigen der vier Städte, welche jedes Mal die Hauptdirection hat, wird alljährlich eine allgemeine Verſammlung gehalten, wozu jede Abtheilung (Departement) zwei Abgeordnele ſeadet, und wo über die allgemeinen Intereſſen des Vereias und über die zu treffenden Maaßregeln verhandelt wird, deren Ausführung der Hauptdiection überlaſſen bleibt. Der Zweck iſt, die Tonkunſt zu fördern und in Holland zu nationaliſiren. Unter die Mittel zur Erreichung gehört zuerſt Aufmunternng zur Compoſition, entweder durch Preisaufgaben oder durch Einladung der niederländiſchen Tonkünſtler, ihre Compoſitionen, beſoaders wenn es keine Modeartikel ſind, dem Vereine zur Beurtheilung einzuſenden, welcher diejenigen, die Verdienſte haben, auf ſeine Koſten drucken laſſen oder den Componiſten zur Herausgabe unterſtützen wird. Ferner wird der Vereia zur Verbeſſerung des muſikaliſchen Unterrichts möglichſt beitragen; tüchtigen Muſiklehrern, die ſich an Orten niederlaſſen wollen, wo ſie ſich kein hinlängliches Auskommen verſprechen können, einen Gehalt oder andere Unterſtützung gewähre; Talentvolle auf ſeine Koſten unterrichten laſſen, und endlich jährliche Muſikfeſte in einer oder mehreren Städtea veranſtalten. Den einzelaen Abtheilungen iſt vorzüglich aufgetragen, in ihrea Städten für Anſtellung guter Lehrer und für Errichtung oder Erhaltung guter Concert- und Geſangsvereine zu ſorgen, worin ſie des Oertlichen wegen ſelbſtſtändig ſind uud mit faſt unbeſchränkter Freiheit handeln. Gleich im Jahre 1829 zählte der Verein über 800 Mitglieder und die einzelnen Abtheilungen ſetzten ſich alsbald in kräftige Thätigkeit. In der erſten allgemeinen Vrrſammlung (September) zu Rotlerdam wurde ein Preis voa 300 Gulden auf die beſte mehrſtimmige, mit Orcheſterbegleitung verſehene Compoſition eines freigelaſſenen holländiſchen Gedichts geſetzt, um den ſich Jeder, der ia den Niederlanden wohnt, bewerben darf. Die Beurtheilung der Einſendung geſchieht durch bekannte holländiſche Tonkünſtler und durch berühmte fremde. 1830 am 30. April hiell der preiswürdige Verein ſein erſtes Muſikfeſt zu Rotterdam unter der Direction des Herrn C. Mühlenfeld, eines ausgezeichneten Pianiſten und geſchätzten Componiſten. Das Orcheſter war nicht außergewöhnlich beſetzl, hatte aber ehrenvoll genannte Virtuoſen unter ſich, als: die Violiniſten van Bree, Klein, Lübeck, den Clarinettiſten van Groot ꝛc. Das Geſangperſonal war zahlreich und beſtand aus Liebhabern der vorzüglichſten Städte Holland's. Trotz manchem neidiſchen Gegenwirken gelang das Werk untadelig; nur die Blechinſtrumente ſtanden im Nachtheil. C. M. von Weber's Ouverture zur Oper „Euryanthe“ eröffnete das Feſt. Feſca's 103. Pſalm folgte, was viel ſagen will, da man vorher kaum Mehr als franzöſiſche Romanzen und leichte Opernmuſik geſungen hatte. Der zweite Theil begann mit Beethoven's C-Moll-Sinfonie und ſein „Chriſtus am Oelberge“ beſchloß das merkwürdige Feſt, das faſt aus dem Nichts hervorgerufen und zu eiuem ſchönen Ganzen erhoben worden war. In der zweiten allgemeinen Verſammlung des Septembers 1830 ergab ſich, daß die Mitglieder auf 900 geſtiegen waren; überall hatte man angefangen, Inſtrumental- und Vocal-Uebungen einzurichten; neue Preiſe wurden ausgeſchrieben und Ehrenmitglieder des In- und Auslandes ernannt, welche mau in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung 1831 S. 695 nachſehen kann. Von vier eingeſandten und beurtheilten Cantaten konnte noch keiner der Preis zurrkaunt werden; nur „die Mutterliebe“ erhielt zur Aufmunterung einen Preis von 100 Gulden. Trotz der politiſchen Unruhen kam der Verein 1832 abermals im Haag zuſammen, und ſah ſeine Zwecke gefördert. Die vierte Generalverſammlung zu Utrecht ſah ſich noch immer von den politiſchen Verwicklungen ſehr gehemmt; deunoch blüheten die Singſchulen ſchon mehr; es wurde beſchloſſen, jungeu Talenten an der Königl Muſikacademie im Haag auf Koſten des Hauptvereins eine höhere Ausbildung geben zu laſſen. Eine Meſſe von J. B. van Bree in Amſterdam wurde auf Koſten des Vereins gedruckt und einige kleinere Compoſitionen. Man beſchloß, für das Land eine muſikaliſche Zeitung zu verſuchen, und ernannte neue Ehrenmitglieder. Auf der fünften Generalverſammlung 1834 zu Rotterdam ſah ſich der Verein abermals bedeutend gefördert; es konnten Preiſe ertheilt und neue ausgeſchrieben werden; man erfreuete ſich auch einer Sinfonie voa F. Fémy ia Rotterdam Im October d. J. wurde im Haag das zweite Muſikfeſt (zweitägig) gehalten (ſ. die Leipz. allg. muſikal. Zeitung 1834. S. 713.). Hier erklärte ſich der König zum Beſchützer des Vereins, deſſen Fortſchritte nicht gering warea. Zu den vorhandenen Geſetzen fügte man noch mehr neue, da die Geſellſchaft ſich über 1600 Mitglieder vermehrt hatte. Verdienſtmitglieder wurden ernannt (Leipz. allg. muſikal. Zeitung 1835 S. 827); ein neues Muſikfeſt wurde in Amſterdam feſtgeſetzt und eine neue Meſſe von J. G. Bertelmann an ſich gekauft, um ſie drucken zu laſſen. Am 21. und 22. April 1836 wurde das Muſikfeſt in Amſterdam in der Luther'ſchen Kirche gefeiert, unter der Direction des Hrn. J B. van Bree. 350 Singſtimmen wirkten mit einem Orcheſter von etwa 160 Perſonen. Man leſe darüber die Leipziger allgemeine muſikaliſche Zeitung 1836 S. 357. Im September 1836 hielt der Verein ſeine ſiebente Jahresverſammlung. Man durfte ſich ſagen, daß der Eifer für Compoſition bereits ſehr zugenommen habe, und nicht blos der Zahl nach; die Schulen für Geſang haben ſich gehoben; der Plan für eine Organiſtenſchule kommt ſeiner Ausführung näher; die muſikaliſche Zeitſchrift in holländiſcher Sprache iſt in's Leben getreten und findet Antheil. Die Verbindung des Vereins mit ausländiſchen, namentlich mit deutſchen, Muſikkennern iſt lebhaft. Und ſo ſahen wir denn, bis jetzt, wie ſehr ſich durch dieſen ruhmwürdigen Verein die Liebe zur Tonkunſt, mächtig und kräftig wieder erhebt, in vielen Berichten geſchildert.

Niederländiſche Vox humana, iſt die Bärpfeife.

Niederſchlag (thesis), zunächſt die abwärts führende Bewegung des taktirenden Arms oder Taktſtocks, dann der damit bezeichnete Takttheil, nämlich der erſte in allen zwei- und dreitheiligen Taktordnungen, der erſte und vierte und ſiebeute und zehnte in den ſechs-, neun- und zwölftheitigen Taktordnungen. Bei lebhaftem Tempo der vier- bis zwölftheiligen Ordnungen beſchränkt man jedoch den Niederſchlag im Dirigiren auf den erſten, oder (im zwölftheiligen) auf dea erſten und ſiebenten Theil.

Nidezky, Joſeph, zweiter Muſikdirector zu Warſchau, überhaupt ein ausgezeichaeter Muſiker, wackerer Violinſpieler, aber vor allem ein vortrefflicher Orcheſteranführer und recht braver Componiſt, ward im J. 1800 zu Warſchau geboren. Gedruckt ſind von ſeinen Compoſitionen nur erſt ſehr wenige.

Digitized by Google

Niedt, Friedeich Ehrhardt, muſikaliſcher Scheiftſteller und Componiſt, über deſſen Leben aber nue noch ſehr düritige Nachrichten vorhanden ſind. Um 1700 war er Notarius zu Jena; bald darauf aber kam er nach Copenhagen. Seine Compoſitionen fanden hier allgemeinen Beifall, indeß die Freimüthigkeit, mit welcher ee als Schriftſteller aufteat, ſetzte ihn vielen Verfolgungen aus, und ſo führte er im Grunde nicht das angenehmſte Leben doet, bis er gegen 1717 ſtarb.

Niedt, Nicolaus, ſtarb als Canzeliſt bei der Fürſtlichen Regierung und Stadt-Organiſt zu Sondershauſen am 16. Auguſt 1700. Er gehörte zu den guten Kirchencomponiſten ſeiner Zeit.

Niel, ein franzöſiſchee Componiſt, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Paeis.

Niemecz, Peter Primitiv, dee einſt weithin bekannte Verfertiger von Kunſtorgeln, d. h. Orgeln, welche vermittelſt eingeſetzter Walzen durch eine eigene Federkraft ſpielten, war Patee vom Orden der barmherzigen Brüder und zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Bibliothekar des Fürſten Nicolaus Eſterhazy zu Wien.

Niemeyer, Carl, Neffe des großen Pädagogen Herrmann Niemeyee, ward geboren zu Halle in der Vorſtadt Glaucha um 1780. An der Leipzigee allgemeinen muſikaliſchen Zeitung war er unter Rochlitz's Redaction viele Jahre Mitarbeiter, und ward namentlich bekannt durch treffliche Ueberſetzungen oder vielmehe Nachbildungen beliebter deutſcher Geſänge (namentlich Kirchenlieder) in lateiniſche Verſe, die er dann auch beliebten Melodien unterlegte. In ſpäteren Zeiten machte er den gewagten Verſuch, Choräle vierſtimmig in den alten Kirchentonarten zu ſetzen. 1831 erſchien eine Sammlung davon bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Es ſind 19 Choräle, und darunter ſind ächt phrygiſche, hypodoriſche und doriſche, hypophrygiſche, hypoäoliſche, lydiſche, myxolydiſche und hypomyxolydiſche Weiſen gegeben, und in Klopſtock's „Erheb' uns zu Dir“ endlich ein Moſaikgebilde von allen Kirchentönen. Es iſt das Werk wahrlich eine merkwürdige Eeſcheinung unſerer Zeit, und beweiſt, daß N. unendlichen Fleiß auf die Ausmittelung der alten griechiſchen Kirchen-Tonarten in nicht wenigen unſerer beſten Choräle und auf die vollſtändige Wiederheeſtellung derſelben verwandt haben muß. Ee ſtarb zu Halle im Herbſte 1839.

Niemezek, C. T., ein böhmiſchee Harvenvirtuos. 1793 hielt er ſich mehrere Monate in Berlin auf, fing an zu componiren, und viele Variationen und Sonaten für ſein Inſtrument zu ſchreiben, von welchen von 1795 an mehrere zu Leipzig eeſchienen. Nachgehends iſt aber gar nichts mehr von ihm bekannt geworden.

Nigetti, Franeeſeo, der Erfinder des ſogenannten Cembalo omnicordo oder Proteus, lebte um die Mitte des 17. Jahehunderts, und hatte beſonders um jener Erfindung willen, einen berühmten Namen.

Nisle, Vater und Söhne, berühmte Horniſten und der eine von letzteren auch gediegener Componiſt. Erſterer, dee Vatee, ward geboren zu Geißlingen im Würtemberg'ſchen 1737, und ſtarb 1788. Seine beiden Söhne, David und Johann Friedrich, jener 1774 und dieſee 1778 zu Neuwied geboren waed. David hat unſers Wiſſens nie Etwas von ſeinee Dichtung herausgegeben, wahrſcheinlich auch nie etwas componirt. Johann aber hat als Componiſt ſchon manches, ja vieles Gute geleiſtet, namentlich für den Geſang, Pianoforte und Horn.

Nivers, Gabriel Guillaume, altre muſikaliſcher Schriftſteller, unter Ludwig XIV. Organiſt an der Hofcapelle zu Verſailles.

Nocetti, Flaminio, ein berühmter italieniſcher Conteapunktiſt aus dem Zeitalter Paleſtrina's. Ceretto ſpricht in ſeinem 1600 erſchienenen Tractate mit großer Achtung von ihm, nennt ihn aber mit lateiniſcher Wortbildung Nucetus.

Nochez, vorzüglicher Violoncelliſt des vorigen Jahrhundeets. Componirt hat er Wenig, und dies Wenige iſt Manuſcript geblieben. Er ſtarb zu Paris in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Nocturne, franzöſiſcher Name des Natturna (ſ. dieſes).

Nocturno, eine falſche Schreibweiſe für Notturno (ſ. d.).

Noël. Das franzöſiſche Wort Naël heißt eigentlich Weihnachten. Daher wählte man nun auch für die Lieder, welche ehedem in Frankreich von den niederen Volksclaſſen am Feſte dee Geburt Chriſti geſungen wueden, und die eine Nachahmung des Geſanges der Hirten zu Bethlehem an dee Krippe bilden ſollten, den Namen Noels.

Noelli, Georg, nicht allein der größte und faſt einzige Meiſtee auf dem Pantaleon, ſondern überhaupt einer dee tüchtigſten und gebildetſten Tonkünſtler ſeiner Zeit. Er ſtarb zu Ludwigsluſt im Jahre 1789. Von ſeinen vielen Compoſitionen iſt ſonderbarer Weiſe keine einzige gedruckt.

Nohr, Chriſtian Friedrich, aus Langenſalza, iſt bei dem Herzog von Meiningen ſeit 1826 Concertmeiſtee. 1828 machte er eine geoße Kunſtreiſe, auf welchee er unter andern auch in München und Leipzig mit Beifall auftrat. 1833 ging er wieder auf einige Monate nach Leipzig, wo er durch zahlreiche Kunſtgenüſſe und lehrreichen Umgang mit den dortigen Kunſtkennern und Künſtlern neue Nahrung füe Geiſt und Phantaſie ſammelte. 1835 verheirathete er ſich ſehr glücklich mit der Enkelin des zuletzt in engliſchen Dienſten geſtandenen Muſikdirectors Bies. Er bildete ſie zu einee geſchickten Harfeniſtin und gab mit ihr und iheem Vater (Fagottiſt) auf von ihm componirten Trio's für Harfe, Fagott und Violine ſehr beſuchte und intereſſante Concerte in mehreren bedeutenden Städten Thüringens. Sein Charakter iſt rechtlich, offen und gutherzig, und ſein Benehmen ſehr beſcheiden. Außer den beiden Opern: „Liebeszauber“ und „dee Alpenhirt“, welche auf den Hoftheatern zu Meiningen, Gotha und Coburg aufgeführt wurden, ſchrieb er eine nicht geringe Anzahl Liedee, eine Symphonie für Orcheſter, zwei Quartetten und ein Quintett für Streichinſtrumente, zwei Concertanten füe fünf Blasinſtrumente mit Orcheſteebegleitung, mehrere Solopartien füe Geige oder einzelne Blasinſtrumente mit Orcheſter, kleine Quaetetten füe vier Waldhörner und eine große Sammlung Entreacts. Die meiſten dieſer Werke ſind bereits im Druck erſchienen.

Nola, Giovanni Domenico da, berühmter Contrapunktiſt des 16. Jahehunderts, war Maeſtro di S. Annunziata in Neapel.

Noli me tangere (wolle mich nicht berühren), blinde Regiſterzüge.

Nomen ſagen Einige auch füe Neumen (ſ. dieſ. Art.), doch nicht ganz richtig.

Nomion hieß bei den alten Griechen eine Art Liebeslied, eigentlich Schäfer- oder Hirtenlied, denn νομιος heißt: was Hirten ꝛc. betrifft.

Nomiſch, ſ. Nomos.

Nomodictai wurden bei den Alten die Richtee genannt, die über die Preisaustheilung unter den Wettkämpfern bei den heiligen Spielen entſchieden. S. Wettſtreit.

Nomos, mit deutſcher Endung auch Nome. Verglichen den Art. Griechiſche Muſik.

None, ein diſſonirendes Intervall von neun Stufen, das in dreierlei Art gebeaucht wird, nämlich: a) als kleine None (z. B. C—des, H—c, oder E—f); b) als große None (C—d, H—cis, odee D—e); und c) als übermäßige None (C—dis, F—gis etc.). Uebrigens ſind alle dieſe Nonen, als einzelne Intervalle betrachtet, im Grunde Nichts als Secunden, die nur um eine Octave höher von iheem Grundtone entfeent ſind, und werden öfters auch in eben dieſer Entfernung Secunden genannt. Die Urſache dieſer Verſchiedenheit ihrer Be-

Digitized by Google

nennung liegl blos in der Verſchiedenheil ihres harmoniſchrn Gebrauchs.

Nonenaccord. Ueber dieſen Arcord iſt man in der Theorie noch nicht einig, und die Einen halten die None in demſetben nur für einen Vorhalt vor der Ortave, die Anderen jedoch, die ihn aus der Arolsharfe (mit der kteinen Septime) hervorgehen hören, nennen ihn einen fünfſtimmigen Grundarcord, der aus Grundton, Terz, Quinte, Septime und None beſtehe. Eine dritte Meinung geht dahin, daß er eigentlich nur ein Septimenarcord ſey, dem man aber die Unterlerz beigetegt habe. Die None gehört in jedem Falle zu den Diſſonanzen, und muß daher auch in dem Arrorde ihren Geſrtzen folgen, d. i. ſie muß vorbereitet, angeſchlagen und ſodann aufgelöſl werden. Da die None die Oberortave der Serunde iſt, ſo ſind ihr auch deren Verſchiedenheiten eigen, als klein, groß und übermäßig, und dieſe gehen auch auf den Nonenarrord über. Der Nonenarcord erſcheint nur ſelten mit all' ſeinen Intervallen, und faſt mehr in der Moll-, denn in der Durtonart. Uedrigens unterſchride man wohl den Serundenarrord vom Nonenaccorde, da beider Beſtandtheile, wie Fortſchritte, ſehr von einander verſchieden ſind. Auch darf die None der, dei der Auflöſung derſetben, daraus entſtehenden Delaven wegen nichl verdoppelt werden. Eine weitläufigere Umſchreibung des Nonenarrordrs grhört in die Lehrbücher der Compoſition. Nur über deu am häufigſten vorkommenden Acrord der kleinen None wäre hier wohl noch Einiges zu bemerken. Dieſer iſt natürlich der eigentliche Nonenſeptimenaccord, denn die kleine None verbindet ſich am gewöhnlichſten mil dem reinen Septimenarrorde und vertritt hier, als minder harte Diſſonanz denn die groſſe Neun, die Stelle der Octave. Sie löst ſich hier allezeil in die Octave des liegen bleibenden Baſſes oder, wenn dieſer in die Subdominante fortſchreilet, in die Quinte auf. Wenn ſie in dieſem Falle ſich nicht ſogteich auftöst, ſondern noch aufgehatten wird, ſo wird ſie erſt zur Serte, die hier dann wieder als Diſſonanz erſcheint. Umgekehrt oder verſetzl kann dieſer kleine Nonenarcord viermal werden, weil er außer der Octave vier Intervalle enthält. Mit der drei im Baſſe entſteht dann der verminderte Septimenarrord, mit der Quinte im Baſſe der Quintſertenarrord, mit der Septime im Baſſe der Terzquartenarrord und mit der kleinen None im Baſſe der ſogenannte Secundenarrord. Dieſer Secundenarrord iſt eigenttich der Arrord der übermäßigen Serunde. Daher kann durch dieſen Arrord auch niemals bis zur Befriedigung modulirt, ſondern der ihm folgende auflöſende Quartſertenarcord (in der Stimme, in welcher eine Diſſonanz erklingt. muß ſie ſich auch auflöſen, alſo hier im Baſſe) nur im Vorübergehen gebraucht werden, erſt zur völlig befriedigenden Auftöſung führend.

Nonenſeptimenaccord, ſ. den vorhergeh. Artikel.

Nopitſch, Chriſtoph Friedrich Wilhelm, ſeit 1800 Cantor und Mnſikdirertor zu Nördlingen, wo er im Mai 1824 ſtarb, war geboren zu Kirchenſittenbach bei Hirsbruck 1758, und ein groſſer Meiſter auf der Orgel, neben welcher er denn auch noch mehrere andere Inſtrumente fertig ſpielte. Was er in der Compoſition teiſtete, war zwar der Zahl nach Wenig, aber von bedeutendem innerem Werthe.

Noreome, Daniel, lebte um 1600 als Sangmeiſter zu Winoſor und war einer der vorzüglichſten Componiſten ſeiner Zeit.

Nordt, Wolfgang Heinrich, derühmler Orgelbauer, lebte in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Frankenhauſen, ſeinem Geburtsorte, wo er auch 1754 ſtarb, und iſt beſonders bekannt als der Erfinder der Orgetſtimme Traversa, oie namentlich in Verbindung mit der Hohlflöte von vortrefflicher Wirkung iſt.

Normant, Antonio, genannt Lohiat od. Loyal, mit dem Beiſatze Monsieur mon compère oder mon Compère, iſt einer der Tonſetzer des 14. Jahrhunderts, von welchen Compoſitionen, namentlich Meſſen, in dem päbſtlichen Muſikarchive vorhauden ſiud.

Norris, Thomas, ſtarb zu London 1790, war aus Orford gebürtig und gehörte zu den bedeutendſten engliſchen Sängern ſeiner Zeit. Ob die zu ziemlich gteicher Zeit berühmte Sängerin Mad. Catharina Norris die Gattin dieſes oder eines andern Norris war, läßt ſich nicht mehr beſtimmen.

North, zwei Brüder und engliſche Muſiker aus dem Ende des 17. Jahrhunderts: 1) Franris, war Groß-Siegelbewahrer von Großbritannien, nebenbei aber auch Virtuos auf der Lyra-Viol (Viola da Gamba) und Baß-Viol und tüchtiger Sänger; componirte mehrere zwei- und dreiſtimmige Sonaten, ſetzte Guarini's Canzone „Cor mio del etc." fugenartig für drei Stimmen, und gad enolich, jedoch nicht unter feinem Namen, in den Druck: A philosophical essay on Music (London 1677). — 2) Roger, geb. 1650 zu Rougham in Norfotk, war muſikaliſch-hiſtoriſcher Schriftſteller, Sänger und tüchtiger Orgelſpieter und ſtarb erſt 1734.

Norwegiſche oder, wie Andere ſagen, Nordiſche Muſik, ſiehe Sealden od. Skandinaviſche Muſik.

Nota (lat. u. ital.) — die Note; Nota buona — gute Note, d. i. die gule Tartnote; Nota cambiata — die Wechſelnote; Nota cativa — ſchlechte Note, d. i. die auf den ſchlechten Tarttheit fällt; Nota characteristica — charakteriſtiſche Note, ſ. Charakteriſtiſch; Nota sostenuta iſt der ſogenannte Gtockenton.

Note. Es wird wohl mit Recht vorausgeſetzl werden können, daß Niemand aus dieſem Buche die Notenkenntniß zu erternen ſucht, darum übergehen wir, der Beſchränktheit des Raumes wegen, dieſen Artikel.

Notendruck. Bis in's 15. Jahrhundert wurden alle Noten geſchrieben, oder beſſer geſagt: alle Tonzeichen. Die angenommen ätteſten gedruckten Noten, die man kennt, rühren aus dem Jahre 1473 her.

Notenplan, das eine oder die mehreren (durch eine Arcolade) vereinigten Linienſyſteme, auf welchen die Noten aufgezeichnet werden.

Notenſchlüſſel, ſ. Schlüſſel.

Notenſchrift, die Aufzeichnung der Noten nebſt allen dazu gehörigen Zeichen. Es kommt bei dieſer, wie bei jeder andern Schrift, das Uebliche, das Zweckmäßige, das Schöne in Betracht; eine erſchöpfende Abhandlung in allen drei Richtungen würde hier zu weit führen, und erſcheint bei den überall verbreiteten Muſtern ſchöner Notenſchrift, die uns die Verlagshandlungen von Leipzig, Wien, Paris ꝛc. liefern, überflüſſig. Ein Weiteres im Hauptwerk.

Notenſchreibemaſchine, ſ. Melograph.

Notenſyſtem. Mit dieſem Namen bezeichnen wir den Inbegriff aller Zeichen, mittelſt deren die Töne (nach Höhe und Tiefe) ihre Geltung, ihre beſtimmteren oder unbeſtimmteren Verlängerungen und Verkürzungen (Punkte, Legato, Tenuto, Ruhezeichen, Starrato) und Unterbrechungen (Pauſe, Hatt) notirt werden. Das Notenſyſtem umfaßt alſo 1) das Linienſyſtem, 2) die Noten, Kreuze, Bee und Wirderrufungszeichen, 3) die Schlüſſel, 4) die Geltungszeichen für Ton und Pauſe, ſowohl die beſtimmteren ats unbeſtimmteren; man könnte auch 5) die darauf bezügtichen Kunſtwörter und ihre Abbreviaturen als Ergänzungen der eigentlichen Notenſchrift dazu rechnen.

Notenzeiger, ital. mostra, ſ. Custos.

Note sensible nennen die Franzoſen das Subsemitonium modi oder die große Septime einer Tonleiter; Andere auch die ſogenannle charakteriſtiſche Note.

Notiſt iſt im Allgemeinen jeder Notenſchreider, der die einzelnen Stimmen aus den Partituren einzeln ausſchreibt, oder überhaupt Noten nach Dictatrn auf- oder auch abſchreibt. In letzterem Falle iſt er ein gewöhnlicher Copiſt.

Notker, mit dem Beinamen Labeo, ein gelehrter Mönch von St. Gallen, welchrr um 1022 ſtard, und neben einer mit Erklärungen begleiteten Ueberſetzung der Pſalmen, die zu den bedeutendſten Denkmaten unſerer älteſten Proſa gehört und ſich handſchriſtlich zu St. Gal-

Digitized by Google

len befindel, auch einen als Antiquität merkwürdigen deutſchen Tractat von der Muſik hinterließ, welchen Abt Gerbert in der Bibliothek zu St. Gallen handſchriftlich vorfand und noch mit einer lateiniſchen Ueberſetzung abdrucken ließ.

Notker, oder Notgerus Balbulus, um die Mitte des 9. Jahrhunderts Abt zu St. Gallen, war der Erſte, welcher Sequentias missales componirte und in ſeinem Kloſter einführte. Er ſtarb am 6. April 912 und ward 1514 canoniſirt.

Notturno wird im Allgemeinen jedes Tonſtück genannt, das zunächſt für den Vortrag im Freien, und nächtlicher Weile, beſtimmt iſt. S. im Uebrigen den Artikel Serenade.

Nourrit, Ludwig Adolph, wurde am 3. März 1802 zu Montpellier geboren. Er trat zum erſten Male am 1. September 1821 in der Rolle des Pylades in Gluck's „Iphigenie auf Tauris" in Paris auf. Kaum ein paar Jahre ſpäter, und wir ſehen ihn als erſten Tenor bei der großen Oper zu Paris im Beſitze der höchſten Gunſt des Publikums, wie aber auch einer künſtleriſchen Kraft, die für die Zeit kaum ihres Gleichen finden ſollte. Er ging 1837 nach Italien und trat nach mancherlei überwundenen Schwierigkeiten zu Neapel auf. Der Erfolg war nicht der Erwartete; ſogar eine Pfeife ließ ſich im Parterre hören. Das erſchütterte den ſchon Seelenkranken tief; er verlor von Tag zu Tag mehr an geiſtiger wie an körperlicher Kraft, bis dieſelbe zu Anfang des Jahres 1839 ganz abnahm. Er verſuchte noch einen Auftritt in der Oper „Norma" von Bellini. Die Pfeife ließ ſich abermals hören; das Publikum beeilte ſich zwar, die ſcheinbare Demüthigung durch den lauteſten Beifall wieder gut zu machen, aber bei N. war der Streich tiefer gegangen; zu Hauſe angekommen, blieb er die ganze Nacht über wach, und gegen Morgen (es war am 8. März) ſtürzte er ſich drei Stockwerk hoch zum Fenſter hinaus auf den Hof ſeines Wohnhauſes, wo man ihn alsbald todt fand. Er hinterließ eine Wittwe mit ſechs kleinen Kindern, doch auch ein ziemlich beträchtliches Vermögen, das durch eine jährliche Penſion noch vermehrt ward, welche die Regierung den Kindern dafür bewilligte, daß der Vater in den Tagen der Revolution tapfer mitgefochten und noch mehr die Kämpfer durch öffentliches Singen von Volksliedern aufgemuntert hatte. Nourrit's Stimme war von außerordentlich weitem Umfange und ſeltener Kraft und zu jeder Gattung von Styl und Geſangsweiſe tauglich, dabei von außerordentlich ſchönem Klange, der ſeinem Vortrage ſtets die wirkſamſte Seele einzuhauchen wußte.

Novello, Clara, unbedingt wohl, wenn nicht die erſte, doch eine der ausgezeichnetſten Sängerinnen Englands, ward geboren zu London im Jahre 1815. Sie ſang ziemlich auch in allen größeren Städten Deutſchlands, und ſelten, daß ſich ein Urtheil über ſie erhoben hätte, das nicht einſtimmte in das allgemeine Lob, welches ihr von Seiten des größeren Publikums, namentlich aber der ſogenannten gebildeten Welt, zu Theil wurde. Ja, die begeiſtertſten Concertberichte konnten wir über ſie leſen in muſikaliſchen wie unmuſikaliſchen Zeitungen. Grund und Veranlaſſung genug, ihre Reiſe weiter fortzuſetzen. Ein Weiteres bleibt ſpäterer Zeit vorbehalten.

Novemole iſt eine Gruppe (muſikaliſche Figur) von neun Tönen, die zuſammen die Geltung von acht Tönen haben ſollen, z. B. von neun Zweiunddreißigſteln, die auf ein Viertel gehen ſollen. Mit der Schreibung wird es oft nicht genau genommen, z. B. die Novemole eines Viertels in Sechszehnteln geſchrieben; gewöhnlich ſetzt man aber eine Neun darüber, und kann aus der ganzen Eintheilung leicht errathen, wie es gemeint iſt. Der Name Novemole kommt her von dem lateiniſchen novem — neun.

Novi, Francesco Antonio, aus Neapel gebürtig, lebte zu Anfange des 18. Jahrhunderts und war Componiſt und Poet zugleich.

Nozemann, Jacob, zu Hamburg am 30. Auguſt 1693 geboren, erſt Violiniſt. Nach der Zeit ward er zum Organiſten an der Remonſtrantenkirche zu Amſterdam ernannt; und hier ſtarb er am 10. October 1745. Er war ein berühmter Muſiker zu ſeiner Zeit. Seine Paſtorellen, Muſetten und Paiſanen für Clavier wurden lange nach ſeinem Tode noch gedruckt. Eben ſo waren ſeine Violinſolo's und Trio's allgemein geſchätzt.

Nozzari, Andrea, aus den erſten beiden Decennien des laufenden Jahrhunderts noch rühmlichſt bekannter italieniſcher Tenoriſt, ſtarb zu Neapel am 12. December 1832, im 56. Jahre ſeines Lebens.

Nucci, Giuſeppe, italieniſcher Balletcomponiſt aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war an dem großen Operntheater zu Turin angeſtellt.

Nucius, Fr. Johannes, ein zu ſeiner Zeit gefeierter Muſiker, der als Theoretiker, Schriftſteller und Componiſt auftrat. Er ward 1556 zu Görlitz geboren. Sein Todesjahr ſcheint in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu fallen.

Null. Die o bedeutet in der Generalbaßbezifferung, daß zu dem Baßtone, über oder unter dem ſie ſich findet, keine Harmonie genommen werden ſoll; in der Applicatur der Saiteninſtrumente zeigt ſie die leere (ungegriffene) Saite an.

Numerus; in der Muſik wird das Wort oft auch für Rhythmus gebraucht, wenn man nämlich das rhythmiſche Verhältniß der einzelnen Theile und Glieder eines Tonſtücks damit bezeichnen will. Daher z. B. die oft vorkommende Redeweiſe: der Numerus iſt geradzählig oder umgekehrt.

Nuß oder Cylindernuß iſt der von Metall faſt nußartig, aber noch ein wenig runder geformte Theil einer Zungenpfeife, worin die Stimmkrücke läuft und Zunge und Rinne mit einem hölzernen Keile befeſtigt werden. Dies zuſammen heißt Mundſtück und erhält ſeinen Platz in der Hoſe.

O.

O. Mit dieſem lateiniſchen Verſalbuchſtab, der ehedem in der Form eines Cirkels, oder als zwei von einander abgeſonderte Halbzirkel (C Ɔ), zu Anfange eines Tonſtücks nach dem Schlüſſel geſetzt wurde, bezeichneten die Alten ihr ſogenanntes tempus perfectum oder den aus drei Semibreves beſtehenden Tact, wobei die Brevis auch ohne Punkt drei Semibreves galt. Oft wurde dieſem Verſalbuchſtaben oder Zirkel in der Mitte auch ein Punkt zugefügt oder der ganze Zirkel mit einer Linie durchſchnitten. Das tempus imperfectum, welches unſerm Zweizweiteltacte ($^2/_2$) entſprach, und in welchem die Brevis nur zwei Semibreves galt, wurde zum Unterſchiede des vorhergehenden mit einem halben Zirkel, der ſeine Oeffnung nun entweder nach der rechten oder linken Seite kehrte, bezeichnet. — Als italieniſches Partikel kommt der Buchſtab o oft auch in Ueberſchriften oder ſonſtigen Bezeichnungen vor, und heißt hier immer: oder, z. B. Violino o Flauto (Violine oder Flöte).

Oberdominante nennen Einige auch die gewöhnliche Dominante (ſ. d.), nämlich zum Unterſchiede dieſer von der meiſt ſogenannten Subdominante (Quarte des Grundtones).

Oberhoffer, Carl Joſeph, Großherzoglich Badiſcher Kammerſänger, erſter Baritoniſt am Hoftheater in Karlsruhe, iſt geboren am 12. Juni 1814 in Wien, Schüler des Wiener Conſervatoriums; erwarb ſich auf Reiſen und in verſchiedenen Engagements, unter Andern in Wien, Berlin, London, Peſth, Köln ꝛc. den vortheilhaften Ruf, deſſen er ſich jetzt erfreut. Nicht nur die Schönheit ſeiner kräftigen Stimme und reinen Intonation, ſondern ſein geſchmackvoller Vortrag wie ſein richtiges Eindringen in den Geiſt der vorzutragenden Com-

Digitized by Google

poſition, verbunden mit ſchöner Figur und durchdachtem Spiel, machen es begreiflich, daß dieſer ſeſt muſikaliſche Sänger ein Liebling des Publikums iſt und — noch im ſchönſten Mannesalter — lange bleiben wird. Auch manche freundliche Vocalcompoſition (wenn auch noch nicht veröffentlicht) läßt Talent nicht verkennen.

Oberleitner, Andreas, geb. den 17. September 1786 in Unteröſterreich zu Angern im Marchfelde. Talent und Fleiß halfen ihm alle Hinderniſſe beſiegen, und vorzugsweiſe erlangte er auf der Guitarre und Mandoline eine außergewöhnliche Kunſtfertigkeit. Für beide Inſtrumente, deren wirkſamſte Individualität er ganz ſich eigen machte, ſetzte er auch eine bedeutende Anzahl glänzender Kammerſtücke.

Obermayer, Joſeph, Violinvirtuos, war von Geburt ein Böhme. In den achtziger und auch noch neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der vortrefflichſten Violinſpieler Deutſchlands. Die beſonders in Böhmen nicht unbekannte Componiſtin von mehreren leichtern und kleinern Clavierſachen, Jeanette Obermayer, iſt wahrſcheinlich eine Tochter von jenem Violinſpieler.

Obermayer, Franz, iſt in Wien geboren. Wir überſpringen die im Schlußheft des Hauptwerkes angegebenen früheren Ereigniſſe des noch Lebenden und bringen nur das, was nöthig iſt, um darzuthun, daß ihm hier eine Stelle gebührt. O. war früher ein guter Sänger und ſpäter als Regiſſeur der Oper ernſtlich bemüht, gute Muſik mit Ernſt und Eifer durch angemeſſene Scenerie zu verſchönern. Bei J. Velten in Carlsruhe iſt von ihm erſchienen eine Tabelle über alle exiſtirenden Tonwerkzeuge zum Totalüberblick für Anfänger, welche ſich mit den Inſtrumenten vertraut machen wollen. Ueber dieſe Tabelle hat er von dem verewigten M. D. Brandl und von Gottfried Weber ſehr lobende Briefe erhalten, da die Arbeit gediegen und verdienſtlich war. Das vielbewegte Leben dieſes äußerſt thätigen und vielbegabten Künſtlers verdiente wohl eine ausführlichere Schilderung, doch müſſen wir uns mit dem Vorgeſagten beſcheiden, da in dieſem Werke der Ort nicht dazu iſt, auch aus Obermayer's eigener Feder eine ausführliche Lebensbeſchreibung zu erwarten ſteht, auf welche wir, als auf etwas ſehr Intereſſantes, hiermit aufmerkſam zu machen uns verpflichtet erachten.

Oberndörfer, Clavier-Inſtrumentenmacher, um 1780 ſehr geſchätzt, war eigentlich aber Schullehrer zu Jugenheim und ſtarb hier zu Anfange des laufenden Jahrhunderts.

Oberſtimme. Im ſtrengen Sinne des Worts ſollte ſtets nur die Stimme eines Tonſtücks die Oberſtimme heißen, deren Melodientöne, nach äußerer Maaßgabe des Klanges, höher liegen als alle ſonſt dabei vorkommenden Stimmen oder Melodien; allein in der Regel pflegt man unter Oberſtimme nur die Hauptſtimme oder die melodieführende Stimme zu verſtehen, als gleichſam diejenige Stimme, deren Intervallengang ſich alle übrigen Stimmen unterordnen, d. h. ſich darnach richten und anſchließen. Das Nähere iſt Gegenſtand der Compoſitionslehre.

Obertaſte, ſ. Taſte und Taſtatur.

Oberwerk, auch Oberſatz, nennen die Orgelbauer dasjenige Pfeiſenwerk mit ſeiner Windlade, das in dem obern Theile oder dem obern Stockwerke einer Orgel ſteht (aufgeſetzt iſt), nebſt dem dazu gehörigen Manuale.

Obligat bezieht ſich in der Muſik auf ſolche Stimmen oder Inſtrumente, welche entweder allein oder mit anderen zugleich die Hauptmelodie des Stücks führen, alſo nicht begleitend ſind. Demnach heißt obligat ſpielen ſo viel als: die Hauptſtimme ſpielen.

Oboe, ſ. Hoboe.

Oboe d'amore, franz Hautbois d'amour, ital. auch um ihrer Geſtalt willen Oboe luongo, ſ. Hoboe.

Obrecht, Jacob, einer der berühmteſten Componiſten zu den Zeiten Ockenheim's. Glarean, der ihn öfter anführt und uns auch noch einige Sätze ſeiner Compoſition aufbewahrt hat, nennt ihn Hobrecht, weshalb ihn unſer Gerber in ſeinem neuen Lexikon der Tonkünſtler unter dieſem Namen kurz angibt. Viel Zuverläſſiges iſt leider bis jetzt von dieſem Ehrenmanne nicht zu berichten, auf deſſen Lebensumſtände für eine geordnete Geſchichte der Tonkunſt nicht wenig ankommt. S. Hauptwerk.

Occa, oder Occha, 1) Alberto dall', ein Componiſt des 16. Jahrhunderts, war aus Ferrara gebürtig, und ſchrieb beſonders gute Madrigalen. — 2) Vittoria dall' O., eine Violinſpielerin des vorigen Jahrhunderts, aus Bologna gebürtig. — Neuerer Zeit hat ſich auch ein Contrabaſſiſt, Namens dall' Occa (Anton), als Meiſter auf ſeinem Inſtrumente ausgezeichnet.

Ochetus, auch Hocetus, Hoquetum, und ital. Occhetto (Mehrzahl tti). Die Alten verſtanden unter dieſem Worte, deſſen eigentlich erſte Sprachbedeutung ſich nicht mehr ermitteln läßt, in der Muſik die Setzweiſe mit einzelnen (detachirten), durch Pauſen oder Soſpirien abgeſetzten Noten.

Ochſenkun, Sebaſtian, merkenswerth als ein alter großer Lauteniſt, ſtarb als ſolcher am 20. Auguſt 1574 und ward zu Heidelberg begraben.

Ockenheim, Johann, der auch zuweilen Ockeghem und Okeghem, am meiſten jedoch mit dem erſten Namen genannt wird, gehört unter die merkwürdigſten Muſiker des 15. Jahrhunderts, und muß, von Allen und ſeit lange anerkannt, als Haupt der zweiten niederländiſchen Schule der Tonkunſt angeſehen werden. Seine Compoſitionen, die ſich in contrapunktiſchen Künſten ſo bewundernswürdig auszeichnen, daß ſchon aus dieſem Stande der Tonkunſt es deutlich werden muß, welche Fortſchritte die neue harmoniſche Muſik bereits vor ihm gemacht haben mußte, was nun auch nicht mehr als Hypotheſe, ſondern als geſchichtlich nachgewieſenes Factum zu betrachten iſt, machen ihn eben ſo ſehr zum Stammvater kunſtreich contrapunktiſcher Satzweiſe, als ſeine vielen und höchſt ausgezeichneten Schüler ſeine Thätigkeit und ſeinen außerordentlichen Einfluß auf Erhöhung und große Verbreitung harmoniſch-ſcharfſinniger Verwebung vieler Stimmen, den Ruhm dieſes patriarchaliſchen Contrapunktiſten in alle Welt trugen. Sein Geburtsjahr iſt unbekannt, man ſetzt es folgerud zwiſchen die Jahre 1420—1430; Hennegau iſt wahrſcheinlich die Grafſchaft, wo er geboren wurde; man vermuthet nach einigen Angaben die Stadt Bavay in dieſer Grafſchaft. Wer aber ſein Lehrer geweſen iſt, liegt noch völlig im Dunkeln, ſo ſehr dies auch für die Geſchichte der Muſik zu beklagen iſt. Beachtenswerth und in der Theorie der Muſik zum mindeſten höchſt erfahren war er zuverläſſig. Jede nähere Beſtimmung darüber wäre als Gewinn anzuſehen. In Italien war er eine Zeit lang, wenn wir den Angaben Arteaga's in ſeiner Geſchichte der italieniſchen Oper Glauben beimeſſen können, da weder die Zeit noch die Dauer ſeines dortigen Aufenthalts angegeben wird. O.'s Thätigkeit als Componiſt und als Lehrer darf füglich vom Jahre 1450 an geſetzt werden. In den letzten Jahren ſeines Lebens war er zu Tours an der Erzbiſchöflichen Cathedrale des heiligen Martin Theſaurarius geworden, was Kieſewetter für eine Pfründe hält. Auch ſein Todesjahr iſt ungewiß; gewöhnlich wird angenommen, er ſey am Ende des 15. Jahrhunderts geſtorben, wogegen Fetis anführt: der in Frankreich berühmte Dichter und Geſchichtſchreiber Jean le Maire des Belges ſchreibe in einem Briefe aus Blois (nicht weit von Tours) im Jahr 1512 von ſeinem Landsmannn O. als von einem ſolchen, der noch am Leben ſey. Hier wären alſo noch viel merkwürdige Hauptpunkte zu unterſuchen. Von der großen Anzahl ſeiner Schüler können nur diejenigen mit Gewißheit als ſolche bezeichnet werden, welche in zwei Todtenliedern auf O. namhaft gemacht werden, nämlich: Josquin, Brumel, Pierchon Compère, und in dem andern werden den genannten noch zugefügt: Agricola, Verbonnet, Prioris und Gaſpar. Man lieſt die beiden Nänien wie

Digitized by Google

auch die beſten Zuſammenſtellungen über O. in Kieſewetter's gekrönter Preisſchrift: „die Verdienſte der Niederländer um die Tonkunſt" S. 24.

Octachordum, eine Tonreihe von acht diatoniſchen Stufen, alſo eine Octav. Octachordum Pythagorae, oder auch die Pythagoriſche Lyra, hieß bei den Alten das noch ſehr eingeſchränkte griechiſche Tonſyſtem, welches Pythagoras berichtigte, und aus zwei Tetrachorden beſtand.

Octav, im diatoniſchen Tonſyſteme der achte Ton (octavus tonus) von einem angenommenen Grundtone, oder das Intervall von acht diatoniſchen Stufen (C—c, D—d ꝛc.). Die Octav iſt die vollkommenſte Conſonanz, ſo daß, wenn ſie mit dem Grundtone zugleich angegeben wird, das Ohr faſt nur einen Klang vernimmt, und kaum im Stande iſt, einen Ton von dem andern zu unterſcheiden. Eben deshalb muß nun auch die Octave in unſerem Tonſyſteme eine vollkommene Reinheit beſitzen, während alle anderen Intervalle etwas über oder unter ſich ſchweben dürfen, ja ſogar müſſen, um das übrig bleibende diatoniſche Komma, nach Berechnung der Octaven durch zwölf Quinten oder Quarten, gehörig unter dieſe zu vertheilen, denn die Octave muß vollkommen rein, alſo ihre Klanggröße mathematiſch berechnet ſeyn. Auch verſteht man unter Octave in der römiſchen Kirche diejenigen religiöſen Gebräuche, welche acht Tage hindurch dauern, ſich auf ein Hauptfeſt in derſelben beziehen, und wobei Muſik einen Hauptgegenſtand der gottesdienſtlichen Functionen ausmacht, wie z. B. der Oſteroctave — die in der Oſterwoche gebräuchlichen kirchlichen Feierlichkeiten.

Octävchen. Um den tieferen Tönen eines Flügels und Clavichords, auch Pianofortes, einen kräftigeren, durchgreifenderen Ton zu geben, fügte man den beiden Saiten derſelben ehedem noch eine dritte, kürzere und dünnere Saite zu, die unter jenem eigentlichen Saitenchore lag und gerade um eine Octave höher geſtimmt war. Der Name dieſer dritten Saite war, um des letzten Umſtandes willen, Octävchen.

Octavenfolge (Quinten- und Octavenfolge), ſiehe Stimmführung.

Octavengattung. Unter dieſem Ausdrucke verſteht man die verſchiedene Lage der halben Töne in ein und derſelben Tonleiter. Bekanntlich ſind in jeder Tonleiter zwei halbe Töne enthalten; ihre übrigen Stufen ſind ganze Töne. Von dem eigentlichen Grundtone der Leiter angefangen liegen in der Durtonart dieſe Halbtöne zwiſchen der dritten bis vierten und ſiebenten bis achten, in der Molltonart zwiſchen der zweiten bis dritten und fünften bis ſechsten Stufe der Leiter. Je nachdem man nun aber die Leiter mit einem andern Tone als dem Grundtone anfängt, wird auch die Lage der Halbtöne anders. So macht z. B. in C-Dur die Tonreihe h c d e f g a eine andere Octavengattung aus als d e f g a h c, weil dort die Halbtöne zwiſchen der erſten bis zweiten und vierten bis fünften, hier aber zwiſchen der zweiten bis dritten und ſechsten bis ſiebenten Stufe liegen. Es iſt leicht einzuſehen, daß man auf dieſe Weiſe jede Tonleiter in eben ſo viele Octavengattungen umändern kann, als ſie Stufen enthält, alſo in ſieben. Jetzt aber macht man von dieſer Eintheilung einer Tonart nach Octavengattungen gar keinen, wenigſtens keinen beſonderen Gebrauch mehr, weil nach unſerer Art zu moduliren dadurch nicht das Geringſte in der Natur der Tonart abgeändert wird.

Octavflöte, 1) der Name einer kleinen Flöte à bec und einer kleineren, um eine Octave höher als die gewöhnliche Flöte klingenden Querflöte (ſ. Flöte); 2) die Orgelſtimme, die gewöhnlicher ſchlechtweg nur Octave genannt wird (ſ. Octave).

Octett, ein Muſikſtück von acht concertirenden Stimmen, gleichſam ein gedoppeltes Quartett. Welche Inſtrumente aber dazu genommen werden, bleibt ganz der freien Wahl des Componiſten überlaſſen. Daß dieſelben nicht durchgehends, in jedem Augenblicke und Tacte, concertirend, ſondern hie und da auch begleitend ſind, macht die große Zahl der Stimmen ſchon natürlich.

Octochord, (von octo — acht und chorda — Saite), zuerſt daſſelbe, was Octachordum; dann nannten die Alten auch wohl ihre achtſaitige Lyra das Octochord oder den Achtſaiter. Auch ein neueres, von dem Muſikdirector Wilke in Neu-Ruppin erfundenes, Inſtrument führt dieſen Namen (Achtſaiter). Es iſt daſſelbe ein Saiteninſtrument, ein Brett mit acht Saiten überſpannt, das als Mittel dienen ſoll, das Intervallenverhältniß ſowohl in der diatoniſchen als chromatiſchen Scala genau zu beſtimmen und ſomit jedes Clavierinſtrument darnach genau und richtig zu ſtimmen. Der Erfinder beſtimmte daſſelbe beſonders für die Landſchullehrer und Organiſten, welche ſelten in der Stimmung ihrer Inſtrumente große Uebung des Gehörs erlangt haben. Näheres darüber findet man in „Wilke's Leitfaden zum praktiſchen Geſange in Elementarſchulen." Der Preis des Inſtruments iſt ein ſehr geringer.

Ode. Wir kennen die griechiſchen Oden durch die Chorgeſänge der griechiſchen Dramen, durch Pindar's heroiſche Oden, welche die Sieger in den geheiligten Nationalſpielen und Kämpfen als Söhne der Götter preiſen, durch die wenigen Ueberreſte der Liebesgeſänge der Sappho, des Alcäus und Anderer, durch die Anakreontiſchen Geſänge, durch die Skolien, und durch die Nachahmungen der Römer, beſonders im Horaz. Weder der Gegenſtand, noch der Grad des Gefühls und der Erhebung ſchloß ein rein lyriſches Gedicht oder einen rein lyriſchen Geſang von dem Namen Ode aus. So war denn bei den Alten die Ode, auch in der Muſik, eben das, was wir jetzt Lied (ſ. d.) nennen, und es iſt leicht begreiflich, was ſie unter dem oft vorkommenden Ausdruck Odiſche Muſik verſtanden, nämlich die lyriſche Muſik, und da dieſe bei ihnen ausſchließlich im Geſange beſtand, dann endlich auch jede Art von Vocalmuſik überhaupt.

Odeum oder Odeon, bei den Griechen und ſpäter auch bei den Römern ein zu poetiſchen und muſikaliſchen Wettſtreiten beſtimmtes öffentliches Gebäude.

Odington, Walther, ein Benedictiner zu Evesham, ſchrieb unter Heinrich III. von England, ungefähr im Jahre 1240, nach dem deutſchen Hauptſchriftſteller Franco von Cöln über Menſuralmuſik.

Odiſche Muſik, ſ. Ode.

Odo, mit dem Zuſatze der Heilige (St.), geboren 879 n. Chr., ſtarb am 18. November 942 oder 944 zu Rheims. Für den Muſiker iſt er ſowohl als Muſiker denn als Componiſt merkwürdig. Seine theoretiſchen Werke hat Abt Gerbert in ſeiner Sammlung alter muſikaliſcher Schriftſteller mitgetheilt.

Odontismos. Hiemit bezeichneten die alten Griechen einen Theil des Liedes oder Tonſtücks, das von denen geſpielt und geſungen ward, die bei den Pythiſchen Spielen um den Preis ſtritten.

Oedephone, ein Inſtrument, das dem Chladniſchen Clavicylinder und Euphon ſehr ähnlich. Der Erfinder iſt ein Deutſcher, Namens Vanderburg, aus Wien gebürtig.

Oehler, Jakob Friedrich, geboren zu Kannſtadt bei Stuttgart, ſtarb zu Paris zu Anfang des laufenden Jahrhunderts als ein geachteter Muſiklehrer. Mehrere Clavierſonaten ſind von ihm gedruckt, und eine Cantate, die er zur Geburtstagfeier des Herzogs von Würtemberg ſetzte, galt ihrer Zeit für ein Meiſterſtück.

Oehlinger, Sebaſtian, geb. den 17. Januar 1785 zu Schartenberg in Ober-Oeſtreich, und geſt. den 10. Juli 1818 in Wien, als K. K. Hoforganiſt. So wie die Orgel, behandelte er desgleichen das Pianoforte mit großer Virtuoſität. Von eigenen Compoſitionen ſoll ſich Manches vorgefunden haben, was ſeiner letztwilligen Anordnung gemäß nie zur Oeffentlichkeit gelangen durfte. Die allgemeine Achtung als Menſch und Künſtler folgte ihm nach in's frühe Grab.

Oeillet, ſ. Loeillet.

Oelſchläger, Friedrich Moritz Ferdinand, ſeit

Digitized by Google

1825 Cantor und Organiſt zu Stettin, geb. daſelbſt 1798. In dieſer Stellung beſchäftigte er ſich viel mit Compoſition, ohne ſich jedoch entſchließen zu können, eine reichere Anzahl ſeiner verdienſtvollen Arbeiten herauszugeben. Es ſind bisher nur zwei Hefte vierſtimmiger Geſänge, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, ohne Begleitung, und ein Heft muſikaliſchen Scherzes, ebenfalls mehrſtimmig mit Begleitung, in Berlin bei Trautwein erſchienen, welche in der allgemeinen muſikal. Zeitg. Jahrgang 1833 Nr. 50 und Jahrgang 1836 Nr. 4 eine ſehr beifällige Beurtheilung gefunden haben.

Oelſchlegel, oder Oelſchlögel, Johann, auch Lohelius genannt, geb. 1724 zu Dur in Böhmen. Er lieferte außer vielen Clavierſachen acht Oratorien, fünf Paſtoralopern, viele Meſſen, Offertorien und Litaneien, von denen mehrere am Hofe zu Dresden mit vielem Beifalle aufgeführt wurden. Als anziehend und lehrreich wird ſeine Schrift gerühmt: Beſchreibung der in der Pfarrkirche des Königl. Prämonſtratenſerſtifts Strahof in Prag befindlichen großen Orgel, ſammt vorausgeſchickter kurzgefaßter Geſchichte der pneumatiſchen Kirchenorgeln. Oelſchlegel ſtarb am 22. Febr. 1788.

Oeſer, machte ſich, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Schweidnitz lebend, ſowohl durch ſeine Fertigkeit auf der Violine, Bratſche und dem Violoncelle, als durch ſeine Kenntniſſe in der Mechanik berühmt. Letztere wandte er hauptſächlich auf den Bau muſikaliſcher Inſtrumente an.

Oeſterlein, Gottfrid Chriſtoph, war Arzt in Nürnberg. Er ſtarb zu Nürnberg, von wo aus der außerordentliche Ruf ſeiner Virtuoſität auf der Laute ſich über ganz Deutſchland verbreitet hatte, im Jahre 1789. — Ein anderer Künſtler des vorigen Jahrhunderts, Namens Oeſterlein, war Clavierinſtrumentenmacher zu Berlin, wo er 1792 ſtarb.

Oeſtreich, Johann Markus, ein berühmter Orgelbauer, lebte zu Oberbimbach, unweit Fulda, wo er auch am 25. April 1738 geboren worden war, und ſtarb 1813. Auch ſeine Söhne widmeten ſich der Orgelbauerkunſt.

Oeſtreich, Karl, Mitglied des Theaterorcheſters zu Frankfurt a. M., einer der ausgezeichnetſten Hornvirtuoſen neuerer Zeit und auch gewandter Componiſt.

Offenflöt, eine von Holz verfertigte Orgelſtimme, deren Pfeifen offen, von engerer Menſur und etwas höherem Aufſchnitt ſind als die hölzernen Pfeifen des engſten Principats. Als Quinte benutzt heißt ſie Quintflöte. In allen Orgeln findet man ſie unter dem Namen Aperta, auch Tibia aperta.

Offene Flöte, auch offene Pfeife iſt jede cylinderförmige oder viereckige gerade auslaufende Orgelpfeife, deren Luftſäule ungehindert in gerader Richtung ausſtrömt.

Offertorium, wird das in der katholiſchen Meſſe, zwiſchen dem Credo und Sanctus eingeſchaltete Muſikſtück genannt, welches als eine den Moment der Aufwandlung vorbereitende Antiphone, immerdar in einem ſtill feierlichen, frommen, demuthsvollen, ernſten, anbetenden Charakter ſtyliſirt und gehalten ſeyn ſollte.

Officium (lat.) — Pflicht, Obliegenheit. Officium Dei genetricis heißt in der römiſch-katholiſchen Kirche das Abſingen gewiſſer Horen, die der heiligen Jungfrau zu Ehren gehalten werden. — Officium Mozarabicum iſt der Name des ſpaniſchen Kirchengeſanges, welchen der Cardinal und Erzbiſchof zu Toledo, Franciscus Ximenes, zu Anfange des 16. Jahrhunderts einführte, und der ſich nur hie und da von dem Ambroſianiſchen und Gregorianiſchen Geſange unterſchied. Der ſpaniſche Kirchengeſang, ſagt Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexicon, Artikel Ximenes, oder das ſogenannte Officium Mazarabicum, auch Gathicum genannt, kommt mit dem Afrikaniſchen, welcher den heil. Auguſtinus zum Urheber hat, in vielen Stücken überein. Die größte Verſchiedenheit deſſelben von dem Ambroſianiſchen und Gregorianiſchen Geſange ſcheint in der veränderten Folge der bei der Meſſe und in den Horis gebräuchlichen Geſänge zu liegen. Doch iſt nicht zu zweifeln, daß auch den Melodien ſelbſt noch Vieles von der Singart der Araber, unter denen die damaligen ſpaniſchen Chriſten lebten, anklebt.

Ofterdingen, Heinrich von, der berühmteſte und vielleicht auch vorzüglichſte unter den ehemaligen Minneſängern, lebte im 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts.

Oginsky (auch i), Michael Caſimir Graf von, Großfeldherr von Litthauen, aus einem der älteſten und erlauchteſten Geſchlechter Polens, ward geboren 1731. Mit vortheilhaftem Aeußern verband er den liebevollſten Charakter und ein ausgezeichnetes Talent, beſonders für die Muſik. Eifriger Beſchützer der Kunſt war er ſelbſt Meiſter auf verſchiedenen Inſtrumenten, und wußte gleich geſchickt Crayon und Pinſel zu führen. Man ſchreibt ihm die Einführung des Harfenpedals zu. Nachdem er durch mancherlei Unglücksfälle, die Folge des Kriegs waren, zwei Drittheile ſeines ungeheuren Vermögens verloren hatte, zog er ſich von den Geſchäften zurück, habilitirte ſich in Warſchau und lebte hier bis zu ſeinem Tode (1803) den Künſten und beſonders der Muſik. Viele Lieder fand man, von ihm componirt, unter ſeinem Nachlaſſe, und die Volks- und Nationallieder darunter ſind Meiſterſtücke ihrer Art und werden noch jetzt von jedem Polen mit patriotiſchem Enthuſiasmus geſungen.

Oginsky (auch i), Michael Cleophas Graf von, Neffe des vorhergehenden, war Großſchatzmeiſter von Litthauen, und geb. 1765. Er ſpielte meiſterhaft Clavier und Harfe, und ſang auch gut. Seine Compoſitionen, die beſonders in Liedern und polniſchen Nationalmuſikſtücken beſtehen, waren um ihres treugehaltenen Charakters willen die beliebteſten im ganzen Lande. In dieſe Zeit fallen auch die jetzt noch von ihm berühmten Polonaiſen, von welchen mehrere Staatsrath Koslovsky 1814 geſammelt herausgab, und unter welchen beſonders die aus F-Moll ſich — vielleicht über den ganzen Erdball verbreitet hat. Seine Memoiren, die die Zeit von 1788 bis 1815 umfaſſen, erſchienen 1826 in zwei Bänden zu Paris. Er ſtarb zu Florenz 1835.

Oglio, Domenico dall' und Giuſeppe dall' (oder d'Allogtio), ſ. Dalloglio.

Ohlhorſt, Johann Chriſtian, der Componiſt mehrerer kleiner Opern, ward 1753 im Braunſchweig'ſchen irgendwo geboren (nicht in Halberſtadt, wie man an andern Orten wohl angemerkt findet), und ging ſchon in ſeinem 20. Jahre auf's Theater, erſt als Sänger, ſpäter ward er Muſikdirector bei herumziehenden Truppen. Um 1784 war er Mitglied der Tilly'ſchen Schauſpielergeſellſchaft, die damals ſich im Mecklenburgiſchen aufhielt. Gegen 1790 kam er nach Königsberg, und erhielt ein Engagement bei der daſigen Bühne, das bis in's laufende Jahrhundert dauerte. Nach der Zeit ſcheint er ſich nach Ungarn, Rußland und Polen gewendet zu haben und hier gegen 1812 geſtorben zu ſeyn.

Ohmann, Anton Ludwig Heinrich, wurde geb. am 13. Febr. 1775 in Hamburg. 1820 bis 1825 bekleidete er unter der Direction ſeines Bruders die Muſikdirectorſtelle an dem neuerrichteten Theater zu Riga, und trat ſpäter, da jener ſeine Stellung aufgab, als Violoncelliſt in's Orcheſter. 1829 wurde ihm das durch den Tod Telemann's, eines Neffen des berühmten Hamburgers, erledigte Muſikdirectorat an den Riga'ſchen Stadtkirchen übertragen, in welchem Amte er bis zu ſeinem Tode, den 30. September 1833 mit Eifer für Verbreitung und Förderung der Kunſt wirkte. Ohne auf den Namen eines gelehrten Muſikers Anſpruch machen zu können, zeichnete er ſich vornehmlich durch reelle praktiſche Kenntniſſe verſchiedener Inſtrumente und durch gute Bekanntſchaft mit den Werken muſikaliſcher Claſſiker aus. An dramatiſchen Compoſitionen von ihm ſind vorhanden: „Die Prinzeſſin von Cacambo,“ „Der fürſtliche Wildfang,“ „der Koſak und der Freiwillige,“ ſämmtlich von Kotzebue, und in Riga, Reval und Königsberg mit Beifall aufgeführt.

Okeghem, ſ. Ockenheim.

Digitized by Google

Ole-Bull, der Norwegiſche Violinvirtuos, den Einige ſchon den Paganini des Nordpols genannt haben, und der in der That auch ſchon die Bewunderung der größten und kunſtgebildetſten Städte Europa's, ſelbſt Paris und London's, auf ſich zog, iſt geboren im Jahr 1812 zu Chriſtiania. In ſeinem 20. Jahre ging er auf Reiſen, erſt durch ſein Vaterland, dann Schweden, Dänemark, und von hier durch Holland nach Frankreich. Mit dem Ausbruch der Cholera kam er in Paris an. Das war ein ſchlechter Augenblick. Niemand ging in die Concerte; Alles war ſtill und traurig, und ſo mußte des Virtuoſen Börſe bald erſchöpft werden. Noch anderes Unglück trat hinzu. Eines Tages fand er, als er von einer trübſinnigen Promenade auf den Straßen, auf denen man damals nur Tragbahren und Todtengräbern begegnete, nach Hauſe zurückkehrte, ſeinen Koffer und ſein Felleiſen nicht mehr. Selbſt ſein Inſtrument hatten die Diebe nicht reſpectirt. Voll Verzweiflung darüber irrte er drei Tage lang auf den Straßen umher, und als alles Suchen und Forſchen vergeblich war, ſtürzte er ſich am vierten in die Seine, aus der er glücklicher Weiſe aber gerettet wurde. Er fand Gelegenheit, ſeine Exiſtenz, gegen den Hunger wenigſtens, etwas zu ſichern; um Paganini zu hören, mußte er aber ſein letztes Hemd verkaufen. Zu einem neuen Inſtrumente gelangt, ſchwur er jetzt, jenen Geigerkönig nachzuahmen, und ruhte Tag und Nacht nicht in ſeiner Arbeit. Die Concert-Saiſon kam wieder; er gibt ein Concert und macht eine Einnahme von 1200 Franken. Das gab Muth und öffnete ihm die Augen; er ſah die Glücksgöttin wieder lächeln; ging nach Italien, aber dies Land der Muſik wollte ihn durchaus nicht warm aufnehmen. In Florenz wäre er vielleicht vor Hunger geſtorben, wären die Malibran und Beriot nicht gerade im Augenblick ſeines Dortſeyns dahin gekommen. Beriot ward nämlich unpäßlich, und die Malibran, die mit ihm im Gaſthofe logirte, ladete ihn ein, ſtatt Beriot's in dem einmal angekündigten Concerte zu ſpielen. Er thut's, reißt Alles zur Bewunderung hin, auch die Malibran protegirt ihn, und mit einem Male iſt ſein Glück auch in Italien wieder gemacht. Ueberall empfing man ihn mit enthuſiaſtiſchem Beifall. Seit mehreren Jahren hört man Nichts mehr von ihm, er ſcheint geheimnißvoll verſchwunden zu ſeyn. Weiteres muß deßhalb einer andern Zeit und Feder überlaſſen bleiben.

Olen, Johann Chriſtoph, geſtorben 1789, war Organiſt und Lehrer an der Schule zu Aſchersleben, aber aus Bernburg gebürtig, und zu ſeiner Zeit einer der beſſeren Virtuoſen auf dem Claviere und der Orgel. Von ſeinen Compoſitionen ſind noch einige Hefte Variationen und Sonaten für Clavier und variirte Choräle für die Orgel gedruckt vorhanden.

Olivieri, 1) Giuſeppe, ein römiſcher Tonſetzer, der bis 1622 an der lateraniſchen Hauptkirche zu Rom als Capellmeiſter angeſtellt war, und auch zu Ende dieſes Jahrs noch dort geſtorben zu ſeyn ſcheint. Sein Nachfolger in genanntem Amte war — Antonio O., aus Liſſabon gebürtig, der früher Predigermönch und Chorpräfect an der St. Julianskirche ſeiner Vaterſtadt war, und eigentlich Oliviera hieß. Schon um 1618 hatte derſelbe ſich nach Rom begeben und daſelbſt als Componiſt gelebt. Den großen Ruf, in welchem er als ſolcher ſtand, hatte er ſich beſonders durch ſeine Meſſen und Motetten erworben.

Olophyrmos in der Muſik: ein Klagelied, Trauerlied.

Olthovius, Statius M., Cantor prim. zu Roſtock, zur Zeit des Rectors Nathan Chytträus, geb. zu Osnabrück. Iſt für unſere deutſche Muſik der andern Hälfte des 16. Jahrhunderts durch das, was uns von ſeiner Thätigkeit übrig geblieben iſt, ein merkwürdiger Mann, der hier um ſo weniger übergangen werden darf, je ſeltener die Ueberbleibſel ſeiner Tonſetzkunſt ſchon jetzt geworden ſind, und je mehr wir Urſache haben, auf die Denkmäler muſikaliſcher Kunſt unſers Vaterlandes aus jenen Zeiten zu achten, der mancherlei geſchichtlichen Irrungen wegen, die jetzt mehr als je überhand zu nehmen ſcheinen, wenn vom Zuſtande der damaligen deutſchen Muſik die Rede iſt.

Olympiſche Spiele, ſ. Wettſtreit.

Olympus. Die alten griechiſchen Schriftſteller erwähnen zweier Tonkünſtler dieſes Namens. Der ältere war aus Myſien, und ſoll noch vor dem Trojaniſchen Kriege gelebt haben. Nach dem Einen ſoll er einen lydiſchen traurigen Todtengeſang für die Flöte geſetzt haben, nach dem Andern der erſte geweſen ſeyn, welcher die Griechen mit den Saiteninſtrumente bekannt machte; wieder Andere ſchreiben ihm die Erfindung verſchiedener Namen und Geſangarten zu. Der andere Olympus war ein Phrygier und lebte zur Zeit des Königs Midas, erfand der Sage nach das Genus enharmonicum, und noch manches andere für die Muſik Wichtige, was ſich aber ebenfalls nirgends mit Beſtimmtheit angegeben findet. Oft auch werden beide Muſiker mit einander verwechſelt.

O. M. (Abbreviatur), ſ. M.

Ondeggiamento, in der Muſik ziemlich daſſelbe was tremolo und Bebung, kommt indeß ſelten vor.

Ondamaris, veraltete und fehlerhafte Benennung der Orgelſtimme Undamaris.

Onslow, George, merkwürdiges muſikaliſches Genie, auf das ſich mit Recht die Aufmerkſamkeit und der Antheil gerade der Gebildetſten und Einſichtsvollſten in der muſikaliſchen Welt gerichtet hat, denn unter den Componiſten, beſonders in der Inſtrumentalmuſik, gebührt ihm nicht allein einer der erſten Plätze, ſondern ſein ganzes Erſcheinen hier hat ſo etwas Eigenthümliches und in dieſer Eigenthümlichkeit ſo entſchieden Hervortretendes, daß es auf jeder Seite, wo man ihn betrachtet, des Kundigen und Denkenden Bewunderung erregt. Geboren 1796 ſtammt O. aus einer engliſchen reichen Lordsfamilie, deren mehrere Glieder ſich früher nach Nordamerika überſiedelten und ſich hier im Staate Nord-Carolina auf einer weiten Strecke Landes anbauten, die nachher von ihnen auch den Namen Grafſchaft Onslow erhielt und jetzt über 7000 Einwohner zählt. Es läßt ſich denken, daß ihm bei ſo glücklichen äußeren Verhältniſſen von Jugend auf eine höchſt ſorgfältige und in jeder Hinſicht feine Erziehung zu Theil ward. Da er viel Luſt zur Muſik zeigte, ſo erhielt er auch Unterricht in dieſer, und zwar auf mehreren Inſtrumenten, beſonders aber auf dem Claviere und der Violine, auf welch' erſterem er ſich bald eine bedeutende Fertigkeit erwarb. Seine Werke beſtehen vornehmlich in vielen Clavierſachen allerlei Gattung mit und ohne Begleitung, und dann Quartetten, Quintetten, Trios ꝛc. für Streich- und Blasinſtrumente, auch einigen Opern, wie „Alcade de Vega“ und „Colporteur“ (der Hauſirer). Nachdem er mehrere Jahre bei Beethoven in Wien gelebt hatte, wandte er ſich nach Frankreich, kaufte ſich bei Clermont ein Landgut, und lebte ſeitdem auf dieſem, des Winters aber in Paris, vorzugsweiſe der Kunſt und hauptſächlich der Compoſition, auf die bloße Virtuoſität weniger Werth legend. 1836 ward er zum Mitglied des Inſtituts erwählt, nachdem er mehrere Jahre auch ſchon abwechſelungsweiſe eine Profeſſur am Conſervatoire zu Paris bekleidet hatte, und 1837, erhielt er vom Könige der Franzoſen das Ritterkreuz der Ehrenlegion. In Paris bewegt er ſich, allgemein geſchätzt, im Kreiſe gebildeter Tonkünſtler aller Parteien ohne Partei, blos ſeinem Genie und ſeinem Charakter folgend, und dieſer ſpricht ſich ſtets in einem ernſten Humor aus. Dem deutſchen Weſen verwandt, iſt er ein tiefer Denker. Seine Werke zeigen die exacteſte, reinſte Ausführung, auch des Schwierigſten; ſie müſſen aber, ziemlich alle, von tüchtigen Spielern vorgetragen werden, wenn ſie ihren Eindruck ganz erreichen ſollen.

Oper (Opera) iſt ein mit Geſang und Orcheſtermuſik oder doch mit Inſtrumentalbegleitung nothwendig vereintes Drama. Dichtung in Worten und in Muſik durchdringen ſich gegenſeitig ſo weſentlich, daß beide nicht

Digitized by Google

ohne ſehr bedeutende Verringerung des Werthes, ja nicht ohne Vernichtung ihres innigſten Lebens, getrennt werden können. Wo die Muſik nur zufällig und in einzelnen Scenen dabei ſeyn kann oder nicht, da iſt von keiner Oper die Rede, nur von einem Schauſpiele mit eingewebter Muſik, höchſtens, wo die Muſik öfter angebracht wird, von einem Liederſpiele, oder, wenn dieſe Lieder volksmäßig ſind, von einem Vaudeville. Das deutſche Wort dafür, das die ganze Gattung umfaßt, iſt Singſpiel. Wenn man zuweilen unter dieſem Ausdrucke eine geringere Art Opern verſteht, ſo liegt das wenigſtens nicht im Worte, ſondern iſt blos eine willkührliche Annahme, die ſehr leicht wieder aufgehoben werden könnte. Die Opernmuſik muß alſo durchaus dramatiſch, d. h. der jedesmaligen Handlung angemeſſen ſeyn, Charaktere darſtellen, die Situationen durchdringen und bis dahin vor den Sinn und durch dieſen vor die Seele führen, daß ſie ſelbſt noch die mit Worten nicht darſtellbaren Tiefen und Schattirungen des Innern eindringlich in's Leben tönt. Das Nähere darüber gehört unter den Artikel Styl ꝛc. Man kann, wenn es beliebt, auch G. W. Fink's Abhandlung „Der Operncomponiſt. Ein Umriß.“ in der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung 1832 S. 421 vergleichen. Ein Weiteres — namentlich in der Ausdehnung wie im Hauptwerke — geſtattet der Raum nicht, doch werden die Leſer auf jene treffliche Abhandlung von G. W. Fink aufmerkſam gemacht.

Opera — Oper, Singſpiel, aber auch Opernhaus. — Opera buffa komiſche Oper. Ob eine Oper komiſch oder ernſthaft, oder tragiſch iſt, ergiebt ſich aus Inhalt und Anlage ihrer Dichtung, nach welcher dann auch der Componiſt ſeine Muſik eingerichtet hat.

Operette, eine kleinere Oper, die entweder einen geringeren Umfang der Ausführung nach einnimmt, oder ihren Inhalt aus dem gewöhnlichen Leben greift und auf leichtere Art verarbeitet, keine hohen, ſondern leicht faßliche und nicht ſelten zu findende Charakter zeichnet, ſich alſo in einer aus dem Leben ſelbſt genommenen, nur dichteriſch ausgeſchmückten Sphäre bewegt und demnach mit Fleiß dem erhabenen Idealen entſagt, ohne daß ſie die Idee der Veredlung ſelbſt geradehin aufheben müßte. Sie iſt folglich der Dichtung und der Muſik nach allgemeiner volksthümlich, weſentlich bürgerlicher und ländlicher dem Gehalte nach, daher leicht gefällig, freundlich, naiv, ja ſogar fein oder derb komiſch, wenigſtens an's Komiſche anſtreifend und ſtets dem Lebensluſtigen ergeben. Man hat um deswillen häufig die Opera buffa, die komiſche Oper, in dieſe Abtheilung übertragen; und da ſie natürlich des Komiſchen weit mehr bedarf als die ernſte Oper (Opera seria), welcher es jedoch auch nicht geradehin verboten iſt, ſo hat auch dieſe Annahme etwas für ſich. Nur diejenigen irren, welche die große Oper von der kleinen dadurch unterſcheiden wollen, daß ſie ſagen: In der großen Oper darf niemals das Geſpräch eintreten, Alles muß geſungen werden; in der Operette hingegen wechſelt die Muſik mit dem Dialog. Das iſt kein Unterſcheidungsgrund und iſt den Italienern fälſchlich zu Liebe geredet; es käme ja dabei nicht das Geringſte auf den Inhalt, ſondern nur Alles darauf an, daß die Muſik fort und fort vom Anfange bis zum Ende klingelte. Wäre dieſe Annahme richtig, ſo hätten namentlich die Deutſchen gar keine große Oper, und ſelbſt Mozart's „Don Juan“ wäre nicht weiter als eine Operette.

Operiſt, der allgemeine Ausdruck für Opernſänger.

Opernarie, eine Arie, die in der Oper geſungen wird.

Opernbuch, Operncomponiſt, Operndichter, Operndirector, Opernhaus, Opernſänger und Operntext. Dieſe Artikel bieten zwar vielen Stoff zu mancherlei Betrachtungen, welche aber aus Mangel an Raum hier nicht geboten werden ſollen; Definitionen ſind nicht nöthig, weil ſich die Bedeutung eines jeden der hier ſtehenden Worte von ſelbſt erklärt.

Ophicleide, franzöſiſch auch Basse d'harmonie, ein Blasinſtrument, das ſeiner ganzen Natur nach ſich als eine Art Contrapoſaune betrachten läßt. Die Scala durchſchreitet chromatiſch den Umfang von (figürlich) Contra-H bis zweigeſtrichenes c, klingt aber in Wirklichkeit um eine Octav tiefer oder im Maaßſtabe von 32 Fuß Ton. Hieraus läßt ſich nun wohl auf eine bedeutende Wirkung des Inſtruments für den Baß eines großen Orcheſters ſchließen, wenn es nämlich allein nur als Baßinſtrument und als ſolches zwar vornehmlich nur für den Blasinſtrumentenchor bei ſtarken Harmonieſätzen ꝛc. gebraucht wird, welche einzige Beſtimmung ſein franzöſiſcher Name Basse d'Harmonie ſo gut bezeichnet, und in Militärmuſikchören und Theaterorcheſtern iſt es auch ſchon zu dem Zwecke eingeführt worden.

Oraffi, Pietro Marcellino, italieniſcher Componiſt, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts blühete, war Geiſtlicher zugleich, wo aber, läßt ſich nicht mehr ermitteln, wie noch ſonſt etwas aus ſeinem Leben.

Oratoriſch. In der Muſik verſtehen hierunter Einige denjenigen Accent, welche wir den rhytmiſchen oder malenden nennen. Im Uebrigen belegt man in der Muſik mit dem Worte Oratoriſch Alles, was das Oratorium angeht.

Oratorium. Das Wort Oratorium hat mehrere Bedeutungen; die Hauptbedeutung iſt Betſaal. Eine andere, den Muſiker intereſſirende Bedeutung des Wortes Oratorium iſt jene Muſikgattung, welche dieſen Namen führt. Die treffliche Abhandlung im Hauptwerk verbreitet ſich ausführlicher darüber als es hier der Raum geſtattet. Das Weſen des Oratoriums läßt ſich kaum beſchreiben um einen einſtigen Begriff deſſelben zu bekommen. Studium der vorhandenen Partituren ſolcher Werke iſt darum der beſte Weg zur wahren Erkenntniß dieſer religiöſen Muſikgattung, welche aber nicht zur Ausführung während des Gottesdienſtes (wie Meſſe, Requiem und dergl.) beſtimmt iſt. Die vorzüglichſten Oratorien-Componiſten ſind folgende: Steffani, Aleſſ. Scarlatti, geb. 1658, Giuſ. Amadori, Jomelli, 1714, Haſſe, 1699, Händel, 1684, Thelemann, 1681, Strunk, Thiele, Keiſer, 1673, Mattheſon, 1681, J. P. Kunzen, 1763, J. A. P. Schulz 1740, C. F. Weinlig und Theod. Weinlig, 1780, C. Phil. Eman. Bach, 1714, Spohr, Weigl, 1765, Max Stadler, 1748, Rolle, 1718 Graun, 1701, Mozart, 1756, Haydn, 1737, Beethoven, 1770, Neukomm, 1778, Claſſing, 1779, F. Schneider, 1786, Bernhard Klein, 1794, Fel. Mendelsſohn-Bartholdy 1800, und Andere. Von den deutſchen Oratoriendichtern ſind unter den verſtorbenen als die berühmteſten Rammler und Niemeyer zu nennen. Viel hieher Gehöriges wird man in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung finden, was man ſehr bequem in den beiden Regiſterbänden, die über dieſe Zeitung gedruckt worden ſind, unter dem Worte Oratorium zuſammengeſtellt lieſt. Der frühere Name „Myſterium“, „geiſtliches Drama“, „heilige Handlung“ ꝛc. war viel beſtimmter, würde aber in der Folge, wo der weite Ausdruck „Oratorium“ eingeführt worden war, freilich nicht auf alle ſogenannten Oratorien paſſen. Faſſen wir den Unterſchied der erſten und der ſpäteren Zeiten im Fache des Oratoriums der Hauptſache nach zuſammen, ſo ergiebt ſich, daß es lange eine volksmäßige dramatiſche Darſtellung zur Religion gehöriger Gegenſtände war, die zur Volksluſt mit Tanz und Muſik geſchmückt wurde. In der nächſten Veredlung, als man anfing, ſolche Myſterien ſchriftlich zu dichten, blieb das Theatraliſche vorherrſchend; es wurde aber bald mit Allegoriſchem dem Betrachtenden näher gebracht oder dem frommen Gefühle vorzüglich zugewendet. Die erſte Richtung verlangte durchaus Dramatiſches, was auf Religion Bezug hat; die andere ſpielte dieſes Dramatiſche mehr in das Lyriſche hinein, und giebt wohl auch, den veränderten Zwecken der geiſtlichen Verbeſſerer angemeſſen, dem letzten offenbar den Vorzug; ja man ſuchte das Theatraliſche nach und nach

Digitized by Google

völlig daraus zu verdrängen. Aus dieſen Richtungen wird ſich am beſten und am klarſten das Weſen des Oratoriums beſtimmen laſſen, ja beſtimmt werden müſſen, da weder der Ausdruck noch die ſich einander widerſtrebenden Oratorienwerke eine geltende Hauptanſicht möglich machen. Es iſt demnach das lyriſche Element zu einer Grundweſenheit dieſer Muſikgattungen geworden. Man hat dies in der That bald erkannt und ſehr Viel darauf gehalten, wie billig. Wir fordern aber mitten in dem vorherrſchend Lyriſchen noch durchaus als unerläßlich nothwendig ein dramatiſches Element ſchon für die Cantate und noch überwiegender für das Oratorium. Muß der Wechſel verſchiedener Perſönlichkeiten, das Mittheilen gegenſeitiger Gefühle ſchon ein gegenſeitiges Handeln und Leben des Einen für den Andern genannt werden, ſo iſt auch ſchon der Wechſel der Sologeſänge mit Chören und Doppelchören ein dramaähnliches zu nennen. Lebten dieſe inneren Perſönlichkeiten der Gefühlswelt nicht in der Cantate, ſo müßte ſie zur poetiſchen Erzählung, mit lyriſchen Ergüſſen durchzogen, herabſinken. Was daraus wird, hat man an den mit Recht aufgegebenen Cantaten für eine einzige Singſtimme geſehen. Das loſe Aneinanderreihen eines Gefühls an das andere befriedigt nicht; ganz anders hebt ſich die Sache, ſprechen ſich Empfindungen, Wünſche, Hoffnungen verſchiedener Herzen über ein und denſelben Gegenſtand aus. Weiter hat die Cantate nichts nöthig; eine ausgeführtere Fabel, eine Vermiſchung verſchiedener Intereſſen iſt ihr nicht Bedürfniß, wohl aber dem Oratorium, das der Erzählung, dem Dramaähnlichen, ein viel größeres Feld einräumt. Verſchieden geſtellte Individuen mit verſchiedenen Lebensanſichten und Beſtrebungen, die das Glück des Lebens auf abweichenden Pfaden, wohl auch auf entgegengeſetzten, ſuchen, ſolche, die um eines Zweckes willen, daß eine oder die andere Parthei falle oder ſiege, in Kampf gerathen, müſſen im Oratorium vorhanden ſeyn; folglich, ſoll das Ganze ohne Theatervorſtellung klar werden, auch ein gewiſſer Faden der Geſchichte, an den ſich Alles knüpft. Das heißt nun gewiß mit Recht dramaähnlich. Vor allen Dingen ſey ein Oratorium nicht zu lang; das ſtiller Wirkende hat vorzüglich darauf zu ſehen, damit es nicht fordert, was ihm ſelten zuerkannt wird. Dann ſey es dichteriſch und muſikaliſch durch beſtimmte Charakteriſtik der Perſonen und der Gefühle anziehend und in dieſem Falle wie im Style ſelbſt reiner als jede Oper. Beachtet es noch den beſtmöglichſten Wechſel der Situtationen mit klarer Gefühlstiefe, die ſich zunächſt in entſprechenden Melodien ausſpricht, ſo wird es ſich Freunde erhalten, ſo lange als Muſik beſteht.

Orcheſter, kommt aus dem Griechiſchen her und heißt hier (ὀρχηστής) zunächſt Tänzer, Pantomime, Springer; dann bezeichnete es bei den Griechen noch den Raum vor der Bühne bis zu den Sitzen der Zuſchauer, wo der Chor und die Muſiker ihren Platz hatten. Bei den Römern war es der Ehrenplatz der Senatoren. In ähnlicher Bedeutung iſt das Wort auch von den Neueren, und in ziemlich allen Sprachen, beibehalten worden. Man verſteht jetzt darunter: 1) den in Theatern, Concert- und Ballſälen, gewöhnlich durch Barrieren eingeſchloſſenen und terraſſenförmig erhöhten Platz, wo die Muſiker bei den Aufführungen aufgeſtellt ſind; und dann 2) auch die Geſellſchaft der Tonkünſtler ſelbſt, die an dieſem Orte die Muſik aufführen, oder das Ganze der in der heutigen Concert-, Opern- und Kirchenmuſik gebräuchlichen Inſtrumente. Ausführlicheres findet man in F. S. Gaßner's „Dirigent- und Ripieniſt,“ worin auch Zeichnungen von den beſten Orcheſterſtellungen in der Kirche, Oper und den Concertſälen wie bei großen Muſikfeſten befindlich ſind.

Orcheſter. Unter dieſem Namen exiſtirt auch ein von dem Uhrmacher Joh. Georg Straßer in Petersburg 1802 erfundenes Inſtrument, Spiel-Uhrwerk in Form eines antiken Tempels, und wird deshalb meiſtens auch zur näheren Bezeichnung Mechaniſches Orcheſter genannt; Orcheſter deshalb, weil die Stimmen faſt ein ganzes Orcheſter erſetzen.

Orcheſtrino, ein mit Darmſaiten von der möglichſten Dicke bis zu ähnlicher Feinheit bezogenes Taſteninſtrument, in Form eines Claviers. Dies Inſtrument geht von dem Pianiſſimo über zu der Stärke eines vollſtimmigen Orcheſters, in ſeiner ganzen Kraft. Der Erfinder des Orcheſtrino heißt Poulleau, von Geburt ein Franzos.

Orcheſtrion. So heißen zwei ganz verſchiedene Inſtrumente: 1) eine von Abt Vogler erfundene tragbare Orgel, auf welcher er ſich 1789 zum erſtenmal in Amſterdam hören ließ. Sie beſteht aus vier Clavieren, jedes von 63 Taſten, und aus 39 Pedaltaſten. Das Gehäuſe ſtellt einen Cubus von neun Fuß vor, und das Werk, welches keine Frontpfeifen hat, gleicht an Stärke des Tones einer 16füßigen Kirchenorgel. Es enthält ein crescendo und diminuendo für alle Stimmen, und eine äußerſt pünktliche Temperatur. — 2) ein mit einem Orgelwerke verbundenes Fortepiano, von Thomas Anton Kunz in Prag erfunden und nach deſſen Angabe von den Inſtrumentenmachern Gebrüder Still daſelbſt in den Jahren von 1796 bis 1798 verfertigt.

Organiſche Muſik. Unter dieſer verſtanden die Griechen das, was wir jetzt im Allgemeinen unter Inſtrumentalmuſik verſtehen.

Organiſt. Derjenige, welcher die Orgel beim Gottesdienſte einer Gemeinde zu ſpielen hat.

Organo, ital. Name der Orgel (ſ. d.).

Organo, Perino, geboren zu Florenz 1470 und geſtorben zu Rom ſchon 1500, war zu ſeiner Zeit berühmt als Lautenſpieler.

Organo-Chordium, deutſch eigentlich: Saitenorgel; ein von dem Orgelbauer und Inſtrumentenmacher Rackwitz zu Stockholm nach des Abt Vogler Angabe 1798 verfertigtes Inſtrument, das aus einem ganz gewöhnlichen Fortepiano und einer damit verbundenen kleinen Orgel beſtand.

Organographie, iſt die Lehre von der Beſchaffenheit der muſikaliſchen Inſtrumente, oder wörtlich eigentlich eine Beſchreibung der muſikaliſchen Inſtrumente, — Inſtrumentenbeſchreibung.

Organum, lateiniſcher Name der Orgel. — Organum hydraulicum iſt die Waſſerorgel. — Organum pneumaticum heißt zum Unterſchied von der letzten die gewöhnliche Windorgel (ſ. Orgel). — Organum partatile — tragbare Orgel, iſt entweder ein kleines Poſitiv, das leicht von einer Stelle zur andern getragen werden kann, oder der Name der Drehorgel, welche immer getragen wird.

Orgel, griechiſch Ὄργανον, italieniſch Organo und lateiniſch Organum, iſt ein Inſtrument, das aus ſehr verſchiedenartigen, kunſtgerecht, nach Maſſe, Form, Menſur und Intonation, auf Windladen in Chöre (Regiſter, Stimmen) geordneten Pfeifen (Orgelpfeifen) beſteht und deren Grundton durch künſtlich bereiteten, an Qualität ſich gleichbleibenden Wind (Orgelwind) hervorgebracht wird. Die Art und Weiſe, wie dies geſchieht, iſt aus dem Artikel Koppel zu erſehen. Ein Weiteres über dieſes großartigſte der Inſtrumente findet man in den verſchiedenen, daſſelbe betreffenden Artikeln, ſo wie im Hauptwerk. Mehr über Orgeln und Orgelbau iſt in folgenden Büchern zu finden: „Sintagma musicum etc.“ von Prätorius (drei Theile); Adlung's „musica mechanica organedi“ (zwei Theile); Adlung's „muſikaliſche Gelehrtheit“; Sponſel's „Orgelhiſtorie“; Don Bedo's de Celle, woraus Haller's „Kunſt des Orgelbaues“; Forkel's „allgemeine Geſchichte der Muſik“ (zwei Theile); Antoni's „geſchichtliche Darſtellung der Entſtehung und Vervollkommnung der Orgel“; Klein's „Lehrbuch der theoretiſchen Muſik“; Werkmeiſter's “Orgelprobe“; Schlimbach „Ueber Structur der Orgel“; Wolfram's „Anleitung zur Kenntniß der Orgel“; Türk „Von den wichtigſten Pflichten des Organiſten“; Becker's „Rathgeber für Organiſten“; Zang's „Vollkommener Orgelmacher“;

Digitized by Google

Wilke „Beſchreibung der Orgel zu Perleberg“; Werner „Orgelſchule“; Töpfer's „Orgelbaukunſt“; „die Orgel und ihr Bau“ von Seidl, und in dem jüngſt erſchienenen Buche von Kützing: „Theoretiſch-praktiſches Haudbuch der Orgelbaukunſt“.

Orgelabnahme, wird diejenige ſchriftliche Verhandlung zwiſchen einem Bauherrn und Orgelbauer genannt, welche zue Sicherſtellung Beider nach vollendeter Arbeit und nach gut ausgefallener Orgelreviſion aufzunehmen nöthig iſt.

Orgelbalg, ſ. Balg.

Orgelbau. Alle nahmhaften Gegenſtände, die, als zur Orgel, ihrer Einrichtung und ihren einzelnen Theilen gehörig, hier geſucht werden, ſind unter ihren beſondern Rubriken erklärt.

Orgelbauer heißt der, welcher ſich als kunſtgerechter Arbeiter im Fache der Orgelbaukunſt bewährte.

Orgelbauermaaß, iſt, in Deutſchland, die Länge des Dresdner Fußmaaßes.

Orgelbruſt, ſ. Bruſt.

Orgelchor, iſt dasjenige Kirchenchor oder diejenige, möglichſt hoch liegende, Platz in der Kirche, worauf eine Oegel ſteht oder geſtellt werden ſoll.

Orgelbrüſtung, daſſelbe was Orgelbruſt, ſ. Bruſt.

Orgeldecoration. Hierunter werden alle Verzierungen eines Orgelgehäuſes verſtanden.

Orgeldispoſition, iſt die vor dem Anfange des Baues einer neuen Orgel ſchriftlich feſtzuſtellende Anordnung des ganzen Baues, die nicht nur bei Anfertigung des Orgelaccordes, ſondern auch mit bei der Orgelabnahme zum Grunde gelegt wird, um darnach die Differenzen zu ſchlichten, welche etwa zwiſchen dem Orgelbauer und Orgelreviſor entſtanden ſeyn könnten, weshalb immer ſorgfältige Feſtſetzung aller Haupttheile nöthig iſt. Die Anfertiguag derſelben geſchieht am zweckmäßigſten von einem ſachverſtändigen Organiſten, mit Hinzuziehung des Orgelbauers, der die Orgel erbauen ſoll, und zwar in dem Locale, wo die Orgel zu ſtehen kommt. Weiteres ſiehe in den im Artikel Orgel angeführten Werken.

Orgeldisponent, iſt derjenige, welcher Dispoſitionen zu Orgeln entwirft.

Orgeleingeweide. Hiezu werden die Windladen mit ihren Pfeifen, die Abſtraktur, Wellatur und Regiſterſtangen einer Orgel gezählt.

Orgelexamen, ſo viel wie Orgelreviſion (ſ. d.).

Orgelflügel, heißen die beiden ſchmalen Seiten einer Orgel, in deren Fronten diejenigen Pfeifenabtheilungen ſtehen, welche die Bruſtpfeifen zu ihrer Mitte haben, dieſe daher von beiden Seiten umgeben.

Orgelfronte, Fronte, Façade, Geſicht, Proſpect, diejenige Seite einer Kirchenorgel, welche nach dem Kirchenſchiffe hin gerichtet iſt.

Orgelgehäuſe, Buffet oder Bufil iſt das ein Orgeleingeweide umgebende hölzerne Gebäude.

Orgelmenſur, ſ. Menſur.

Orgelmetall, das Metall, welches zu Orgelpfeifen gebraucht wird, iſt eine Legirung von Zinn und Blei.

Orgelmixtur, ſ. Mixtur.

Orgelpauke, ſ. Pauke (Heerpauke).

Orgelpfeifen, ſind die aus Zinn, Orgelmetall und aus weichen oder harten Holzarten verfertigten tonangebenden Werkzeuge einer Orgel.

Orgelpoſitiv, ſo viel wie Bruſtpoſitiv, ſ. Bruſtwerk.

Orgelprobe und Orgelprüfung, ſo viel wie Orgelreviſion (ſ. d. Art.).

Orgelpunkt, zunächſt und im Allgemeinen ein zu mehreren Harmonien nach Orgelart, d. h. in einer dem Fortklingen der Orgel gemäßen Weiſe, beibehaltener Grundton. Daher wohl den Name, der aus Orgel und Punkt (Note) zuſammengeſetzt iſt. Dann verſteht man darunter vorzugsweiſe eine Stelle am Schluſſe gewiſſer, meiſt kirchlicher Tonſtücke, wobei die oberen Stimmen einige Zeit lang ſich zum Schluſſe fortbewegen, während die Baßſtimme ſchon längſt den Schlußton feſthält. Dieſer kann nun ſeyn Dominante oder Tonica. Um dieſes Aushaltens des Baſſes willen nennt man den Orgelpunkt odee vielmehr die darunter verſtandenen Sätze auch wohl aushallende Cadenz. Von den in den Oberſtimmen liegenden Harmonien ſolcher aushaltenden Cadenzen wird vor allen Dingen erfordert, daß ſie zu dem liegenbleibenden Grundtone in irgend einer Art paſſen.

Orgelregiſter oder Orgelſtimme, ſ. unter den allg. Art. Regiſter und Stimme.

Orgelregiſterzüge, Ordines, Regulae, Canones, Pleuritides, Regiſterzüge, diejenige Maſchinerie an einer Orgel, wodurch ihren Pfeifen der Wind, bei geöffneten Spielventilen, zugeführt oder von ihnen abgehalten werden kann. Erſteres heißt: ein Regiſter anziehen, öffnen, aufziehen, ſpielbar machen; und letzteres: es abſtoßen, zuſtoßen, verſchließen; ſämmtliche Regiſterzüge einer Orgel: Regiſtratur, Orgelregiſtratur.

Orgelregiſtratur, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Orgelreviſion, auch Orgelprobe, iſt die von einer kirchlichen Behörde durch einen Sachkundigen angeſtellte Unterſuchung, ob eine neue Orgel accordmäßig, d. h. nach dem mit dem Orgelbauer vor dem Baue abgeſchloſſenen Contrakte odee Accorde, der die Dispoſition der Orgel und alle übrigen Bedingungen ihres Baues enthält, und auch ſonſt tüchtig gearbeitet iſt; — das erſte eigentliche Probiren einer Orgel, oder Revidiren eines Baues.

Orgelſtimme, daſſelbe was Orgelregiſter.

Orgeltabulatur, ſ. Tabulatur.

Orgeltreter, fälſchliche Benennung für Balgtreter, ſ. Calcant.

Orgel-Viola, von Giuſeppe Maria Pomi in Varallo 1833 erfunden und ital. auch von ihm grande Viola a Cembalo genannt, iſt ein muſikaliſches Inſtrument, das äußerlich einem Pianoforte gleicht, aber innerlich eher einer Oegel, denn der Ton entſteht auf eine dieſer ähnliche Weiſe.

Orgelwerk, 1) eben ſo viel als Orgel (ſ. d.); 2) auch blos das Innere einer Orgel im Gegenſatz zu ihrem Gehäuſe; 3) jedes kleine muſikaliſche orgelartige Inſtrument, welches, aus Orgelpfeifen zuſammengeſetzt, in Uhren, Doſen ꝛc. angebracht wird. Bei einer Spieluhr z. B. nennt man die Theile, welche ſpielen, zuſammengenommen nur das Orgel-, aber auch Spielwerk. Jene Benennung iſt nur richtig, wenn die Töne wirklich durch Pfeifen hervorgebracht werden, nicht durch Glocken, Federn oder dergl.

Orgelwolf. Unter Orgelwolf haben wir folgendes zu verſtehen. Wenn in der Stimmung nach dem Quintenzirkel alle zwölf Quinten der Octave völlig rein geſtimmt werden, ſo ſteht der letzte Ton gegen den Anfangston immer um Etwas zu hoch, und dieſes Uebermaaß in der Höhe eben, das auf alle zwölf Quinten hätte dergeſtalt vertheilt werden ſollen, daß alle einen gleichen Theil davon weniger rein eingeſtimmt wurden, heißt nun Orgelwolf, weil dieſe letzte Quinte gleich unangenehm auf das Ohr wirkt, wie etwa das Heulen eines Wolfes.

Orgiani, D. Teofilo, bekannt noch als Operncomponiſt aus dem Ende des 17. und Anfange des 18. Jahrhunderts, war Capellmeiſter zu Udine, aber aus Venedig gebürtig.

Orgitano (der Vorname iſt uns unbekannt geblieben), großer italieniſcher Claviervirtuoſe aus dem vorigen Jahrhunderte und Componiſt, aus Neapel gebürtig, wo er gegen 1808 ſtarb.

Orientaliſche Muſik. Der Orient iſt für uns Europäer im Allgemeinen die Länder Aſiens, insbeſondere Arabien, Perſien u. ſ. w. Hiernach iſt nun auch leicht zu ermeſſen, was man unter orientaliſcher oder morgenländiſcher Muſik zu verſtehen hat: die Muſik eben dieſer Länder Aſiens. Die Muſik der Völker

Digitized by Google

Afrika's gehört eigentlich nicht dazu, doch dehnt man den Begriff auch wohl noch über dieſen Erdtheil, wenigſtens im Allgemeinen aus, da mehrere Völkerſtämme deſſelben mit denen Aſiens, was ihre künſtleriſche Cultur betrifft, in engſter Verbindung ſtehen. — Der Quellen, aus welchen ſich für uns Beweismittel für den Muſikzuſtand unter den orientaliſchen Völkern ſchöpfen laſſen, giebt es ſo wenig, und auch dieſe wenigen ſind ihrem ganzen Umfange nach meiſt noch ſo unzugänglich, daß ſich derſelbe, bis auf einige einzelne Völkerſtämme hin, deren Muſik wir denn auch, wie weiter unten folgt, in beſonderen Artikeln betrachtet haben, nur in einem allgemeinen Umriſſe darſtellen läßt. — Da die Menſchen, wie die Bibel erzählt, nach der Sündfluth ſich in Aſien niederließen, ſo entſtanden auch dort wohl zuerſt wieder Künſte und Wiſſenſchaften. Die Griechen leiten die Bekanntſchaft mit denſelben von den Aegyptern, Phöniciern und Chaldäern ab, deren Philoſophien griechiſche und römiſche Schriftſteller oft rühmlich anführen. In dieſem Theile der Erde entſtanden die Aſſyriſchen und Babyloniſchen Reiche; Perſer und Chineſen kamen empor und ihre Reiche wurden immer größer, geriethen jedoch auch wieder in Verfall, während ein Theil Europa's mit ihnen in gleichem barbariſchen Zuſtande war. Die Muſik war natürlich, als eine allgemeine, der geſammten Menſchheit angehörige Kunſt, — wie man ſich leicht denken kann, — bei ſolchen reichen und üppigen Völkern beliebt und nach Umſtänden ſorgfältig ausgebildet. Die Fortſchritte dieſer Kunſt bei den verſchiedenen Nationen indeß zeitgemäß anzugeben, iſt rein unmöglich. Uebrigens hat der Geſchichte nach kein Volk mehr Anſprüche auf das Alterthum in dem Nach-Noah'ſchen Zeitalter als Syrer, Aſſyrer, Babylonier, Chaldäer und Phönizier, und ſo haben wir denn auch die erſten Anfänge der Muſik hier zu ſuchen, obgleich wir durch die vielen Revolutionen im Oriente weniger über den wirklichen Zuſtand der Wiſſenſchaften und Künſte bei den Völkern, die jetzt dieſe Landſtriche bewohnen, unterrichtet ſind als über den anderer Weltgegenden. In dem Artikel Hebräiſche Muſik haben wir ſchon das Mögliche und Nöthige beigebracht über den Muſikzuſtand der genannten Völker, da dieſelben im Grunde doch zuſammen nur einen Hauptſtamm, nämlich den hebräiſchen, ausmachen. Führen wir hier daher nur noch eine Stelle aus dem Propheten Daniel (3, 1—5) an, aus welcher ſich ein Schluß ziehen läßt, wie ſchon 3424 Jahre nach Erſchaffung der Welt (580 vor Chr. nach der gewöhnlichen Zeitrechnung) die Muſik bei jenen Völkern beſchaffen geweſen ſeyn muß. „Der König Nebukadnezar — heißt es dort — ließ ein goldenes Bild machen ꝛc. Und der Ehrenheld rief überlaut: das laſſet euch geſagt ſeyn, ihr Völker, Leute und Zungen, wenn ihr hören werdet den Schall der Poſaunen, Trompeten, Harfen, Geigen, Pſalter, Lauten und allerlei Saitenſpiel, ſo ſollet ihr niederfallen und das goldene Bild anbeten, das der König N. hat ſetzen laſſen." Unter den Inſtrumenten, welche die Aſſyrer ſelbſt erfunden haben ſollen, nennt man zunächſt den Trigone, ein Saiteninſtrument, das mit dem Griffel geſpielt wurde. Auch die Pandure oder Syrinx ſoll ihre Erfindung ſeyn. Nach Stellen des Juvenal müſſen die Syrier in den früheſten Zeiten ſchon Blas- und Saiteninſtrumente beſeſſen haben. Phönizien wurde früher von einem Volke bewohnt, das ſeine Macht blos ſeiner Schifffahrtskunde und ſeinem Handel verdankte. Handel und Schifffahrt aber bringt ein Volk mit mehreren anderen in Verkehr, was die Cultur befördert, und ſo läßt ſich nicht anders denken, als daß auch in dieſem Lande die Muſik ſehr zeitig blühete. Daß die Phönizier mehrere Inſtrumente kannten, iſt gewiß. Sanchuniathon giebt ja ſogar eine berühmte Phönizierin, Sido, als die Erfinderin der Muſik an, und eins ihrer Inſtrumente hieß wirklich nach dem Lande „Phönizier". Sie hatten die Nabel und Gingris. Erſteres wurde bei den Bacchusfeſten, letzteres beſonders bei Leichenbegängniſſen gebraucht. — Von den übrigen kleinen Völkerſtämmen Aſiens, wie den Edomiten, Amalekitern, Phrygiern, Lydiern, Aetoliern, Ioniern, Doriern u. ſ. w. läßt ſich nicht weniger annehmen, daß ſie lebhaft Muſik trieben, da die griechiſchen Klanggeſchlechte ſogar nach ihnen benannt ſind. Man ſehe auch den Art. über Griechiſche Muſik. — Ueber die Muſik der Hindus oder Indier, die ebenfalls zu den Orientalen gehören, iſt in einem beſondern Artikel gehandelt, der nachgeleſen werden mag. — Eben ſo über die Muſik der Chineſen. — Die Muſik der Perſer iſt ganz gleich mit der der Türken, und man vergleiche daher ihren und den Artikel Türkiſche Muſik. — Auch die Muſik der Araber fällt mit der letztgenannten ziemlich in Eins zuſammen; indeß möchte darüber hier noch Folgendes insbeſondere zu bemerken ſeyn. Vor der Einführung des Islams zeichneten ſich die Araber beſonders in der Dichtkunſt und dadurch aus, daß ſie gleich aus dem Stegreif Verſe machten. Andere Künſte waren ihnen noch faſt ganz unbekannt. Sie bildeten zu der Zeit nämlich nur herumziehende Stämme, wenig geneigt zu einer höherer Bildung angehörigen Kunſtpflege. Ihre Muſik und ihr Geſang war nichts weiter als ein Schreien, wodurch ſie ihre Kameele aufregten, und die Kunſt ihrer Sänger, Hadis genannt, beſtand nur in wilden Betonungen, die den rohen Willen dieſer Hirten ausdrückten. Als die muhamedaniſche Religion die Sitten der Beduinen milderte und ſie als Eroberer auftraten, verachteten ſie Alles, was nicht unmittelbar mit dem Koran und ſeinen Geboten übereinſtimmte. Das konnte auch der Muſik nicht ſehr förderlich ſeyn. Dieſe und Pantomime waren bei ihnen noch durchaus nicht allgemein, und ſie kannten nur die Lieder aus der Wüſte. Sobald indeß Perſiens und Griechenlands Schätze ſich ihnen öffneten, bekamen ſie auch mehr Sinn für die Kunſt. Griechiſche und Perſiſche Muſiker reiſten nach Mekka und nahmen Dienſte bei den Arabern, die ſie hoch belohnten und nachahmten. Bald machten ſich arabiſche Sänger berühmt, z. B. Tawis Saib-Halthir, der Lehrer Abdallah's, Sohn Djafers, und die Perſiſche Muſik wurde bei den Arabern heimiſch. Moidebn-cherih und Andere vervollkommneten die Singekunſt und brachten ſie in ein förmliches Syſtem. Unter den Abbaſſiden war Bagdad der Mittelpunkt guter Muſik. Für die Tänzer ward zu dieſer Zeit eine eigene Kleidung ausgeſonnen; Caſtagnetten kamen in Gebrauch, auch mehrere Arten Tänze, die beſondere Schritte und Muſik hatten, welche ſich weit verbreiteten. Der Name Harun al Raſchid iſt durch das Werk „Tauſend und eine Nacht" allgemein bekannt. Dieſer Calife, der 786 bis 809 regierte, war ein großer Muſikliebhaber, und ſein Freund und Vertrauter war ein Flötenſpieler. Man kann denken, daß da manches Erhebliche für Muſik geſchah. Die Lieder Abou-Giafars, von dem Stamme der Abbaſſiden, ſind noch ein Vergnügen der Araber, und der Muſik Abou-Nahar-Mahomet al Farabi mißt man wunderbare Wirkung zu. Man nannte ihn ſchlechtweg nur den arabiſchen Orpheus. Nach einer Sammlung arabiſcher Handſchriften in dem brittiſchen Muſeum ſcheint es, daß er vor 1060 ſchon einen, wenn auch unvollkommen Begriff von Harmonie hatte. In der Encyclopédie méthodique iſt ein Artikel aus den „Proben neuerer Muſik der Araber von Laborde" beinahe ganz enthalten. Darnach beſteht das arabiſche Muſikſyſtem aus Vierteltönen des enharmoniſchen Klanggeſchlechts, und der Verfaſſer der Encyclopädie ſagt, daß die Araber, gleich andern orientaliſchen Völkern, nie von einem Tone zum andern herunter oder hinauf gehen, ohne alle dazwiſchen liegenden Stufen zu durchlaufen. Und dieſes ſtete, ſanfte Auf- und Abſchreiten, dieſes Hingleiten der Stimme, das uns unerträglich iſt, machte für ſie eben das Angenehme der Muſik aus. Kenntniß der Harmonie haben ſie übrigens nicht, ihr Geſang iſt uniſono und wird höchſtens in Octaven begleitet. Beim Saitenſpiele berühren ſie manchmal auf einmal alle Saiten des Inſtruments zugleich, um die Wirkung zu erhöhen, d. h. um mehr Lärm zu machen.

Digitized by Google

Hauptſächlich haben ſie Schlaginſtrumente, die mit den Fingern oder Nägeln berührt werden; auch eine Flöte, Nai genannt, aus einem Stück Schitfrohr verfertigt, mit metallenem Mundſtück. Nach dem Tone dieſes Inſtrumentes tanzen die Derwiſche (ſ. d.). Ein anderes Inſtrument der Araber, Oud oder Eoud genannt, iſt eine Art Laute. Demſelben meſſen ſie eine eben ſo wunderbare Kraft bri, wie die Griechen einſt der Leyer des Amphion. Ganz ernſtlich verſichern ſie, jede der vier Saiten dieſes Inſtruments habe eine eigenthümliche Kraft, die erſte z. B. gebe ein ſicheres Mittel gegen Galle und Verſchteimung, die zweite gegen Melancholie und Krämpfe, die dritte gebe jungen Leuten beſonders Kraft und Geſundheit, und durch die vierte endlich würden ſanguiniſche Temperamente augenblicklich beruhigt; die Macht dieſer Saiten aber hänge hauptſächlich von der Art und dem Tone ab, auf welche und in welchem ſie gebraucht würden. Die Anſicht hat in der That einen tiefer liegenden Grund. Für jede Handtung der Leidenſchaften haben ſie daher auch ein beſonderes Pizzicato. Muth, Freimüthigkeit und alle guten Eigenſchaften werden durch eine beſondere Art, in die Saiten zu greifen, eingeflößt; durch eine andere wieder Liebe und Vergnügen, durch eine dritte Tanzluſt, und durch eine vierte Schlaf und Ruhe. Ihre ganze Muſik theilen die Araber in zwei Theile: den Felif (Compoſition) oder Muſik in Beziehung auf Metodie, und den Ikaa (Fall der Töne) oder Muſik in Beziehung auf Takt, die ſie blos bei Inſtrumenten anwenden. Sie haben vier Haupttonarten, woraus ſie acht andere ableiten, und außerdem noch ſechs zuſammengeſetzte. In Forkel's Geſchichte der Muſik heißt es: die Araber nennen ihre Muſik Ilm el Edwar oder die Wiſſenſchaft der Cirkel, und ſchreiben auch ihre Linien in Cirkel, und zwar ſo viel über einander, als die Melodie Intervalle enthält. Dieſe Linien haben außerdem noch verſchiedene Farben, ſo daß ſie, wenn ſie z. B. ſieben Töne bezeichnen ſollen, die aliſ, be, gim, dal, he, wau, zain heißen und unſern a h c d e f g entſprechen, auch von ſieben verſchiedenen Farben ſeyn müſſen. Die tiefſte Note iſt grün, die zweite roſenfarbig, die dritte eine Art von blau, die vierte violet, die fünfte braun, die ſechſte ſchwarz und die ſiebente hellblau. Bei den Tranſitionen von einem Intervall ſchreiten die Araber ſelten diatoniſch fort, ſondern chromatiſch oder gar enharmoniſch. Von c bis d z. B. zählen ſie vier Intervalle. Hier iſt jedoch zu beachten, was Villoteau in ſeinem Werke über den gegenwärtigen Zuſtand der Muſik in Aegypten Cap. 1., Artikel 5. ſagt: „Es ſcheint das muſikaliſche Syſtem der Araber ſich nicht in gleicher Form erhalten zu haben und daß die Schriftſteller nicht übereinſtimmen, worin es beſtehe. Einige theilen die Octaven in ganze, halbe und Viertelstöne, wodurch ſie vierundzwanzig verſchiedene Töne in ihre Tonleiter erhalten; Andere theilen ſie in ganze und Drittelstöne und haben ſomit nur achzehn Töne in der Scala; wieder Andere ſetzen Achtelstöne hinzu, was achtundvierzig Töne in der Leiter erzeugt; endlich nehmen Einige auch im Ganzen vierzig Töne an; durchgängig aber wurde nach Drittelstönen getheilt, und es ergiebt ſich daraus, daß dieſe vierzig Töne $2\frac{1}{4}$ Octaven und $\frac{1}{4}$ Ton nach dieſem Syſtem im Umfang haben, übereinſtimmend mit dem Tonumfang, wie ihn die Araber ſelbſt angeben.“ Daß die Araber ihr Tonſyſtem in ſolche kleine Intervalle abtheilen, liegt hauptſächlich wohl in der größern Flexion und rhythmiſchen Accentuirung ihrer Sprache, und der Zartheit ihrer ganzen Organiſation, und in der vorzüglichen Feinheit ihres Gehörs. Von dieſer wiſſen alle Reiſende nicht genug zu erzählen. Die Regeln der arabiſchen Muſik ſind viel ſchwerer als die irgend eines andern Volks, und ſo vielfach, daß ſelbſt kein arabiſcher Muſikus ſich rühmen kann, ſie alle genau zu kennen. Um ein Bild der arabiſchen Inſtrumente zu entwerfen, iſt im Allgemeinen zu erwähnen, daß ſie alle in die drei gewöhnlichen Hauptgattungen zerfallen: in Saiten-, Blas- und Schlaginſtrumente. Eine Beſchreibung derſelben befindet ſich im Hauptwerk. Mehr als alle anderen Nationen Aſiens ſcheinen die Siameſen Fortſchritte in der Muſik gemacht zu haben. Ihre Melodien ſind gewöhniglich lebhaft und nicht ohne Anmuth, ſelbſt für ein gebildetes europäiſches Ohr. Ihrer eigenen Angabe nach erhielten ſie die Muſik und beſonders die Inſtrumente aus Birma, Pegu oder China. Sie halten nämlich die Bewohner dieſer Länder unbedingt für viel geſchickter in der Muſik als ſich ſelbſt, und dennoch weicht die ihre von der andreren barbariſcher orientaliſcher Nationen bedeutend dadurch ab, daß ſie, eines Theils zwar einfacher aber doch angenehmer iſt. Durchgängig bewegt ſie ſich in der weichen Tonart. J. Crawford verſichert, daß die meiſten Melodien den ſchottiſchen und irländiſchen gleichen. Niemals wird das Ohr durch grelle Uebergänge beleidigt. Die ſiameſiſchen Muſiker wollen — was bei einem ſolchen Volke auffallen muß — das Herz rühren, den Geiſt ermuntern und Leidenſchaften aufregen. Deshalb haben ſie mehrere Arten und ſehr viele Lieder, aus denen ſie immer die zweckmäßigſten wählen. Ein ziemlich geſchickter Muſiker, der vor Finlayſon einſt ſpielte, verſicherte denſelben, daß er mehr denn 1500 kenne. Nach Crawford beſtand ein ſiameſiſches Orcheſter aus wenigſtens zehn Inſtrumenten. In den Recherches asiat. Bd. 3, pag. 436 ff. findet man Näheres über die Muſik auf der Inſel Ceylon, wo ſie lange mit beſtem Erfolg getrieben zu ſeyn ſcheint. Die Tonleiter der Siameſen heißt Septa sonere (ſieben Töne). Eine auch nur halbwegs ausgebildete Tonſchrift ſcheinen ſie aber nicht zu beſitzen. — Ueber die Muſik der Singaleſen läßt ſich wenig berichten. Ihrem Geſange und Spiele fehlt aller Reiz. Ihre Trompeten haben den ungefälligſten Ton, den man ſich nur denken kann. Deſſen ungeachtet lieben ſie dieſes ihr Inſtrument leidenſchaftlich, und es iſt ihren Tempeln und Königen geweiht. Ihre Hörner, Kombone, ſind eben ſo unangenehm. Eine Art Oboe, die ſie haben, ebenfalls. Dieſelbe iſt ſehr lang, aber ganz eng, und ihr Ton gleicht mehr einem widerlichen Schrei. Die beiden Ende ſind mit Stricken von Katzendarm an dem Gürtel des Spielers befeſtigt, der über die Schulter hängt. Trommeln haben ſie vier verſchiedene Arten. Geſang hören die Singaleſen ſehr gern. Ein Reiſender hat öfters einen Sänger vor und einen andern hinter ſeinem Palankin. Jeder von ihnen ſingt da Stanzen von unbeſtimmter Länge ab, denn es trifft ſich oft, daß er begeiſtert von einem Stoff in das Improviſiren geräth. Ihre Lieder ſind entweder religiös und preiſen die Tugenden des Budhus und ihrer andern Götter, oder hiſtoriſch, wo ihnen dann die glänzenden und edlen Thaten ihrer Könige zum Texte dienen, oder ſie werden durch ein Liebesabenteuer begeiſtert. In jedem Falle indeß klingt ihre Melodie ſehr traurig; was man fröhliche Muſik nennt, trifft man bei den Singaleſen nicht. Ihre Lieder aufzuſchreiben, wäre eine ſchwierige Aufgabe, weil der Text unaufhörlich wechſelt, obſchon die Bewegung dieſelbe bleibt, nämlich langſam. Tamburinen und Caſtagnetten ſind unter den genannten Völkern ebenfalls gebräuchlich, und die Ulemas führen immer verſchiedene Arten von Hörnern und Trommeln bei ſich, um Almoſen zu bekommen. — Bei den übrigen orientaliſchen Stämmen dürfte die Muſik in keinem ſolchen Zuſtande ſich befinden, daß ſie nur der Anführung hier werth wäre. Und ſo verweiſen wir denn zum Schluß nur noch auf die Werke hin, aus welchen ſich hauptſächlich eine möglichſt genaue Kenntniß der orientaliſchen Kunſt ſchöpfen läßt. Es iſt dies zuerſt das franzöſiſche Prachtwerk: Description de l'Egypte etc., von welchem Herr v. Hammer im 56. Bande der Wiener Jahrbücher 1831 ſehr lehrreiche und anziehende Nachricht gibt. Darin befindet ſich nämlich, zunächſt was den alten Zuſtand Aegyptens betrifft, eine Abhandlung von Villoteau über die Muſikinſtrumente der alten Aegypter, die verſchiedenen Arten des Tabuni, der Flöten, die Trompete, das Syſtrum, die Trommel ꝛc. Wichtiger iſt dann aber, in Hinſicht auf unſern allgemeinen Gegenſtand, Villoteau's

Digitized by Google

große Abhandlung über die orientaliſche Muſik. Der erſte Theil handelt von der in Aegypten und zunächſt zu Kairo üblichen Muſik; der zweite von der Muſik Aſiatiſcher und Europäiſcher Völker. Die erſte Abtheilung beginnt mit einer vollſtändigen Darlegung des muſikaliſchen Syſtems der Araber, mit den dazu gehörigen Notentafeln und Geſängen, deren Text ſowohl im arabiſchen Original als in der vulgären ägyptiſchen Ausſprache und in der franzöſiſchen Ueberſetzung. Ein beſonderer Abſchnitt handelt von den ägyptiſchen Sängerinnen und Tänzerinnen u. ſ. w. Die zweite Denkſchrift handelt von den Muſikinſtrumenten der Aegypter. Michaelis Abhandlung über die Muſik des alten Aegyptens ꝛc. iſt eine Ueberſetzung aus jenem franzöſiſchen Prachtwerke, die 1821 erſchien. Dieſer an ſchließt ſich die, übrigens viel ältere Nachricht über die Muſik der alten Aegypter im zweiten Stück von Koch's Journal der Tonkunſt.

Orificium, die Oeffnung der Orgelpfeifen an dem obern Labium.

Oriſichio, römiſcher Kirchencomponiſt aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der von allen Schriftſtellern aus ſeiner Zeit außerordentlich gerühmt wird.

Oriſtaneus, Julius, geboren zu Trepano in Sicilien, blühete als Kirchencomponiſt um 1600 und war damals Organiſt an der Königlichen Capelle zu Palermo.

Orlandi (nicht Orlando), Fernando (deutſch: Ferd. Orland), Maeſtro di Solfeggio am K. K. Muſik-Conſervatorium zu Mailand, iſt geboren 1777 zu Parma. Außer 18 Opern componirte O. noch eine Menge anderer Theaterſtücke, fünf große Chöre zu Alfieri's „Alceſte“, eine zweiſtimmige Cantate, vier Meſſen und andere Kirchenmuſiken, und ein Ballet in fünf Acten, nebſt einem dreiſtimmigen Notturno. Reine Inſtrumentalſtücke, wenigſtens ſolche, die hier der Anführung werth oder überhaupt von irgend einer Bedeutung wären, wüßten wir nicht von ihm zu nennen. Den überzeugendſten Beweis von ſeinem vollen Berufe zum Geſanglehrer lieferte er durch die Bildung einer ſeiner eigenen Töchter zu einer der trefflichſten Sängerinnen, welche Italien in neuerer Zeit aufzuweiſen hatte. Leider ſtarb dieſelbe ſchon am 22. November 1834 zu Rovigo. Sie war keine volle 23 Jahre alt geworden.

Orlandi (Sängerin), ſ. den vorhergehenden Artikel.

Orlandini, Giuſeppe Maria, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, und beſonders durch eine lange Reihe wohlgelungener Intermezzo's ſehr berühmter Componiſt, aus Bologna gebürtig, war Capellmeiſter des Großherzogs von Toscana, als welcher er gegen die Mitte genannten Jahrhunderts ſtarb (um 1745).

Orlando di Laſſo (Orlandus Laſſus), ſ. Laſſo.

Orloff, Gregor Graf von, bekannt als hiſtoriſcher, muſikaliſcher und überhaupt artiſtiſcher Schriftſteller, war Kaiſerl. Ruſſiſcher Senator, Geheimerrath und Kammerherr, geboren zu Petersburg 1777. Er ſtarb zu Petersburg am 4. Juli 1826.

Ornithoparchus, Andreas M., ein Oſtfranke aus Meiningen, ſchrieb im Anfange des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts ein für ſeine Zeiten wichtiges Werk: Musicae activae Micrologus, Libris IV. digestus, omnibus Musicae studiosis non tam utilis quam necessarius Excussum est hoc opus: denuo castigatum: recognitumque: Lipsiae in aedibus Valentini Schumanni: calcographi solertissimi: Mense Aprili, anni virginei partus undevigesimi supra sesquimillesimum, 12 Bogen in 4. Walther gibt noch zwei Ausgaben an, 1533 und 1535 in Cöln, wozu Schacht in ſeiner bibl. mus. von 1687 noch eine dritte zu Cöln 1540 in Octav beifügt. Forkel rechnet das Buch zu den gründlichſten und beſten ſeiner Zeit.

Orologio, Aleſſandre, von Geburt ein Italiener, ſtand um 1585 als Muſikus von großem Rufe in Dienſten des in der Kunſtgeſchichte berühmten Landgrafen Moritz von Heſſen-Caſſel; ſpäter ging er nach Wien, und trat in Kaiſerliche Dienſte, wo er auch, und zwar gegen 1630, geſtorben zu ſeyn ſcheint. Von ſeinen Compoſitionen ſind noch vorhanden: zwei Bücher dreiſtimmiger Canzonetten, ein Buch fünf- und ſechsſtimmiger Intraden, und ein Motettenwerk, das 1627 zu Venedig erſchien.

Orpheoreon, oder Orphoreon, eine veraltete Art Zither, mit acht Metallſaiten bezogen.

Orpheus, einer der älteſten Barden in Griechenland, welchem die Griechen in Anſicht ihrer Cultur ſehr Viel zu danken hatten, und der wegen des mythiſchen Charakters, welchen die Nachwelt ihm andichtete, zugleich eine der intereſſanteſten Erſcheinungen in der Kunſtgeſchichte geblieben und daher auch zu allerhand Kunſtgebilden (wie Operntexte ꝛc.) benutzt worden iſt.

Orpheus-Harmonie, ſ. den folgenden Artikel.

Orphica, ein kleines Hammerclavier, von Röllig im letzten Decennium des verfloſſenen Jahrhunderts zu Wien erfunden, das man auch Orpheus-Harmonie nannte.

Orſini, Gaetano, aus Italien gebürtig und in Wien um 1750 geſtorben, war ein ausgezeichneter Contraltiſt in der berühmten Hofcapelle Kaiſer Karl's VI. und gehörte ebenfalls in die große Virtuoſenzahl, welche bei der Prager Krönung jene vielbeſprochene Oper des K. K. Obercapellmeiſters, Joh. Joſ. Fuchs, „Costanza e Fortezza“ (1723) ausführen halfen.

Orſini-Vizzani, Lucretia, italieniſche Sängerin, lebte um 1625 zu Bologna, und war zu jener Zeit auch als Componiſtin berühmt.

Orſchler (unrichtig Orsler), Joh. Georg, im Jahre 1698 zu Breslau geboren, war um 1758 erſter Violiniſt in der Kaiſ. Capelle zu Wien. Obgleich von ihm Nichts öffentlich durch den Druck bekannt geworden iſt, ſo hat er dennoch Viel componirt. Allgemein zählte man ihn zu den ausgezeichnetſten Virtuoſen ſeiner Zeit. Sein Todesjahr ſcheint in die Zeit von 1766 bis 1770 zu fallen.

Orsler, Franz, ausgezeichneter Violoncelliſt des vorigen Jahrhunderts, ſtand im Orcheſter der Hofoper zu Wien, und ſtarb hier gegen 1798. — Ein anderer Violoncelliſt, Joſeph Orsler, war ein Sohn von dem vorhergehenden, und ebenfalls im Orcheſter der Hofoper angeſtellt. Derſelbe componirte auch Mehreres für ſein Inſtrument.

Orsler, Johann Georg, ſ. oben Orſchler.

Orth, Emilie und Marie von, Zwillingsſchweſtern, geboren den 12. Juli 1821 und ſelbſt in der jetzigen, das Claviervirtuoſenthum ſo ſehr fördernden Zeit beachtenswerthe Virtuoſinnen auf bezeichnetem Inſtrumente.

Orthiſch. Die Griechen hatten einen eigenen dactyliſchen Nomos (Melodie), den ſie den orthiſchen nannten, weil die Töne deſſelben, nach Maaßgabe ihres Tonſyſtems, ſehr hoch lagen.

Orthoepik (in Beziehung auf Muſik). Die erſten Elemente alles Geſanges ſind Sprache und Ton. Geſangbildung iſt demnach bedingt durch Sprach- und Tonbildung. Ohne es in Beiden zugleich bis zu einem gewiſſen Grade von Vollkommenheit gebracht zu haben, kann niemals ein tüchtiger Sänger entſtehen. Den erſten Haupttheil der Sprachbildung umfaßt nun die Orthoepik, d. i. die Lehre von der richtigen Ausſprache; den zweiten die Declamationslehre. Ueber die Pronunciation beim Geſange haben wir es im Beſondern mit der Lehre von der richtigen Pronunciation der Sprachlaute (Orthoepie) beim Geſange zu thun. Es iſt dieß von der größten Wichtigkeit ſowohl für den Sänger, als den Vocalcomponiſten, denn erſt durch die genaue, haarſcharfe, elementariſch-ſchöne Lautirkunſt erhält der Geſang Umgränzung und Geſtaltung, erſt wenn der Sänger und Componiſt die Schwierigkeiten der Sprache bezwingen und ihre Vortheile benutzen gelernt haben, werden Beide etwas Vollkommenes in der Vocalmuſik leiſten. In dem ſpeciellen Theile der Orthoepik ſelbſt tritt als erſte Hauptregel uns entgegen, daß

Digitized by Google

auch beim Geſange die Conſonanten ſämmtlich ſo ausgeſprochen werden wie beim guten Reden. Wir brauchen uns alſo bei der Lautbildung dieſer gar nicht aufzuhalten. Die Vocale aber und Dyphthongen geben aus dem Sprachtone in den Geſangton über, und ihre muſikaliſche Lauterzeugung wird daher an anderem Orte beſonders nachzuſehen ſeyn.

Ortigue, Joſeph Ludwig von, wurde den 22. Mai 1802 zu Cavaillon (Vaucluſe) geboren. 1828 ſchrieb er zu Paris eine Broſchüre: „De la guerre des Dilettantes," welche gegen Roſſini gerichtet iſt. Die Veröffentlichung dieſes Werkchens ſicherte von Ortigue einen Rang unter den damals ſehr wenig zahlreichen Muſik-Kritikern. Bald nachher erſchien eine andere Broſchüre: „Pélérinage de deux Provençeaux de la Trappe et la Ste. Baume," welche ſpäter in den Roman: „La Ste. Baume" verwandelt wurde. Später zog von Ortigue in die Einſamkeit nach Lachenaie zu Abbé Lammenais. Hier begann er eine lange Arbeit über die Muſik der Alten, wovon einige Fragmente in der Pariſer Muſikzeitung erſchienen. 1830 kehrte von Ortigue nach Paris zurück. Dort ſchrieb er die muſikaliſchen Artikel in das „Journal de l'avenir" und in die „Revue de Paris." 1832 veröffentlichte v. O. die Schrift: „Le balcon de l'opéra." Ein Jahr nachher erſchien ein bedeutendes Werk über die Orgel. Ein Jahr ſpäter erhielt er durch das Miniſterium den Auftrag, ein Werk über l'histoire de la musique au moyen âge particulièrement en France" zu ſchreiben. 1839 übertrug man ſeiner Sorge den Muſikunterricht am Collège royal Henry IV. Auch verwaltete O. die Organiſtenſtelle an der Kirche St. Thomas. Einige Zeit, nachdem Berlioz ſeine Oper „Benvenuto Cellini" aufgeführt hatte, veröffentlichte v. O. eine Schrift: „De l'école italienne et de l'école allemande," die der Gegenſtand einer heftigen Fehde wurde. Er war der Erſte, welcher gegen Roſſini auftrat, er machte die erſten Analyſen über Beethoven's Symphonien, er begrüßte Meyerbeer am erſten als den Mann, welcher alte Feſſeln abſchüttelte; der Erſte hat er auf Berlioz die künftige Hoffnung der Muſik in Frankreich begründet. v. O. opferte von jeher ſeine Wohlfahrt dem Vertrauen, ſein Privatintereſſe dem Kunſtvortheile. Was er als wahr erkannte, ſprach er mit bewunderswerther Unabhängigkeit aus, und in dieſem Sinne müſſen alle ſeine Arbeiten verſtanden werden, die ſelbſtſtändigen nicht minder als diejenigen, welche er in öffentliche Journale liefert.

Orting, Benjamin, geboren zu Augsburg 1717, war Muſikdirector an der Hauptkirche St. Anna zu Augsburg, und ſtarb als ſolcher 1795. Von den Liedern, Cantaten und Motetten, die er ſetzte, iſt Nichts gedruckt worden; in Augsburg indeſſen erhielten ſie jedes Mal, wenn ſie aufgeführt wurden, allgemeinen Beifall.

Ortiz, Diego, Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller des 16. Jahrhunderts, war aus Toledo gebürtig und ſtarb als Capellmeiſter des Königs von Neapel gegen 1570.

Oscillation, ſ. Schwingung.

Ossea tibia, eins der erſten Inſtrumente des grauen Alterthums, welches theils aus Kranichbeinen, theils aus den Knochen anderer Thiere verfertigt wurde, etwas gebogen war, wie etwa unſere Zinke, und nach den davon noch vorhandenen Abbildungen auf alten Kunſtwerken auch ſchon einige Tonlöcher hatte.

Oſſowsky, Stanislaus d', ſtarb zu Wien 1806, und war zu ſeiner Zeit ein ziemlich fertiger Clavierſpieler und gefälliger Componiſt.

Ostinato (ital.) — anhaltend, hartnäckig.

Oswald, Heinrich Siegmund, Königl. Geheimerath zu Breslau, bekannt als fleißiger und auch glücklicher Vocal- und auch Liedercomponiſt, ward geboren zu Nimmerſaat in Schleſien 1751. Als Schriftſteller verſuchte er ſich in „Unterhaltungen für Reiſende nach der himmliſchen Heimath," die auch manches Intereſſante über Muſik; namentlich über die Tonarten, enthalten.

Ottani, Bernardo, geboren zu Turin 1748. Der Sage nach ſoll er eben ſo viele ſchöne Gemälde als Opern geliefert haben. Er ſtarb in ſeiner Vaterſtadt im Jahr 1806 als ein ſehr wohlhabender Privatmann. Auch ſein Bruder — Cajetano O., war vortrefflicher Maler und Tenorſänger. Als Sänger ſtand derſelbe längere Zeit am Theater zu Turin; ſpäter jedoch zog er ſich von demſelben zurück und lebte ausſchließlich der Malerei, bis er gegen 1808 in Turin ſtarb.

Ottava (ital.) — Octave (ſ. d.); — Ottava alta — höhere Octave; ottava bassa — tiefere Octave. Man vergleiche hierüber die Artikel Alta und Bassa, al Ottava.

Ottetto (ital.) — Octett (ſ. d.).

Otto, Franz, geb. 1730 in Schleſien, und geſtorben den 5. December 1805 als wegen ſeiner Meiſterſchaft allgemein geſchätzter Pfarrorganiſt zu Glatz. Er ſchrieb eine groſse Anzahl von Sonaten, Parthien, Concerten, Soloſtücke, Choralmeſſen, Stationen zum Frohnleichnamsfeſte, Cantaten zu Geburtsfeiern, Trauungen, Begräbniſſen ꝛc., Motetten, Lieder, Geſänge, Chöre, auch ein vollſtändiges Choralbuch, und namentlich enthalten ſeine Kirchenarbeiten einen Reichthum contrapunktiſcher Schätze.

Otto, Jakob Auguſt, geboren zu Gotha 1762, geſtorben zu Jena als Großherzoglicher Hofinſtrumentenmacher. Schon im Jahr 1808 erſchien von ihm eine Abhandlung über den Bau der Streichinſtrumente in der Leipziger allgemeinen muſikal. Zeitung. Seine ſpäteren Schriften: „Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninſtrumente" (Halle bei Reinecke 1817) und „Ueber den Bau der Bogeninſtrumente und die Arbeiten der vorzüglichſten Inſtrumentenmacher, zur Belehrung für Muſiker ꝛc." (Jena bei Bran 1828), fanden in verſchiedenen Journalen und muſikaliſchen Zeitſchriften eine ſehr anerkennende Anzeige und ſind in der That für Inſtrumentenmacher und Virtuoſen auf Streichinſtrumenten unentbehrlich. Er hat fünf Söhne hinterlaſſen, welche ſämmtlich Inſtrumentenmacher ſind. Georg Auguſt Gottfried, in Jena; Chriſtian Carl, in Halle; Heinrich Wilhelm in Berlin; Carl Auguſt, Hofinſtrumentenmacher in Ludwigsluſt, und Friedrich Wilhelm, in Amſterdam.

Otto, Georg, geboren zu Torgau 1550, lebte um 1585 als Capellmeiſter in Caſſel, wo er erſt 1620 ſtarb. Er war einer der durchgebildetſten Tonkünſtler ſeiner Zeit; ſchrieb viele Kirchenmuſiken und Motetten.

Otto, Johann, der erſte bekannte Notenverleger, war ein Nürnberger Tonkünſtler, der mehrere Meſſen u. dgl. componirte. Er ſtarb 1560.

Otto, Valerius, berühmter Organiſt und Componiſt des 17. Jahrhunderts, wahrſcheinlich in Leipzig geboren, war Fürſtl. Lichtenbergiſcher Hofmuſikus. Sein Todesjahr iſt nicht bekannt; auch von ſeinen Werken können nur noch zwei genannt werden: „Musa Jessaeae quinque vocibus ad octonos modos expressa" (Leipzig 1609), und eine Sammlung von fünfſtimmigen Paduanen, Gagliarden, Intraden ꝛc. (ebend. 1611).

Otto, Ernſt Julius, Cantor und Muſikdirector an den drei evangeliſchen Hauptkirchen zu Dresden, wurde geboren am 1. September 1804 zu Königſtein in Sachſen. Im Jahr 1830 ſtarb Agthe in Dresden und Otto ward zu Oſtern deſſelben Jahres als Cantor confirmirt. Von dieſer Zeit an hat er zwei Charfreitags-Oratorien geſchrieben: „der Sieg des Heilandes" (gedichtet von Adolf Peters), welches auf Verlangen bereits dreimal, und: Die Feier der Erlöſten am Grabe Jeſu" (gedichtet von Ch. Ch. Hohlfelde), welches gleichfalls mit Beifall im Jahre 1834 aufgeführt wurde. Eine Miſſa und vieles Andere. Der pädagogiſche Verein dort, welcher 1835 das erſte große Concert, von faſt 400 Männerſtimmen ausgeführt, gab, übertrug Otto die Direction deſſelben, und er ſchrieb zu dieſem Zweck ein Oratorium: „Hiob" (gedichtet von Julius Moſen), welches ſich großen Beifall erwarb, wie auch die Urtheile in öffentlichen

Digitized by Google

Blättern bewieſen, und bereits in Rochliß und Chemniß zur Aufführung kam. Im Jahre 1836, in welchem der jeßige König Friedrich Auguſt ſeine Regierung antrat, ſchrieb er für das erwähnte pädagogiſche Concert eine Huldigungs-Cantate und ein Te Deum, welche beide Werke ſich ebenfalls eines ungetheilten Beifalls erfreuten und in den Journalen ſehr gelobt wurden. Für das Concert, welches Ende September 1838 gegeben wurde, ſchrieb er eine Miſſa. Außer dieſen größeren Werken hat er noch mehrere Kirchencantaten componirt. Außerdem ſchrieb er mehrere Motetten für Chor-, wie für Männergeſang, ſo wie zwei Opern: „das Schloß am Rheine“ und „der Schloſſer von Augsburg.“ Im Jahre 1839 gewann er den Preis, welchen der Mannheimer Muſikverein auf die beſte Compoſition eines Liedes von Kletke ausgeſetzt hatte. So erſcheint Otto als einer unſerer talentvollſten und überhaupt tüchtigſten jüngeren Componiſten, von denen noch Vieles zu erwarten ſteht.

Otou, eine kleine indiſche Flöte, womit die Bayaderen oder Tänzerinnen ihren Geſang begleiten oder begleiten laſſen.

Oudot, Claude, ein franzöſiſcher Componiſt des 17. Jahrhunderts, blühete beſonders in den 70er Jahren deſſelben, in welchen er mancherlei große Muſiken ſetzte, die mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurden.

Oudoukai, ſind eine Art kleiner Trommeln, welche die Indier in gewiſſen ihrer Tempel zur Begleitung mancherlei prieſterlicher Handlungen gebrauchen.

Ouverture — Eröffnung, Einleitung, ein franzöſiſches Wort, das von Lully's Zeiten an in Frankreich zur Bezeichnung des Einleitungsſatzes einer Oper oder irgend einer feierlichen Aufführung eines größern Muſikſtückes, zur Eröffnung eines Concerts, eines Schauſpiels u. dgl. gebraucht wurde und noch gebraucht wird.

Ouvrard, René, geboren zu Chinon in Touraine und geſtorben zu Paris 1694 als Canonikus und Maitre de la Musique de la Ste. Chapelle, ſchrieb: „Historia musices apud Hebraeos, Graecos et Romanos“, welche bis zum 17. Jahrhundert reichte, aber jetzt nicht mehr vorhanden iſt, auch nicht gedruckt zu ſeyn ſcheint.

Overbeck, Chriſtian Adolph, bekannt beſonders als glücklicher Componiſt mehrerer Horaziſchen Oden, war zu Lübeck geboren. Die meiſten Geſänge aus der „Hermannsſchlacht“, welche er in Muſik ſetzte, ſind wahre Meiſterwerke ihrer Art. Auch verfertigte er zu dem Salve Regina des Pergoleſi einen deutſchen Text, und gab das berühmte Werk in dieſer Geſtalt 1785 in den Druck. Sein Todesjahr iſt uns nicht bekannt. Sein Sohn (wenn wir nicht irren) iſt der bekannte und berühmte Maler Friedrich Overbeck, der ſchon am 3. Juli 1789 zu Lübeck geboren wurde.

Oxybaphon, ſ. Acetabulum.

Oxyphonos, bei den Griechen derjenige, der eine hohe Stimme ſang, ein Sopraniſt.

Oxypycni, ſ. Soni mobiles.

Ozi, Etienne, erſter Profeſſor des Fagotts am Königl. Conſervatorium der Muſik, Solo-Fagottiſt im Orcheſter der großen Oper, einer der berühmteſten Meiſter ſeines Inſtruments, und verdienſtvoller Componiſt für daſſelbe in Paris zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Er war am 9. Dec. 1754 zu Nismes in der damaligen Provinz Languedoc geboren. Seit dem Jahre 1818 fehlen die Nachrichten über ihn gänzlich und wahrſcheinlich iſt er um dieſe Zeit geſtorben.

P.

P, der 15. Buchſtabe im deutſchen Alphabet, kommt einzeln in der Muſik nur als Abbreviatur vor, z. B. p. = piano, pp. = pianissimo. Zuſammengeſtellt mit noch einem andern einzelnen Buchſtaben kann er auch poco oder piu bedeuten, z. B. pf. = poco forte; indeß iſt in dieſem Falle das Wort poco oder piu gewöhnlich ausgeſchrieben, und es iſt daher z. B. das pf. auch meiſtens als piano forte zu verſtehen, d. h. die Stelle, wo es ſteht, ſoll entweder mittelmäßig ſtark oder zuerſt ſchwach und dann ſtark geſpielt werden.

Pacchiarotti, Gasparo, einer der berühmteſten Caſtraten aus der großen Sängerzeit Italiens, geboren zu Rom um das Jahr 1740.

Pacchioni oder Pachioni, Don Antonio, geboren zu Modena 1654 und geſt. daſelbſt am 15. Juli 1738, war einer der größten Contrapunktiſten ſeiner Zeit.

Paccini, hießen Pacini (ſ. daher dieſ.).

Parciotti, Pietro Paulo, ein berühmter römiſcher Tonſetzer des 16. Jahrhunderts.

Pace. Unter dieſem Namen kommen vier Contrapunktiſten des 16. Jahrhunderts vor, von deren Lebensumſtänden aber nichts Näheres aufbehalten worden iſt. Antonio und Pietro, Giovanni Battiſta und Vincenzo Pace.

Pacelli, Aſprilio, geboren zu Basciano 1570. Seine Compoſitionen machten ihn auch im Auslande berühmt. Beſonders gehört er unter diejenigen Meiſter jener Zeit, die ſich nach der damals herrſchenden Sitte auch im vielſtimmigen Satze auszeichneten.

Pachelbel, Johann, der große Organiſt und geſchätzte Componiſt, von Mattheſon in ſeiner Ehrenpforte Pachhelbel geſchrieben, ward geboren zu Nürnberg am 1. September 1653. Sein Sohn, Wilhelm Hieronymus, geboren zu Erfurt 1685, wurde Organiſt zu Wöhrd und noch am Tage vor dem Tode des Vaters zum Organiſten an St. Jacob in Nürnberg befördert. — Der Vater ſtarb am 3. März 1706 unter leiſem Abſingen ſeines Lieblingsliedes: „Herr Jeſu Chriſt, meines Lebens Licht.“

Pachioni, ſ. Pacchioni.

Pachner, Eugen, ein vortrefflicher Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, der am 5. März 1747 zu Meinik in Böhmen geboren ward, aber auch ſchon im Juni 1790 zu Jdiz bei ſeinen Freunden ſtarb.

Pacini, Andrea, berühmter italieniſcher Sänger des vorigen Jahrhunderts, Caſtrat, blühte beſonders um 1714.

Pacini, Luigi, der Vater des Componiſten Giovanni Pacini, ein ſeiner Zeit ſehr berühmter Buffo und Geſangslehrer, ward geboren am 25. März 1767 zu Pupilio im Toscaniſchen. 1801 ſang er zuerſt auf dem Turmee, dann auf dem Mailänder Theater als erſter Tenor, und zwar mit dem größten Beifalle. Im Jahre 1805 baten ihn einige Freunde, auf dem Theater Carcano zu Mailand in Orlandi's Oper „Il Bietolino Fiorone“ die Bufforolle zu übernehmen, was er auch that, und der außerordentliche Succeß dieſes Unternehmens beſtimmte ihn nun, ſich fortan blos dem komiſchen Geſange zu widmen, in welchem er dann in den folgenden Jahren auch auf ziemlich allen Theatern Italiens ſtets den glänzendſten Erfolg errang, ſelbſt in einigen deutſchen Opern. Als der Herzog von Lucca ein Conſervatorium für Muſik zu Viareggio errichtete, nahm er die Stelle eines Geſanglehrers dabei an, welche er bis an ſeinen Tod bekleidete, der am 2. Mai 1837 erfolgte. Seine Schweſter, Anna Pacini, zeichnete ſich auch als Sängerin aus, und ward ſelbſt im Auslande berühmt. Luigi's Sohn

Pacini, Giovanni, geboren zu Catania 1796, iſt einer der beliebteren neueren italieniſchen dramatiſchen Componiſten, lebt in Mailand. Reiſen nach Paris ꝛc. brachten ſeine Werke über die vaterländiſche Gränze, ſelbſt in Deutſchland werden einige davon gegeben. Reine Inſtrumentalſachen ſetzte er unſers Wiſſens wenige. Daß in Allem, was er componirt, ein vorzügliches Talent hervorblickt, läßt ſich nicht leugnen.

Pacius, Friedrich, Director und Profeſſor der Muſik an der Univerſität zu Helſingfors in Finnland, ein tüchtiger Theoretiker, namentlich aber vortrefflicher Violinſpieler, geb. zu Hamburg am 19. März 1809. Im Jahre 1828 unternahm er dann eine Kunſtreiſe nach Schweden. In Stockholm angelangt, ward er nach ſeinem Concerte ſofort als erſter Violiniſt bei der König-

Digitized by Google

lichen Hofcapelle angeſtellt, und ſein Name erhielt in ganz Schweden bald eine ſolche Berühmtheit, daß im Jahre 1834 ein Ruf nach Helſingfors in anfangs bezeichnete Stelle an ihn erging, dem er denn auch folgte, beſonders als öffentlicher Lehrer der Muſik an der Hochſchule fortan viel Gutes wirkend.

Paer (nicht Per, auch nicht Bär oder Baer), Ferdinando, wurde im Jahre 1771 in Parma geboren. Zu Wien ſchrieb er mehrere Opern, welche zum Theil in hohem Grade gefielen und auch die Kenner befriedigten, und wurde im Jahre 1798 als Componiſt beim daſigen National-Theater angeſtellt; indeß ſeine Gattin, eine geborne Rieeardi, als erſte Sängerin bei dee italieniſchen Oper ihre Stelle fand. Um dieſe Zeit war es, als ſich ſein Ruhm immer feſter begründete, und mehe und mehr zu verbreiten anfing, wozu beſonders ſeine Oper Camilla vom Jahre 1799 nicht wenig beitrug, welche ſehe bald in's Deutſche überſetzt und auf allen guten deutſchen Theatern gegeben wurde. Der Beifall, den mehrere ſeiner Opern auch in Dresden fanden, hatte zur Folge, daß ee 1801 daſelbſt auf zwei Jahre angeſtellt wurde, um jährlich für das Hoftheater zwei italieniſche Opern zu ſchreiben. Zu Oſtern 1802 traf er nebſt ſeinee Gattin, welche ebenfalls als erſte Sängerin angeſtellt worden war, in Dresden ein, woeauf beide mit und in der Oper „l' Intrigo amoroso“ zum großen Vergnügen des daſigen Publikums debutirten. Bereits im Jahre 1803 wurde ſeine periodiſche Anſtellung in Dresden unter ſehr anſtändigen Bedingungen in eine feſte verwandelt, wozu ſeine Oper „Sargino“ weſentlich beitrug. Zu Anfang des Jahrs 1803 beſuchte Paer auch Wien wieder auf kurze Zeit und ſchrieb zum Beſten der daſigen Wittwenkaſſe in der Faſtenzeit ein neues Oratorium. Im Herbſt 1804 unternahm er von Dresden aus eine Reiſe nach Italien, wohin er berufen worden war, um auf verſchiedenen Hauptttheatern mehrere ſeiner Werke aufzuführen. Als Napoleon nach der Schlacht bei Jena im Spätherbſt 1806 nach Dresden kam, bewog er Paee und deſſen Gattin, ihm nach Poſen und nach Warſchau zu folgen, wo ſie in den Abendunterhaltungen kleine Conrerte vor dem Kaiſer und ſeinem Gefolge gaben. Nach dem Frieden zu Tilſit im Jahre 1807 aber trat Paee als Capellmeiſter förmlich in Napoleon's Dienſte und wurde einige Jahre ſpäter auch Mitglied der Akademien der ſchönen Künſte in Neapel, Bologna und Venedig. Zu Ende des Jahres 1812 ernannte ihn Napoleon zum Director der italieniſchen Oper in Paris an Spontini's Stelle, und auch nach Napoleon's Sturze blieb er Muſikdieeetoe dieſes Theaters. Ueberdem ernannte ihn König Ludwig der Achtzehnte im Jahre 1814 zu ſeinem Kammercomponiſten und 1816 die Herzogin von Berry zu ihrem Muſikmeiſter. Auch während der Direction des italieniſchen Hoftheaters durch Signora Catalani, von 1815 bis 1818, übernahm er die Leitung der Oper, und nur ſeiner rühmlichen Thätigkeit, ſeinen klugen und raſtloſen Bemühungen hatte es dieſe Dame zu danken, daß benanntes Theater, aus Mangel an Zuſchauern und Zuhörern, ſeine Vorſtellungen nicht gänzlich einſtellen mußte. Nachdem das italieniſche Theater ſeit 1818 wieder auf Königliche Rechnung verwaltet und durch ihn die höchſte Stufe ſeiner Vollkommenheit erreicht hatte, mußte er indeß im Herbſt 1824 ſeine Stelle mit Roſſini theilen, wurde aber am 19. Oct. 1826 wieder alleiniger Muſikdirector deſſelben, nachdem Roſſini die Entlaſſung von ſeiner Stelle gefordert hatte und dieſes Theatee in einem ſehr kläglichen Zuſtande verließ. In einem der nächſtfolgenden Jahre wurde Paer zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und erhielt zu Anfange des Jahrs 1831 die durch Catels Tod erledigte Stelle als Mitglied der Königl. Academie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften in Paris, indem ihm in der zweiten desfalls veranſtalteten Sitzung der Academie von 34 Stimmen 18, unter ſeinen Mitwerbern jedoch Spontini nur zwölf und Reicha vier zu Theil wurden. Im Herbſt 1832 wurde die ſeit der Juli-Revolution aufgehobene Königl. Kammermuſik vom Könige Ludwig Philipp wieder hergeſtellt und Paer zum Director derſelben ernannt. — Paee iſt gewiß einer der beſten italieniſchen Operncomponiſten der neueſten Zeit. Paer's Opern außer den ſchon genannten, welche in Deutſchland großes Glück machten, ſind: Agneſe, Sophonisbe, Achilles, Eleonore, Numa Pompilius, die Bachanten, Ginevra und Griſeldis. Seine ſonſtigen Compoſitionen hier anzuführen fehlt der Raum. Paer ſtarb in Paris im Mai 1839.

Paeſiello, ſ. Paiſiello.

Paganelli, Giuſ. Antonio, berühmter Theater- und Kammercomponiſt des vorigen Jahrhunderts, aus Padua gebürtig, ſtarb zu Madrid gegen 1760.

Paganini, Nicolo, der bewunderungswürdigſte Virtuos auf Violine und Guitarre, der vielleicht jemals gelebt hat und leben wird, wurde geboren zu Genua im Februar 1784. Sein Vater, Antonio mit Vornamen, war ein nicht eben ſehr bemittelter Geſchäftsmann, und — wie es ſcheint — ſehr leidenſchaftlich auf kleinlichen Gewinn bedacht; doch ließ denſelben dieſe Habſucht den Werth der außerordentlichen muſikaliſchen Anlagen des Sohnes nicht verkennen. Mit großer Strenge hielt er dieſen ſeit ſeiner frühheſten Kindheit zur fleißigen Uebung auf ſeinem Hauptinſtrumente, der Violine, an und bediente ſich dabei der härteſten Strafen, des Hungers und der Schläge, um den Knaben zum Fleiße anzuhalten. Dennoch übertraf dieſer durch Eifer und brennende Begeiſterung für die Muſik ſogar die Härte und Strenge des Vaters. In den früheſten Jahren ſchon trieb es ihn unaufhörlich an, neue Bahnen zu ſuchen und über das gewöhnliche Maaß hinauszuſchreiten. Selbſt und allein ſuchte ee ſich immer neue und oft die ſeltſamſten Griffe auf ſeinem Inſtrumente, deren Zuſammenklingen die Hörer in Erſtaunen ſetzte. Weit mehe als ee ſich vor der Strafe fürchtete, war er begierig nach Lob, und zumal eine ſachverſtändige Aufmunterung konnte das Kind faſt krankhaft begeiſtern. In ſeinem achten Jahre ſchon ſchrieb ee eine Sonate, die jedoch nebſt vielen andern etwas ſpäteren Compoſitionsverſuchen verloren gegangen iſt. Einen ſehr lebhaften, faſt beſchämenden Eindruck machte es in dieſer Zeit auf ihn, daß er hörte, Mozart habe bereits in ſeinem ſechsten Jahre ein Claviercontert mit allen Inſtrumenten geſchrieben, und das ſo ſchwer geweſen ſey, daß kaum ein Virtuos es habe ausführen können. Lange quälte ſich Paganini mit dem Gedanken über dieſe muſikaliſche Ueberlegenheit und ſtrengte ſich Tag und Nacht an, ſich aus ſeiner Unvollkommenheit hervorzuarbeiten. Sein erſtes öffentliches Auftreten hatte bei den verſchiedenen Kirchenconcerten ſtatt, und ſchon damas erregte er allgemeines Erſtaunen. In ſeinem neunten Jahre teat ee zum erſten Male auf dem großen Theater zu Genua öffentlich auf, wobei er Variationen von ſeiner eigenen Compoſition über die damals allgemein beliebte Carmagnole ſpielte, und ſich den lebhafteſten Beifall der Kenner wie des Publikums erwarb. Gründlichen Unterricht auf der Violine hatte er zuerſt von einem guten Spieler, Namens Coſta, empfangen, deſſen Pedanterie jedoch oft in einen heftigen Kampf mit der Genialität des Knaben gerieth. Während der ſechs Monate dieſes Unterrichts mußte ee alle Sonntage ein neues Concert in der Kirche vortragen. Nach dieſer Zeit aber war Coſta ſeinem Zögling nicht mehr gewachſen, und der Vater brachte dieſen daher nach Parma zu dem ausgezeichneten Rolla, ſpäter zu dem berühmten Paer, der aber nicht ſelbſt den Unterricht des Knaben übernahm, ſondern ihn vorerſt dem Neapolitaniſchen Capellmeiſter Giretti übertrug. Nach dieſer Zeit erſt beſchäftigte ſich Paer ſelbſt mit dem talentvollen Knaben und gewann ihn ungemein lieb. Dann reiſte der Vater mit ihm durch die vorzüglichſten Städte Oberitaliens, wo der 14jährige Virtuoſe das größte Erſtaunen erregte. Bei dem Muſikfeſte zu Lucca, trat Paganini zum erſtenmale auf, ohne von ſeinem Vater begleitet zu werden, und nun blieb er ſtets ſelbſtſtändig, wobei ſein Ruf von Tag zu Tage in ſeinem Vaterlande wuchs, jedoch noch nicht in's Ausland drang,

Digitized by Google

weil die italieniſche Lebensweiſe den Künſtler ſo ſehr feſſelte, daß er ſich nicht entſchließen konnte, die Alpen zu überſchreiten. 1828 führte der außerordentliche Virtuos auch den langgehegten Entſchluß aus, eine Reiſe nach Deutſchland und von da in das übrige Europa anzutreten. Wir haben hier nicht Raum alle die Anekdoten mitzutheilen, zu welchen die Reiſeabenteuer des Künſtlers Anlaß gaben. Man findet ſie faſt alle in ſeinen ſogenannten Biographieen, deren eine franzöſiſch von Laphaleque, die andere deutſch von dem Profeſſor Schottky (Paganini's Leben und Treiben, Prag 1830) erſchienen iſt. Zudem iſt von 1828 an P.'s Lebensgeſchichte eine ſo öffentliche geworden, daß wir hier mit wenigen Worten darüber hinweggehen können, bis auf die Hervorhebung einiger intereſſanten Begebenheiten. Er bereiste alle großen Städte Deutſchland's, zog dann nach Frankreich, wo er in Paris ein beiſpielloſes Aufſehen erregte, und begab ſich von dort nach England. Auch hier in England war ſein Auftreten mit einem unerhörten Glück begleitet, und das Myſtiſche ſeiner ganzen Erſcheinung rief auf's Neue manch wunderliches Hiſtörchen in's Leben. Durch Frankreich nach Italien zurückgekehrt, kaufte P. ſich bei Parma 1834 die Villa Gajona, gab dann am 14. November dieſes Jahrs in Parma ein Concert zum Beſten der Armen, wie er ſchon früher gethan hatte und auch ſpäter noch öfters, z. B. gleich ein Paar Wochen darauf in Piacenza, that, und ging dann wieder auf Reiſen, jedoch nur innerhalb der Gränzen ſeines Vaterlandes. Auch als Componiſt ſteht P. ebenfalls ſehr hoch: er iſt erfindungsreich, ja genial und beherrſcht das Wiſſenſchaftliche der Kunſt vollſtändig; auch nimmt er nicht ſelten barocke Wendungen, die mit der abweichenden Eigenheit ſeiner Natur überhaupt im Zuſammenhange ſtehen. Wir kennen keinen jetzt lebenden Violinvirtuoſen, dem er nicht als Componiſt für ſein Inſtrument an die Seite geſtellt werden dürfte. Uebrigens muß man nicht alle Compoſitionen, die unter dem Namen Paganini exiſtiren, als von ihm wirklich herrührend betrachten. Manches iſt ihm um leicht begreiflicher Abſicht willen untergeſchoben worden. Im Herbſte 1835 machte er daher auch ſelbſt in Mailändiſchen Zeitungen bekannt, daß alle im Auslande, namentlich zu Leipzig, unter ſeinem Namen herausgekommenen Compoſitionen apokryphiſch ſeyen, da er bis dahin Nichts von ſich habe drucken laſſen, als 24 Capprici für die Violine, 6 Sonaten für Violine und Guitarre, und 6 Quartette für Violine, Viola, Guitarre und Violoncell, nächſtens aber alle ſeine Werke öffentlich im Druck bekannt machen werde. Schon ſeit 1835 mußte er ſich Nervenleiden halber faſt alles Spiels enthalten; im Herbſte 1839 aber befiel ihn eine anhaltende Kränklichkeit, die ihn ſo ſehr ſchwächte, daß er kaum noch ſein Inſtrument zu halten vermochte. Etwas hergeſtellt, begab er ſich nach Marſeille, um durch Luftveränderung ſeinen Körper zu ſtärken, was ihm auch gelang. Er kam nach Paris zurück und begab ſich dann nach Italien, wo ſein Leiden indeß ſo ſehr zunahm, daß er am 27. Mai 1840 endlich zu Nizza demſelben völlig unterlag. Sein Leichnam wurde einbalſamirt und auf ſeinem Landgute Villagavone beigeſetzt, da ihm in Nizza ein kirchliches Begräbniß verweigert ward, weil er während ſeiner Krankheit keinen Geiſtlichen zu ſich gelaſſen hatte. Als ein merkwürdiger Charakterzug, der wohl am ſchlagendſten gegen die weitverbreitete Meinung zeugt, als habe Paganini ein ſchmutziger Geiz beherrſcht, verdient noch erzählt zu werden, daß er, als er eine Sinfonie von Berlioz in Paris gehört hatte, dieſem damals in nicht ſehr glänzenden Verhältniſſen lebenden Künſtler als Zeichen der Anerkennung ſeines Talents ſofort eine Summe von 20,000 Frcs. in Bankſcheinen mit dem zarteſten und ehrenvollſten Handſchreiben zuſchickte. P. hatte in der letzten Zeit ſeines Lebens durch allerhand Umſtände viel verloren; gleichwohl hinterließ er noch ein bedeutendes Vermögen, das ihn in den Stand ſetzte, nahmhafte Legate und lebenslängliche Renten anzuordnen. Nach dem Journal des Debats beſtand ſeine Hinterlaſſenſchaft größtentheils in Immobilien, welche gerichtlich auf 1,700,000 Franken geſchätzt war. Nach den Teſtamentsbeſtimmungen erhält ſeine älteſte Schweſter den Nießbrauch von 75,000 Fr. ſo lange ſie lebt, nach ihrem Tode geht derſelbe auf ihre Kinder über. Seine jüngere Schweſter erhält unter gleichen Bedingungen den Nießbrauch von 50,000 Fr.; eine (ungenannte?) Dame in Lucca eine jährliche Rente von 6000 Fr.; die Mutter von Paganini's Sohn — eine Sängerin, welche ehemals mit ihm reiste — eine jährliche Rente von 1200 Fr.; alles Uebrige erbte ſein Sohn Achilles.

Pagin (Vorname?), einer der vorzüglichſten franzöſiſchen Violinvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts, geb. um 1730. Paris, wo er lebte, konnte ihn nicht genug bewundern; als er einmal aber auch im Concert ſpirit. in italieniſchem Geſchmacke ſpielen wollte, ward er ausgeziſcht, und dieſes ſchmerzliche Gefühl bewog ihn, von Stund an die Muſik als eigentlichen Beruf niederzulegen. Er ſpielte nie mehr öffentlich, ſondern trat bei dem Grafen Clermont in Hausdienſte, auf deſſen Zureden er nur hie und da noch, für ſich oder in freundſchaftlichen Zirkeln, ſein Inſtrument anrührte. In einem der letztern hörte ihn 1770 auch Burney, und dieſer bricht in das größte Lob über ihn aus. Daß außer ſechs Solo's, welche Gerber anzeigt, noch andere Compoſitionen öffentlich erſchienen wären, iſt uns nicht bekannt. Auch von ſeinem Tode hat man keine genaue Nachricht; wahrſcheinlich lebte er noch bis in den Anfang des laufenden Jahrhunderts.

Pagliardi, Giovanni Maria, geboren zu Florenz, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter des Großherzogs von Toscana und ein angeſehener Componiſt ſeiner Zeit.

Pagni. Wahrſcheinlich iſt derſelbe kein anderer als der Franzoſe Pagin (ſ. d.).

Pagnuzzi, P. Giuſeppe Lorenzo, geboren zu Fabrino 1738, war Organiſt im Convente des heiligen Berges dell' Alvernia im Florentiniſchen Gebiete, auch Mitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft zu Bologna, und ſtarb in ſeinem Kloſter, wo er 30 Jahre lang ſeiner Kunſt gelebt und als Profeſſor der Muſik, ſowohl in praktiſcher als theoretiſcher Hinſicht, beſonders aber als Orgelſpieler einen hohen Rang unter den Muſikgelehrten und verwandten Künſtlern Italiens behauptet und in der That auch durch Unterricht und Beiſpiel recht ſegensreich gewirkt hatte, am 29. Juni 1802.

Paiſible, franzöſiſcher Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Paris 1745. Eine Reiſe durch Holland, Deutſchland, Polen und Rußland, bis hinauf nach Petersburg, die er in den 70r Jahren machte, verbreitete ſeinen Ruf auch weit im Auslande. Er erſchoß ſich in Petersburg 1781. Kurz vor ſeinem Tode hatte er noch zwei Violinconcerte mit neunſtimmiger Begleitung nach Paris, ſechs Violinquartette nach London und ſechs andere nach Paris an Muſikalien-Verlagshandlungen geſchickt, und ſie wurden auch gedruckt, die Concerte noch bei ſeinen Lebzeiten, die Quartette aber erſt nach ſeinem Tode. — Zu Anfang des vorigen, ja eigentlich noch zu Ende des 17. Jahrhunderts blühete auch ein Flötiſt Namens Paiſible.

Paiſiello, Giovanni, geboren den 9. Mai 1741 zu Tarent, und geſtorben den 5. Juni 1816 in Neapel, einer der fruchtbarſten Tonſetzer jener Zeitepoche. Ungeachtet der jugendliche Tonmeiſter mit Pierini, einem gewaltigen Nebenbuhler, zu kämpfen hatte, ſo behauptete er ſich dennoch unüberwunden in den Schranken; ſein Melodienreichthum, eine draſtiſch-komiſche Kraft, das zweckmäßige Einwirken des Orcheſters, durch geſchmackvolle Benützung der damals noch ſehr vernachläſſigten Blasinſtrumente verſchönt, die hinreißenden Effecte der bisher ungekannten vielſtimmigen Finale's in den ernſthaften Opern, Alles zuſammen vereint verſchaffte ſeinen Werken einen ganz eigenthümlichen Reiz, und des Autors

Digitized by Google

Name blieb auch bald dem Auslande nicht mehr unbekannt. 1770 war er in Katharinens von Rußland Dienſten; ſpäter Capellmeiſter in Neapel; unter Napoleon war er in Paris; 1804, nachdem er das Kreuz der Ehrenlegion und eine Penſion erhalten hatte, ging er wieder nach Neapel, woſelbſt er, wie oben gemeldet, als Präſident des Conſervatoriums ſtarb. Seine vielen Werke — allein gegen 150 Opern — finden ſich bei Gerber und im Hauptwerke verzeichnet. Viele derſelben waren noch im Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Deutſchland hoch beliebt, der Name P. aber wird, namentlich als Operncomponiſt, ſtets hoch verehrt bleiben.

Paita, Giovanni, in ſeiner Blüthezeit, d. h. ungefähr im zweiten und dritten Decennium des vorigen Jahrhunderts, gewöhnlich nur der König der Tenoriſten genannt, war ein Genueſer von Geburt, aber in Venedig erzogen und hier als Künſtler berühmt geworden. Neben ſeinem vorzüglichen Geſange ſpielte er auch ſehr gut Clavier.

Paix, Jacob, einer der größten Organiſten des 16. Jahrhunderts, geboren 1556 zu Augsburg, ſtarb zu Lauingen, wo er eine lange Reihe von Jahren gelebt hatte, zu Anfange des 17. Jahrhunderts. Unter den theoretiſchen und praktiſchen Werken, die er herausgab, iſt das merkwürdigſte das „Tabulaturbuch“, das 1583 erſchien und eine Sammlung der beſten Motetten von den berühmteſten Componiſten enthielt.

Paladini, 1) Jean Paul, ein berühmter Lauteniſt des 16. Jahrhunderts. 2) Antonio Francesco P., ebenfalls ein Lauteniſt des 16. Jahrhunderts, aus Mailand gebürtig, lebte eine Zeitlang am franzöſiſchen Hofe, und gab unter Anderem Sammlungen von Pſalmen und geiſtlichen Liedern heraus. — 3) Giuſeppo P., in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter an mehreren Kirchen zu Mailand, ſeinem Geburtsorte, ſchrieb in der Zeit von 1728 bis 1743 eine große Anzahl von Oratorien.

Palalaika, ſ. Balalaika.

Paläomagadis, daſſelbe Inſtrument, welches die Griechen gewöhnlicher Magadis (ſ. d.) nannten.

Palavicino (nach Anderen auch Pallavicini), Benedetto, geb. zu Cremona, blühete zur Zeit Paleſtrina's, um 1600, als Capellmeiſter des Herzogs von Mantua, und gehörte damals zu den fruchtbarſten Componiſten.

Palazzeſi, Mathilde, ſo lange das italieniſche Theater in Dresden exiſtirte, erſte Sängerin an demſelben, ward 1806 zu Sinigaglia geboren. 1832 kehrte ſie in ihr Vaterland zurück, wo ſie auf's Neue Aufſehen erregte.

Paleſtrina, Giovanni Pierluigi da, insgemein aber nur Paleſtrina oder Präneſtinus genannt, und ſo ſagen wir gleich von vorne herein, der große Paleſtrina, der auch der Fürſt der Muſik genannt wird, war unfern Rom in dem Städtchen Paleſtrina, dem alten Präneſte, wie Baini berichtet, in dem Jahre 1524 geboren. Baini's Angabe in dieſer Hinſicht müſſen wir wohl als die richtigere anerkennen, und ſo laſſen wir alle Abweichung von dieſer Angabe des Geburtsjahres dieſes großen Tonhelden weg. Im Jahr 1540, alſo in einem Alter von 16 Jahren, ſchickten ihn ſeine Eltern, da er beſonders Anlagen zur Muſik entwickelt hatte, um ſich für dieſe damals ſehr geſchätzte und auch für ſehr einträglich gehaltene Kunſt auszubilden, nach Rom, wo eben damals noch die fremden Muſiker, Spanier, Franzoſen und Niederländer, in großem Anſehen ſtanden. Unter den Niederländern war vorzüglich Claudius Goudimel berühmt. Derſelbe unterhielt eine Muſikſchule in Rom, aus welcher bereits damals ſchon manche wackere Muſiker hervorgegangen waren, und in dieſe Schule ward Paleſtrina geſchickt. Burney, Gerber und Andere ſind hierin zwar anderer Meinung; allein Baini, deſſen Werk wir weiter unten ſpeciell anführen, bemerkt ausdrücklich gegen dieſelben, daß Goudimel, und nicht del Mell, Vallerano oder noch Anderer, die Ehre und der Ruhm gebühre, Lehrer des großen P. geweſen zu ſeyn. 1551 ward dieſer bei der Vatikaniſchen Baſilika von St. Peter, als magister puerorum, dann als magister capellae angeſtellt. 1554 gab er ſein erſtes Werk heraus; es machte viel Aufſehen, erwarb ihm auch die Gunſt des Papſtes Julius III. und mit dieſer eine Stelle unter den Sängern der Päpſtlichen Capelle. Unſer Paleſtrina erhielt ſpäter den Ruf an die eben erledigte Stelle eines Capellmeiſters an S. Giovanni im Lateran; 1561 die Stelle an S. Maria Maggiore. Während dieſer Periode war er nicht unthätig, aber von ſeinen Compoſitionen erſchien keine im Druck. An ein allgemeines Durchgreifen als Componiſt war alſo bis dahin noch nicht zu denken. Eins ſeiner Werke indeß, das er unter anderen für ſeine Kirche geſchrieben hatte, die Improperia, welche am Charfreitag 1560 in derſelben zum erſten Mal aufgeführt wurde, machten einen ſo allgemeinen Eindruck, daß Papſt Pius IV. ſich eine Abſchrift davon ausbitten ließ, und haben ſich auch ſo ſehr in ihrem Werthe durch alle Zeiten und Epochen zu behaupten gewußt, daß ſie bis zur Stunde noch alljährlich am Charfreitage in der Päpſtlichen Capelle aufgeführt werden. Wer ſie kennen lernen will, findet ſie in der Sammlung der Charwochen-Muſik der Päpſtlichen Capelle, welche Burney 1772 zu London und nachmals Kühnel zu Leipzig drucken ließ. Nach jener Aufforderung vom Papſt Pius IV. überreichte P. demſelben im Jahre 1562 auch eine ſechsſtimmige Meſſe über ut re mi fa sol la, von welcher beſonders das Crucifixus den Papſt und die Cardinäle hinriß. Auf dem Concilium von Trient, welches ſich nach einer Vertagung von faſt 10 Jahren, um eben dieſe Zeit (1562) wieder verſammelt hatte, war indeß die für nöthig erachtete Reinigung der Kirchenmuſik zur Sprache gekommen. Man vereinigte ſich vor Allem dahin, daß Meſſen und Motetten über weltliche Lieder, ſelbſt über gemiſchte, nicht mehr, wie bisher, ſollten geſungen werden. Nach weitläufigen Verhandlungen kam man endlich dahin überein, einmal eine Probe einfachen, edlen Styls zu veranſtalten, und hierzu ward Paleſtrina erleſen, an deſſen Improperien und ſechsſtimmige Meſſe die Cardinäle während der Verhandlungen oft erinnert hatten. P. ſchrieb nun, im Geiſte der ihm geſchehenen Aufgabe, drei neue ſechsſtimmige Meſſen. Sie wurden aufgeführt und die Aufgabe als gelöſt betrachtet; insbeſondere trug die dritte den Preis davon, welche dann auch bei der nächſten feſtlichen Gelegenheit in der Päpſtlichen Capelle, in Gegenwart des Papſtes, der Cardinäle und vieler angeſehenen Perſonen, aufgeführt wurde und allgemeines Entzücken erregte. Und dieſe Meſſe iſt es, welche P. mit einigen anderen in einem Bande dem Könige von Spanien Philipp II. im Jahre 1567 unter dem Titel Missa Papae Marcelli dedicirte, unter welchem ſie bis zur Stunde auch weltberühmt geblieben iſt. P. legte ihr den Titel bei im dankbaren Andenken an ſeinen einzigen großen Gönner, den Papſt Marcellus II. Er ſtarb, nach einem meiſtentheils glücklich durchlebten und überaus thätigen ſiebenzigjährigen Leben, 1594.

Paleſtrini, Giovanni, ausgezeichneter Hoboenvirtuos, geboren zu Mailand 1744, geſtorben zu Regensburg 1813. In ſeiner Blüthezeit ſtellten Kenner ihn einem Ramm und Lebrun zur Seite.

Palladius, David, alter berühmter Contrapunktiſt, deſſen höchſte Blüthezeit um 1600 geſetzt wird, war aus Neapel gebürtig, und als Componiſt auch im Auslande angeſehen.

Pallavicini, Benedetto, ſ. Palavicino.

Pallavicini (nicht Palavicini, indeß auch Pallavicino), Carlo, fruchtbarer dramatiſcher Componiſt aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Geboren zu Brescia, erhielt er Anfangs einen ehrenvollen Ruf nach Dresden, wo er mehrere Jahre auch mit vielem Glück arbeitete. Nach der Zeit ging er wieder in ſein Vaterland zurück und wählte Venedig zu ſeinem Wohnorte. Hier wurden ziemlich alle ſeine Opern mit dem günſtigſten Erfolge aufgeführt.

Pallavicini, Vincenzo, bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter am Conſervatorio degli Incurabili in Venedig, von Mehreren für den Sohn des vorhergehenden gehalten, zeichnete ſich ebenfalls als Componiſt aus, jedoch mit weniger Fleiß als ſein vermeinter Vater.

Pallotta, Matteo, mit dem Beinamen Panormitano oder Palermitano, kam gegen das Ende des 17. Jahrhunderts zur Welt. Jene klaſſiſchen Kirchencompoſitionen, welche P. von 1739 bis 1755, lieſerte, ſind in der Setzweiſe ſeines Zeitgenoſſen, Caldara, meiſt alla Capella. Vom Jahr 1760 an mangeln alle weiteren Nachrichten über P.'s Leben und Wirken; er ſcheint daher um jene Zeitfriſt ſeine irdiſche Laufbahn vollendet zu haben.

Palm, Mdme. Antonie, geborene Spatzer, Tochter eines K. K. Hauptmanns, geb. in Prſtb am 17. Februar 1823, jetzt Hofopernſängerin in Stuttgart, erhielt ihre erſte Bildung bei ihrem Schwager Gentiluomo in Wien, gehört zu den vorzüglichſten Sängerinnen unſerer Zeit, welche bereits in Wien, Hannover, Breslau und Berlin angeſtellt war und an vielen Hof- und anderen Bühnen volle Anerkennung ihrer bedeutenden Kunſtleiſtungen erhielt. Zu ihren beſten Rollen gehören: Norma, Iphigenia, Valentine, Suſanne, Roſine, Adina u. A. Jetzt noch, in der Blüthe ihrer Jahre, wird ſich ihr Ruf noch fortwährend erhöhen.

Palma, 1) Filippo, Sänger und Componiſt, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Neapel. — 2) Silveſtro di P., geboren zu Neapel 1762, aller Wahrſcheinlichkeit nach ein Sohn vom vorhergehenden. Er nahm ſeinen beſtändigen Aufenthalt in Neapel, wo er als Maestro längere Zeit an der Königlichen Oper diente, und endlich auch am 8. Auguſt 1834 in einem Alter von 72 Jahren ſtarb. — Giovanni Vincenzo P., italieniſcher Contrapunktiſt, deſſen Lebenszeit noch in das Ende des 16. und den Anfang des 17. Jahrhunderts fällt.

Palmerini, galt zu Anfang des vorigen Jahrhunderts für den größten Baſſiſten Italiens. Sein Todesjahr ſcheint in's dritte Decennium des genannten Jahrhunderts zu fallen.

Palmula. In der Muſik bezeichneten die alten Lateiner damit die Taſte auf Claviatur-Inſtrumenten.

Palotta, ſ. Pallotta.

Palſa, Johann, geb. 1752 zu Jermeritz in Böhmen, und in Berlin am 25. Januar 1792 geſtorben, galt als einer der erſten Meiſter auf dem Waldhorne. Mit Türrſchmied gemeinſchaftlich componirte er auch einige Duo's für zwei Hörner, die zu Paris geſtochen wurden.

Palſchau. Wurde noch 1800 von Petersburg aus, wo er lebte, für einen der vollendetſten damaligen Claviervirtuoſen ausgegeben, iſt von Geburt ein Deutſcher, der ſich auf ſeinem Inſtrumente und auch als Componiſt für daſſelbe auszeichnete. Seit 1805 hat man faſt gar Nichts mehr von ihm geleſen, gehört oder geſehen.

Paltoni (Corri-Paltoni), Sängerin, ſ. Corri.

Pambe, der Name einer kleinen Art Trommel, welche bei den Hindus zu Hauſe iſt und von denſelben in den Tempeln des Virapatrie und Periandaver gebraucht wird.

Paminger, Leonhard, Freund von Luther, Schulrector und Secretär an der Thomaskirche zu Paſſau, als welcher er 1568 ſtarb, war unter den deutſchen Contrapunktiſten und beſonders geiſtlichen Liedercomponiſten damaliger Zeit zugleich einer der vorzüglichſten.

Pampani, Antonio Gaetano, von ſeinen Zeitgenoſſen als dramatiſcher Componiſt geliebt und als Contrapunktiſt ſehr hoch geachtet, derzeit aber von den Italienern nur noch als ein alter groſʒer Contrapunktiſt angeführt, geboren zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Fano, war lange Zeit Capellmeiſter an dem Conſervatorio der Ospedaletto zu Venedig, wo er gegen 1770 erſt geſtorben ſeyn muß.

Pan, welcher von den Alten als der Erfinder der ſiebenröhrigen Hirtenpfeife (nach ſeinem Namen auch Panflöte genannt) verehrt wurde, iſt eine der alten arkadiſchen Hirtengottheiten, in der die Arkadier im Anfange wahrſcheinlich die Natur oder die höchſte Gottheit anbeteten, und die endlich die Orphiker, durch das griechiſche παν (Alles) verleitet, in das Weltall umſchufen.

Panäaulon oder Panaulon nannte Profeſſor Langer ſeine verlängerte Flöte. 1825 verbeſſerte der Inſtrumentenmacher J. L. Ickler in Bremen dieſe Flöte, nachdem ſie vorher ſchon durch Wolfram in Wien mit einer Walzenverbindung der C- und Cis-Klappe vermehrt worden war.

Panathenäiſche Spiele, ſ. Wettſtreit.

Pandore, Pandoret, auch Pandure, war ein bei den Aſſyriern und von dieſen zu den Hebräern überkommenes Inſtrument, das, wenn nicht ganz, doch ziemlich gleich war mit dem griechiſchen Barbitus.

Pandurina, Bandurchen, auch Mandurchen, iſt eine vor Zeiten gebräuchliche kleine Bandore, oder auch Mandore, alſo ein kleines lautenartiges Inſtrument.

Pane, Domenico del, aus dem Römiſchen gebürtig, war Sopranſänger im Dienſte Kaiſers Ferdinand III. zu Wien, und 1654 in derſelben Eigenſchaft in der Päpſtlichen Capelle. Er war auch Componiſt.

Paneck, Johann, aus Böhmen gebürtig, ſtand um das Jahr 1790 als Capellmeiſter bei dem Preßburger Theater. Er ſetzte für daſſelbe mehrere Singſpiele im damaligen, von Wenzel Müller eingeführten localen Volkstone.

Panflöte, auch Pansflöte und Panspfeife, ſ. Syrinx und Schalmey.

Panharmonicon, ſ. Mälzel.

Panizza, Giacomo, ein noch junger italieniſcher Componiſt zu Mailand.

Panmelodicon, eine Nachbildung des von Rieffelſen erfundenen Melodicons, welche der bei Würzburg geborene Franz Leppich in Wien 1810 zu Stande brachte, und öffentlich aufſtellte.

Pannn, Joſeph, Violiniſt und Componiſt, geboren den 29. October 1794 zu Kohlmitzberg in Oeſtreich, producirte auf Reiſen in den meiſten Hauptorten ſeine Werke mit beifälliger Anerkennung, und fixirte ſich alsdann für längere Dauer in Mainz, wo er für die Hofmuſikhandlung B. Schott's Söhne eine bedeutende Anzahl von Geſang-, Concert- und Orcheſter-Compoſitionen vollendete, wie aus dereren Verlagscatalog ſpeciell zu erſehen. Er ſtarb zu Mainz am 7. September 1838.

Panofka, Heinrich, 1810 in Breslau geboren. In Berlin lebte er mehrere Jahre in dem Rufe eines ausgezeichneten Violinſpielers. Als Componiſt that er ſich mit mehreren kleinen gefälligen Werken für die Violine hervor, und in literariſcher Beziehung durch verſchiedene Referate in Zeitſchriften, namentlich in der Breslauer Zeitung, in welche er auch einen ausführlichen, in das Techniſche mehr eingreifenden Bericht über Paganini's Kunſt (Jahrg. 1829. pag. 105 und 692) lieferte, der zu den geiſtreichſten und verſtändlichſten unter allen den vielen ſinnigen und unſinnigen Critiken über dieſes groſʒen Meiſters räthſelhaftes Spiel gehört, welche damals unſere deutſchen Zeitſchriften überſchwemmten. Seit 1833 lebte P. in Paris und genießt dort gleichen Ruhm als Virtuos wie früher in Deutſchland. Er überſetzte 1834 J. J. Rouſſeau's „21. Capitel der Weisſagung von de Paula Waldſtorch, genannt Waldſtörchel, oder: Canticum cygni Bohemici," die bekanntlich eine ausführliche Schilderung des Opernweſens zu Rouſſeau's Zeiten enthalten, aber auch Manches ausſagen, was ſich noch auf den jetzigen Zuſtand der Oper in Frankreich anwenden läßt. Man lieſt dieſe Ueberſetzung in der Leipziger neuen muſikaliſchen Zeitſchrift vom Jahre 1836. Bd. 4. Nr. 15 ff.

Panſeron, Auguſt, wurde den 26. April 1795 in Paris geboren. Sein Vater, ſelbſt Muſiklehrer, ertheilte dem Sohne den erſten Unterricht; ſpäter kommt dieſer in's Conſervatorium, erhält in den Jahren 1806, 1808, 1811 und 1812 mehrere Preiſe für Solfegge,

Digitized by Google

Violoncello, Compoſition, unter den Lehrern Jadin, Levaſſeur, und Berton und reiſt (1818), nachdem er vorerſt noch einen letzten Sieg erhalten (den großen Preis der Compoſition), nach Italien. 1815 läßt er in Rom ſeine erſte franzöſiſche Meſſe aufführen. Nach dieſem Aufenthalte durchzieht er Rußland und Deutſchland, empfängt Unterricht von Winter und Salieri. 1818 wurde von ihm in Wien ein „Requiem" und ein „De profundis" aufgeführt. Nach kurzem Aufenthalte bei dem Fürſten Eſterhazy kehrte er nach Paris zurück. 1819 ließ er ſeine erſte Oper „La grille du Parc" aufführen. Eine zweite Oper, die keinen glücklichen Erfolg hatte, ſchreckte ihn vom Theater zurück, und jetzt ſuchte er ſich als Romanzencomponiſt, mit dem ſich Privatunterrichtsertheilung verband, eine ruhige Lage zu ſichern. Wir ſehen in Panſeron den Mann, welcher der Romanze ihre eigentliche Form, einen beſtimmten Charakter gegeben; ihm gehört die erſte Idee, die Romanze auch mit verſchiedenartigen Inſtrumenten zu begleiten. Seine Muſikſtücke ſind mit Reinheit und Correctheit geſchrieben. Einige der älteſten ſind in Frankreich ein Gemeingut des Volkes geworden. Seiner vortrefflichen Methode zufolge wurde Panſeron 1836 als Singlehrer im Conſervatorium angeſtellt.

Panta, großer Waldborniſt des vorigen Jahrhunderts, aus Böhmen gebürtig. Ob er in England ſein Leben beſchloß, oder ob er noch einmal in ſein Vaterland zurückgekehrt iſt, ſind wir außer Stand zu berichten.

Pantaleon, oder Pantalon. Der eigentliche Pantalon, d. h. dieſe Hebenſtreitiſche Erfindung, war nichts Anderes, als ein verbeſſertes und erweitertes Cimbal oder Hackebrett, daher ſowohl hinſichtlich ſeiner Einrichtung als ſeiner Behandlungsart dieſem ſehr ähnlich.

Pantalonzug, der an alten Clavieren und Fortepiano's oft vorkommende Mechanismus, welcher mittelſt eines vor dem Claviaturbrett herausſtehenden Zuges regiert wird, und der eine Veränderung des urſprünglichen Tones hervorbringt, wodurch dieſer dem rauſchenden und nachklingenden Tone des alten Pantalons (ſ. den vorhergehenden Artikel) ähulich gemacht wird.

Panzacchi, Don Domenico, geb. zu Bologna 1733, einer der größten Tenorſänger des vorigen Jahrhunderts. Er ſtarb aber in Bologna erſt im Jahre 1805, als ein angeſehener Privatmann.

Paolo, ſ. Agoſtini, welcher zu ſeinen Lebzeiten, und auch ſpäter noch, oft nur ſchlechtweg nach ſeinem Vornamen Paolo genannt wurde.

Paolucci, Giuſeppe, von den Italienern als einer ihrer beſſeren Kirchencomponiſten des vorigen Jahrhunderts geſchätzt, war ein Schüler von Pater Martini in Bologna und gelehrter Minorit. Sein vorzüglichſtes Werk iſt die „Arte prattica di Contrapunto dimonstrata con Esempi di vari autori e con osservazioni," welche 1765 in 2 Theilen zu Venedig erſchien, und worin er die gründlichſten und ausgebreitetſten contrapunktiſchen Kenntniſſe entwickelt. Sein Todesjahr muß in die 70er Jahre fallen.

Pape, Ludwig, wurde am 14. Mai 1809 zu Lübeck geboren, ſtudirte Violin- und Violoncellſpiel. Auf beiden Inſtrumenten zeichnete er ſich bald durch eine eminente Fertigkeit aus. Sein Violinſpiel iſt äußerſt fertig und geſchmackvoll. Auch als Componiſt verdient er ehrende Erwähnung. Mehreres, was er für ſeine Inſtrumente ſchrieb, ſollte nicht überſehen werden. Irren wir nicht, ſo lebt er in Lübeck.

Paphlagoniſche Trompete, bei den alten Griechen eine Trompete, deren Schalltrichter die Form eines Ochſenkopfs hatte, und die ſie deßhalb ſo nannten, weil ſie dieſelbe aus der Provinz Paphlagonien erhalten haben wollten.

Pappritz, ſ. Zeller (Madame).

Pär, ſ. Paer, wie der Name gewöhnlicher geſchrieben wird.

Paraboſco, Girolamo, um die Mitte des 16. Jahrhunderts Organiſt an der St. Marcuskirche zu Venedig, geb. zu Piacenza, war als Componiſt, Orgelſpieler und Dichter berühmt.

Paradeiſer, Marian, Ordensgeiſtlichee im Stifte Mell; geboren unfern davon, zu Riedenthal, am 11. October 1747, ſpielte ganz vortrefflich die Violine, beſaß ſchöne Dichteranlagen, er lebte aber leider nur 28 Jahre, denn ſchon am 16. November 1775 raffte ihn ein ſchmerzvolles Hämorrhoidalfieber dahin. In ſeinem reichhaltigen Nachlaſſe fanden ſich u. a. auch 16 Quartetten, 6 Trio's, 5 Salve Regina, mehrere Motetten, Alma, Ave, eine Cantate, und das Singſpiel „Soladon," worin ein prachtvoller Doppelchor das Finale bildet.

Paradiazeuxis, in dem griechiſchen Tonſyſteme das Intervail desjenigen ganzen Tones, welches ſich zwiſchen den beiden Tetrachorden Synemmenon und Diezeugmenon befindet, und alſo unſerem eingeſtrichenen c entſpricht. Man ſehe den Artikel Griechiſches Tonſyſtem.

Paradies, Fräulein Marie Thereſe, Sängerin, Pianiſtin und Tonſetzerin, geboren in Wien am 15. Mai 1759. Sie erblickte wirklich das Licht der Welt, denn unverlezt waren ihre Sehorgane, und erſt im dritten Lebensjahre äußerten ſich einige Bedenken erregende Symptome, welche leider nur allzubald trotz aller angewendeten Heilmittel in vollſtändige Blindheit ausarteten. Von ihren eigenen Schöpfungen ſind manche bekannt worden, wovon einige größere Werke ſowohl bei Hofe als auf den Bühnen, und zu wohlthätigen Zwecken, unter ihrer perſönlichen Leitung ausgeführt wurden. Zum Notiren der Mehrzahl dieſer Werke bediente ſie ſich, anſtatt des wahrhaft läſtigen und nutzlos zeitraubenden, buchſtäblichen in die Feder Sagens, einer höchſt einfachen, auch beim Lehrgeſchäft ſich nützlich erweiſenden Vorrichtung, welche ihr Hausgenoſſe, und vormaliger Reiſegefährte, Herr Riedinger für ſie verfertigte. Ueber den einfachen, für alle Geſichtsloſen ſo hochwichtigen Mechanismus hat der Erfinder ſelbſt im zwölften Jahrgang der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung, 1810, Nr. 57, Seite 905, umſtändlich und möglichſt detaillirt ausgeſprochen, auch zu noch größerer Verſtändlichkeit eine erklärende Kupfertafel beigegeben. Die würdige Künſtlerin beſchloß ihren thätigen, vielfach verdienſtlichen Lebenslauf am 1. Februar 1824, nachdem ſie beinahe ein 65jähriges Alter erreicht hatte, allgemein bedauert, und von Vielen, welchen ſie auf der Bahn des zukünftigen Geſchickes eine treue Führerin war, innig beweint. Auch die Nachwelt muß ihr Andenken ehren, und ihren Namen vor der Vergeſſenheit bewahren.

Paradies, Pietro Domenico, geboren zu Neapel und geſtorben zu Venedig gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, verdienſtlicher Componiſt, ein Schüler von Porpora.

Paradiſi, der Lehrer der Mara, und ſchon deßhalb werth, vor der Vergeſſenheit bewahrt zu werden, lebte als berühmter Sänger und Geſangslehrer um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu London, war aber aus Italien gebürtig und Caſtrat. Er war 1776 nicht mehr am Leben. Daraus läßt ſich allenfalls ſchließen, daß er zu London ſtarb.

Paragloſſen, ehedem der Name der Cancellen-Ventile in den Windladen der Orgeln.

Parakeleusticon, bei den Griechen in der Muſik ein Schifferlied.

Parakontakion, der Name eines ehedem in der griechiſchen Kirche gebräuchlichen Wechſelgeſanges.

Parallelbewegung. Einige Tonlehrer verſtehen darunter auch den mehrmals wiederholten Anſchlag ein und derſelben Töne in zwei verſchiedenen Stimmen.

Parallelen. Die Pfeifen einer Orgel ſtehen auf ihren Stöcken (Pfeifenſtöcke) in allen Regiſtern nach einerlei Ordnung, ſo daß z. B. die Pfeifen für c aus allen vorhandenen Regiſtern über eine und dieſelbe Cancelle zu ſtehen kommen. Bei dieſer Einrichtung nun aber würden bei Eröffnung eines Ventils durch den Niederdruck einer Taſte der Wind in die ganze Cancelle

Digitized by Google

eindringen und jedesmal alle auf dem Stocke ſtehenden Pfeiſen tönen machen, ob der Spieler alle Stimmen haben wollte oder nicht. Um das zu verhüten, liegt unter dem Pfeiſenſtocke auf jeder Reihe Löcher der Windlade, in welchen die Pfeiſen ſtehen, ein Holz in der Form eines ſtarken Lineals, welches etwas länger als die Windlade ſelbſt iſt, und Parallele oder Schleife heißt.

Parameſe, die erſte Saite des Tetrachords Diezeugmenon im Griechiſchen Tonſyſteme (ſ. dieſes und Tetrachord).

Paranete, die dritte Saite in den drei höchſten Tetrachorden der Griechen, Paranete diezeugmenon — die dritte Saite im Tetrachord Diezeugmenon (unſer eingeſtrichenes d); Paranete hyperbolaeon — die dritte Saite des Tetrachord Hyperbolaeon (unſer eingeſtrichenes g); und Paranete synemmenon — die dritte Saite des Tetrachords Synemmenon (unſer e). S. im Uebrigen die Artikel Griechiſches Tonſyſtem und Tetrachord.

Paraphonie nannten die Griechen die melodiſche Fortſchreitung in Conſonanzen überhaupt. Andere verſtehen darunter die Fortſchreitung in blos Quarten und Quinten.

Paravicini. Man vergleiche hier den Artikel Baravicini.

Pareja, Bartolomeo Ramo da, war einer der größten Muſiker ſeiner Zeit (1440 bis 1490 circa). Er war der Erſte, welcher die Nothwendigkeit einer Temperatur einſah und behauptete, auch eine ſolche einzuführen ſich bemühte, dabei jedoch bei den Anhängern Guido's und bei Franch. Gafor auf großen und heftigen Widerſpruch ſtieß. Lebte, Spanier von Geburt, als Profeſſor der Muſik in Toledo, Salamanca und Bologna.

Parenti oder Parent, in Italien war er unter erſterem, in Frankreich aber unter letzterem Namen bekannt, indeß ſcheint er auch von Geburt ein Franzoſe und deshalb ſein wirklicher Name Parent zu ſeyn. 1790 kam er nach Paris, und die Oper „Les portraits“, welche 1791 daſelbſt von ihm aufgeführt wurde, machte ihn als Künſtler, namentlich bei den Kennern, bekannt.

Parhypate, in der griechiſchen Muſik wörtlich: die Saite neben der höchſten Saite, d. i. der vorletzte Ton im Syſteme.

Paris, 1) Nicolo, ein um 1700 lebender berühmter Sänger in der Königl. Neapolitaniſchen, nachgehends aber in der Anſpachiſchen Capelle. — 2) Guillaume Alexis, geboren 1756 zu Lüttich, war in den 90er Jahren Muſikdirector in Petersburg, und Ballette, welche er hier componirte, wurden von dem Publikum höchſt beifällig aufgenommen. 1810 lebte er noch in Petersburg. — Ein dritter Paris war ein vorzüglicher Baſſiſt, der zu Anfange des laufenden Jahrhunderts bei der italieniſchen Oper in Dresden ſtand.

Parke, zwei Brüder und anerkannte Meiſter auf der Hoboe in London zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Auch ſind von ihrer Arbeit zwei Hefte Duetts für zwei Flöten geſtochen worden.

Parkinſon, ein berühmter engliſcher Fagottiſt des vorigen Jahrhunderts, lebte in London und blühete beſonders in den 80er Jahren.

Parlamagni, Antonio, ſeiner Zeit ein ſehr berühmter italieniſcher Buffo, geboren 1760, ſang auf ziemlich allen größeren Theatern ſeines Vaterlandes und ſtarb endlich am 9. October 1838 zu Florenz.

Parodie. In der Muſik iſt P. nichts anderes als die Veränderung des Textes eines Vocalmuſikſtückes, indem man nämlich zu einem ſchon vorhandenen Singſtücke einen andern Text, es ſey nun in derſelben Sprache oder in einer andern, verfertigt und den Noten unterlegt.

Parrheſie, bei den Alten der richtige Gebrauch oder die ſchulgerechte Folge der Töne mi fa, oder, nach unſerer Art zu reden, die Vermeidung des harmoniſchen Querſtandes.

Parry, James, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunders Organiſt zu Roß in England, war blind, aber nichts deſto weniger einer der vorzüglichſten Orgelſpieler ſeiner Zeit und ſeines Landes, auch Componiſt.

Parſon, William, Dr. der Muſik und Königl. Muſikdirector zu London, war auch geboren daſelbſt um 1750. Er ſtarb ſchon gegen 1810. Von ſeinen Landsleuten ward er in ſeiner Blüthezeit für einen der gelehrteſten und talentvollſten Muſiker gehalten. Man findet ſeinen Namen bisweilen auch Parſons geſchrieben.

Parſons, Robert, von Exeter gebürtig, kam 1563 in die Capelle der Königin Eliſabeth, und ward nachmals Organiſt an der Weſtminſter-Abtei zu London, ertrank aber am 25. Januar 1569, ob freiwillig oder unfreiwillig iſt nicht bekannt. Von ſeinen Compoſitionen findet man noch hin und wieder eins oder das andere gute Kirchenſtück.

Parte (ital.) — Theil, nämlich der Theil eines Tonſtücks. Es kommt das Blatt oft in den Noten vor, z. B. am Ende einer Notenblattſeite: volti siegue la seconda parte — wende um, es folgt der zweite Theil; prima parte repetita oder da capo — der erſte Theil wiederholt oder vom Anfange. In dem, namentlich in Stimmen für begleitende Inſtrumente oft vorkommenden Colla parte hat das Wort eine abweichende Bedeutung. Colla iſt hier die Präpoſition mit und parte wird im Sinne von Parthie, Stimme, und zwar Hauptparthie und Hauptſtimme gebraucht; alſo colla parte = mit der Hauptſtimme. Es wird damit angezeigt, daß ſich die begleitenden Stimmen in dieſer Stelle, wo das Wort ſteht, ganz nach der Hauptſtimme richten ſollen.

Partenio, Don Giovanni Domenico, ein Componiſt des 17. Jahrhunderts, aus der Provinz Friaul gebürtig, war Capellmeiſter am Conſervatorio der Mendicanti in Venedig, und durch eine Reihe gelungener Opern berühmt.

Parthia oder Partita (ital.), deutſch: Parthie, 1) als Tonſtück, ſ. Suite. Dann gebraucht man 2) das Wort auch wohl in der Muſik im Sinne von Stimme, und nennt die einzelnen Stimmen eines Tonſtücks Parthien. So ſagt man z. B. ſtatt Stimme des Tenors, Tenorſtimme: Parthie des Tenors, Tenorparthie; ſtatt erſte Violinſtimme, die Parthie der erſten Violine ꝛc.

Parthie, oder Partie, wie Einige ſchreiben, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Partita, ſ. Parthia.

Partitur, Spart, Spartito, Partitura, Partition, die ſchriftliche Ueberſicht aller zu einem vollſtimmigen Tonſtücke gehörigen Stimmen. Der Name kommt her von Partita und dem deutſchen Parthie, welches man in der Muſik bekanntlich auch im Sinne von Stimme gebraucht. Die P. iſt zunächſt das Werk des Tonſetzers, wodurch derſelbe das im Geiſte ſchon entworfene oder während des Schreibens ſich ausbildende Tonganze äußerlich feſthält, denn ſie iſt diejenige Art, ein Tonſtück in Noten zu ſetzen, vermittelſt welcher man im Stande iſt, den Inhalt aller dazu gehörigen Stimmen auf einmal zu überſehen, was nur geſchehen kann bei einer Tonſchrift, in welcher alle Stimmen auf ihren beſonderen Linienſyſtemen dergeſtalt Takt vor Takt unter oder über einander geſetzt ſind, daß man in der Folge des ganzen Tonſtücks die Tonfolge und Bewegung jeder einzelnen oder beſonderen Stimme leicht überſehen kann. Wie viel Werth Partituren zum Studium der Muſik haben, läßt ſich kaum mit Worten beſchreiben, iſt aber auch wohl ſo bekannt, daß wir dreiſt dieſen Punkt hier übergehen können. Eine Anleitung zum zweckmäßigen Studium der Partitur findet man unter anderen in Koch's „Verſuch einer Anleitung zur Compoſition,“ Gaßner's „Partiturkenntniß“ ꝛc.

Partiturſpiel. In Ermangelung des Orcheſters muß ein guter Muſiker und namentlich Director auch das vollſtimmige Tonſtück am Pianoforte ſo nach der Partitur vortragen können, daß der Zuhörer von demſelben einen getreuen Abriß erhält und nicht nur das geſammte Inſtrumentenſpiel, ſondern auch jede Einzelnheit im Detail zu vernehmen, der Harmonie, Melodie,

Digitized by Google

dem Ideengange, und der Inſtrumentenführung und Ausarbeitung buchſtäblich im Sinne des Meiſters zu folgen im Stande ſey. Und dies nennt man das eigentliche Partiturſpiel.

Parypate, der Name der zweiten Saite in den beiden tiefſten Tetrachorden des griechiſchen Tonſyſtems. Man ſehe dieſen Artikel. — Parypate hypathon iſt der zweite Ton des Tetrachords Hypathon (unſer c), und Parypate meson der zweite Ton des Tetrachords Meson (unſer h).

Paſi, Antonio, berühmter Sopraniſt (Caſtrat) des vorigen Jahrhunderts, aus Bologna gebürtig, blühete beſonders ohngefähr von 1720 bis 1740. Sein Todesjahr muß ſo ziemlich in's fünfte oder ſpäteſtens ſechste Decennium des vorigen Jahrhunderts fallen.

Paſini, Ignazio, vorzüglicher Orcheſterdirector und in ſolcher Eigenſchaft viele Jahre bei der italieniſchen Oper in Paris angeſtellt, war aus Bologna gebürtig, ein Zögling der dortigen Muſikſchule und ſtarb zu Paris im Winter 1837.

Paſini, Mad. Giuditta, eine vortreffliche italieniſche Sängerin der neueren Zeit, ward im Jahre 1800 zu Rom geboren. Ihr Familienname war Neneini. Ihre Schule machte ſie zwar Anfangs in Rom, ſpäter aber in Mailand. Im Jahre 1814 betrat ſie zum erſtenmale das Theater. Sie hatte eine ausgezeichnete Stimme und vollendete Kunſtfertigkeit. In Mailand, Neapel, Venedig, — kurz in allen großen Städten erwarb ſie ſich den größten Beifall. Im Jahre 1826 verheirathete ſie ſich an einen untergeordneten, aber braven Muſiker, Namens Paſini, und nannte von jetzt an ſich Paſini-Neneini. Uebergroße Anſtrengungen als Sängerin, verbunden mit den Pflichten als Gattin und Mutter, ſchwächten ihren Körper indeß ſehr, und ſie unterlag ſchon am 24. März 1837 zu Florenz einer auszehrenden Krankheit, einen untröſtlichen Gatten und zwei Kinder hinterlaſſend.

Paſino, Don Steffano, ein italieniſcher Componiſt des 17. Jahrhunderts, lebte um 1680 zu Conato.

Pasquali, 1) Nicolo, Virtuos auf der Violine und guter Componiſt, aus Italien gebürtig, kam gegen 1743 nach London, ging von da aber bald nach Edinburg, wo er ſich als Muſiklehrer habilitirte und auch 1757 ſtarb. — 2) Ein anderer Pasquali, und wahrſcheinlich ein Sohn von vorhergehendem, zeichnete ſich als Contrabaßſpieler in London aus, und ſtarb hier erſt zu Anfang des laufenden Jahrhunderts. — 3) Paolo P. war ein berühmter italieniſcher Sänger des 17. Jahrhunderts. — 4) Kieſewetter führt in ſeiner Geſchichte auch einen Bologneſer Componiſten des 17. Jahrhunderts, Namens Pasquale, an.

Pasqualini, Marc'Antonio, vorzüglicher Sänger (Caſtrat), trat 1630 als Sopraniſt in die Päpſtliche Capelle. Noch 1670 war er ein Liebling ſeiner Landsleute. Auch als Vocalcomponiſt that er ſich hervor. — Um 1770 lebte zu Mailand auch ein Violinvirtuos Namens Pasqualini; ferner ein Violoncelliſt, Namens Pasqualino, welcher um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu London lebte und nicht unberühmt war.

Pasquini, Ercole, geboren zu Ferrara, ein berühmter Organiſt des 17. Jahrhunderts.

Pasquini, Bernardo, wahrſcheinlich ein Sohn des Ercole P., geboren zu Maſſa di Valnevola im Toskaniſchen am 8. December 1637, und zu ſeiner Zeit das Wunder der Organiſten.

Passacaille, Passacaglio, zuweilen auch Passagallo, ein im Dreiviertel-Takt ſtehender Tanz von zärtlich ernſtem Charakter und daher mehr langſamer als geſchwinder Bewegung.

Paſſage. Das Wort Paſſage iſt eigentlich franzöſiſch, und kommt von dem italieniſchen Passo und Passagio (oder Passaggio), welches Durchgang heißt, her; in der Muſik aber iſt es zu einem deutſchen Worte geſtempelt, und man ſagt im Franzöſiſchen hier bisweilen dafür Roulade. Im weiteſten Sinne des Worts verſteht man in der Muſik darunter jede kleinere oder größere Tonreihe, die, der Cantilene entgegengeſetzt, viel mechaniſche Fertigkeit (im Geſange oder auf Inſtrumenten) verlangt; dann in's Beſondere aber eine Reihe melodiſcher Töne, wodurch die Melodie mannigfaltiger gemacht und mittelſt der ſogenannten Diminutionen oder Verkleinerungen eine Hauptnote in mehrere kleinere Nebennoten verwandelt wird; und hieraus abgeleitet endlich im engſten Sinne des Worts die ähnliche Fortſetzung einer Notenfigur durch verſchiedene Takte oder die weitere Ausführung eines Gedankens in ähnlichen (laufenden oder ſpringenden) Notenfiguren.

Paſſarini, Francesco, geboren zu Bologna, war daſelbſt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter und Minor Conventualis an der Kirche des heiligen Franciskus, und ein zu ſeiner Zeit ſehr angeſehener Componiſt.

Passepied, ein auch in Frankreich jetzt ziemlich ganz außer Gebrauch gekommener Tanz im Dreiviertel- und noch gewöhnlicher im Dreiachtel-Takt, hinſichtlich ſeines Charakters der Menuett ſehr ähnlich, nur von munterer Bewegung.

Paſſetto, Giordano, von ziemlich allen muſikaliſchen Geſchichtſchreibern als einer der vorzüglichſten Madrigalen-Componiſten ſeiner Zeit angeführt, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts und war Capellmeiſter am Dome zu Padua.

Paſſy, vortrefflicher Claviervirtuos, lebt als Muſiklehrer in Stockholm.

Paſta, Giovanni, Dichter und Tonkünſtler, geb. zu Mailand 1604, war einige Jahre Organiſt bei St. Aleſſandro in Bergamo, dann Canonicus bei S. Maria Falcorina in ſeiner Geburtsſtadt, und endlich Capellano maggiore bei dem Regiment Tufo, als welcher er einen Feldzug mitmachte und 1666 ſtarb.

Paſta, Giuditta, geb. zu Como im Jahre 1798, nun die Malibran todt iſt, unſtreitig die größte jetzt lebende dramatiſche Sängerin in italieniſcher Schule, wenn ſie die höchſten Höhen ihres künſtleriſchen Glanzes bereits auch überſchritten hat. Erſt im Jahre 1822, während des Congreſſes zu Verona, fing ſie an, Aufſehen zu erregen; nun aber auch mit einer Energie und — wir möchten ſagen — ſo überraſchender Plötzlichkeit und durchgreifender Macht, daß binnen Kurzem ganz Europa erfüllt war von ihrem Ruhme.

Paſterwitz, Georg, wurde am 7. Juni 1730 zu Bürhütten in der Nähe von Paſſau geboren und in dem baieriſchen Kloſter Niederalteich erzogen. Im Jahre 1785 war P. in Wien, wo er im freundſchaftlichſten Verkehr mit Mozart, Haydn, Salieri und Albrechtsberger zehn glückliche Jahre ununterbrochen thätig in ſeinem Lieblingsfache durchlebte. Er beging gerade zugleich mit dem neuen Jahrhundert ſeine 50jährige Amtsjubelfeier als Ordenspriester, zu welchem ſeltenen Feſte er ſich ſelbſt eine große Meſſe nebſt Graduale und Offertorium componirte. Dies war ſein Schwanengeſang; da er am 26. Januar 1803 als Decan in Salzburg entſchlief. Als Reſultat ſeiner künſtleriſchen Wirkſamkeit ſind viele ſchätzbare Producte bekannt geworden.

Pasticcio. Das P. iſt ähnlich dem Potpourri und Quodlibet, nur daß jenes ſeine einzelnen Sätze gleichviel aus einem oder mehreren Werken eines Tonſetzers, oder aus den Werken verſchiedener Componiſten entnehmen, und dieſes dabei noch lange oder kürzere abgeriſſene Sätze und zwar in komiſchem Contraſte zuſammenſetzen, und dieſes wie jenes lang oder kurz, ohne beſtimmten Umfang ſeyn kann, während das Pasticcio immer ein mehr größeres Tonſtück iſt und nur größere Tonſätze, auch nicht blos aus den Werken eines, ſondern mehrerer Componiſten zugleich entnimmt und zu einem Ganzen zuſammenſetzt. Der franzöſiſche Name für ein ſolches Muſikſtück iſt Pastiche. Uebrigens nennt man auch wohl ein ſolches Tonſtück ein Pasticcio, das blos in der Manier eines andern großen Tonſetzers bis zu täuſchender Aehnlichkeit geſetzt iſt, alſo noch keine

Digitized by Google

eigentliche Copie genannt werden kann, aber doch auch keinen einzigen originellen Gedanken hat.

Pastorale heißt in der Muſik ein Tonſtück in ländlich einfachem, dabei aber doch zärtlichem, unſchuldig ſpielendem Charakter, nach der poetiſchen Idee des Hirtenlebens, der ländlichen Minne, und wodurch auch der Geſang der idealiſchen Hirtenwelt nachgeahmt oder wenigſtens angedeutet werden ſoll. Dann iſt es ein kleines Tanzſtück von gleichem Charakter, gewöhnlich im Sechsachteltakt geſetzt, von mäßig langer Bewegung und mit vielen Ligaturen, ähnlich der Muſette ud dem Siciliano, nur daß es noch langſamer vorgetragen wird als die erſte und weit weniger punktirte Achtel hat als das letzte. Drittens iſt Pastorale eine Art kleine Oper, deren Inhalt eine Scene aus der idealen Schäferwelt bildet, und die man deutſch gewöhnlich Schäferſpiel nennt.

Pastorelle, franz. Name für Pastorale.

Pastorello aber iſt das Diminutivum von dem italieniſchen Pastorale.

Pataloni, Don Domenico, war von 1606 bis 1610 Capellmeiſtrr an der Kirche S. Maria Maggiore zu Rom. Einer der vorzüglichſten Tonſetzer ſeiner Zeit.

Patentclavier, auch Patentflügel, P.-Inſtrument und P.-Pianoforte, ſ. Fortepiano.

Patetico, ſ. den folgenden Artikel.

Pathetiſch, ital. patetico, franz. pathétique, im weiteren Sinne des Worts Alles, was Gemüthsbewegungen erregt, denn das griechiſche Wort Pathos heißt urſprünglich nichts Anderes als Gefühl, Affect, Leidenſchaft, ohne nähere Beſtimmung; doch verbindet man in der Regel mit pathetiſch auch den Begriff des Starken und Edeln, und nennt nur das ſo, was das Gemüth erhebt, was edle Gefühle erweckt. Unter den Schriften über das Pathetiſche iſt dem Muſiker beſonders Meiner's Grundriß der Theorie und Geſchichte der ſchönen Wiſſenſchaften (Cap. 8 pag. 35 ff.) wichtig.

Paton, Miß, im Jahre 1826 erſte Sängerin am Druryplane Theater zu London, als Weber ſeinen „Oberon" daſelbſt einſtudirte. Sie ſang damals die Parthie der Rezia, und zwar, nach Weber's eigenem Urtheile, unübertrefflich ſchön.

Patraſſi, Michele, vortrefflicher Altiſt (Caſtrat), geb. in Italien, wahrſcheinlich zu Bologna, um 1750. 1780 bildete er eine eigene Operngeſellſchaft, mit der er nach Deutſchland kam, und in verſchiedenen größeren Städten Vorſtellungen gab.

Patzelt, Joh., Virtuoſe auf dem Violoncell und Componiſt für ſein Inſtrument, auch für's Clavier, war ein Böhme von Geburt. In Wien, wo er Anfangs dieſes Jahrhunderts lebte, ſind alle ſeine gedruckten Werke herausgekommen.

Patzig, Johaun Auguſt, war Muſiklehrer in Berlin. Geboren daſelbſt 1736. Die Zahl ſeiner Schüler war immer ſehr groß, und er ſtarb 1804.

Pauke, ital. Timpano, franz. Tympanum, unter den Schlaginſtrumenten das älteſte. Jetzt werden bei allen vollſtändigen Muſiken Pauken angewendet, und zwar in der Regel zwei von etwas verſchiedener Groſse, die zuſammen den Tonumfang von F bis f, alſo einer Octave haben. Jede Pauke hat nur einen Ton; daher erhält von dieſen beiden Pauken die größere gewöhnlich die Stimmung der Dominante und die kleinere der Tonica des Tonſtücks. Dieſe ſteht zur rechten, jene zur linken Hand des Schlägers. Beim Schreiben der Noten für die Pauken ſetzt man dieſe entweder in G—c und ſchreibt nur über die Stimmen, in welche Töne die P. geſtimmt werden ſollen, oder man ſetzt ſie mit dem Baßſchlüſſel wirklich auf den ihrem Klange entſprechenden Raum. Die Regel, daß die große Pauke in die Dominante geſtimmt wird, erleidet alsdann eine Ausnahme, wenn der Dominantenton jenen bezeichneten Tonumfang der P. (das tiefe F.) überſchreitet. Weiteres kann hier nicht verlangt werden.

Paukenfell und alle mit Pauke zuſammenfallende Gegenſtände, als Paukenſchlüſſel, Paukengeſtell ꝛc. ſiehe in Paukenſchulen.

Paukencymbel, iſt der vom Tractament des Inſtruments herrührende zuſammengeſetzte Name der alten Cymbel. S. Cymbalum und Cymbel.

Pauleau oder Pouleau, Inſtrumentenmacher, ſ. Orcheſtrino.

Pauli, Joſeph, geboren 1732, war Vorſteher und Organiſt an der katholiſchen Pfarrkirche zu Polniſch-Wartenberg, ein vielgeprieſener Orgelſpieler, und ſtarb am 17. September 1788.

Paulmann, Conrad, zu Anfange des 15. Jahrhunderts zu Nürnberg blind geboren, war einer der ausgezeichnetſten Virtuoſen auf der Orgel, Violine, Flöte, Cyther und Trompete. Er ſtarb am 24. Januar 1473.

Paulowna Maria, Großherzogin von Weimar, geborne Großfürſtin von Rußland, Tochter Kaiſers Paul I. und der Kaiſerin Maria Feodorowna, in mehr als einer Beziehung in der muſikaliſchen Welt mit tiefer Ehrfurcht genannt, ward geboren am 16. Februar 1786, und iſt ſeit dem 3. Auguſt 1804 mit dem Großherzog von Sachſen-Weimar Carl Friedrich vermählt. Fertige Clavierſpielerin und nicht unbekannt mit noch mehreren anderen Inſtrumenten, verbindet ſie mit überhaupt vieler Anlage zur praktiſchen Muſik die gründlichſten Kenntniſſe der Theorie und ein in der That eminentes Talent zur Compoſition. Sie ſpielt gleich dem gewandteſten Capellmeiſter die vollſtimmigſten Partituren auf dem Pianoforte, und beherrſcht mit Leichtigkeit die Kunſt der Inſtrumentation. Gern würden wir hier ein ſpecielles Verzeichniß ihrer vielen Compoſitionen, wie überhaupt noch ſo manches Andere und Detaillirte aus ihrem muſikaliſchen Leben mittheilen, wenn nicht zu fürchten wäre die Mißbilligung der hohen Frau durch ſolche Veröffentlichung zu erregen. Der größte Beweis von großer Anerkennung ihrer muſikaliſchen Verdienſte iſt durch den Umſtand gegeben, daß die Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſtreichiſchen Kaiſerſtaates in Wien unter der kleinen und auserleſenen Zahl ihrer Ehrenmitglieder auch Weimars Großherzogin mit Stolz zählt.

Paulſen, 1) Peter, war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organiſt in Glückſtadt. In der Zeit von 1762 bis 1766 erſchienen mehrere Liedercompoſitionen von ihm, die theils ſehr beifällig aufgenommen wurden. Sein Sohn — 2) Carl Friedrich Ferdinand, geboren zu Glückſtadt am 11. Februar 1763, ward 1781 Organiſt an der Marienkirche zu Flensburg, und that ſich nebenbei ebenfalls als glücklicher Liedercomponiſt hervor. Seine Tochter, die Schweſter dieſes Flensburger Organiſten — 3) Charlotte Friederike, geboren 1760, lernte Violine ſpielen, und erwarb ſich ſpäter ſelbſt den Ruf einer tüchtigen Virtuoſin auf dem Inſtrumente. — 4) Ein Sohn von jenem Carl Friederich Ferdinand, wahrſcheinlich Friedrich mit Vornamen, wählte das Violoncell zu ſeinem Hauptinſtrumente, und erhielt zu Anfange dieſes Jahrhunderts einen Ruf in die Kaiſerliche Capelle zu Petersburg, wo er auch im Sommer 1826 ſtarb. Er war ein vortrefflicher Meiſter auf ſeinem Inſtrumente und vielleicht einzig als Accompagniſt.

Paulus, der unter dieſem Namen oft angeführte große Organiſt des 15. Jahrhunderts, iſt kein Anderer als Paul Hofhaimer; ſ. daher dieſen Artikel.

Paulus Jordanus II., Herzog von Bracciano, geboren 1591 und geſtorben 1656 zu Rom, erfand das muſikaliſche Roſidra, von dem aber auch weiter keine Kenntniß bis auf unſere Zeit gekommen iſt.

Pauſch, Eugen, geboren zu Neumarkt an der Donau 1758. Nachdem er 1777 zu Walderbach in den Ciſterzienſerorden aufgrnommen und zum Prieſter geweihet worden war, übertrug ihm der daſige kunſtliebende Prälat, Alv. Eiſenhut, die Aufſicht über den ſcientiviſchen ſowohl als muſikaliſchen Unterricht der Seminariſten und die Direction des Chors. Dies beförderte ſeine Kunſtthätigkeit immer mehr. Er ſchrieb eine Menge Meſſen, Offertorien und andere Kirchenſachen, welche nicht nur durch ganz Baiern, ſondern auch im

Digitized by Google

Auslande beliebt wurden. Mehrere von dieſen Kirchenſachen ſind auch gedruckt worden. Ob P. noch am Leben iſt, in welchem Falle aber er jetzt bereits ſehr alt ſeyn müßte, können wir nicht angeben.

Pauſe. Das Wort ſelbſt kommt aus dem Griechiſchen und heißt: Ruhe, Stillſtand, beſonders in der Muſik, wo es die Ruhe der Stimmen, der Töne überhaupt, ihren Stillſtand anzeigt, das ſich natürlich in nichts Anderem äußert als in einem Schweigen der Stimmen. Eine Pauſe durch alle Stimmen eines Tonſtücks heißt Generalpauſe. Die Pauſen von geringerem Zeitwerthe nennt man auch wohl Sospiren, weil ſie im Grunde gewöhnlich zu nichts Weſentlicherem als zum Athem- und Kraftſchöpfen da ſind, und daher auch am meiſten in Tonſtücken für Blasinſtrumente vorkommen. Da die Pauſen als Zeichen (Schweigezeichen) ganz die Stelle ſtummer Noten vertreten, ſo erdulden ſie auch jede ſonſtige orthographiſche Behandlung derſelben. Man kann z. B. einen Punkt daneben ſtellen, der hier dieſelbe Geltung wie neben einer Note hat (den halben Werth der Pauſe). Wo eine Pauſe ſteht, darf kein Ton erklingen, ſo wie eine Note eben ſo lange ausgehalten werden muß als ihre Zeit dauert, und umgekehrt pünktlich nach Ablauf des Zeitwerthes einer Pauſe der folgende Ton angeſchlagen oder angegeben werden muß. Pauſen ſind alſo Schweigezeichen, deren nähere Erklärung der Anfänger ſchon erhält, weßhalb wir hier dieſelben als unſeren Leſern bekannt übergehen zu müſſen glauben.

Pauſewang, Johann Georg (nach Anderen Franz mit Vornamen), war zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Organiſt in Mittelwalde in der Grafſchaft Glatz. Sein Orgelſpiel wird von Zeitgenoſſen majeſtätiſch und ideenreich genannt, ſeine Präludien gewählt, durchdacht und immer neu. In ſeinen ſpäteren Jahren beſchäftigte er ſich viel mit der Canonik und namentlich mit der gleichſchwebenden Temperatur und der mathematiſchen Berechnung ihrer Schwingungsverhältniſſe. Er ſchrieb ein ganzes Buch darüber.

Pauſiren heißt den Zeitwerth ſolcher in einer Stimme vorkommenden Schweigezeichen richtig abzählen und eintheilen, und in dem vorgeſchriebenen Augenblicke wieder mit der folgenden Note einſetzen; mit anderen Worten: die Zeit der Pauſe pünktlich auszuhalten, zu ruhen.

Pauwels, J., vormals Muſikdirector in Brüſſel, wo er ſchon zu Anfange des zweiten Decenniums des laufenden Jahrhunderts (1812) geſtorben zu ſeyn ſcheint, war ein guter Violiniſt und componirte auch manches Schätzenswerthe für ſein Inſtrument.

Pavane, ein jetzt ganz veralteter Tanz ſehr ernſten Charakters.

Paveſi, Stephan, geboren zu Crema 1781. Die erſten 38 Jahre ſeines Lebens brachte er nach vollendeten Studien als Componiſt ohne beſtimmte Anſtellung an verſchiedenen Orten zu, in Mailand, Neapel, Turin, Venedig, Bergamo, Livorno u. ſ. w., wo abwechſelnd ſeine neuen Opern zuerſt auf die Bühne kamen. 1818 endlich erhielt er den Ruf als Capellmeiſter an den Dom ſeiner Vaterſtadt, und er nahm ihn nur an, um dieſer ſeine Kräfte fernerhin zu widmen. Als Operncomponiſt gehört Paveſi noch in die Vorperiode der heutigen italieniſchen Modemuſik. Er hörte auf, dramatiſche Werke zu ſchaffen, als die meiſten Componiſten in Italien dem ſüßlichen Ton zu huldigen anfingen, den Roſſini einzuführen ganz der Mann war, den dieſes Genre von Muſik konnte ſo wenig ſeinem Gefühle als ſeiner früh erlangten guten muſikaliſchen Bildung zuſagen. In Deutſchland war von jeher ſein „Ser Marcantonio" am beliebteſten von allen ſeinen 30 Opern und auch bis zur Stunde noch hat ſich dieſes Werk auf mehreren Repertoiren Deutſchlands erhalten.

Paxton (Vorname?), einer der vorzüglichſten Violoncelliſten des vorigen Jahrhunderts, beſonders von ſeinen Landsleuten, den Engländern, ſehr bewundert.

Payer, Hieronymus, eines Schullehrers Sohn, iſt am 13. Februar 1787 zu Meidling, einem reizenden Dörfchen außerhalb Wiens Linienwällen geboren. Im 13. Jahre mußte er das Schulfach antreten, und nach des Vaters baldigem Tode deſſen Dienſt übernehmen. 1806 wurde ihm das Capellmeiſteramt bei dem neuerbauten Sommertheater anvertraut; er componirte zur Eröffnung das Volksmährchen: „Der wilde Jäger," und ſpäter noch zwei Singſpiele: „Der hohle Baum," und „Das Sternenmädchen." 1818 machte er eine Künſtlerreiſe durch Deutſchland; 1824 folgte er dem Rufe als Capellmeiſter nach Amſterdam; anderthalb Jahre darauf fixirte er ſich für längere Zeit in Paris, bildete viele Scholaren im Clavier, Geſang, ſo wie in der Compoſition; leitete das Orcheſter bei der dortigen deutſchen Operngeſellſchaft, und kehrte endlich 1832 wieder in's Vaterland zurück, wo er an der Joſephſtädter Bühne den Capellmeiſterpoſten übernahm, nach einigen Monaten aber für immer quittirte, und den ruhigen, ſorgenfreien Privatſtand erwählte. Von ſeinen zahlreichen Arbeiten ſind 154 Werke gedruckt; darunter Pianoforte- und Orgelconcerte, Sonaten, Duette, Trios, Quartette, Quintette, Octette, Fugen, Serenaden, Ouverturen, Variationen, Rondos, Cantaten, eine große Anzahl Militairmuſiken, Märſche, Menuetts, Walzer, Harmonie-Arrangements, Etüden, practiſche Methode zur Erlernung der Tonſetzkunſt, ſechs Meſſen, mehrere Motetten, Hymnen, Chöre, Arien, Präludien, Verſetten u. ſ. w. Auch ſchrieb er, nebſt den oben angeführten Opern, noch für Amſterdam „Die muſikaliſche Akademie," „Die Trauer," „Der Einſame," und „Hochlands Fürſten;" für Paris „la folle de Glaris," und „la croix de feu;" für Wien „Coco."

Pearſall, Robert Lucas, of Willsbridge, geboren zu Clifton in der Grafſchaft Glouceſter den 14. März 1795. Aus großer Neigung zur Muſik hatte er zwar ſchon viel componirt, jedoch waren dieſe Schöpfungen nur die Früchte ſeiner lebhaften Phantaſie, da er die Regeln der Tonſetzkunſt noch nicht ſtudirt hatte; die Nothwendigkeit davon jedoch einſehend, machte er ſich eifrig daran, alle theoretiſchen Lehrbücher der Tonkunſt, welche in England erſchienen waren, zu ſtudiren. Damit beſchäftigte er ſich bis zum Jahre 1825, in welcher Zeit er, dem Rathe ſeiner Aerzte folgend, ſich auf den Continent begab. Nachdem er ſich einige Zeit in Brüſſel aufgehalten, begab er ſich nach Mainz, woſelbſt er bis zum Jahre 1839 verweilte. Dort überſetzte er Schiller's Wilhelm Tell in engliſche Verſe, welche Ueberſetzung in England großes Glück machte. Auch beſchäftigte er ſich emſig mit dem Studium der beſten deutſchen Muſik, wodurch er ermuntert wurde, ſich an größere Compoſitionen zu wagen. Eine im Jahre 1828 componirte Ouverture wurde mit dem beſten Erfolg in Mainz ausgeführt. Später ſchrieb er eine große charakteriſtiſche Ouverture zu Shakſpeares Macbeth, als Einleitung zu den berühmten Hexenchören dieſer Tragödie, welche ſowohl in Mainz, wie auch in andern Städten Deutſchlands ſehr beifällig aufgenommen wurde und nun im Stich erſchienen iſt. Im Jahre 1834, bereits nach Karlsruhe übergezogen, entwarf er ein Sujet zu einer Balletoper in vier Akten unter dem Titel „der Schwärmer" und ſetzte es ſelbſt für großes Orcheſter in Muſik. Das Schlußheft des Hauptwerkes enthält Ausführlicheres über dieſen fleißigen und erfahrenen Dilettanten, ſo wie eine Angabe ſeiner bis jetzt veröffentlichten Arbeiten, denen ſich bei dem Fleiße dieſes Mannes noch viele von gleich ſolider Richtung anſchließen werden.

Pearſon oder Pierſon, Martin, geſtorben zu London gegen Ende des Jahres 1650. Die Engländer zählen ihn zu den beſten Componiſten ſeiner Zeit.

Pebuſch, ſchrieb ſich Pepuſch, ſ. daher auch dieſen Artikel.

Pechatſchek, Franz, Großherzoglicher Concertmeiſter in Karlsruhe, glänzender Violinſpieler und zugleich einer der modernſten Componiſten im kleineren Style für ſein Inſtrument. Er iſt geboren zu Wien am 4. Juli 1793

Digitized by Google

und ſtudirte die Muſik auch daſelbſt. Wie ſeine Compoſition, ſo war auch P.'s Spiel: elegant, ja oft keck, mit wunderreinem und zartem Tone, aber der große Bogen, der in's eigentliche Concert gehört, fehlte ihm. Von Wien aus machte er in den 20r Jahren, und auch ſchon früher, viele Reiſen, nach Prag, auch Dresden, Leipzig ꝛc.: überall ward ihm großer Beifall, und es mußte ihm dieſer auch werden, da eben ſein Spiel von der Menge am leichteſten verſtanden ward, weil es die Sinne ergötzte, mit halbem Ohre gehört ſchon gefiel und ſchlechterdings nicht die Hingebung zur Kunſt und das Vertiefen in ſie erforderte, was unter Andern z. B. ein Müller, Molique, ja ſelbſt Möſer verlangt. In den Jahren 1824 und 1825 reiste P. in Süddeutſchland, und das Aufſehen, das er auch hier erregte, brachte ihm 1826 den Ruf nach Karlsruhe. Von der Zeit an hat er (außer nach Paris) ſeine Reiſen immer mehr eingeſtellt, hauptſächlich körperlicher Umſtände halber. Er ſtarb leider ſchon am 15. September 1840 in Karlsruhe, als Künſtler und gemüthlicher Menſch allgemein betrauert. Seine beiden Söhne Franz und Wilhelm ſind ebenfalls gute Muſiker. Erſterer widmete ſich dem Directionsfache und iſt zur Zeit auf Reiſen; Letzterer iſt als tüchtiger Violiniſt Mitglied der Hofcapelle in Karlsruhe. Eine Tochter, Jeannette (früher Sängerin, jetzt als vermählte Meinhardt nicht mehr als ſolche thätig) lebt mit ihrem Gatten, Baritoniſt, bei der Mannheimer Bühne.

Pechwell, ſ. Mad. Peſadori.

Pectis, deutſch auch wohl der kleine Pſalter genannt (ſiehe Pſalter), ein altes Saiteninſtrument, perſiſchen Urſprungs.

Pedal, 1) diejenige Claviatur der Orgel, welche mit den Füßen tractirt wird. Daher auch der Name, von dem lat. pes — der Fuß. — 2) Man hat auch an Clavierinſtrumenten ſolche orgelartige Pedale, die einen beſonderen Theil deſſelben bilden, und in einem eigenen Geſtelle unter dem Inſtrumenten-Corpus angebracht ſind. — 3) Nennt man auch wohl die Veränderungen an den Pianoforte's, wenn der Mechanismus durch Fußtritte regiert wird, Pedal, und ganz insbeſondere zwar den ſogenannten Fortezug, durch welchen die Dämpfung von den Saiten gehoben wird. Daher ſteht denn auch in Claviercompoſitionen, wo dieſer Fortezug angezogen oder niedergetreten werden ſoll, das Wort Pedal und abgekürzt Ped., deſſen Bedeutung dann fortdauert und wirkſam bleibt, bis durch irgend ein Zeichen, gewöhnlich ein großes Kreuz oder einen Stern angezeigt wird, daß man die Dämpfung wieder niederfallen laſſen ſoll. — 4) Bei der Harfe verſteht man unter Pedal die Fußtritte unten am Kaſten derſelben, wodurch die Maſchinerie in Bewegung geſetzt wird, welche die mit dem Fußtritt in Verbindung ſtehende Saite um einen halben Ton erhöht, indem ſich ein kleiner Stift gegen die Saite andrückt und dadurch dieſe mehr anſpannt.

Pedalbank iſt das ſchmale Brett, welches vorn über den Fußtaſten eines Orgelpedals liegt, um den nicht ſpielenden Fuß darauf ruhen laſſen zu können.

Pedalharfe, ſ. Harfe.

Pedro, Don, von Alcantara, Herzog von Braganza, geboren zu Liſſabon den 12. October 1798 und geſtorben 1834. Er war früh im wahren Sinne des Worts Virtuoſe auf mehreren Inſtrumenten, und fing auch bald an zu componiren. Viele Vocal- und Inſtrumentalſachen kamen von ihm in Umlauf, wurden in London und Paris gedruckt, einige ſelbſt, wenn wir uns recht erinnern, ſogar in Deutſchland, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Vor allen Inſtrumenten liebte er das Pianoforte und die Violine. Es iſt in der That zu bewundern, welchen Fleiß Don Pedro neben allen ſeinen vielen übrigen Arbeiten auf ſeine muſikaliſchen Studien verwandte; aber er war auch in jeder Anſtrengung unermüdlich und bis zu einem hohen Grade beharrlich. Was ſein Geiſt umfaßte, führte er auch mit Kraft und Ausdauer durch, und er umfaßte Viel. Mag ſeine geringe Theilnahme an den Regierungsgeſchäften mit Urſache ſeyn, daß er für Künſte und Wiſſenſchaften ſo viel that, und dieſes Wirken ihm zu einer Gewohnheit wurde, der er nun auch, nachdem er am 1. Juni 1822 die Regierung angetreten hatte, ſich nicht entſchlagen konnte. Das überraſchend ſchnelle Emporblühen der muſikaliſchen Kunſt in ganz Südamerika darf man hauptſächlich auf Rechnung Don Pedro's ſchreiben.

Pegado, Bento Nunes, um das Jahr 1600 Capellmeiſter zu Evora und Portugieſe von Geburt, wird von den Portugieſen noch jetzt unter ihre alten klaſſiſchen Componiſten gezählt.

Plagratzky, ein vortrefflicher Lauteniſt des 18. Jahrhunderts. Er war aus Circaſſien gebürtig und ſpielte zuerſt mit vieler Geſchicklichkeit die Pandure.

Pell, Francesco, aus Modena gebürtig, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmt als Sänger. Er brachte 1730 „la Costanza in trionfo“ zu München auf's Theater und ward hiernach Kammercomponiſt des Churfürſten Carl Albert von Baiern, nachmals Kaiſers Carl VII. und ſtarb als ſolcher gegen 1740.

Pelissier, Mademoiſelle, treffliche franzöſiſche Sängerin des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Paris 1707, ſtarb ſchon am 21. März 1749.

Pellegrini, Vincenzo, italieniſcher Componiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, Capellmeiſter an der Metropolitankirche zu Mailand, wo er auch um 1636 ſtarb.

Pellegrini, Ferdinando, aus Neapel gebürtig, glänzte als Claviervirtuos um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit auch mancherlei Compoſitionen für ſein Inſtrument von ihm erſchienen.

Pellegrini, Pietro, ebenfalls aus Neapel gebürtig und Clavierſpieler. 1770 ſtand er noch als Capellmeiſter an der Jeſuitenkirche zu Brescia, wo er ſich auch als Componiſt hervorthat.

Pellegrini-Celoni, Signora Anna Maria, eine kunſtgebildete Sängerin in Rom. Ein namhaftes Verdienſt um die Kunſt des Geſanges erwarb ſie ſich durch die Herausgabe des Werks „Grammatica o siano Regole di ben cantare.“

Pellegrini, Julius, Königl. baieriſcher Hofſänger und erſter Baſſiſt des Königl. Hoftheaters zu München, wurde am 1. Januar 1806 zu Mailand geboren. Die Stimme P.'s iſt eben ſo klangvoll und kräftig als weich und biegſam, ihr Umfang vom großen Baß-E bis zum eingeſtrichenen Fis von einer Gleichheit der Töne, die Erſtaunen erregt, und durchaus leicht anſprechend und ohne alle Anſtrengung hervorgebracht. Seine Schule iſt gut, und ſein Vortrag eben ſo vorzüglich in heroiſchen, wie in ſentimentalen Rollen.

Pellegrini, Clementine, geb. Morall, Gattin des vorhergehenden, Königl. Hof- und Capellſängerin, und ebenfalls Mitglied der Königl. Hofbühne. Sie iſt am 8. October 1797 zu München geboren; iſt eine Sängerin von guter Schule und vorzüglich muſikaliſch gebildet, als Kirchenſängerin ausgezeichnet.

Penitencia, Antonio da, ein portugieſiſcher Ordensgeiſtlicher, geb. zu Liſſabon 1605, war nicht nur ein vorzüglich guter Sänger, ſondern auch Componiſt und mehrere Jahre hindurch Choroicarius in einem Kloſter im Erzbiſchofsthume Evora, wo er in ſeinem 43. Jahre ſtarb.

Penna, Lorenzo, war Profeſſor der Theologie und Muſik zugleich und geboren zu Bologna. Im Jahre 1674 erſchien von ihm „Li primi Albori musicali,“ welches Buch, das in 21 Capiteln von den Grundſätzen des Figuralgeſanges handelt, bis 1696 fünf verſchiedene Auflagen erlebte. Eine Fortſetzung davon erſchien 1678 zu Venedig und hat die Compoſition in 24 Capiteln zum Gegenſtande. 1689 gab P. zu Modena ein „Directorio del canto fermo“ heraus.

Penercon, veraltetes Inſtrument, das im Ganzen unſerer jetzigen Zither gleicht.

Penſel, Joſeph, Wiener Componiſt der neuern

Digitized by Google

Zeit, den wir übrigens nur der Menge der von ihm erſchienenen kleineren Werke halber hier anführen.

Pentachord, von πεντε — fünf und χορδη — Saite, eine Tonreihe von fünf diatoniſchen Klangſtufen, oder mit einem Worte: fünfſaitig, auch Fünfſaiter. Im Uebrigen vergleiche man die Artikel über Griechiſche Muſik, namentlich Griechiſches Tonſyſtem, und auch Tetrachord.

Pentatonon, ein Intervall von fünf ganzen Tönen, alſo nicht eine Quinte, für welches man irrig wohl das Wort gebraucht findet, ſondern eine übermäßige Sexte.

Pentecontachordon, ein Clavierinſtrument, welches zu Anfange des 17. Jahrhunderts von einem neapolitaniſchen Edelmanne, Namens Fabio Colonna, erfunden wurde, aber auch nicht ſehr lange im Gebrauch blieb.

Penzel, Chriſtian Friedrich, geboren zu Oelsnitz, im Voigtlande, am 25. November 1737, war ein ausgezeichneter Clavierſpieler und beſaß auch gute, gründliche, theoretiſche Kenntniſſe. 1765 erhielt er die Stelle als Cantor in Merſeburg, welche er mit Aufführung einer von ihm ſelbſt componirten Muſik antrat, und behielt bis an ſeinen Tod, der um 1805 erfolgte. Einen beſondern Namen hatte er in der muſikaliſchen Welt als überaus glücklicher Motettencomponiſt.

Pepuſch, Johann Chriſtoph, geboren zu Berlin 1667, und geſtorben zu London den 20. Juli 1752, im 85jährigen Alter. Schon in früher Jugend begann er mit warmem Eifer auf das Studium der Kunſtgeſchichte der alten Römer und Griechen ſich zu legen, wodurch er ſpäter den Ruf eines der größten Theoretiker ſeiner Zeit erlangte. Unvergeßlich muß Pepuſch's Name ſeinem zweiten Vaterlande bleiben durch die Gründung der Academie of ancien Music: ein Inſtitut, das einzig ihm allein Idee, Plan und Ausführung verdankt und bis zur Stunde noch in ſeiner urſprünglich angeſtammten Reinheit fortbeſteht. Von ſeinen Arbeiten, zwar rein im Satze, doch etwas trocken und der Mannigfaltigkeit entbehrend, ſind viele gedruckt.

Pepuſch, Margarethe, des vorhergehenden Gattin, ausgezeichnete Sängerin und Harfeniſtin, eine geborene de l'Epine, ſtarb im Jahre 1740.

Per, italieniſche Präpoſition, deutſch: durch, für; z. B. Sonata per il Violino = Sonate für die Violine; Concerto per il Cembalo = Concert für das Clavier u. ſ. w.

Perandi, Marco Gioſeffo, geboren zu Rom, kam um's Jahr 1640 nach Dresden, wo ihn der Churfürſt zu ſeinem Capellmeiſter ernannte, welchem Amte er bis ungefähr 1670 rühmlichſt vorſtand. Um dieſe Zeit darf man ſeinen Tod annehmen. Als Componiſt muß er ſich beſonders durch viel Geſchick im Ausdrucke von Leidenſchaften, durch einen ergreifenden und fein nuancirten Satz ausgezeichnet haben, denn Mattheſon nennt ihn in ſeinen Schriften immer nur den Affecten-Zwinger.

Perard, Friedrich von, zu Stettin am 28. Auguſt 1742 geboren. Schon in ſeinem zwölften Jahre fing er an zu componiren. Indeß mußte er nach kaum vollendetem vierzehnten Jahre Soldat werden und 1757 die Schlacht bei Breslau mitmachen, wo er gefangen und ſo ſchwer verwundet wurde, daß er bereits am 6. Januar 1758 zu Schiettau ſtarb. Alle Welt ſtaunte damals dieſen Knaben an. Er ſpielte vollkommen fertig Clavier, und mit einer männlichen Tiefe des Geiſtes, die er überhaupt aber in Allem, was er that, zeigte, auch als Soldat in der Schlacht.

Perault oder Pereault, lebte zu Anfange des laufenden Jahrhunderts als ein angeſehener Flötiſt zu Paris, und componirte auch Manches für ſein Inſtrument.

Perdendo (ital.), verlierend; bedeutet in der Muſik daſſelbe, was diminuendo. Und eben ſo verhält es ſich mit perdendosi (ſich verlierend), was ganz daſſelbe iſt.

Perdendosi, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Pereira, Bartolomeo Ramo, ſ. Pareja.

Pereira, Domingos Nunes, war ein portugieſiſcher Predigermönch, geboren zu Liſſabon und geſtorben zu Camerate am 29. März 1729. Eine große Menge von Kirchenſachen fand man unter ſeinem Nachlaſſe, und viele davon werden noch jetzt auf der Bibliothek zu Liſſabon aufbewahrt.

Pereira, Marcos Soares, geboren zu Caminha, war Anfangs Capellmeiſter zu Villa-Vicoſa und dann Königl. Hofcapellmeiſter zu Liſſabon, wo er 1655 ſtarb. Auf der Königl. Bibliothek zu Liſſabon liegen auch von ſeiner Arbeit noch viele Meſſen, Pſalmen, Motetten, Reſponſorien ꝛc., die für claſſiſche Werke ihrer Art gelten.

Peretti, oder Pretti, ſ. Prati.

Pereyra, Antonio, portugieſiſcher Componiſt des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Macao im Bisthum Guarda 1725 und ſtarb um 1790. Er ſchrieb viele mehrſtimmige Pſalmen und Hymnen, Motetten und andere Kirchenſachen.

Pereyra, Thomas, portugieſiſcher Jeſuit und Miſſionär, ſpielte beſonders in den Jahren 1680 bis 1692 an dem Hofe des Kaiſers von China, wo er als Geſandter ſich aufhielt, eine bedeutende Rolle, indem er dort die freie Ausübung der chriſtlichen Religion durch das ganze chineſiſche Reich auswirkte. Und dieſes Anſehen bei dem Kaiſer von China ſoll er ſich beſonders durch ſeine muſikaliſchen Talente erworben haben. Er ſetzte viele Geſänge in chineſiſcher Sprache in Muſik und ſchrieb auch ein theoretiſches Werk: „Musica practica et speculativa," in vier Theilen.

Perez, David, geboren zu Neapel 1711, war der Sohn eines Spaniers, Namens Juan Perez, der ſich dort niedergelaſſen hatte. Nicht minder wie ſeine glänzende Thätigkeit als Opern-Componiſt wird ſein erhebender Einfluß auf Oper und Orcheſter zu Liſſabon überhaupt allgemein anerkannt. 27 Jahre hatte er, bewundert, aber nicht blos von Portugal, ſondern von halb Europa, in Liſſabon gelebt, als er 1779 ſtarb.

Perfetti, Bernardo, ein berühmter Sänger aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, aus Siena gebürtig, ſtammte aus einer edlen Toscaniſchen Familie. Die Zeit ſeines Todes iſt nicht bekannt.

Pergoleſe (oder ſi), Giovanni Battiſta, hieß nicht Giambattiſta Jeſi, wie Einige, ja die Meiſten behaupten, und war auch nicht zu Caſorio oder Pergola in der Marca (woher der Name Pergoleſi kommen ſoll) 1707 geboren, ſondern hieß wirklich Pergoleſe, und war in der Nacht vom 3. Januar 1710 um 10 Uhr in der Stadt Jeſi geboren. Pergoleſe war der Erſte, welcher der Arie eine von ihrem früheren Geſange verſchiedene Inſtrumentation, und den beiden Violinen zwei verſchiedene Motiven gab, anſtatt Scarlatti's ſchwerer und trockener Manier, vielmehr den durch die Worte auszudrückenden Leidenſchaften anzupaſſen ſuchte. Und dieſer Umſtand allein ſchon, hätte P. ſich ſonſt auch keinen großen Ruf als Componiſt erworben, hat ihn unvergeßlich für alle Zeiten gemacht. Sein berühmtes „Stabat mater" war ſein Schwanengeſang; wenige Tage nach Vollendung deſſelben ſtarb der Lungenſüchtige, am 16. März 1736 (nicht 1739) und ward im Dome zu Pescorato begraben. Wer Werke von ihm ſehen und kennen lernen will, findet ſolche auf dem Neapolitaniſchen Conſervatorium.

Peri, Giacomo oder Jacopo, beſonders in der Geſchichte der Oper, nicht ſelten mit übertriebener Erhebung, genannt, war Componiſt und Sänger, ein Florentiner von Geburt, und blühete zu Ende des 16. und noch zu Anfange des 17. Jahrhunderts.

Perillo, Salvadore, geboren zu Neapel 1731, ſtudirte mit Piccini gemeinſchaftlich den Contrapunkt unter Durante, und begab ſich, nachdem er aus deſſen Schule entlaſſen worden war, nach Venedig, wo er bis an ſeinen Tod (1793) ein thätiges und zufriedenes Leben führte, ohne Anſtellung, aber als Componiſt, beſonders im komiſchen Styl, mit bedeutendem Anſehen. —

Digitized by Google

Ein Francesco Perillo, der in den 80er und 90er Jahren als ein damals noch ganz junger Mann mit einigen Opern in Neapel hervortrat, und unſeres Wiſſens auch jetzt noch dort, aber ohne ſonderliche Berühmtheit, lebt, ſcheint der Sohn des vorhergehenden zu ſeyn.

Periode, mit kurzen Worten: ein in mehrere Glieder ausgebildeter Satz; oder deutlicher: eine Reihe innerlich zuſammenhängender und zu einem großen Satze verbundener Sätze; die Vereinigung ſolcher einzelner melodiſcher Theile zu einem Ganzen, die an und für ſich zwar ſchon einen muſikaliſchen Sinn haben, durch ihre Vereinigung aber erſt den Ausdruck einer Empfindung bis zu einem gewiſſen Grade von Vollkommenheit erhalten. Wir brauchen wohl nicht zu erwähnen, daß das Wort Periode aus der Redekunſt in die Muſik übertragen worden iſt.

Periodenbau, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Periodonicus, oder einen Kreiskämpfer zu deutſch, nannten die Alten einen ſolchen Tonkünſtler, der in allen den ſogenannten heiligen Spielen den Preis gewonnen hatte.

Perne, François Louis, Profeſſor und Inſpector am Conſervatorium in Paris, ward geboren daſelbſt 1772. Als Lehrer und überhaupt in ſeinem Amte zu Paris ward er von den Franzoſen von jeher ſehr geſchätzt, wie er denn auch als Muſikgelehrter in der geſammten muſikaliſchen Welt mit Recht in großer Achtung ſteht.

Perotinus, gewöhnlich mit dem Zuſatze Magnus, von Hawkins (Bd. 2. p. 197 ſeiner Geſchichte) irrig für den 1550 geſtorbenen Orforder Organiſten und Doctor der Muſik Robert Perrot gehalten, war ein Franzoſe von Geburt, Contrapunktiſt und Singlehrer, und lebte wahrſcheinlich ſchon im zwölften Jahrhundert, jedenfalls in der Zeit des Mittelalters, und alſo lange vor 1500. Die Geſchichte nennt ihn einen um die Muſikkultur ſeiner Zeit hochverdienten Mann, und eben deshalb auch immer mit dem Zuſatze Magnus.

Perotti, 1) Giovanni Domenico, dramatiſcher Componiſt des vorigen Jahrhunderts, war aus Vercelli gebürtig, und befand ſich in den 80er Jahren zu Rom. — 2) Auguſtino P., wahrſcheinlich ein Sohn des vorhergehenden, ward um 1770 geboren. Man hat nie etwas Beſtimmteres über ihn erfahren, als daß er durch die Beantwortung der Fragen, welche 1811 die Akademie zu Livorno über den Zuſtand der Muſik in Italien ausſchrieb, den Preis gewann.

Perri, Giacomo, hieß Peri (ſ. d.).

Perſer — Perſiſche Muſik, ſ. Orientaliſche Muſik.

Perſuis, Niclas, geboren 1770 zu Paris, galt als ein beim größeren Publikum ſehr beliebter Componiſt. 1801 ward er als Lehrer des Geſanges in der erſten Claſſe des Conſervatoriums zu Paris angeſtellt. Er ſchrieb unendlich viele Romanzen, Chanſons und andere dergleichen kleine Vocalſachen, die auch nicht ſelten durch gelungene Behandlung des Textes und wohlgefällige Melodien ſich auszeichnen.

Perthaler, Caroline, eine der ausgezeichnetſten Clavierſpielerinnen jetziger Zeit, ward 1805 in Tyrol geboren. Seit 1831 hatte ſie München zu ihrem bleibenden Aufenthaltsorte gewählt, und ertheilte hier Unterricht im Clavierſpiele, der geſucht war und gut honorirt ward. 1834 machte ſie eine neue Reiſe über Wien in ihre Heimath. Die Jahre 1835 und 1836 lebte ſie wieder in München; im Sommer 1836 aber ging ſie auf's Neue in ihre Heimath, und um nie wiederzulehren: ſie ging nämlich von da weiter nach Trieſt und ſchiffte hier ſich nach Griechenland ein.

Perti, Giacomo Antonio, geboren zu Bologna 1656, war einer der größten Componiſten der guten alten italieniſchen Schule, beſonders im dramatiſchen Style. Aber auch unter die claſſiſchen Kirchencomponiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes gehört Perti. Sein großer Schüler Pater Martini hat dies am beſten bewieſen, wenn er ſieben herrliche Arbeiten von ihm als Muſterbilder in ſeinem „Saggio di Contrapunto" mittheilt. Er ſtarb 1747 zu Bologna.

Perugino, ward auch wohl der berühmte Orgelbauer Biaſi (ſ. d.) von ſeiner Geburtsſtadt Perugia genannt.

Perve, Nicolo, berühmter Contrapunctiſt des 16. Jahrhunderts, war im Jahre 1581 Capellmeiſter an der Liberianiſchen Hauptkirche (San Maria Maggiore) zu Rom.

Peſadori, Mad. Antoinette, Claviervirtuoſin, geboren zu Dresden am 6. März 1799, und geſtorben am 20. September 1834. Ihr Familienname war Pechwell. Einen großen Theil ihrer Zeit widmete ſie dem Unterrichte, und zwar mit dem in jeder Hinſicht beſten Erfolge. In der Geſellſchaft empfahl ſie ſich augenblicklich durch ein, Künſtlerinnen ſelten eigenes, anſpruchloſes und beſcheidenes Weſen, und eine anziehende Unterhaltung.

Pesante (ital.), ſchwerfällig gehend, daher auch ſo viel als langſam, in gemeſſenen Schritten, dehnend, ohne ſonderliche Grazie.

Peſaro, 1) Domenico, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts als ein berühmter Inſtrumentenmacher zu Venedig. — Steffano da P., ein Componiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, ſtand in Dienſten des Herzogs von Urbino.

Pescetti, Giovanni Battiſta, hatte bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus einen bedeutenden Namen als Componiſt. Geboren war er zu Venedig, und ſtarb auch daſelbſt 1758. Alle ſeine Werke ſind im leichten gefälligen Style gehalten, jedoch rein im Satze und hie und da ſelbſt von kräftigem Ausdrucke.

Peſch, Carl Auguſt, Herzoglich Braunſchweigiſcher Concertmeiſter, geboren um 1730, zeichnete ſich durch ein meiſterhaftes Violinſpiel aus, componirte auch fleißig, ſchrieb beſonders viele Trio's für die Violine, aber auch einige Concerte mit Orcheſterbegleitung und Duette. Er ſtarb im Auguſt des Jahres 1793.

Peſchel, Friedrich Wilhelm, im Jahre 1750 geboren, ward 1776 Organiſt an der St. Bernhardinkirche zu Breslau und ſtarb den 25. November 1806, mit dem Rufe eines vortrefflichen Meiſters auf ſeinem majeſtätiſchen Inſtrumente. — Es iſt auch ein Fagottiſt, Namens Peſchel, dem Rufe nach bekannt.

Pesci, Sante, geboren um 1712, war von 1744 an Capellmeiſter an der Kirche S. Maria Maggiore zu Rom, bis an ſeinen Tod, der am 3. September 1786 erfolgte. Von ſeinen Werken ſind uns keine bekannt.

Peſenti, Martino, ein italieniſcher Componiſt, lebte zu Venedig und blühete beſonders um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er war blind geboren, und ſtarb gegen 1760. Ein außerordentliches Talent zur Kunſt muß er beſeſſen haben. — Zu Anfange des 17. Jahrhunderts lebte auch ein als Contrapunktiſt berühmter Benedetto Peſenti; doch iſt über denſelben gar Nichts mehr bekannt; eben ſo auch nicht über den Sänger Galeazzo Peſenti, der in den letzten Decennien des 17. Jahrhunderts lebte.

Peſtalozzi, (Peſtalozzi'ſche Methode) ſ. Schule und Unterricht.

Peſtel, Johann Ernſt, geboren zu Brega im Jahre 1659 und geſtorben zu Altenburg als Herzoglicher Hoforganiſt im Jahre 1743. Er erreichte das hohe Alter von 84 Jahren. Allgemein ſchätzte man ihn als einen großen Orgelſpieler. Auch ſetzte er Vieles für die Orgel.

Peterborough (Sängerin), ſ. Robinſon.

Peterſen, Peter Nicolaus, war am 2. September 1761 zu Bederkeſa im Bremiſchen geboren und ſtarb zu Hamburg, wo er ſich 1790 niedergelaſſen hatte, am 19. Aug. 1830. Er war in Wahrheit einer der größten Flötiſten ſeiner Zeit, der auch viel zur Verbeſſerung ſeines Inſtrumentes beigetragen hat, namentlich durch einen Zug, mittelſt deſſen das äußerſte Piano auf dem-

Digitized by Google

ſelben möglich wurde. Auch verfertigte er einen verbeſſerten Tactmeſſer u. dgl.

Peterſen, Cari Auguſt, Sohn des Vorhergehenden, geboren zu Hamburg am 7. März 1801, gefälliger Inſtrumentalcomponiſt, lebt auch daſelbſt. Das iſt Alles, was wir über die Perſon des Künſtlers zu berichten im Stande ſind. Die meiſten von P.'s Compoſitionen ſind in Hamburg bei Böhme und Cranz erſchienen; einige verlegten indeſſen auch Breitkopf und Härtel in Leipzig, Bachmann in Hannover und Loſe in Copenhagen.

Petiscus, Johann Conrad Wilhelm, Prediger an der reformirten Kirche zu Leipzig, geboren zu Berlin 1763, zwar im Grunde nur Dilettant, doch hat ihm die muſikaliſche Literatur manche ſchätzenswerthe Arbeit zu danken, ſo daß er wohl in die Reihe verdienſtlicher Muſiker, insbeſondere muſikaliſcher Schriftſteller geſtellt werden darf.

Petit, Adrien, lateiniſch Adrian Coclicus Petitus, nach Anderen auch Petri. Außer dem, was er als muſikaliſcher Künſtler leiſtete, gehörte er nun überhaupt aber auch zu den vorzüglichſten Schriftſtellern ſeiner Zeit. Er war 1500 geboren, und blühete beſonders um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Petitpas, Mademoiſelle, eine in den erſten Decennien des vorigen Jahrhunderts beſonders berühmte Sängerin zu Paris, wo ſie auch geboren zu ſeyn ſcheint. Sie ſtarb am 24. October 1739.

Petri, Adrian, ſ. Petit.

Petri, Georg Gottfried, geboren zu Sorau am 9. December 1715, brachte es zu einem bedeutenden Grade von Fertigkeit auf dem Clavier und der Violine, und erwarb ſich zugleich auch viele gründliche Kenntniſſe in der Compoſition. Er ward Cantor und Muſikdirector zu Görlitz, ſchrieb nun viele Cantaten über alle Sonn- und Feſttagsevangelien, das muſikaliſche Drnma „Die drei Männer im feurigen Ofen," „Muſikaliſche Beluſtigungen" u. dergl. m., wovon Vieles gedruckt wurde; und ſtarb endlich am 6. Juli 1795.

Petri, Johann Samuel, wahrſcheinlich ein Bruder des Vorhergehenden, und berühmt beſonders durch das Werk „Anleitung zur praktiſchen Muſik" ward am 1. September 1738 zu Sorau geboren. Im Jahre 1772 hatte er den Ruf als Cantor nach Bautzen erhalten, und hier ſtarb er denn auch im Jahre 1806. Von ſeinen vielen Compoſitionen ſcheint keine gedruckt worden zu ſeyn; jene „Anleitung" handelt in ſieben Capiteln von der Muſik überhaupt, dem Generalbaſſe, der Orgel, dem Claviere, der Violine und Bratſche, dem Violoncell und der Flöte, und iſt ein beim Unterrichte beſonders ſehr brauchbares Hülfsbuch.

Petrini, Franz, geboren zu Berlin 1744, war einee der größten Harfeniſten ſeiner Zeit. Viele, mehr denn 50 namhafte Werke für ſein Inſtrument wurden von ihm bekannt. 1795 gab er auch heraus: Système de l'Harmonie. Sein Todesjahr fällt in den Anfang des laufenden Jahrhunderts, denn 1801 erſchien von ihm noch ganz neu eine Sonate pour servir d'etude des pédales etc. pour la Harpe, und nach 1804 iſt gar nichts mehr von ihm bekannt geworden.

Petrini, Thereſe, ältere Schweſter des Vorhergehenden, war 1736 zu Berlin geboren, und ſpielte ebenfalls die Harfe mit einer bewundernswerthen Virtuoſität, ſang dabei aber auch mit einer angenehmen Stimme und viel Fertigkeit. Sie erhielt eine Stelle in der Capelle des Markgrafen Carl zu Berlin und hier ſtarb ſie auch ſchon gegen 1780.

Petrino, Jakob, ein berühmter italieniſcher Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts.

Petrucci, Ottavio, gewöhnlich mit dem Zuſatze da Foſſombrone, erfand gegen 1503 zu Venedig die Art, den Figuralgeſang zu drucken. Nach ſeinem Geburtsorte Foſſombrone zurückgekehrt, ſann er dort über den Druck der Orgeltabulaturen nach und erfand nach mancherlei Verſuchen endlich auch dieſe Kunſt. Indeß ſind die von Petrucci gedruckten Werke keine eigentlichen Tabulaturen, ſondern ganz gute und ſchöne Noten. Man vergleiche hierüber Kieſewetter's Abhandlung in der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung Jahrgang 1831 Nr. 3 ff.

Petrus Paulus Mediolanenſis, war ein für ſeine Zeit großer Künſtler auf der Laute, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts, und hat auch verſchiedene gedruckte Lautentabulaturbücher von ſeiner Arbeit hinterlaſſen.

Petrus Platenſis, in der Geſchichte immer als ein berühmter Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts aufgeführt.

Petſchacher, Michael Alexander, Mitglied der K. K. Hofcapelle in Wien (Oboe). Geb. daſelbſt am 7. März 1808. Nach dem im Mai 1843 erfolgten Ableben ſeines Lehrers und väterlichen Freundes, des Profeſſors Sellner, erhielt P. die von Letzterem bekleideten Stellen im Orcheſter des Hofburgtheaters und als Profeſſor der Oboe am Wiener Conſervatorium, welch' ſämmtliche Anſtellungen P. mit rühmlichem Fleiße und beſtem Erfolg verſieht. Die Sicherheit und der ſchöne volle Ton auf ſeinem Inſtrumente erheben ihn zu den erſten Virtuoſen der Oboe, welchen Ruhm er nur mit ſeinem ehemaligen Mitſchüler, nunmehrigen Collegen Uhlmann theilen dürfte.

Petteia, ein Theil der Melopöie (ſ. d.) der Griechen, worin die Lehre enthalten war, welche Töne ein Tonſetzer gebrauchen und welche er nicht gebrauchen, wie oft er einen Ton wiederholen durfte, und mit welchem Tone er ein Tonſtück anfangen und wieder ſchließen laſſen mußte.

Petzmayer, Johann, derzeit wohl der ausgezeichnetſte Virtuos auf der Streich- und Schlagzither in Deutſchland, iſt 1810 in Wien geboren. Was Paganini auf der Violine, iſt P. auf ſeinen Inſtrumenten. Damit iſt wohl Alles geſngt.

Peucer, Heinrich Carl Friedrich, geboren zu Budſtädt im Weimar'ſchen 1779. Durch günſtige Verhältniſſe innig vertraut geworden mit der franzöſiſchen Sprache und Literatur, erwarb er ſich als geiſtreicher Ueberſetzer ausgezeichneten Ruhm im In- und Auslande durch Herausgabe ſeines „claſſiſchen Theaters der Franzoſen," an welche preiswürdige Arbeit ſich zahlreiche andere, zum Theil durch eine engere Verbindung mit Göthe veranlaßte, anſchloſſen, unter denen auch mehrere für den Muſiker intereſſante und wichtige.

Pevernage, Andreas, war Muſikdirectoe an dee Marienkirche zu Antwerpen, geboren abee zu Cortryck, und ſtarb am 30. Juli 1589. Ueberaus fruchtbarer und einſt ſehr hoch geachteter Componiſt lebte er noch in dem goldenen Zeitalter der niederländiſchen Muſik.

Peyerl, Joſeph, vortrefflicher Theaterſänger, Baritoniſt, in der Gegend von Prag in Böhmen geboren, ſtarb zu München, wo er längere Zeit am Theater angeſtellt geweſen war, im Jahre 1802. Auch war ee ein tüchtiger Muſiker und braver Clavierſpieler, der viele Tänze und Liedee nebenbei componirte.

Pez, Johann Chriſtopp, aus München gebürtig, war Capellmeiſter zu Stuttgart, wo er 1716 ſtarb. Er hat viele Sonaten für allerhand Inſtrumente geſchrieben.

Pezelius oder Betzel, auch Bezel, am gewöhnlichſten aber Pezelius, Joannes, aus Bautzen gebürtig, in den letzten Decennien des 17. Jahrhunderts, als Inſtrumentalcomponiſt ſehr berühmt.

Pezold, Chriſtian, zu Anfange des 18. Jahrhunderts Cembaliſt in der Königl. Capelle und Organiſt an der lutheriſchen Kirche zu Dresden, wird von Mattheſon in ſeinem vollkommenen Capellmeiſter unter die vorzüglicheren Clavier- und Orgelſpieler gezählt. Nach Einigen ſtarb er im Jahre 1733, nach Andern abee erſt 1740.

Pezold, Gebrüder, zwei kunſtgebildete und kunſtfertige Horniſten im Theaterorcheſter zu Breslau. Beſonders wird der ältere Bruder ſehr gerühmt.

Pezold, Guſtav, Königl. Hofſänger zu Stuttgart, ein Künſtler von wohlverdientem Ruf, ward geboren

Digitized by Google

am 3. Juni 1800 in Möhringen auf den Fildern. Was P.'s künſtleriſchem Talente, außer der Vielſeitigkeit in der Darſtellungsform der Oper, noch einen beſonderen Werth verleiht, iſt ſeine außerordentliche Productivität im Fache des Schauſpiels und namentlich dem komiſchen. Selbſt größere Rollen, die eine reichere Erfahrung und Uebung der recitirenden Kunſt vorausſetzen, als bei Sängern im Grunde erwartet werden dürfen, gelingen ihm hier oft bis zur Vollkommenheit, und der Kreis ſeiner ganzen Bühnenfähigkeit wird dadurch bis in's Unabſehbare erweitert.

Pfeffinger, Philipp Jakob, ein Componiſt der neueſten Zeit, welcher um 1800 als Capellmeiſter an der proteſtantiſchen Hauptkirche in Straßburg angeſtellt war, ſich aber ſpäter nach Paris wandte.

Pfeiffe (oder auch Pfeiſe geſchrieben), hieß ehemals jedes flötenartige Inſtrument von Holz. Die Flöte ſelbſt in ihren verſchiedenen Arten nannte man Pfeiffe. Daher der Name einſache und Doppel-Pfeiffe. Jetzt verſteht man darunter gewöhnlich nur ein ſolches Inſtrument, das aus einer Röhre beſteht, in welche über einem Kerne Luft geblaſen wird, die gleich unter dieſem Kerne theilweis wieder ausſtrömt, theils in den Röhrenkörper dringt und hier durch Schwingungen den Ton des ganzen Inſtruments modificirt, z. B. die Hunde- und Lockpfeiffen der Jäger, die Signalpfeiffen, Bootspfeiffen und Kinderpfeiffen ꝛc. Auch die Orgelpfeiffen gehören zu dieſer letzten künſtlicheren Gattung von Pfeiffen; von ihnen aber iſt ſchon unter ihrem eigenen Artikel die Rede geweſen.

Pfeiffen. Dieſes Wort, das von dem Inſtrumente Pfeiſſe abgeleitet iſt, wird in mancherlei Beziehungen gebraucht, bedarf aber hier keiner beſonderen Erklärung.

Pfeiffenbrett, muß von dem Pfeiffenhalter unterſchieden werden: jenes iſt ein Brett mit Löchern, in welche die Pfeiffen eingepaßt werden, damit ſie feſt ſtehen; dieſer aber eine blos behobelte Leiſte oder Latte, in welche eiſerne Stifte eingeſchlagen ſind, um zu dieſem Zwecke große Pfeiffen mit ihren Oeſen daran zu hängen.

Pfeiffenkörper. Hierunter verſteht man denjenigen Theil einer Orgelpfeiffe, welcher über dem Aufſchnitte, alſo über dem Pfeiffenfuße, der blos die Luft empfängt, ſich befindet, und in welchem der eigentliche Klang, der Ton der Pfeiffe, ſich bildet. Hierbei haben wir begreiflicherweiſe nur die Labialpfeiffen im Auge; bei den Zungenpfeiffen iſt die ganze Pfeiffe der Pfeiffenkörper, da dieſe keine Pfeiffenfüße und Aufſchnitte haben, ſondern unmittelbar auf dem Ton erregenden Zungenmundſtück ſtehen.

Pfeiffenſtock, dasjenige Stück ſtarkes und zwar Eichen-Holz in der Orgel, in welches die Löcher (Pfeiffenlöcher) gebohrt ſind, in denen die Pfeiffen mit ihren Füßen ſtehen.

Pfeiffenwerk, der Inbegriff ſämmtlicher Pfeiffen einer Orgel. Man theilt das Pfeiffenwerk ein in: Flöten- oder Labial- und in Schnarr- oder Zungenwerk.

Pfeiffer, 1) überhaupt Jemand, der pfeifft (ſ. Pfeiffen); 2) Jemand, der ein pfeiffenähnliches Blasinſtrument ſpielt; und 3) beim Militär derjenige Soldat, welcher zu dem Schlag der Trommel die Queerpfeiſe bläst, und mit den Tambours zu den Hautboiſten gerechnet wird. Die Pfeiffer, d. h. die Bläſer der Pfeiffen (Flöten), ſtanden ehemals, wo der Name Flöte noch nicht gangbar war, in großem Anſehen, wie die Trompeter und Paucker. Ausführlicheres darüber kann man im Hauptwerk und auch in der Zeitung für die elegante Welt Jahrgang 1829 Nr. 89 leſen.

Pfeiffer, Franz Anton, einer der vorzüglichſten Fagottiſten des vorigen Jahrhunderts, war 1754 zu Wendiſchbuck in der Pfalz geboren, ſtarb ſchon im Jahre 1792. Von ſeinen Compoſitionen iſt nur eine einzige unſers Wiſſens gedruckt worden, nämlich ein Werk von ſechs Quartetten mit Fagott bei Hummel in Berlin.

Pfeiffer, Johann, zuletzt Hofrath und Capellmeiſter des Markgrafen Friedrich zu Brandenburg-Culmbach in Baireuth, war geboren zu Nürnberg am 1. Januar 1697, und ſtarb 1761. Als Tonſetzer arbeitete er beſonders mit vielem Glücke im Kirchenſtyle. Man darf ihn nämlich nicht verwechſeln mit dem neuern Tanz- und Componiſten von vielen anderen Kleinigkeiten, der früher einmal Sänger war und nachher längere Zeit in Wien lebte.

Pfeiffer, Auguſt Friedrich, geboren 1748 zu Erlangen, ſeit 1776 odentlicher Profeſſor der orientaliſchen Sprachen daſelbſt und geſtorben 1817, ſchrieb unter Anderem das für die Geſchichte und den Muſikgelehrten überhaupt ſehr wichtige und intereſſante Werk: „Von der Muſik der alten Hebräer“ (Erlangen 1779, 4°), vielleicht das Ausführlichſte über dieſen Gegenſtand.

Pfeifferkönig, Pfeiffergericht, Pfeiffermeiſter und Pfeifferſchaft, alle unter Pfeiffer im Hauptwerk.

Pfiſter, Jakob, Clavierinſtrumentenmacher zu Würzburg, geboren zu Opferbaum bei Würzburg am 1. Januar 1770.

Pfleger, Auguſtin, alter, berühmter Kirchencomponiſt, ſtand um 1662 zu Holſtein-Gottorp, nach der Zeit aber als Capellmeiſter zu Schlakenwert in Böhmen, wo er um 1686 ſtarb.

Pfropfſchraube, die Schraube am Kopfſtücke einer Flote, wodurch der über dem Mundloch in derſelben ſteckende Pfropf höher und tiefer geſchroben werden kann.

Pfuhl, Abraham, geboren zu Nürnberg am 6. December 1681, habilitirte ſich in ſeiner Vaterſtadt als öffentlicher Muſiklehrer. Sein Unterricht war ſehr geſucht; die Concerte, die er als Virtuos auf dem Claviere und im Geſange gab, wurden ſtark frequentirt. Dabei gewann auch ſein Name als Componiſt ſehr an Anſehen. Er ſtarb zu Nürnberg am 15. Juli 1723.

Phantaſie, ſ. Fantaſie.

Philbert, lebte im 17. Jahrhunderte zu Paris, und war der erſte unter den Franzoſen, welcher ſich auf der verbeſſerten Queerflöte hervorthat.

Philharmoniſch, kommt aus dem Griechiſchen her, und heißt eigentlich: die Harmonie (Muſik) liebend. Daher denn beſonders in Italien mehrere muſikaliſche Geſellſchaften und Academien ſich den Namen Philharmoniſche Geſellſchaaften, Academia Filomusi, beilegten.

Philidor, Andre Michel Danican, der Stammvater der muſikaliſchen Familie Philidor, war Kammermuſikus am Hofe Ludwig's XIII. zu Paris um 1620, und für ſeine Zeit ein großer Virtuos auf der Hoboe.

Philidor, Andre Michel (Danican, der eigentliche Familienname). Dieſer Sohn Michel blies aber nicht Hoboe, ſondern Fagott, und componirte auch Manches für ſein Inſtrument. In Dreux iſt ſein unten folgender Sohn, der berühmte Componiſt Andre D. Ph. geboren. Er, Michel, ſtarb im Jahre 1730.

Philidor, Pierre Danican, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, auch Hoboiſt, ſtarb 1736, nachdem er auch Einiges für ſein Inſtrument componirt hatte. Seine beiden Söhne, deren Namen indeß ſchon nicht mehr angegeben werden können, waren ebenfalls gute Muſiker, und einer davon, wahrſcheinlich François, namentlich ein vortrefflicher Flötiſt, der auch in der Compoſition ſich nicht unrühmlich hervorthat.

Philidor, Anne Danican, älteſter Sohn erſter Ehe von obigem A. Michel D. Ph., war geb. zu Paris und Virtuos auf der Flöte, ſtarb um 1760. Ob von ſeinen Compoſitionen noch die eine oder andere vorhanden iſt, können wir nicht angeben.

Philidor, Andre Danican, unſtreitig das bedeutendſte und auch berühmteſte Glied der ganzen Künſtler-Familie dieſes Namens, der älteſte Sohn zweiter Ehe jenes Muſikers Namens Danican, welcher als Hoboeſpieler in der Capelle Ludwigs XIII. ſtand, und von dem der König ſagte, daß er in ihm ſeinen Philidor, einen

Digitized by Google

früher verſtorbenen Künſtler auf gedachtem Inſtrumente, wieder gefunden habe, weshalb er denn nun auch den Namen Philidor annahm, und auf ſeine Nachkommen übertrug. Unſer Philidor nun, geboren zu Dreux 1726, geſtorben zu London 1795, war ein großer Schachſpieler und großer Componiſt zugleich. Er ſchrieb viele Opern, in welchen allen ein deutſcher Geiſt lebt und die daher auch ſchon das Vorbild unſerer gediegenſten Componiſten hie und da geweſen ſind. Die Opern des Philidor wurden an allen Enden Europa's gegeben, und immer mit Beifall gehört, auch von angehenden Componiſten fleißig ſtudirt, die allem Sing-Sang und Kling-Klang auszuweichen ſich vorgenommen haben.

Philipps, Peter, blühete als Canonicus und Organiſt an der Stiftskirche des heiligen Vincenz zu Soignies in Hennegau um 1600, und gehörte damals zu den ausgezeichnetſten Contrapunktiſten. Er war aber ein Engländer von Geburt und neben jenen Aemtern zugleich auch Hoforganiſt des Erzherzogs und Gouverneurs der Niederlande, Albert.

Philomates, Wenceslaus, gewöhnlich mit dem Zuſatze de novo domo (von Neuhaus, ein Ort in Böhmen, nämlich gebürtig), lebte zu Anfange des 16. Jahrhunderts und ſchrieb Vieles über Muſik.

Phinot, Dominique, ein Niederländer, Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, aus der glänzenden Epoche der Niederländiſchen Schule Willaert, lebte aber eine Zeitlang in Italien und dann in Frankreich.

Phonagogus, kommt aus dem Griechiſchen, und wird in der Kunſtſprache oft für den Hauptſatz, das Subject oder den Führer in der Fuge gebraucht.

Phonascus. Bei den Alten, beſonders bei den Römern, war der Phonascus eine Perſon, die auf Redner und Sänger bei ihren Vorträgen genau zu achten hatte, und ihnen, ſo bald ſie durch Ueberbietung der Stimme oder zu große Leidenſchaftlichkeit und dergl. Gefahr liefen, den guten Ton der Stimme zu verlieren, ein Warnungs- oder Erinnerungszeichen geben mußte. In Forkel's Geſchichte Thl. 1. pag. 487. findet man noch Ausführlicheres über dieſen Gegenſtand.

Phönizier (Muſik der), ſ. Orientaliſche Muſik.

Phorbion, ſ. Capistrum.

Phorminx, ein für unſere Zeit ganz unbekannt gebliebenes Saiteninſtrument der alten Griechen.

Photinx, ein uraltes flötenartiges Blasinſtrument der Aegypter.

Phrygiſch. Man leſe hier zuförderſt, was über dieſen Gegenſtand ſchon in den Artikeln Kirchentöne und Griechiſche Tonarten beigebracht worden iſt. Nach Plinius iſt die Phrygiſche Tonart unter den authentiſchen Tonarten der alten Griechen und unter den ſogenannten Kirchentonarten, nebſt der lydiſchen und doriſchen, eine der älteſten. Die in den meiſten Choralbüchern befindlichen Melodien „Herr Jeſu Chriſt wahr'r Menſch und Gott," „Es wolle Gott uns gnädig ſeyn," „Chriſtus der uns ſelig macht," „Ach Herr mich armer Sünder," „Chriſtum wir ſollen loben ſchon," „Ach Gott vom Himmel ſieh darein" — ſind in dieſer Phrygiſchen Tonart geſetzt, und geben zugleich das beſte Bild von ihrem inneren und äußeren Charakter.

Phrynis, von Mitilene, ein bei den alten Griechen ſehr berühmter Cithariſt und dramatiſcher Schriftſteller.

Phyllis, Madame, eine ehemalige berühmte Sängerin, wahrſcheinlich eine Holländerin von Geburt. Scheint in den erſten Decennien des 17. Jahrhunderts gelebt zu haben.

Physharmonica, auch Windharmonica, ein, nach der gewöhnlichen Angabe 1826 von Anton Häckel erfundenes, Taſteninſtrument, deſſen Ton durch Metallzungen erzeugt wird, welche mittelſt künſtlichen, durch einen Blasbalg gewonnenen Windes in Vibration geſetzt werden.

Piacer, oder Piacere, ſ. Al piacer.

Piacevole, freundlich, gefällig, anmuthig; erfordert einen leichten, einſchmeichelnden Vortrag der damit bezeichneten Stelle.

Piacimento, ſ. A piacimento.

Piani oder Des Planos, Giovanni Antonio, aus Neapel gebürtig, hatte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts einen bedeutenden Ruf als Violinſpieler und Componiſt für ſein Inſtrument. Von 1710 bis 1715 ungefähr war auch ein Violiniſt Namens Piana, in der Capelle des Landgrafen Carl zu Caſſel.

Pianino, ſ. Fortepiano.

Pianissimo, der Superlativ von piano (ſ. d. folg. Art.), ſehr ſchwach, ſehr leiſe.

Piano (ital. abgekürzt: p. oder pia.), ſchwach, mit leiſem Tone. Es iſt dies noch nicht der äußerſte Grad von Schwäche der Töne oder eines Tones, ſondern der Grad, der noch einen höheren (ſchwächeren), welcher durch den Superlativ pianissimo bezeichnet wird, zuläßt.

Piano, bei den Franzoſen die kurze Benennung des Inſtruments Pianoforte.

Pianoforte, ſ. Fortepiano. Jede Benennung, dieſe oder jene, iſt richtig.

Piano forte, abgekürzt p. f. oder gewöhnlicher auch pf., zeigt an, daß die unmittelbar auf die ſchwach intonirte Note folgende Note wieder mit ſtarkem Tone vorgetragen werden ſoll.

Pianoforte-Guitarre, ſ. Guitarre.

Piantanida, Giovanni, geboren zu Florenz um 1705, kam um 1734 mit einer italieniſchen Operngeſellſchaft nach Petersburg, und erregte daſelbſt durch ſein ausgezeichnetes Violinſpiel allgemeine Bewunderung. Als Componiſt war Piantanida im Ganzen wenig thätig. Piantanida ſtarb zu Bologna um 1780. — Seine Frau, die gewöhnlich nur la Pasterla genannt wurde, war Sängerin. — Sein Sohn, geboren zu Bologna 1768, war Profeſſor und Lehrer der Compoſition am Conſervatorium zu Mailand, wo er (1835 oder 1836) ſtarb, mehrere Inſtrumentalſachen hinterlaſſend, die ſeinen Ruf als Componiſt begründet hatten. — Ein Sohn von dieſem Mailänder Componiſten iſt Theaterſänger (Tenor), in Italien.

Piazza, 1) Giovanni Battista, ein Inſtrumental-Componiſt des 17. Jahrhunderts, blühete beſonders um die Mitte deſſelben, und ſchrieb namentlich viele Ballette, die ihm einen Namen machten. — 1) D. Leandro Piazza, berühmter Kirchencomponiſt des vorigen Jahrhunderts.

Picchianti, Luigi, Guitarre-Virtuos und Componiſt, lebt jetzt zu Florenz, und ſchrieb manches Gute.

Piccinelli, Signora, mit dem Beinamen in Italien la Francesina, glänzte als Sängerin ohngefähr in der Zeit von 1760 bis 1780.

Piccini, Nicolo, geboren zu Bari im Königreiche Neapel 1728. Wir übergehen des beſchränkten Raumes wegen das Schildern des vielbewegten Lebens dieſes berühmten Mannes, welches mehrfach ausführlich beſchrieben wurde, u. A. in Ginguene's Notice sur la vie de Piccini (Paris 1801) und ſchildern nur in Kurzem ſeine Hauptverdienſte. Piccini's Hauptverdienſte, die ſchon oft falſch beurtheilt und in einer gut gemeinten und theilnahmsvollen Liebe zu ihm auch wohl überſchätzt wurden, beſtehen, neben der Umgeſtaltung des Duo, zunächſt vornehmlich in einer größeren Ausführung, Entwickelung und einem reicheren Wechſel von Stimmen-Behandlung, welche er in die Finale's der Oper brachte, und worin man ebenfalls bis zur Stunde ihm gefolgt iſt; dann zeigte er auch in Bearbeitung der Arien einen neuen Weg, indem er es zuerſt verſuchte, denſelben eine Rondo-artige Form zu geben. Als Tonſetzer für ſich charakteriſirt ihn vor Allem ein großer Reichthum an Erfindung; eine kluge Benutzung und ſeltene Reinigkeit der harmoniſchen Mittel; Wahrheit und Beſtimmtheit des Ausdrucks und der Zeichnung der Charaktere, ein einſichtsvoller Gebrauch des Orcheſters (überall erſcheint bei ihm das Quartett als Fundament aller inſtrumentaliſchen Begleitung, die übrigen Inſtrumente ſind nur Lichtpunkte in dem ſchon fertigen Gemälde); ein fließender, oft himmliſch ſüßer Geſang; und endlich eine meiſterhafte, natürliche, nie gezwungene

Digitized by Google

und doch ſtets reiche und mannigfaltige Modulation. Hiller urtheilte über ihn wörtlich alſo: „nicht ſo ſimpel melodiſch als Pergoleſe, weniger komiſch als Galuppi und Cocchi, ſcheint Piccini mehr für das Naive und Zärtliche gemacht zu ſeyn. Ueber ſeinen Aufenthalt in Paris findet man auch ausführliche und intereſſante Nachrichten in Marmontel's Memoiren, wo zugleich eine kräftige Schilderung ſeiner Verdienſte und ſeines Werthes als Opern-Componiſt gegeben worden iſt. Im Ganzen ſchrieb er über 150 Opern. Von denen, welche in Deutſchland gegeben worden ſind, heben wir beſonders hervor: „das gute Mädchen,“ „die Sklavin und der großmüthige Seefahrer,“ „die Nacht,“ „das Fiſchermädchen,“ „der eiferſüchtige Mann“ und „Dido.“ Von ſeinen Kirchenſachen iſt beſonders ein Stabat mater, das er als Motette ſetzte, weltbekannt geworden. Er ſtarb in Paſſy am 7. Mai 1800 im 72. Jahre und hinterließ vier Töchter und zwei Söhne, von welchen Lezteren nur einer, Ludwig (ſ. den folgenden Art.), ſich in der Muſik hervorgethan hat.

Piccini, Ludovico, zweiter Sohn und Schüler des Vorhergehenden, aber als Tonkünſtler bei Weitem minder bedeutend als der Vater, ward geboren zu Neapel 1762. 1794 erhielt er einen Ruf als Geſangslehrer nach Stockholm. Noch 1802 war er dort, nebenher ſtets beſchäftigt mit Compoſitionen, namentlich von Operetten, die vom Theatre Feydeau in Paris beſtellt wurden. Seine eigentliche Glanzperiode fällt in das letzte Decennium des vorigen und in das erſte des jetzigen Jahrhunderts; aber auch damals zählten Kundige ihn zu keiner höhern als als der Claſſe der Mode-Componiſten.

Piccinini, Aleſſandro, ein italieniſcher Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts, blühete in den 70- und 80er Jahren deſſelben, und war aus Bologna gebürtig. Im Jahre 1594 erſchien ein Tabulaturenwerk von ihm, aus welchem namentlich die Beſchreibung der Theorbe und Pandore intereſſant iſt. Auch behauptet er in eben dieſem Werke, daß er der Erfinder der Archiluth oder Arciliuto ſey, d. i. Erzlaute, der älteſte Name der Theorbe.

Piccioli, Giacomo Antonio, ein Geiſtlicher und großer Contrapunktiſt gegen Ende des 16. Jahrhunderts, aus Corbario gebürtig, war ein Schüler von dem einſt ſo ſehr berühmten Conſtantio Porta, und hat namentlich viele Kirchenſachen in Muſik geſetzt.

Piccolo (ital.) — klein; daher Flauto piccolo — eine kleine Flöte, Violino piccolo — eine kleine Violine. Die Flauto piccolo (deutſch auch wohl kurz: Pickelflöte) iſt die unter Flöte bereits beſchriebene Octavflöte.

Pichl, Wenzel, geb. 1743 zu Bechin in Böhmen, bildete ſich bei Dittersdorf, und ſpäter in Italien unter Nardini's Anleitung zu einem der vorzüglichſten Violinſpieler damaliger Zeit. War 1797 Kammer-Capellmeiſter des Erzherzogs Ferdinand in Wien, woſelbſt er im Januar 1805, 63 Jahre alt, ſein thätiges, ausſchließlich der Kunſt geweihetes Leben beſchloß. Die ſämmtlichen Compoſitionen, ſowohl gedruckt als handſchriftlich, beſtehen in vielen Sinfonien, Violin- und Violoncell-Concerten, Quintetten, Quartetten, Trio's, Duetten, Variationen, Capriccen, Fugen, Clavierſonaten, Arietten, Concertant-Stücken für verſchiedene Inſtrumente, mehreren Kirchenwerken u. v. A.

Pickiren, ſ. Piquiren.

Picot, Euſtache, (circa 1632) einſt ſowohl als Tonkünſtler überhaupt wie als Componiſt insbeſondere in Frankreich ſehr geachtet.

Pieltain, zwei Brüder, Engländer von Geburt. Der ältere war Virtuos auf der Violine. 1782 wurden in Paris drei Violinconcerte gedruckt. Nachgehends ſind noch mehrere Concerte, auch Sonaten, Variationen und Quartette von ihm erſchienen. 1800 lebte er in Hamburg; dann machte er noch eine weitere Reiſe in Deutſchland und Dänemark: und ging endlich wieder nach London zurück, wo er um 1812 geſtorben zu ſeyn ſcheint. — Der jüngere war Virtuos auf dem Horne, aber nicht Componiſt. Uebrigens wurden beide Künſtler einſt als außerordentliche Meiſter auf ihren Inſtrumenten geſchätzt.

Pierſon, ſ. Pearſon.

Pieton, Loyſet, Contrapunktiſt, lebte um das Jahr 1500. Goſar zählt ihn unter die ausgezeichneten Contrapunktiſten ſeiner Zeit.

Pietoso theilnehmend, liebreich, mitleidig, fromm; bezeichnet immer einen gebundenen, mehr langſamen, und höchſt ſorgfältig accentuirten Vortrag.

Pietragua, Gasparo, blühete als Componiſt um 1620. Von ſeinen Werken ſind mehrere Kirchenconcerte, franzöſiſche Canzonen, Meſſen, Magnificate, Litaneien, Veſpern, Pſalmen ꝛc., meiſt in größeren Sammlungen, zu Mailand gedruckt worden.

Pietro, ital. für Pedro (Don), ſ. Pedro.

Piffaro, ſ. Querpfeife und auch Schweizerpfeife. Die Schreibart Biffara oder Biffura iſt falſch.

Piggot, Francis, war 1698 Baccalaureus der Muſik zu Orford und ſtarb 1704. Eins ſeiner Anthems wird jetzt noch in einigen engliſchen Kirchen benutzt. Sein Nachfolger im Organiſtendienſte war ſein Sohn, der aber auch ſchon 1726 ſtarb.

Pikkiren, wie auch Einige ſchreiben, ſ. Piquiren.

Pilago, Carlo, aus Roviga gebürtig, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Organiſt an der St. Markuskirche zu Venedig, gehörte zu den ausgezeichnetſten Orgelſpielern und Componiſten jener Zeit.

Pilotiden oder **Pilotten**, heißen auch die Abſtrakten in der Orgel.

Pilotti, Giuſeppe, einer der tüchtigſten italieniſchen Theoretiker der neueren Zeit und vorzüglicher Lehrer der Kunſt, ward geboren zu Bologna im Jahre 1785 und machte ſeine Studien zuerſt zu Bologna, dann zu Mailand und endlich auch zu Neapel. Anfangs verſuchte er ſich zwar auch in der Compoſition und ſchrieb namentlich Einiges im Kirchenſtyle; doch hatte ſein Talent frühzeitig ſchon mehr eine wiſſenſchaftliche als praktiſche Richtung genommen, und er widmete ſich daher vornehmlich nur den theoretiſchen Studien. In den erſten Decennien des laufenden Jahrhunderts privatiſirte er an verſchiedenen Orten Italiens als Lehrer der Muſik, bis er zum Profeſſor der Compoſition am muſikaliſchen Lyceum zu Bologna ernannt wurde, als welcher er ſich einen bedeutenden Namen erwarb, aber ſchon am 12. Juni 1838 ſtarb.

Pindar. Er fertigte viele Oden für Muſik, in denen er die öffentlichen Wettkämpfe der Griechen verherrlichte, und die nicht ſelten bei dieſen auch abgeſungen wurden. Sie waren und ſind noch die muſikaliſcheſten Geſänge, welche wir aus der alten griechiſchen Barden- und Heldenzeit beſitzen.

Pinelli, mit dem Zuſatze de **Gerardis, Giovanni Battiſta**, ward 1545 zu Genua geboren. Er war als Componiſt zu ſeiner Zeit berühmt, und ſcheint um 1590 zu Prag geſtorben zu ſeyn.

Pinelli, Giovanni Vincenzo, geboren zu Neapel 1535, und geſtorben zu Padua, wo er die meiſte Zeit ſeines Lebens zugebracht hatte, nach Einigen 1601, nach Anderen am 4. Auguſt 1602, war als Gelehrter und zugleich Tonkünſtler zu ſeiner Zeit berühmt durch ganz Europa.

Pinheiro, Antonio, zuletzt Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Evora in Portugal, wo er am 19. Juni 1617 ſtarb, merkwürdig beſonders als Componiſt durch ein mehrſtimmiges, ſehr kunſtreich geſetztes Magnificat, das noch jetzt auf der Bibliothek zu Liſſabon aufbewahrt wird.

Pinheiro, Fr. Joao, ein portugieſiſcher Ordensgeiſtlicher und guter Componiſt des 17. Jahrhunderts, war aus Thomar gebürtig.

Pinto, Thomas, deſſen Andenken die Engländer noch jetzt als eines der größten Violinſpieler feiern, war in London geboren, aber von italieniſchen Eltern. Er hatte ſich mit der deutſchen Sängerin Sybilla verheirathet. Dieſe ſtarb jedoch bald, und er vermählte ſich nun 1766 mit der damals in England ſehr berühmten Sängerin Miß Brent, die eine Schülerin von Dr. Arne war. Gegen 1770 verließ Pinto mit ſeiner Gattin England und habilitirte ſich an einem, aber unbekannt gebliebenen,

Digitized by Google

Orte in Irland, wo er denn auch gegen 1780 geſtorben ſeyn muß; Burney ſpricht über dieſen Pinto in ſeiner Geſchichte Bd. IV. pag. 468 ff.

Pinto, genannt Saunders, wahrſcheinlich ein Sohn des Vorhergehenden, glänzte beſonders in dem erſten Decennium des laufenden Jahrhunderts als Violiniſt zu London. Der Sage nach ſtarb er ſchon 1810.

Pinto (Vorname?), einer der vorzüglicheren Tenoriſten Italiens, ward geboren 1813 und iſt Mitglied der Päbſtlichen Capelle zu Rom.

Piombo, Sebaſtiano dell', geboren zu Venedig 1485, war Anfangs Tonkünſtler, und brachte es auf mehreren Inſtrumenten zu einer ſolchen Vollkommenheit, daß ihn ſeine Landsleute und Zeitgenoſſen als einen großen Meiſter in der Muſik verehrten. Er ſtarb im Jahre 1547. Piombo's eigentlicher Familienname war Luciani.

Piquiren, auch Pickiren, kommt her von dem franz. piqué, und bedeutet eigentlich ſo Viel wie staccato ſpielen, in der Muſik aber insbeſondere denjenigen Vortrag der Töne auf Geigeninſtrumenten, bei welchem man auf einen einzigen Bogenſtrich mehrere ſtufenweis auf einander folgende Töne dergeſtalt kurz abſtoßt, daß ein jeder einzelne Ton der Reihe nach einen leichten Druck des Bogens erhält.

Piringer, Ferdinand, K. K. Hofkammer-Regiſtratur-Directions-Adjunct, geb. den 18. October 1780 zu Unterrötzbach in Oeſtreich, und geſtorben am 11. November 1829 in Wien. Als ſein Freund, Franz Xaver Gebauer, die Concerts spirituels begründete und den Auguſtiner-Kirchenchor übernahm, ſtand er als treuer Pylades ihm unerſchütterlich zur Seite, theilte jede Mühe und Sorgfalt, führte die Oberleitung an der Violine und war der Erſte, welcher nach dem Tode des geliebten Kunſtbruders beide verdienſtliche Anſtalten in deſſen Geiſte fortpflanzte. P. ſang gleichfalls einen recht guten Baß.

Pirker, Mariane, eine der erſten Sängerinnen ihrer Zeit, war die Gattin des Violiniſten Pirker in der Hofcapelle zu Stuttgart, und blühete beſonders gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Sie ſtarb zu Heilbronn, 70 Jahre alt. Noch ausführlichere Nachrichten über ſie findet man in dem Straßburger Frauenmagazin und in den Deſſauer Gelehrten-Unterhaltungen.

Piringer, Joſeph, bekannt beſonders als der Herausgebee der Mozart'ſchen Violinſchule (1800), war Hofkammermuſikus und erſter Violiniſt in der K. K. Hofcapelle zu Wien, ſchrieb auch Manches für Violine.

Piſari, Pasquale, aus dem Römiſchen gebürtig (um 1730), ſtarb in der Blüthe ſeines Alters, im Jahre 1778. Die Compoſitionen, welche Piſari für die päbſtliche Capelle in großer Anzahl ſchrieb, ſind noch in derſelben vorhanden, und Baini, der ſie alle kennt, nennt ſie a. a. Orten vollkommen und klaſſiſch.

Piſaroni, geboren zu Palermo 1806, jetzt die größte italieniſche Contraltiſtin.

Piſcheiberger, Friedrich, ein Solo-Virtuoſe auf dem Contrabaſſe, lebte in Wien, vermuthlich auch ſeine Geburtsſtadt, ſoll eine äußerſt brillante Jugendzeit genoſſen haben, war, als Mozart ſeine Zauberflöte ſchrieb, Orcheſter-Mitglied des Schikaneder'ſchen Theaters, und ſtarb, beiläufig um 1810.

Piſendel, Johann Georg, vielleicht der größte deutſche Violinvirtuos ſeiner Zeit, war zu Carlsburg am 26. December 1687 geboren. Er ſtarb zu Dresden am 25. November 1755 als Concertmeiſter. Piſendel war nicht blos ein großer Künſtler, ſondern auch ein muſterhafter Menſch. Ein charakteriſtiſcher Zug an ihm war ſeine ſtete Unzufriedenheit mit ſich ſelbſt. Daher kam denn theilweiſe auch ſeine geringe Thätigkeit als Componiſt. Was man von ihm hat, ſind meiſt Gelegenheitsſachen oder ward ihm von ſeinen Freunden mit Mühe abgedrungen.

Piſtocchi, Franceſco Antonio, von den Italienern bisweilen auch Piſtoccolo genannt, war geboren zu Bologna 1660, und beſaß in ſeiner Jugend eine ausgezeichnete Sopraniſtenſtimme, weswegen er ſich der Operation unterwarf und ſich dem Theater widmete. Allgemeine Bewunderung erregte er hier. Piſtocchi ſtarb zu Bologna 1720. In der Compoſition war er, ſeitdem er ſich dem Lehramte widmete, nur wenig mehr thätig. Was er ſchrieb, geſchah nur Anfangs, um ſeinen Schülern Werke in die Hand zu geben, die ihnen nicht allein zur Uebung der gelernten kunſtreichen oder beſſer künſtlichen Paſſagen dienen ſollten, ſondern durch welche ſie das Publikum auch mit der Art und Weiſe ſeiner neuen Methode näher bekannt machen konnten, denn aus der Zeit vor ihm waren durchaus keine Compoſitionen vorhanden, durch welche er dieſen ſeinen Zweck hätte erreichen können, und ſobald ſich ſeine Singweiſe mehr Eingang verſchafft hatte, waren auch Componiſten genug da, die durch Coloraturen und lange Paſſagen aller Art den Sängern vollauf zu thun gaben. Wenn P. als der Vater des jetzigen gänzlich phyſiognomieloſen italieniſchen Kunſtgeſanges bezeichnet wird, ſo thut man ihm Unrecht. Der erſte Schöpfer des neueren kunſtreicheren und volluberen, ſogen. italieniſchen, Geſanges, der aber in Deutſchland im Grunde eben ſo ſehr zu Hauſe war und iſt als in jenem Lande, wo man ihn gewöhnlich allein ſucht, iſt er, aber nicht der Schöpfer der jetzigen hyperartiſtiſchen Kehlfertigkeit, wie ſie manche und namentlich italieniſche Sänger als die höchſte Potenz der Kunſt uns aufdringen möchten.

Piſtorius, Aurens, eines Thürmers Sohn vom Eichsfelde, aber von der Natur mit einem ſeltenen Talente zur Muſik ausgeſtattet, erwarb ſich ohne ſonderliche Anleitung eine nicht geringe Fertigkeit auf mehreren Inſtrumenten, und ward dann als Hof- und Kammermuſikus des Fürſt-Abts Conſtantin von Buttlar zu Fulda angeſtellt, 1724 endlich aber, wegen der großen Kunſtfertigkeiten, die er ſich durch anhaltendes Studium noch erworben hatte, zu deſſen Concertmeiſter befördert, als welcher er ſich nicht blos als tüchtiger Director, ſondern auch als Componiſt von mehreren gefälligen Operetten und Schulcomödien für die Jeſuiten auszeichnete, und am 6. Juli 1780 ſtarb.

Piticchio, Franceſco, unter den italieniſchen Operncomponiſten des vorigen Jahrhunderts einer der beliebteren, war aus Rom gebürtig. Um 1760 ward er Capellmeiſter zu Palermo. Auch componirte er mehrere reine Inſtrumentalſachen, von welchen André in Offenbach unter Anderem ſechs Quintette für zwei Violinen, zwei Bratſchen und Baß druckte; ferner viele einzelne italieniſche Geſänge, Canzonetten, von denen ein Paar Sammlungen zu Wien erſchienen. 1787 war er in Wien und brachte hier die komiſche Oper „Il Bertoldo“ auf's Theater. Spätere Nachrichten über ihn aber fehlen.

Pitoni (nicht Pittoni), Giuſeppe Ottavio, wurde am 18. März 1657 zu Rieti geboren, von wo ihn ſeine Eltern aber, noch ehe er ein volles Jahr alt war, nach Rom brachten. Er war ein unerſchöpfliches Genie. Meſſen und Pſalmen zu drei Chören, mit und ohne Inſtrumente, mögen an 40 von ihm vorhanden ſeyn; vierchörige Meſſen und Pſalmen, mit und ohne Inſtrumente, gegen 20. Eine zwölfchörige Meſſe fing er an und ſetzte bereits die zwölf Bäſſe und zwölf Soprane, ſo wie ſämmtliche Stimmen für das Kyrie und Christe, des hohen Alters wegen aber konnte er ſie nicht mehr vollenden. Für die Vaticaniſche Hauptkirche arbeitete er die ganze Officiatur der Meſſen und Veſpern für alle Tage und Feſte des Jahrs, ſo daß man jeden Tag eine andere Compoſition von ihm ſingen konnte. 30 Foliobände, die ſeine contrapunktiſchen Studien und alle Tonarten der claſſiſchen Meiſter in allen Stylen enthielten, ſchenkte er überdem noch dieſer Kirche. Er nannte dieſes Werk „Opera de monumenti.“ Desgleichen verehrte er derſelben einen Band, in welchen er mit eigener Hand die Notizen über viele Capellmeiſter eingetragen hatte, und dies iſt das Werk, welches Baini in ſeiner Biographie Paleſtrina's ſo oft citirt und welchem er ſo viele ſeiner neuen und intereſſanten Nachrichten verdankt. Gegen Ende Januars 1743 erkältete ſich Pitoni und mußte das Bett

Digitized by Google

hüſen. Die Krankheit ging in ein hitziges Fieber über und ſchon am 1. Februar deſſelben Jahrs verſchied er im 85. Jahre ſeines ſo überaus thätigen Lebens.

Pitſch, Carl Franz, Organiſt an der Nicolai-Hauptpfarrkirche zu Prag, geboren im Jahre 1789 zu Paßdorf in Böhmen. In der letzten Zeit redigirte er das bei Marco Berra zu Prag erſchienene Muſeum für Orgelſpieler, und unmittelbar darauf erſchienen von ihm Seeger's bezifferte Bäſſe in zwei Notenſyſtemen ausgeſetzt und harmoniſch zergliedert. Der Compoſitionen, welche von ihm erſchienen, ſind im Ganzen nur erſt ſehr wenige, und hauptſächlich für Orgel, welches heroiſche Inſtrument er mit viel Kenntniß und Gewandtheit behandelte.

Pitterlin, Friedrich Adolph, aus Bautzen gebürtig, ungefähr 1765. Er ſetzte mehrere Sinfonien, Chöre, kleine Opern ꝛc. 1790 hatte er ſchon einen nicht unbedeutenden Namen in der muſikaliſchen Welt, namentlich durch den großen Eifer, womit er ſeiner Direction vorſtand. 1795 war er als Muſikdirector bei der Döbbelin'ſchen Geſellſchaft, und 1796 zu Magdeburg, wo er 1797 unter Anderem ſeine Chöre zu dem Trauerſpiele „Alfred" mit vielem Beifalle aufs Theater brachte, und nachher einige Jahre auch die Winterconcerte der Freimaurerloge und Harmoniegeſellſchaft mit überaus glücklichem Erfolge leitete, aber ſchon am 1. October 1804 an der Auszehrung ſtarb.

Più — mehr; dient zur näheren Beſtimmung mancher Vortrags-Bezeichnungen, wie z. B. p. allegro — ſchneller, geſchwinder (nämlich als vorher); p. forte (abgekürzt più f., ſeltener p. f. oder pf.) — ſtärker; p. tosto — eher, vielmehr, lieber; adagio più tosto Andante — langſam, eher aber (lieber) Andante (nämlich als Adagio.

Pixis. Berühmte Künſtlerfamilie. — Der Vater der Familie, Friedrich Wilhelm, war ungefähr ſeit 1770 Organiſt an der reformirten Kirche zu Mannheim, und im Ganzen ein recht braver Muſiker, der nebenbei auch mehrere ſehr wohlgelunge Orgel-Vorſpiele, Clavier-Trio's und Clavier-Sonaten componirte. Von ſeinen beiden Söhnen ward der ältere, ebenfalls Friedrich Wilhelm mit Vornamen, im Jahre 1786, und der jüngere, Johann Peter, im Jahre 1788 zu Mannheim geboren. Der ältere, Friedrich Wilhelm (ausgezeichneter Violiniſt) ſtarb als Profeſſor der Violine am Conſervatorium zu Prag am 20. October 1842. Joh. Peter, der jüngere, derzeit in Paris und einer der berühmteſten und befähigteſten Virtuoſen und Componiſten für Clavier, vornämlich für dieſes Inſtrument. Friedrich Wilhelm hat wenig oder gar nichts Erhebliches geſchrieben; von Johann Peter, dem Pianiſten, dagegen beſitzen wir nah an 150 Werke. Es ſind Concerte, Trio's, Fantaſien, Variationen, viele Rondo's, und endlich auch die Oper „Bibiana oder die Capelle im Walde"; die gelungenſten und wahrlich auch empfehlenswertheſten von allen ſeinen Compoſitionen ſind wohl die Trio's für Pianoforte, Violine und Baß. Beide Brüder haben viele vorzügliche Schüler gebildet; Peter unter Anderen die Sängerin Francilla Pixis (ſ. d.) und Fr. W. ſeinen eigenen Sohn Theodor (ſ. d.). Die vielen Erlebniſſe, Ereigniſſe und Reiſen, wodurch ſich die beiden Brüder P. ihren großen Ruf erworben, findet man ausführlich im Hauptwerk.

Pixis, Francilla (jetzt vermählt mit einem italieniſchen Cavalier), iſt eine geborene Göhringer aus Baden-Baden und kam zur Welt circa 1817. — Peter P. erkannte ihr entſchiedenes Talent, ſo wie ihre herrliche Stimme; adoptirte ſie mit Zuſtimmung ihrer Aeltern, nahm ſie mit nach Paris, bildete ſie zur Sängerin und machte mit ihr Reiſen nach Italien, woſelbſt ſie unter dem durch die Adoption angenommenen Namen Pixis großen Ruf erlangte, den ſie ſpäter auch in Deutſchland verbreitete. Seit ihrer Vermählung ſcheint ſie nicht mehr öffentlich zu wirken. Sollte dies ſpäter wieder geſchehen, ſo muß ſeiner Zeit eine andere Feder Weiteres berichten.

Pixis, Theodor, der Sohn des verſtorbenen Fr. W., kam nach des Vaters Tode unter die Obhut ſeines Onkels Peter nach Paris, woſelbſt er ſich vollends ausbildete, nachdem er auch längere Zeit Vieuxtemps Lehren genoß; iſt geboren am 15. April 1831 zu Prag. Er hat ſchon mehrere öffentliche Proben ungewöhnlicher Leiſtungen mit vollſter Anerkennung gegeben, ſelbſt bereits Mehreres für ſein Inſtrument geſchrieben, und verſpricht, wenn er in vorgerückterem Alter durch Erfahrung die Reife der Kunſt erlangt haben wird, des geehrten Namens Pixis ſich würdig zu bewähren.

Pizzicato (ital. piz. oder pizz.), gekneipt, geſchnellt; kommt blos in Tonſtücken und Stimmen für Bogeninſtrumente vor, und bedeutet, daß die Noten nicht mit dem Bogen geſpielt, ſondern mit den Fingern, wie bei der Harfe oder Laute, durch Kneipen oder Reißen der Saiten hervorgebracht werden ſollen. Wo dieſe Spielart wieder aufhört und die Noten wieder mit dem Bogen geſpielt werden, ſteht dann col' arco (abgekürzt col' ar. — oder c. arc.), d. h. mit dem Bogen.

Pla, zuweilen auch Plas und Plats geſchrieben, zwei Brüder, einer davon hieß Giuſeppo mit Vornamen. Beide waren geborene Spanier und ausgezeichnete Hoboen-Virtuoſen. In der ganzen zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts circulirten in Deutſchland viele Hoboen-Trio's, Concerte, Solo's und Duo's, auch Einiges für die Flöte unter dem Namen Pla. Welchem von den beiden Brüdern aber die einzelnen Pieçen angehören, läßt ſich nicht ermitteln.

Plachy, Wenzeslaus, geboren zu Klopotowiz in Mähren den 4. September 1785. Seit 1811 Organiſt in der Kirche des Piariſten-Collegiums in Wien. Von ſeiner Arbeit ſind 70, meiſtentheils ſehr gefällige, im leichten Style gehaltene Pianoforte-Werke erſchienen, darunter aber auch eine brav gearbeite Missa, ein Graduale und zwei Tantum ergo.

Plagaliſch. Hier leſe man zuvörderſt die Artikel Kirchentöne und Authentiſch. Von dieſem letzten nämlich bildet, wie aus dem Artikel bereits zu erſehen, Plagaliſch den Gegenſatz. Wir wollen die Tabellen der Leiter der beiden verſchiedenen Geſchlechte von Tonarten herſetzen:

	Authentiſch.		Plagaliſch.
Joniſch:	C d e f g a h c.	=	G a h c d e f g.
Doriſch:	D e f g a h c d.	=	A h c d e f g a.
Phrygiſch:	E f g a h c d e.	=	H c d e f g a h.
Lydiſch:	F g a h c d e f.	=	C d e f g a h c.
Mixolydiſch:	G a h c d e f g.	=	D e f g a h c d.
Aeoliſch:	A h c d e f g a.	=	E f g a h c d e.

Hiernach ſcheinen nun zwar unter zwei und zwei Tonarten (bis auf eine) immer vollkommene Gleichheiten ſtatt zu finden, wie z. B. zwiſchen Joniſch authentiſch und Lydiſch plagaliſch, Doriſch authentiſch und Mixolydiſch plagaliſch; allein dieſe Uebereinſtimmung iſt wirklich nur ſcheinbar, denn im Weſentlichen herrſchen bedeutende Verſchiedenheiten darunter, von denen wir hier nur die eine namhaft machen, daß eine authentiſche Tonart immer in dem Grundtone ihrer Leiter endigen muß, wie z. B. die joniſche immer in C, eine plagaliſche aber nicht im Grundtone ihrer Leiter, ſondern ebenfalls im Grundtone ihrer authentiſchen Leiter endigt, alſo Joniſch plagaliſch nicht etwa in G, ſondern ebenfalls in C, denn der Grundton der plagaliſchen Leiter iſt nicht Tonica, ſondern Dominante der Tonart. Nöthig war für die Alten jene Eintheilung einer Tonart in zwei verſchiedene Gattungen, um theils jede Tonart an ſich, theils ihre melodiſchen Fortſchreitungen und Schlüſſe und vornehmlich in Fugen die Antwort des Thema's oder den Gefährten des Führers genau beſtimmen zu können. Die neuere Muſik bedarf bei ihrer hohen Kunſtentwicklung und unabſehbaren Erweiterung einer ſolchen Eintheilung nicht mehr. Bei den weit einfacheren Alten aber war ſie — wie geſagt — höchſt nothwendig.

Plain-Chant, franzöſiſcher Name des Cantus firmus oder Choralgeſanges. Man ſehe dieſe Artikel.

Plantade, Carl Heinrich, Königl. Capellmeiſter zu Amſterdam, ward um 1765 in Frankreich, wahrſcheinlich in Paris, geboren. Noch 1790 lebte er als

Digitized by Google

Violoncellvirtuos zu Paris; dann ward er Lehrer des Geſanges am Conſervatorium daſelbſt, als welcher er nebenbei viele Romanzen, Duette, Chanſons u. dergl. mit Harfen- und Clavierbegleitung componirte, dann Opern.

Plarr, 1) August Theodor, Flötenvirtuos, geboren zu Dresden am 2. Auguſt 1746, und geſtorben daſelbſt als vielgeachteter Muſiklehrer 1818, war in ſeiner Blüthezeit einer der vorzüglichſten Meiſter auf ſeinem Inſtrumente. Auch brachte er manche Verbeſſerung an demſelben an. Seine Compoſitionen für Flöte ſind der Mehrzahl nach bloße Uebungsſtücke. — 2) Gottlieb Immanuel, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Dresden 1748, widmete ſich dem Schreibereiſache, und ward zuletzt Apellationsgerichtskanzliſt, als welcher er 1816 oder 1817 ſtarb. Er ſpielte gut und viel Clavier, ſang und componirte endlich auch manches Gefällige. Beſonders waren ſeine Tänze, und unter dieſen wieder vornehmlich ſeine Polonaiſen, einſt ſehr beliebt.

Platel. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts lebten zwei Künſtler Namens P. zu Paris. Der eine war Sänger, der andere, Nicolas mit Vornamen, tüchtiger Violoncelliſt. Dieſer, der Violoncelliſt, lebt ſeit längerer Zeit zu Brüſſel, und hat, neben ſeiner glänzenden Virtuoſität auf dem Inſtrumente, ſich auch als Componiſt für daſſelbe ausgezeichnet.

Plato, ward geboren zu Athen um 429, und ſtarb 348 vor Chriſtus. Ueber ſeine philoſophiſchen Syſteme ſich auszulaſſen, geziemt uns nicht hier, in dem rein muſikaliſchen Lexicon. Was er über Muſik geſchrieben und gelehrt hat, und worunter viele hiſtoriſch wichtige Nachrichten über die Muſik der alten Aegypter, findet ſich zerſtreut in mehreren ſeinen Schriften. Dr. Deyks verſuchte mit Glück eine Zuſammenſtellung derſelben in der „Cäcilia" Bd. 8 pag. 69. ff., wo man das Weitere nachſehen kann.

Platone, Luigi, in den zwei letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts in Italien als Operncomponiſt beliebt, war aus Neapel gebürtig, und brachte dort auch die längſte Zeit ſeines Lebens zu.

Platti, Giovanni, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Deutſchland als ein gefälliger und fleißiger Inſtrumentalcomponiſt und tüchtiger Virtuoſe auf der Violine und Hoboe bekannt, ein Venetianer von Geburt. Seine Frau, Thereſe mit Vornamen, war Sängerin am Würzburger Theater.

Playford, John, geboren zu London 1613, war Muſikalienhändler dort und zugleich ein vielſeitig und gründlich gebildeter Literat und Componiſt. Er ſtarb zu London, als 80jähriger Greis, im Jahr 1693.

Plectrum, heißt das Werkzeug, womit Cither- u. dgl. Inſtrumentenſpieler die Saiten ihres Inſtruments reißen oder vielmehr ſchlagen.

Pleyel, oder Pleyl, Ignaz, geboren im Oeſterreichiſchen 1757 und geſtorben zu Paris im November 1831, alſo in dem Alter von 74 Jahren, zu ſeiner Zeit einer der berühmteſten und durch ganz Europa beliebteſten Componiſten, und guter Violinſpieler. Man erſtaunt, wenn man das Verzeichniß der Compoſitionen anſieht, welche damals ſchon von ihm gedruckt worden waren: allein nahe an ſieben volle Dutzend Violinquartette, dazu noch eine Menge Quintette, mehrere Orcheſterſinfonien, Duo's und Solo's für Violine und Clavier, Violinconcerte, Sonaten für Clavier, Concerte für die Viola, Quartette für die Flöte mit drei Streichinſtrumenten, u. dgl. m.; 1796 genoß er die Ehre, daß ſein Name unter den Componiſten zweiten Ranges, die ſeit Gründung der Republik durch ihr Talent zur Verſchönerung der Nationalfeſte beigetragen hatten, öffentlich ausgerufen wurde. Noch in demſelben Jahre auch errichtete er mit ſeinem Schwager Schaffer gemeinſchaftlich eine Notenhandlung und Notenſtecherei. Nach ſeiner eigenen Ausſage hatte ihn dazu der Unfug bewogen, den manche Muſikaliendrucker aus leidiger Geldſpeculation mit ſeinem Namen trieben, indem ſie denſelben manche Compoſitionen vorſetzten, von denen nicht eine Note ſein Eigenthum war, und die ohne dieſes Mannöver ſchwerlich irgend einen befriedigenden Abgang gefunden haben würden. Später verband er ſogar eine Clavierinſtrumentenfabrik damit, die ebenfalls von Jahr zu Jahr an Umfang gewann, und deren Miteigenthümer bekanntlich der große Claviervirtuos Fr. Kalkbrenner ſchon ſeit mehreren Jahren iſt. Das namhafteſte Verdienſt in künſtleriſchem Betracht erwarb ſich Pleyel ſeit 1801 durch die Herausgabe einer „Bibliothèque musicale" in periodiſchen Heften, welche, obgleich ſie mancherlei hindernden Umſtänden vor der Zeit unterlag, doch vortreffliche Werke von den ausgezeichnetſten deutſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Meiſtern enthält. Jetzt werden die Fabrik- und Handlungsgeſchäfte in Paris, unter übrigens gleicher Firma, von ſeinem Sohne und Schüler, Camille Pleyel, der auch ſchon ſeine Preſſen mit kleinen und gefälligen Compoſitionen allerlei Art beſchäftigte, ganz im väterlichen Sinne und mit dem vom Vater ererbten Eifer fortgeſetzt.

Pleyel, Madame, Maria Camilla, von deren Lebensverhältniſſen wir jedoch nichts Weiteres wiſſen, macht gegenwärtig als Pianiſtin großes Aufſehen, was bei der Anzahl von Meiſtern auf dem Piano ſehr viel ſagen will. Unter den Pianiſtinnen unſerer Zeit wird ihr wohl Keine den erſten Platz ſtreitig zu machen vermögen.

Plochflöte oder Plockflöte, ſ. Blochflöte und Flöte à bec, auch Pfeiffe.

Ploke, bei den Griechen in der Muſik das, was bei den Lateinern Nexus.

Plutarch, aus Chäronea in Böotien, in der Mitte des erſten und zu Anfang des zweiten Jahrhunderts nach Chriſtus. P.'s Werke ſind eine reiche Quelle für die Geſchichte der Philoſophie, des Alterthums und des menſchlichen Verſtandes überhaupt, nur oft zu dunkel. Diejenige unter ihnen, welche am wenigſten an dieſer letzten Eigenſchaft leidet, iſt wohl gerade der Commentar über Muſik, welcher überhaupt das einzige vollſtändige hiſtoriſche Werk iſt, das uns von den grichiſchen Claſſikern über ihre eigene Muſik übrig blieb. Außer dieſem Commentar handelt Plutarch nun aber noch öfter in ſeinen Schriften von Muſik, namentlich in dem Commentar de animae procreatione etc.

Pneumatiſch, was ſich auf Wind bezieht, mit Wind in Verbindung ſteht; pneumatiſche Orgel — Windorgel.

Po, eine der von Graun zum Solfeggiren beſtimmten Sylben (Graun'ſche Sylben).

Poccetta, ſ. den folgenden Art. Poche.

Poche (franz.), eine ganz kleine Violine, mit einem nach Verhältniß des Corpus ziemlich langen Halſe und Griffbrett, von der gewöhnlichen Violine durch Nichts unterſchieden als nur durch ihre weit geringere Größe, kleinere Dimenſion, und im Franzöſiſchen deßhalb Poche genannt, weil man ſie in der Taſche tragen kann und gewöhnlich auch trägt. Zur genaueren Bezeichnung nennt man ſie auch wohl Pochette, und die Italiener ſagen Poccetta.

Poco (ital.) — wenig; un poco — ein wenig; kommt oft in Tonſtücken vor, nämlich zur nähern Bezeichnung mancher techniſchen Ausdrücke und beſonders Vortragsbezeichnungen, wie poco (oder un poco) andante — ein wenig langſam; poco forte (abgek. poc. f. oder pf.) — ein wenig ſtark. Poco a poco — wenig zu wenig, nach und nach: z. B. poco a poco crescendo — nach und nach zunehmend (an Stärke), ſtufenweiſe immer ſtärker.

Podbielsky. Im vergangenen Jahrhundert lebten mehrere angeſehene Künſtler dieſes Namens. Der merkenswertheſte unter allen war — 1) Chriſtian Wilhelm, der, 1740 zu Königsberg geboren, auch daſelbſt als Organiſt an der Domkirche am 3. Januar 1792 ſtarb. Er ſchrieb viele Clavierſonaten; außerdem kleine Clavier- und Singſtücke. — 2) Chriſtian P., war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (beſtimmt um 1720) Organiſt

im Löbenicht zu Königsberg in Preußen, und ebenfalls ein tüchtiger Orgelſpieler. — 3) Gottfried P., zu ziemlich gleicher Zeit mit dem Vorhergehenden Organiſt an der Altſtädter Kirche zu Königsberg. — 4) Jacob P., ganz zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (um 1703) Organiſt in der Altenſtadt Preußen.

Podlesca, Thekla, ſpäter unter dem Namen Madame Batka bekannt, Sängerin, war geboren zu Beraun in Böhmen 1765, geſtorben um 1822, und kam 1776 nebſt ihrer Mutter und ihren drei Schweſtern nach Leipzig, wo ſie von Capellmeiſter Hiller nicht blos unterrichtet, ſondern auch in ihrer großen Dürftigkeit nach Kräften unterſtützt ward. Nach zwei Jahren konnte ſie mit Glück als Concertſängerin auftreten. Ihre Schweſtern genoſſen gleichen Unterricht bei Hiller, aber ſtanden ihr hinſichtlich der Fertigkeit und ſchönen Stimme weit nach, bis auf eine, Namens Mariane, die ſich beſonders auch durch ein vortheilhaftes Aeußere hervorthat.

Pohl, Wilhelm, ſoll in Wien gelebt haben, wo er zwiſchen den Jahren 1790 und 1800 mehrere beliebt gewordene Compoſitionen; Sonaten, Variationen, Duo's, Quartette, Notturno's, Geſänge ic. zum Druck beförderte. Nach Gerber war er um 1807 bereits geſtorben.

Pohl, Joſeph, geboren in Schleſien, war um das Jahr 1780 Zögling im Breslauer Convicte. Seine zahlreichen Kirchenarbeiten, obwohl ohne intenſiven Kunſtwerth, machten ſich dennoch durch den gefälligen Styl und durch die leichte Ausführbarkeit ihrer Zeit ziemlich eingänglich.

Pohl-Beiſteiner, Sängerin, ſ. Beiſteiner.

Point d'orgue, franzöſiſche Benennung des Orgelpunkts (ſ. dieſen Artikel).

Poißl, Johann Nepomuk Freiherr von, Königl. Baier. Kammerherr, ꝛc. Hofmuſikintendant, iſt am 15. Februar 1783 zu Haunkenzell im baieriſchen Walde geboren. Die Kunſt ehrt in ihm einen ihrer eifrigſten Verehrer, Förderer, lieiſten Kenner, und auch würdigſten praktiſchen Ausüber. Von früher Jugend an erhielt er eine ſorgfältige Erziehung, durch welche die glücklichſten Anlagen in ihm zeitig geweckt und auf eine gründliche Weiſe ihm die ausgedehnteſten Kenntniſſe mitgetheilt wurden. Von ſeinen Lebensverhältniſſen, von ſeinen Reiſen, von der ausgezeichneten Aufnahme, die ihm und ſeinen Werken, namentlich Opern, an mehreren Höfen zu Theil geworden, und den vielfachen öffentlichen Beweiſen von Anerkennung ſeiner Talente und Verdienſte um Kunſt und Künſtler ſteht es uns um ſo weniger zu, hier zu berichten, als wir das ſchon als aus öffentlichen Journalen bekannt vorausſetzen dürfen, überdem dadurch die Gränzen des Lexikons überſchreiten. Eben ſo wenig können wir ein Verzeichniß ſeiner vielen und gediegenen Arbeiten aufnehmen, was einer ſpätere Zeit vorbehalten bleiben mag, da v. P. ſtets noch wirkt.

Pokorny, Gotthard, geboren zu Böhmiſchbrod am 16. November 1733; ward 1760 als Capellmeiſter an der Peterskirche in Brünn angeſtellt. Die Clavierconcerte, welche er als ſolcher componirte, machten zu ſeiner Zeit viel Aufſehen. Die ſpäteren Compoſitionen beſtanden vornehmlich in Meſſen, Litaneien und Veſpern u. dergl. Sachen, wie ſie ſein Amt gewiſſermaßen von ihm forderte. Aber er ſchrieb auch ferner einige Concerte für Violine und Clavier. Er ſtarb 1802.

Pokorny, Joſeph, einſt bekannt als Componiſt von mehreren gelungenen Clavierconcerten und Sinfonien, war Mitglied der Fürſtl. Capelle zu Regensburg, wo er auch in dem erſten Decennium des laufenden Jahrhunderts geſtorben ſeyn muß.

Pokorny, Stephan, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, war aus Chrudim in Böhmen gebürtig, ein vorzüglicher Orgelſpieler, Prieſter des Barfüßer-Auguſtiner-Ordens, und Organiſt in dem Auguſtiner-Kloſter zu Wien.

Pokorny, Franz Xaver, Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts und Componiſt, 1729 in Böhmen geboren, ward in die Fürſtl. Capelle zu Regensburg berufen, wo er 1794 ſtarb. Er ſchrieb viele Meſſen, Concerte für Violine, Sinfonien und andere Werke. Großes Aufſehen machte ſeine Tochter durch ihre Virtuoſität auf dem Waldhorne.

Polacca, ſ. Polonaiſe.

Polani, Girolamo, berühmter italieniſcher Operncomponiſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, war Capellmeiſter zu Venedig.

Polaroli (auch Polarolo), 1) Carlo Franceſco, ward geboren zu Brescia 1653, und ſtarb als Capellmeiſter an der St. Marcuskirche zu Venedig 1723, gerade 70 Jahre alt. Er war einer der fleißigſten Tonſetzer ſeiner Zeit, die wir allenfalls ſchon als die Epoche Scarlatti's bezeichnen können. Es ſind mehr denn 50 neue Opern von ihm in Venedig zur Aufführung gekommen. Einen würdigen Schüler und auch Nachfolger in ſeinem Amte erzog er ſich in ſeinem Sohne — 2) Antonio Polaroli, von welchem man ebenfalls noch mehrere, in Rückſicht auf ihr Alter und den Geſchmack ihrer Zeit, treffliche Opern nennt. Zu Amſterdam ſind von demſelben auch gegen anderthalb Dutzend Clavierſonaten geſtochen worden. Uebrigens muß er früh geſtorben ſeyn, da nach 1736 alle Nachrichten über ihn fehlen.

Polen — Polniſche Muſik. — Was die Geſchichte der polniſchen Muſik zunächſt betrifft, ſo fällt dieſelbe vollkommen mit der der ruſſiſchen Muſik zuſammen. Beide Völker ſind ſlaviſchen Urſprungs, und, wie ſie unmittelbar neben einander in geographiſcher Beziehung einen beſondern nationalen Charakter in ſich ausbilden und entwickelten, und wie ſelbſt ihre beiderlei Sprachen ſtets in einem ſehr verwandtſchaftlichen Verhältniſſe zu einander blieben, ja politiſch zuletzt Polen ſogar ziemlich ganz und gar mit Rußland einverleibt wurde, eben ſo theilte erſteres mit dieſem von jeher auch ziemlich alle Schickſale der Kunſt und Literatur. Die eigentliche Nationalmuſik noch abgerechnet, hatte Polen niemals eine eigentliche und beſonders bemerkbare Muſikcultur; erſtanden hie und da auf ſeinem Boden bisweilen auch ſehr achtungswerthe vaterländiſche Künſtler, die nun entweder in der Inſtrumentalmuſik oder im Geſange ſich hervorthaten, ſo hatten einmal dieſelben ſich meiſtentheils doch im Auslande gebildet, und anderntheils war ihre Anzahl immer zu gering, als daß überhaupt das muſikaliſche Bedürfniß dort nicht ſtets und hauptſächlich hätte vom Auslande her befriedigt werden müſſen. Daher die ſeltene Erſcheinung wahrhaft ausgezeichneter eingeborner Componiſten, und die Thatſache, daß Oper und Concertſaal in Polen durchweg von Deutſchen, Franzoſen und Italienern beherrſcht war. Wie Rußland ſtets in dieſer Beziehung von dem Süden borgte, ſo auch Polen und ziemlich der ganze Norden. Nach Vollendung des großen franzöſiſchen Kriegs machte man zwar den Verſuch, durch Errichtung eines eigenen Conſervatoriums in Warſchau mehr auf Entwickelung, Ausbildung und Benützung vaterländiſcher Talente hinzuwirken. Durch außerordentliche Anſtrengungen von Seiten des Directoriums erhielt ſich daſſelbe auch eine Reihe von Jahren, mußte aber endlich doch aus Mangel an Theilnahme wieder eingehen. Der berühmte und noch lebende Elsner war Director dieſes Conſervatoriums. Wie mit der Oper und dem Concert, ſo verhält es ſich im Allgemeinen auch mit der Kirchenmuſik in Polen, die, ſo weit ſie nicht den Cultus und Ritus ſelbſt als ein integrirender Theil berührt, ebenfalls von dem Auslande entlehnt oder von den eigenen Componiſten doch ganz und gar im Sinne dieſes bearbeitet wird. Am hervorſtechendſten hat ſich noch in der Nationalmuſik der Polen eine gewiſſe Eigenthümlichkeit bewahrt, und hier vorzüglich wieder im Liede. Im Allgemeinen angeſchaut, characteriſirt ſich dieſe Muſik zwar durch eine beſondere Fröhlichkeit und Heiterkeit, aus welcher indeſſen immer auch ein tief melancholiſcher Ton zu uns herüberklingt. Das älteſte Denkmal echt polniſchen Nationalgeſanges und vielleicht auch das älteſte Volkslied der Polen ſoll eine Hymne des Erzbiſchofs von Gneſen,

Digitized by Google

St. Woyciek, der im zehnten Jahrhundert lebte, ſeyn. Sie war unter dem Namen Boga Rodzika bekannt und hielt ſich beſonders bei den Bewohnern von Dombrowna an den Ufern der Warſch ſehr lange. In Gneſen wird ſie noch jetzt alle Jahre an dem Namenstage des Biſchofs geſungen. Auch hat ſie ſich durch Ueberſetzungen wohl in andern Ländern verbreitet. Uebrigens unterſcheidet man jetzt verſchiedene eigenthümliche Formen in dieſer Nationalmuſik. Die vornehmſte unter denſelben allen iſt die weltbekannte **Polonaiſe**, welche bald wieder als Lied, bald als bloßer Tanz, bald auch als Tanz mit Geſang erſcheint. Dann die **Dunka**, welche aus der Ukraine ſtammt und einen ſanften, faſt ſchwermüthigen Character hat. Der Text beſteht aus einem Gemiſch von podoliſcher, ukrainiſcher und volhyniſcher Sprache. In früheren Zeiten, ehe Polen noch jenem in der Geſchichte mit blutrother Dinte aufgezeichneten ſchweren Kampfe unterlag, hörte man dieſes Lied häufig von den polniſchen Landleuten ſingen. Das jüngſte polniſche Nationallied, das alsbald auch das Muſter ſo vieler Tanzweiſen wurde, iſt der **Mazurek**, deſſen Name von Mazowien, einer der ſchönſten Provinzen Polens, herſtammt. Es gibt aber zwei Arten dieſes Liedes. Die erſte Gattung iſt der Romanze ähnlich, und deren erſter Theil ſteht in einer Dur-, der zweite in einer Mollart; die zweite Gattung iſt ein wirklicher Tanz mit lebhafter Bewegung und ſchnellen Schritt. — Von den polniſchen Nationaltänzen insbeſondere ſind viele auch im Auslande bekannt geworden, beſonders um der Lieblichkeit der Melodie und des eigenthümlichen ſchwunghaften Rhythmus willen, durch welchen ſie ſich auszeichnen. Einer, der hier weniger gekannt ſeyn dürfte, iſt der **Krakowiak** oder der krakauiſche Originaltanz, der vorzugsweiſe in der vornehmeren Geſellſchaft einheimiſch iſt und einen außerordentlich lebendigen Character an ſich trägt. Die Einwohner von Krakau tanzen ihn mit ausdrucksvoller Bewegung, während ſie ein Gelegenheitsgedicht dazu ſingen und die Zahl der Verſe deſſelben durch Zuſätze aus dem Stegreife vermehren. Die **Inſtrumente** betreffend, ſind die Polen im Beſitz aller derjenigen Organe, die auch wir Deutſche, die Franzoſen, Italiener und alle übrige Völker Europa's vorzugsweiſe gebrauchen, und es ſcheint auch nicht, als ob das Volk für ſich eine beſondere Eigenthümlichkeit hierin bewahrt habe, außer ein Paar ſehr unvollkommene Inſtrumente, die es aber hinwiederum mit den Ruſſen oder Böhmen theilt, wie z. B. Balalaika u. a. Am meiſten findet man unter dem polniſchen Landvolke die Cither, auch das Hackbrett, die Flöte und das Horn. Das Hackbrett oder Cymbal gab zu vielerlei Nachbildungen Veranlaſſung, und ſelbſt Guſikows Holzharmonika muß dahin gerechnet werden.

Polidori, Ortenſio, aus Camerino gebürtig, blühete als Componiſt um die Mitte des 17. Jahrhunderts, und war damals Capellmeiſter am Dome zu Chietti im Neapolitaniſchen.

Poliſono, iſt ein Blasinſtrument, das ein Catterino Catterini zu Monſelice im Venetianiſchen im Jahre 1833 erfand. Im Weſentlichen beſteht es aus zwei parallelen unten vereinigten Röhren, wovon eine oben mit einem kleineren Röhrchen, woran ein S, wie beim Fagotte, befeſtigt iſt, die andere aber trichterförmig wie das Horn endigt. Das ganze Inſtrument iſt ohngefähr acht Decimeter hoch, die Luftſäule aber, der Verdoppelung der Röhre wegen, ein Meter und ſechs Decimeter. Die erſte Hälfte vom Mundſtück abwärts iſt cylindriſch, die andere bis zum Trichter aber coniſch. Vorn hat das Inſtrument neun Klappen und zwei offene Tonlöcher, hinten fünf Klappen und ein offenes Tonloch. Der Ton ahmt die Clarinett- und Fagottſtimme nach, und kann alſo von der einen in die andere übergehen. So lautet die Beſchreibung im Giornale di belle arti e tecnologia (Heft October und November 1833 pag. 292); in Deutſchland iſt das Inſtrument noch gar nicht bekannt.

Poligny, Louis Graf von, genau genommen zwar nur Dilettant, aber ein vortrefflicher Flötiſt, der auch ſchon mehrere gute Sachen für ſein Inſtrument componirte, und überhaupt ein merkwürdiger Mann, war 1769 in Franche Comté geboren. Unter ſeinen Compoſitionen für die Flöte zeichnen ſich beſonders die Concerte und Duo's aus. Außer denſelben ſind aber auch Quartette und Variationen von ihm gedruckt.

Pollack, Franz Carl Joſeph Ernſt, Capellmeiſter bei der K. K. Nationalbühne in Insbruck, ein Schleſier (Przychod bei Oppeln) wahrſcheinlich 1798 geboren. In Dresden betrat er zuerſt als Fürſt Ottokar im „Freiſchütz" die K. Hofbühne, hatte ſich der Gunſt des Capellmeiſters C. M. v. Weber zu erfreuen, erhielt Geſangsunterricht von Miekſch, und durfte bald in dem Königl. Sommertheater in Pillnitz in Operetten die erſten Tenorpartien ſingen. Nach Weber's Tode verließ er Dresden und trat auf mehreren nicht unbedeutenden Bühnen mit Glück als erſter Tenoriſt auf. Die öffentlichen Theaterberichte in Zeitſchriften ſprachen ſich ſtets nur belobend über ihn aus; ſo wie zur Zeit, wo er ſeit 1834 als Capellmeiſter in Innsbruck durch ſeine Compoſitionen (Ouverturen, Geſänge ꝛc.), die ſtets mit Beifall gewürdigt werden, die Achtung und Anerkennung des Publikums genießt. Aus früheren Zeiten ſind auch noch zwei andere Künſtler, Namens **Pollack** oder **Polack** und **Polak** bekannt, nämlich ein Böhme, der bis 1780, wo er ſtarb, Muſikdirector und Tenoriſt an der St. Galluskirche zu Prag war, und als Sänger einen bedeutenden Namen hatte, und ein Waldhornv[illegible]ſe, ebenfalls aus Böhmen gebürtig, der faſt die g[illegible]en beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, Anfangs mit Hauſer in Geſellſchaft, ſich auf Reiſen befand, und beſonders wegen ſeines zarten Vortrags des Arioso bewundert wurde.

Polledro, Giacomo Battiſta, Capellmeiſter in Turin, früher als Violinvirtuos durch ganz Europa berühmt, iſt 1776 zu la Piora, einem Dorfe nahe bei Turin, geboren. Er ging 1799 nach Rußland. In Moskau lebte er fünf glückliche Jahre. Die Kenntniſſe, die er während der Zeit auch von deutſchen Künſtlern und Compoſitionen erlangt hatte, bewogen ihn, endlich auch eine Reiſe nach Deutſchland anzutreten. In den Jahren 1809 bis 1812 durchwanderte er es in allen Richtungen. Es iſt vielleicht keine Stadt von Bedeutung auf deutſcher Erde, wo Polledro damals nicht zum öftern geſpielt hätte, und überall ward ihm nur das eine Zeugniß, daß er einer der größten Violinſpieler ſey. Auch gab er in Leipzig mehrere Concerte, Variationen und Trio's für Violine von ſeiner Compoſition heraus. In Rußland hatte man ihn bald vergöttert. 1822 wollte er daher auch wieder nach Rußland zurückkehren; aber der Franzoſen Verheerung hinderte ihn an der Ausführung ſeines Plans, wenigſtens konnte er ſich für diesmal keinen Erfolg davon verſprechen. Daher ging er durch die Schweiz nach Holland, und von da auf kurze Zeit nach England. Dann kehrte er in ſein Vaterland zurück. 1814 kam er hier an. Er beſuchte vornehmlich die Städte Palermo, Bergamo, Mailand, Florenz, Padua, Rom, Neapel, und endlich Turin, ſeine Quaſi-Vaterſtadt, wo er dann 1815 auch die Stelle eines Capellmeiſters erhielt, die er ſeitdem mit der größten Umſicht und zur Ehre ſeines Namens verwaltete.

Pollet, zwei Brüder, beide Harfenvirtuoſen zu Paris. Der tüchtigſte iſt der jüngere, **Benoit P.**, geboren zu Paris 1766. Im Jahre 1787 ſchon gab er mit ſeinem älteren Bruder gemeinſchaftlich heraus: Méthodes de Cistre, und dann XII Recenils d'airs p. la Cistre. Nachher componirte er allein für die Harfe. Es ſind viele Rondo's, Variationen, auch einige Concertſtücke, Sonaten u. ſ. w. mit und ohne Begleitung von ihm erſchienen. Die **Madame Polet**, von der disweilen als von einer ausgezeichneten Harfenvirtuoſin die Rede, ſcheint nicht ſeine, ſondern eines andern Pollet, vielleicht eines Sohnes von einem ſeiner beiden Brüder, Frau zu ſein.

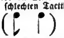
Pollini, Franceſco, vortrefflicher Clavierſpieler und noch größer als Componiſt, beſonders für Pianoforte.

Digitized by Google

Er ward um 1780 geboren. Mit wenigen Ausnahmen wollen alle Compoſitionen P.'s, wenigſtens die uns zu Geſicht gekommen ſind, und von der Anzahl dieſer dürfen wir dreiſt auf alle noch übrigen ſchließen, mit wahrer Vollendung, meiſterlich vorgetragen ſeyn. Es gehört eine Spielart dazu, welche die Stimmen in Wahrheit von einander abſondert, jeder ihr eigenes Recht zukommen läßt, ohne Zwang, in ſortgehendem Fluſſe, als wozu jeder Finger beider Hände gleich ausgebildet ſeyn muß. Scarlatti beſaß eine ſolche Spielart, dann Ph. E. Bach, und unter den Neueren Clementi mit ſeinen beſten, ihm treu gebliebenen Schülern. Pollini muß ſie ebenſalls wohl beſitzen, ſonſt würde er nicht für ſie componiren; aber in Italien iſt er gewiß auch nur der Einzige, der ſie beſitzt, und daher denn unbedingt auch der Meiſter, als welchen wir ihn gleich oben bezeichneten.

Polniſcher Bock, oder auch blos Bock, die vulgäre Benennung der größten Gattung des Dudelſacks.

Polonaiſe, ital. Polacca, ein polniſcher Nationaltanz, und dann auch die Melodie oder das Muſikſtück, wornach dieſer Tanz getanzt wird. Wegen ihrer eigenthümlichen Gefälligkeit und Grazie iſt dieſe faſt durch ganz Europa, ja ſelbſt über das Meer hinaus, in anderen Welttheilen, beliebt. Als Tonſtück für den Tanz betrachtet iſt die Polonaiſe immer eine Melodie im Dreiviertel-Tacte, aus zwei Repriſen von ſechs, acht, zehn oder noch mehr Tacten beſtehend, und jedesmal mit dem Niederſchlage anfangend. Die Tactzahl iſt eben ſo unbeſtimmt, wie die Figur des Tanzes. Die beiden Theile, die immer in der Haupttonart ſchließen, können daher ganz willkührlich lang oder kurz ſeyn, wenn nur der Rhythmus überhaupt ein geradzähliger iſt. Man hängt ihr oft ſogar noch ein Trio von eben ſo viel Tacten, als die Hauptmelodie enthält, ja zwei Trio's und einen Coda an. Dabei liebt die Melodie gleich im Anfange die Accentuirung des ſchlechten Tacttheils



und im zweiten Tacte ſchon einen merklichen Einſchnitt. Das Weſentlichſte aber, wodurch die Polonaiſe ſich von allen übrigen Tonſtücken unterſcheidet, beſteht darin, daß alle Cäſuren ihrer Einſchnitte, Abſätze und Cadenzen ohne Ausnahme auf den ſchlechten Tacttheil fallen. In den alten Parthien, Suiten und dergleichen Inſtrumentalſtücken pflegte die P. einen integrirenden Theil auszumachen. So groß iſt die Anhänglichkeit an ſie nicht mehr; doch behauptet ſie ſowohl ſelbſt als ihre nachahmenden Sätze, die Tonſtücke alla Polacca, noch immer eine große Beliebtheit.

Polychord, deutſch eigentlich Vielſaiter (alſo Gegenſatz von Monochord), ein 1799 von Fr. Hillmer in Leipzig erfundenes Bogeninſtrument, das aber nie ſehr bekannt geworden iſt. Uebrigens kann man auch jedes vielſaitige Inſtrument, das kein Taſteninſtrument iſt, ein Polychord heißen, und man gebraucht daher das Wort auch wohl in adjectiviſcher Form: polychordiſch für vielſaitig, und ſpricht von polychordiſchen Inſtrumenten, wohin unter andern auch die Harfe, manche Arten von Zithern u. ſ. w. gehören.

Polyhymnia, auch blos Polymnia, eine der neun Muſen, der die Erfindung der Lyra zugeſchrieben wird. Sammlungen von beſonders mehrſtimmigen Tonſtücken, wie Quartette ꝛc., werden oft mit ihrem Namen betitelt.

Polyphoniſch, vielſtimmig, und polyphoniſche Schreibart = vielſt. Schreibart oder Satz. S. Mehrſtimmig, auch Vollſtimmig.

Polyphonon, ſ. Poliſono.

Pommer. Vergl. zuvor den Art. Bombardo, wo eher der ital. Name für den deutſchen Pommer iſt. Der Corpus dieſer Inſtrumente war eine hölzerne (ausgebohrte) Röhre, die unten eine offene, der Hoboe ähnliche Stürze hatte, auf ihrer obern Seite ſechs Tonlöcher für die Finger und eins unterhalb für den Daumen, und dann noch verſchiedene Klappen. Ihr Unterſchied von dem alten Fagott beſtand nur darin, daß ſie nicht wie dieſer aus zwei Röhren zuſammengeſetzt waren, ſondern ihre einzige Röhre geradeaus ging wie bei der Hoboe, die auch von der kleinſten Gattung dieſer Inſtrumente, der Schallmei, abſtammt. Die Orgelſtimme dieſes Namens iſt bereits unter dem oben angezogenen Artikel beſchrieben, denn ſie wird ebenfalls bald Pommer, bald Bombard oder ital. Bombardo geheißen.

Pomposo — prächtig, prachtvoll; erfordert immer einen ſtark accentuirten, ernſthaften und äußerſt volltönigen Vortrag, wie denn auch der Satz ſchon von vorn herein dazu eingerichtet ſeyn muß. Der Marſch, und vor allen der Feſt- und Triumphmarſch, iſt die vornehmſte Muſik dieſer Gattung; wenn irgendwo, ſo kann hier das pomposo in ſeiner ganzen Bedeutung ſtatt haben; dann in Siegeshymnen, Aufzügen u. ſ. w.

Ponchard, Ludwig Anton Eleonore, Sänger, wurde den 31. Auguſt 1787 in Paris geboren. Seit 1810 war P. Repetiteur am Conſervatorium; 1816 erhielt er die Titularſtelle. P. thronte lange im Opernrepertorium; er verdankt dieſe Erhöhung ebenſowohl ſeiner weichen, ausgedehnten, klangreichen Stimme, als einer aus langer Prüfung hervorgegangenen, trefflichen Methode.

Ponte, Giaches de (Jacob von), gewöhnlich Baſſano, von ſeinem Geburtsortr, in der Geſchichte der Malerkunſt viel genannt und ſehr berühmt, war auch ein tüchtiger Muſiker, 1510 geboren. Er ſtarb 1592. Ward in der Kirche St. Franciſci zu Baſſano begraben. Auf der Bibliothek zu München liegt noch ein gedrucktes muſikaliſches Werk von ſeiner Arbeit.

Ponte, Lorenzo da, berühmter Operndichter, geboren 1749 zu Ceneda. Capellmeiſter Salieri in Wien erkannte ſeine außerordentlichen Talente und empfahl ihn zum Theaterdichter an der Kaiſerl. Hofbühne. Er erhielt die Stelle, und trat zuerſt mit der Oper „die Danaiden" auf. Dann ſchrieb er zunächſt für Salieri mehrere Opern, welche großen Beifall fanden. Für Martini dichtete er den „Baum der Diana". Um 1785 trat er mit Mozart in eine freundſchaftliche Verbindung. Eine gewiſſe Sympathie der Seelen hatte beide Künſtler zuſammengeführt; Mozart war erfüllt von der Innigkeit und dramatiſchen Schönheit der Ponte'ſchen Poeſie und ergoß ſich in Bewunderung ſeines Talents, während Ponte nie einen ſeelenvolleren, ſo ganz erſchöpfenden Geſang gehört haben wollte als in Mozart's Melodien. „Figaro" und „Don Juan" ſchrieb P. für Mozart: kein Wunder, daß ſie in gewiſſem Betracht dieſes großen Tonmeiſters ſchönſte Werke geworden ſind. Wir unterlaſſen ein Weiteres, den P. hat ſelbſt ſeine bunten Lebensſchickſale der Welt auf eine anziehende Weiſe erzählt in dem „Memorie di Lorenzo da Ponte" (4 Bde. Newyork 1823—1827). Er ſtarb zu Newyork im April 1838, 90 Jahre alt.

Ponticello, italieniſcher Name des Stegs auf den Bogeninſtrumenten. S. Steg. Man trifft das Wort ponticello aber bisweilen auch in Stimmen für ſolche Streichinſtrumente. Es ſteht dann für sul ponticello (über dem Stege), und daher auch abgekürzt pontic. oder s. pon., und sul. p., und zeigt an, daß an dieſer Stelle der Bogen ganz nahe am Stege geführt werden ſoll, wodurch der Ton aller Geigeninſtrumente bekanntlich eine ganz eigene Modification erhält.

Pontio, richtiger wohl Ponzio, doch gewöhnlich Pontio, Pietro, großer Contrapunktiſt und muſikaliſcher Schriftſteller des 16. Jahrhunderts, aus Parma gebürtig.

Ponzio, Giuſeppe, dramatiſcher Componiſt, lebte in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts zu Venedig.

Poppe, eine in Sachſen rühmlichſt bekannte Orgelbauerfamilie, deren Senior, Chriſtian Friedrich, in der Stadt Roda im Altenburgiſchen von 1748 bis 1812

Digitized by Google

lebte. Seine zum Theil noch in Jena, Roda und Altenburg lebenden Söhne und Enkel ſind die Erbauer und Verbeſſerer einer in die Hunderte ſteigenden Anzahl von Orgelwerken in den herzoglich ſächſiſchen und umliegenden Ländern und erfreuen ſich eines wohlbegündeten Rufes. Der in Jena noch lebende dritte Sohn des oben bezeichneten Chriſtian Friedrich allein hat mit ſeinen trefflichen Söhnen wohl gegen 25 neue Orgeln erbaut und ſich neuerdings in das Claſſiſche Töpfer'ſcher Werke ſo einſtudirt, daß man von ihm gewiß die rationale Behandlung einer Sache erwarten kann, in welcher bekanntlich noch immer von berühmten Leuten die größten Fehler begangen werden.

Porpora, Nicolo, von den Italienern gewöhnlich nur der Patriarch der Melodie genannt, 1685 zu Neapel geboren, war früh aus jener alten, weltberühmten neapolitaniſchen Schule hervorgegangen, die von den Schülern Scarlatti's, einem Leonardo Leo und Franceſco Durante, geſtiftet wurde, und Meiſter erzeugte, welche in und außerhalb Italien das ganze Gebiet der Oper beherrſchten und der italieniſchen Muſik den Triumph bereiteten, den ſie faſt ein ganzes Jahrhundert hindurch ſicher über alle europäiſchen Nationen behauptet hat und in gewiſſer Beziehung noch behauptet. Indeß war Porpora's Wirken als Componiſt nicht ſein glänzendſtes und größtes Verdienſt, das er ſich um die Kunſt erwarb. So bewunderungswürdig allerdings eine Leichtigkeit in der Schöpfung und Bildung neuer Melodien in ſeinen Werken vorliegt, und ſo fruchtbar ſein Talent auf dem Gebiete der dramatiſchen Tonſetzkunſt war, ſo kann dem Kenner und vorurtheilsfreien Beſchauer doch ein gewiſſer Mangel an Erfindungskraft, und eine, ſelbſt in Berückſichtigung ſeiner Zeit und Zeitumſtände nicht überſehbare, kahle Magerkeit ſeiner Inſtrumentation nicht entgehen, die in dem Grade unter jeden anderen Verhältniſſen allgemein als die untrüglichſten Zeichen einer geringeren Gediegenheit des dramatiſchen Componiſten und einer Unvollkommenheit des Genius in der Tondicht- und Tonſetzkunſt gelten. Viel größer denn als dramatiſcher Componiſt und Tonſetzer überhaupt ſtand P. als Singmeiſter da. Er hat die tüchtigſten Sänger gebildet und durch dieſe auf die Componiſten einen weſentlichen Einfluß in Hinſicht auf ihre Behandlung der Vocalſtimmen geübt. 1731 gründete er in Neapel jene weltbekannte Singſchule, aus welcher die berühmteſten Sänger des 18. Jahrhunderts hervorgegangen ſind. Nennen wir nur einen Farinelli, Caffarelli, Salimbani, Uberti (welchen Friedrich II. nach ſeinem Meiſter nur den Porporino nannte), Gabrieli u. A. Er ſtarb in Neapel 1767, in großer Dürftigkeit und in einem Alter von 82 Jahren. Weiteres, was zwar im Hauptwerk enthalten iſt, zu bringen, geſtattet uns der Raum nicht. Im Allgemeinen mag das Geſagte genügen; denn ſelbſt Ausführlicheres, wie wir es an andern Orten finden, iſt immerhin für den emſigen Forſcher noch zu mangelhaft.

Porporino, ſ. Hubert.

Porro, Pietro, lebte in den letzten Decennien des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Paris als Guitarrenvirtuos und fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument.

Porſile, 1) Carlo, blühete als Componiſt gegen Ende des 17. Jahrhunderts, und lebte damals zu Neapel, wo auch 1686 die Oper „Nerone" von ihm zur Aufführung kam. Sein Sohn — 2) Giuſeppe P., ward in Bologna geboren. Um 1720 war dieſer Kaiſerl. Capellmeiſter zu Wien, und ein Tonſetzer von bedeutendem Ruf. Er ſchrieb viele Opern und Oratorien in Wien. Er ſtarb am 1. Mai 1730 daſelbſt.

Porta, Conſtanzo, einer der größten Meiſter in den Künſten des Contrapunkts, Schüler von Willaert, der bekanntlich die berühmte alte Venetianiſche Schule ſtiftete, in welcher P. mit Zarlino gleichzeitig ſtudirte, war Anfangs Capellmeiſter zu Padua, dann zu Ravenna und endlich zu Loretto, wo er 1601 ſtarb.

Porta, Franceſco della, wird als Meiſter auf der Orgel und gelehrter Kirchencomponiſt aus dem 17. Jahrhundert gerühmt. Er ſtand lange Zeit hindurch in Mailand bei S. Ambroſio als Capellmeiſter; erhielt ſpäter das Chordirectorat an der St. Antoniuskirche, und nach A. M. Turato's Tode auch deſſen Stelle zu S. Celſo. Er ſtarb im Januar 1666. Geburtsjahr und Ort, ſo wie ſeine Familienverhältniſſe, blieben unbekannt.

Porta, Giovanni, aus Venedig gebürtig, war Anfangs Capellmeiſter des Cardinals Ottoboni, eines Neffen vom Pabſt Alexander VIII. Nachher hielt er ſich von ohngefähr 1716 bis 1729 zu Venedig auf und ſchrieb für die daſigen Theater Opern. 1730 erhielt er einen Ruf in Baieriſche Dienſte nach München. Er ſtarb in München gegen 1740.

Porta, der Vorname iſt uns unbekannt, ein vielleicht noch zu Paris lebender Flötiſt und Componiſt. Seine Blüthenzeit fällt jedoch noch in das Ende des vorigen und den Anfang des jetzigen Jahrhunderts, wo er in Paris mit einigen Opern beſonders und mehreren Inſtrumentalſachen wirklich Aufſehn erregte.

Portamento di voce, auch wohl nur kurzweg Portamento und in der Kunſtſprache ſelbſt als deutſches Wort gebraucht: Portamento und Portament, iſt theils das Halten und Tragen der Stimme in den verſchiedenen möglichen Schattirungen, theils und vorzüglich das Uebertragen und Verſchmelzen eines Tons in den andern, welches dann am vollkommenſten iſt, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Stärke, Fülle und Rundung in den andern gleichſam überfließt und ſo mit ihm aufs Genaueſte verbunden wird. Im Ganzen läßt ſich das P. beſſer empfinden, als mit Worten beſchreiben, und bei ſeiner Uebung iſt die ſorgfältigſte Leitung von Seite eines Meiſters nöthig.

Portativ, tragbar. In der Muſik heißt ſo ein kleines Orgelwerk oder Poſitiv, das leicht von einem Orte zum andern getragen werden kann. S. Orgel und Poſitiv.

Porter, 1) Henry, um 1600 in England berühmt, war Baccalaureus der Muſik zu Oxford. So berichtet Hawkins in ſeiner Geſchichte, weiß aber keins von P.'s Werken mehr anzuführen. — 2) Walther P., ebenfalls engliſcher Tonkünſtler des 17. Jahrhunderts, lebte etwas ſpäter als der vorhergehende und kann vielleicht deſſen Sohn geweſen ſeyn. Es ſind viele Arien für eins bis fünf Stimmen nebſt Generalbaß für die Orgel oder Theorbe nach italieniſcher Manier, auch zweiſtimmige Geſänge und Motetten, und dergl. Pſalmen von George Sandy mit Generalbaß, u. A. von ihm gedruckt.

Portés-selles, nach Andern auch Boute-selle, von den Trompetern gewöhnlich nur ſchnell Porzell oder Purzel ausgeſprochen, iſt ein kleines Feldſtück, womit der Cavallerie durch die Trompeter das Zeichen zum Ausrücken gegeben wird.

Portmann, Johann Gottlieb, Cantor und Collaborator am landgräflichen Pädagogium zu Darmſtadt, und verdienſtvoller muſikaliſcher Schriftſteller des 18. Jahrhunderts. Er wurde am 4. Dezember 1739 in Ober-Lichtenau bei Dresden geboren. Er ſtarb in Darmſtadt nach 30jähriger rühmlicher Verwaltung der genannten beiden Aemter am 28. September 1798, erſt 59 Jahre alt. Portmann war ein ſehr thätiger und kunſterfahrener Mann. Dies hat er nicht nur durch ſeine theoretiſchen und praktiſchen Werke, ſondern auch als Mitarbeiter an der allgemeinen deutſchen Bibliothek bewieſen, wo er den Autoren ein ſehr furchtbarer und ſtrenger Recenſent geweſen ſein ſoll.

Portogallo, Marco, geboren zu Liſſabon um 1760 und geſtorben daſelbſt gegen 1830. Als dramatiſcher Componiſt erwarb er ſich einen bedeutenden Namen. Um 1790 ward Portogallo zum Königl. Hofcapellmeiſter in Liſſabon ernannt, und dies blieb er bis an ſeinen Tod. Als die Catalani nach Liſſabon kam, nahm ſie noch Unterricht bei Portogallo, ſowohl in der Muſik überhaupt als im Geſange insbeſondere. Der Unterricht

Digitized by Google

dauerte durch die ganzen fünf Jahre (von 1801 bis 1806), welche die groſſe Sängerin in Liſſabon anweſend war. Noch 1828 ſang ſie Arien von Portogallo, und man jubelte ihnen Beifall. Seine Opern ſind auf deutſchen und italieniſchen Theatern, bis 1816 noch, fleißig wiederholt wordea. Um ihrer in dee That geiſtigen Tiefe und ihrer vortrefflichen Behandlung der Stimmen willen werden ſie auch fortwährend einen groſſen Werth behalten. Portogallo's Melodien mögen verhallen; aber ſein Verſchmelzen des ätheriſchen Klanges dee Muſik mit dem geiſtigen Gehalte des todten Wortes, ſein Verlebendigen dieſes und ſein Vergegenwärtigen der ganzen poetiſchen Idee in dem ſinnlich wahrnehmbaren Tone wird immer als ein nachahmungswürdiges Muſter daſtehen, und ihm durch alle Zeiten hin einen hohen Rang unter den italieniſchen Componiſten, zu welchen wir ihn ſeinen Werken nach zählen müſſen, anweiſen. Im Deutſchen wird Portogallo oft auch nur **Portugal** genannt. Er hatte einen Bruder, **Siamo** mit Vornamen, der ebenfalls als Tonkünſtler ſich auszeichnete, abee wir haben keine Nachrichten über ihn erhalten können.

Portugal — **Portugieſiſche Muſik.** Ueber die **Geſchichte** der Portugieſiſchen Muſik vergleiche man den Art. **Spanien — Spaniſche Muſik.** Mit dieſer hat die Portugieſiſche Muſik **einen** Urſprung und auch **einen** Fortgang, wie denn auch das Portugieſiſche Volk gleich den Spanieen Nichts iſt als ein Gemiſch von Kelten (Urbewohnern), Carthagern, Römern, Deutſchen, Arabern, Juden; und mit der Bildung der Nationalcharaktere geht die Kultur der Kunſt und ihre Phyſiognomie Hand in Hand. Auch in dieſem Augenblicke noch trägt die Muſik der Portugieſen ganz den Stempel der ſpaniſchen, d. h. ſie hat, wie dieſe, im Grunde durchaus nichts Nationelles und charakteriſtiſch Eigenthümliches mehr, ſondern iſt ein von den Italienern geborgtes Gut, iſt italieniſche Muſik. Wäre Don Pedro noch leben und in Portugal anweſend geblieben: nach dem ſeiner Liebe und ſeinem bedeutenden Talente zu derſelben zu ſchlieſſen, würde er ſicher auch für die Aufrichtung der Muſik in Portugal wieder Bedeutendes gewirkt haben. Man vergleiche den Art. **Pedro.** Die Bibliothek zu Liſſabon iſt reich an muſikaliſchen Kirchenwerken, namentlich aus der frübeen Zeit, wo Portugal noch ſelbſt groſſe Meiſter im Contrapunkte aufzuweiſen hatte, d. i aus dem 15., 16. und auch noch aus dem 17. Jahrhunderte. Mit dem 18. Jahrhunderte hat das aufgehört. Wie nun des Portugieſen Muſik eben ſowohl ihrem Innern als Aeuſſern, ihrer Idee als ihrer Form nach ganz italieniſch iſt, ſo hat er natürlich auch dieſelben **Kunſtmittel** und in derſelben Ausgedehntheit und Vollkommenheit, wie ſie der Italiener beſitzt, und wir brauchen uns alſo durchaus nicht in eine weitere Betrachtung derſelben einzulaſſen. Treffliche Nachrichten über die Muſik in Portugal und namentlich über einzelne Künſtlee findet man anch in Ruder's „Reiſe durch Portugal", von Gerken (Berlin 1808), und Murphy's „Ueberſicht des portugieſiſchen Staats" von Sprengel (1782).

Poſaune, ital. **Trombone,** lat. **Tuba.** Die Poſaune, um bei Chorälen die menſchlichen Stimmen in gleicher Tonhöhe begleiten, ſpäter aber auch, um auf ihnen eine vollſtändige Harmonie hervorbringen und ſo entweder ſelbſtſtändig mit ihnen aufteelen oder einen Geſang und eine andere Muſik vierſtimmig begleiten zu können, fertigte man in verſchiedenen Dimenſionen, und benannte dieſelben mit den Abſtufungen der menſchlichen Stimmhöhe. Man hat alſo eine **Diſcant-, Alt-, Tenor-** und **Baßpoſaune.** Die Diſcantpoſaune kommt ſelten vor und wird gewöhnlich durch eine Ventiltrompete ſupplirt; dagegen aber zerfällt die Baßpoſaune wieder in zwei verſchiedene Gattungen, deren eine die **Quart-** und die andere die **Quintpoſaune** heißt. Ein Weiteres gehört in die Schulen. **Schulen** für die Poſaune ſchrieben Braun, Fröhlich. (Gottfr. Weber über Doppelpoſaune.) Virtuoſen darauf waeen und ſind: Ahlsdorf, Belke, Braun, Dueller, Fröhlich, Hörbeder, Micke, Queiſer (jetzt wohl dee größte Poſauniſt), Schmitt, Seger, Segner, Ulbrich u. A. Als **Orgelregiſter,** wo ſie auch **Poſaunenbaß** heißt, iſt die Poſaune eine offene Zungenſtimme im Pedale von gewöhlich 16 Fußton.

Poſaunenbaß, Orgelſtimme, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Poſitiv, eine kleine Orgel ohne Pedal. Dies die Erklärung. Nun gibt es aber verſchiedene Poſitive. Ueber das ſogen. **Bruſtpoſitiv** vergl. man den Art. **Bruſtwerk,** was daſſelbe iſt. Im Ganzen ſind die Poſitive Zimmerorgeln, und ſchicken ſich ſowohl zur häuslichen Uebung im Choralſpiele als zur Leitung des Geſanges bei häuslichen Gottesverehrungen oder in kleinen Privatcapellen. Iſt ein Poſitiv, das in dem Falle ſein ganz eigenes Pfeifenwerk hat, mit einee groſſen Orgel verbunden, und ſteht im Rücken des Spielers oder im hintern Theile der Orgel, ſo heißt es auch wohl **Rückpoſitiv. Portativ** heißt eine ſolche kleine Orgel, wenn ſie tragbar iſt, alſo in einem Ganzen beſteht, das leicht von einer Stelle zur andern fortgeſchafft oder getragen werden kann.

Poſſe, in Beziehung auf Muſik 1) ein Grad des Komiſchen, den wir gewöhnlich mit **Burlesk** oder **Spaßhaft** bezeichnen; und dann 2) als Muſikſtück ſelbſt daſſelbe, was die Franzoſen Interlude oder Farce, und die Italiener Intermezzo nennen, welcher Ausdruck denn auch im Deutſchen techniſch geworden iſt.

Poſſin, im Jahre 1755 zu Berlin geboren, 1792 ging er auf Reiſen durch Deutſchland, und endlich bis nach London, wo er als Muſiklehrer bald ſo viel Beſchäftigung und ein ſo gutes Einkommen fand, daß er daſelbſt zu bleiben beſchloß. In ſeinen Freiſtunden ſchrieb er Viel für Geſang und Clavier. 1810 lebte ee noch in London.

Poſſinger, Franz Aleeander, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts beliebt als Violinvirtuos und Componiſt, namentlich für ſein Inſtrument; war Violiniſt im Orcheſter des damaligen Nationaltheaters zu Wien.

Poſten, ſ. **Feldſtück.**

Poſthorn, ſ. **Horn.**

Postludium, lat. für **Nachſpiel** (ſ. d.).

Potenſa, **Pasquale,** einee der vorzüglicheren Sänger des vorigen Jahrhunderts, Caſtrat, ward geboren zu Neapel 1740. Auch beſitzt man einige italieniſche Arien von einem Potenſa, auf dem Titel ſteht indeß kein Vorname, und man bleibt denn endlich auch dieſerhalb in Ungewißheit.

Pothoff, geb. 1726 zu Amſterdam, hatte ſchon in früher Kindheit das Unglück, durch die Pocken das Augenlicht zu verlieren. Blos um dem armen Kleinen eine beſchäftigende Zerſtreuung zu verſchaffen, lieſſen ihn die betrübten Eltern Muſik erlernen, und er brachte es darin zu einer ſolchen Vollkommenheit, daß dieſelbe in der Folge ſein anſtändig ernährender Berufszweig wurde. Er war Campaniſt oder Glockenſpieler auf dem Rathhausthurme ſeiner Vaterſtadt und ausgezeichneter Organiſt (im wahren Sinne des Wortes) 1760 an der Altenkirche.

Potpourri, eigentlich ein franzöſiſches Wort, das zunächſt daſſelbe was Olla potrida bedeutet, alſo ein Lieblingsgericht, das aus verſchiedenen kleingeſchnittenen und zuſammengedämpften Fleiſcharten beſteht; dann ein Geſchirr oder Topf mit verſchiedenen wohlriechenden Blumen und Kräutern; und endlich jedes Gemengſel, das durch- und unter einander geworfen iſt. In dem Sinne iſt denn das Wort auch in die Muſik gekommen. Man verſteht daruoter ein aus mehreren und zwar größten Theils bekannten Themen zuſammengeſetztes Tonſtück, wobei der Verfaſſer kein anderes Verdienſt hat als das einer geſchickten und glücklichen Compilation, der paſſenden Verknüpfung und anmuthigen Ausführung der verſchiedenen Melodieen und kleinen Tonſätze, die nun aus einem einzigen größeren Weeke z. B. zuſammen-

Digitized by Google

geleſen oder auch mehreren anderen Werken verſchiedener Gattung entnommrn ſeyn können. In dieſem Falle heißt das Tonſtück gewöhnlicher jedoch Quodlibet.

Pott, Joh. Ferd., der Vater von Auguſt Pott, ward 1761 in Münden im Hannöver'ſchen geboren. Seine Hauptinſtrumente wurden Waldhorn und Geige; auch war er für damalige Zeiten ein gewandter Clavierſpieler. Als Waldborniſt leiſtete er in der That ganz Ausgezeichnetes. Auch als Componiſt war er ſehr glücklich und ſchrieb mit großer Leichtigkeit.

Pott, Auguſt, Großherzogl. Oldenburgiſcher Hofcapellmeiſter, ausgezeichnet als Violinſpieler und tüchtiger Orcheſter-Anführer, ward geboren 1805 zu Nordheim im Hannöver'ſchen. Unter ſeinen erſten Compoſitionsverſuchen waren einige gelungene Variationen. In ſeinen neueren Werken tritt ſchon mehr eine eigene Geiſtigkeit hervor (namentlich in dem Conrertſatze, den er 1834 zu Wien ſpielte), und hat er, wo es auch allein nur ſeyn kann, blos in dem Aeußrrn, in der Behandlung des Inſtruments, den Manieren ꝛc., ſeiner Vorliebe zur Spohr'ſchen Schule mehr freien Lanſ gelaſſen. Darum gefielen denn auch dieſe Stücke überall, wo ſie zu Gehör kamen, und bei Weitem mehr, als was P. früher von ſich ſelbſt ſpielte.

Pott, Mad. Aloyſe, Gattin des Vorhergehenden, eine vortreffliche Clavierſpielerin, iſt die Tochter des Herrn Franz Winkler von Forazeſt in Wien und ward daſelbſt geboren am 23. April 1815. Sie beſitzt ein reizendes Muſiktalent und tüchtige Kenntniſſe, ja, ſie ſchreibt ſogar ihre Fuge. Außer vielen Claviercompoſitionen und Liedern zeichnen ſich wahrhaſt aus drei Quartette für Streichinſtrumente durch gediegene Arbeit und glückliche Erfindung, ſowie eine große Meſſe mit Orcheſter und Orgelbegleitung. Als Dilettantin trat ſie bisher nur, wenn es wohlthätigen Zwecken galt, in Concerten, öffentlich in Wien und Oldenburg auf; auch ließ ſie ſich an einigen Höfen, als am däniſchen, ſchwediſchen, weimarſchen, deſſauiſchen, mit großem Beifall hören nnd erregte ſelbſt mit Hummel's Compoſitionen in Weimar am Hofe große Bewunderung.

Potter, P. C. H., gefälliger Inſtrumentalcomponiſt neuerer Zeit, und ſeinen Werken nach zu urtheilen wahrſcheinlich auch ein guter Clavierſpieler.

Poulean oder Pauleau, Inſtrumentenmacher und Muſikmeiſter zu Moskau, ſ. Orcheſtrino.

Pouſam, Fr. Manoel, Portugieſiſcher Auguſtinermönch und einſt berühmter Componiſt, war aus der Stadt Landroal in der Provinz Transtana gebürtig, und Capellmeiſter ſeines Kloſters zu Liſſabon, wo er 1683 ſtarb.

Poyßl, ſ. Poißl.

Pozzi. Ein Gaetano Pozzi, welcher im Winter 1833 zu Novi bei Genna ſtarb, war einer der vorzüglicheren Tenoriſten Italiens. — Der Componiſt Pozzi iſt älter. Schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts wurden manche Inſtrumentalſachen von ihm bekannt. — Auch eine Sängerin, Namens Pozzi, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Italien.

Pradere oder Pradher, Louis, lebt als Muſikmeiſter zu Paris und wird von den Franzoſen als einer ihrer vortrefflichſten Romanzenromponiſten geſchätzt.

Pracambulum (lat.), in der Muſik daſſelbe, was Praeludium oder Vorſpiel.

Praecentor (lat.), deutſch: Vorſänger, Muſikmeiſter. In Klöſtern heißt dieſer Vorſänger auch wohl Armarius, jedoch ſeltener.

Präfect, ein Vorgeietzter, Vorſteher. Praefectus chori, oder deutſch Chorpräfect, gewöhnlich auch nur Präfeet genannt, iſt der Vorſänger und nächſte Vorſteher der ſtädtiſchen nnd Schutchöre, welcher theils deren Singübungen leitet, theils ihren öffentlichra Geſang dirigirt, wenn nämlich der Cantor oder Muſikdirector, wie der oberſte Leiter des Inſtituts heißt, nicht gegenwärtig iſt.

Praeſiciae, nannte man bei den alten Römern die gedungenen Klageweiber, welche bei den Leichenbegängniſſrn gewiſſe Trauerlieder (ſiehe Nänie) in Begleitung der Flöten abſangen.

Präger, Heinrich Auguſt, Muſikdirertor am Stadttheater zu Magdeburg, ein durchbildeter Muſiker, insbeſondere aber routinirter Violin- und Guitaerenvirtuos, und verſtändig-angenehmer Componiſt für ſeine Inſtrumente. Er iſt um 1790 geboren. Die meiſten von Präger's Werken wurden von Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt.

Praeludium (lat.), deutſch: Vorſpiel, franz. Prelude, wird im Allgemeinen jede Einleitung zu irgend einem Tonſtücke genannt. Speciell bezeichnet dieſer Ausdruck jene kürzeren oder längeren Orgelſätze, womit während des Gottesdienſtes die verdirnſtlichen kirchlichen Fuuctionen vorbereitet werden. Muſterbilder brauchbarer Vor- und Nachſpiele jeder Art haben die beſten Meiſter, namentlich Kittel, Umbreit, Vierling, Rink, Schneider, Heſſe, Köhler u. v. A. in reichlicher Anzahl geliefert.

Prallender Doppelſchlag. Vergleiche zuvor den Art. Doppelſchlag. Prallend nun wird dieſer genannt, wenn ſeine erſten Noten im Spiel abſchnellend oder auf eine prallende Weiſe wiederholt werden. Es erſcheint dann der Doppelſchlag im Grunde als nichts Anderes wie ein Pralltriller mit einem Nachſchlage von unten. Daher nennen auch Einige den techniſch prallend geheißenen Doppelſchlag den getrillerten Doppelſchlag.

Pralltriller. Man ſehe zuvor den Art. Triller. Den Pralltriller nennen Einige auch den halben oder kurzen Triller, Andere ſogar, aber unrichtig, den Abzug und noch Andere, vielleicht aber nur als Provincialismus, Schnellzer (wohl von ſchnellen). Den meiſten Grund hätte der Name Halbtriller für ſich, aber er iſt nie allgemein geworden; Pralltriller iſt die eigentlich techniſche Benennung. Es iſt dies eine in manchen Fällen höchſt charakteriſtiſche und zum Ausdrucke weſentlich nothwendige Manier, die aber in der richtigen Ausführung manche Schwierigkeit hat. Namentlich gehört viele Fertigkeit und eine beſondere Schnellkraft derjenigen Theile, mit welchen man ſpielt, dazu, einen P. recht deutlich und mit der nöthigen Schärfe und Geſchwindigkeit herauszubringen. Das gewöhnliche Zeichen dafür iſt ~.

Prandl, Capellmeiſter an der Domkirche zu Breslau, lebte gegen 1700, und war ein zu ſeiner Zeit gefeierter Componiſt.

Präneſtinus, ſ. Paleſtrina.

Präparation, in der Muſik ſo viel als Vorbereitung; daher: Präparation der Diſſonanzen = Vorbereitung der Diſſonanzen ꝛc.

Präſtant, von praestare — vorſtehen, ehemals die Benennung gewiſſer voranſtehender Pfeiffen in den Orgeln, welche zuſammen eine Stimme ausmachten, und die man jetzt allgemein Principal nennt.

Prätorius, M. Johann, geboren zu Quedlinburg am 19. Januar 1634, ſtarb als Rertor des Gymnaſiums in Halle am 21. Februar 1705. Er galt für einen der gebildetſten Gelehrten nnd zugleich tüchtigſten Componiſten. Mehrere muſikaliſche Hiſtoriker ſind unermüdet in ſeinem Lobe.

Prätorius, Michael, einer der bedeutendſten muſikaliſchen Schriftſteller des 16. und 17. Jahrhunderts, und tüchtigſten Componiſten, zu den Erſten gehörend, an denen Deutſchlands Anſehen in der muſikaliſchen Kunſt eine kräftige und von aller Welt geachtete Stütze fand, war Churfürſtlich Sächſiſcher und Herzoglich Braunſchweigiſcher Capellmeiſter, auch Braunſchweigiſcher Hof-Cammerſerretär und Cammercomponiſt, und Prior des Benedirtinerkloſters Ringelheim bei Goslar, geboren zu Kreutzberg in Thüriagen am 15. Februar 1571, ſtarb zu Wolfenbüttel am 15. Februar (ſeinem Geburtstage) 1621, alſo gerade 50 Jahre alt. Das Werk, durch welches er ſich bei ſeinen Lebzeiten ſchon einen Weltruf

Digitized by Google

verſchaffte, und das ihn für alle ſpäteren Zeiten der Kunſtgeſchichte merkwürdig, unvergeßlich macht, von einem gründlichen Geſchichtsforſcher auch faſt gar nicht entbehrt werden kann, iſt ſein „Syntagma musicum,“ welches 1614 und 1618 in drei Quartbänden zu Wittenberg und Wolfenbüttel erſchien. Von ſeinen praktiſchen Werken liefert er in dem dritten Bande des „Syntagma“ pag. 194 ff. ſelbſt ein vollſtändiges Verzeichniß. Sie ſind ſehr zahlreich. Von den gedruckten praktiſchen Werken liefert Gerber für den Intereſſirten ein vollſtändiges Verzeichniß in ſeinem neuen Tonkünſtlerlexicon.

Prätorius, Hieronymus, hieß eigentlich Schultz, veränderte dieſen ſeinen Namen aber, nach der Sitte ſeiner Zeit, ſobald er ſich als Schriftſteller und Componiſt hervorthat, in den lateiniſchen Prätorius. Er war am Laurentiustage 1560 zu Hamburg geboren. Sein Vater, Jakob Schultz, war Organiſt an der St. Jakobskirche daſelbſt, und unter ihm machte er bald große Fortſchritte ſowohl im Clavier- und Orgelſpielen als in der Compoſition. Dann ſtudirte er die Muſik noch in Köln, und bereits 1580, in ſeinem 20. Jahre, ward er als Stadtcantor nach Erfurt berufen. 1582 aber ſtarb ſein Vater und nun ward er zu deſſen Nachfolger in Hamburg erwählt, wo er dann auch bis an ſeinen Tod, den 27. Januar 1629 blieb. Als Orgelſpieler galt er in ſeinen jüngeren Jahren ſchon durch ganz Deutſchland für einen großen Meiſter; weiter noch verbreitete ſich ſpäter ſein Anſehen als Componiſt.

Prätorius, Jakob, ein Sohn und Schüler des Vorhergehenden, der nach des Vaters Vorgange von Jugend auf ſich nicht mehr Schultz, ſondern Prätorius nannte, ward geboren zu Hamburg 1600. In einem faſt noch höheren Grade als ſeinen großen Vater, hatte die Natur ihn mit muſikaliſchen Anlagen ausgerüſtet; und dazu geſellte ſich eine unbegränzte Liebe zur Kunſt und ein raſtloſer Fleiß. So mußte er gewiſſermaßen ein großer Meiſter in ſeinem Fache werden. Als ſein Vater 1629 mit dem Tode abging, ward er definitiv zu deſſen Nachfolger und dazu noch zum Organiſten an St. Gertrud erwählt. Nun faßte er ſelbſt den Entſchluß, ſeine Vaterſtadt nie wieder zu verlaſſen, und ungeachtet manche ehrenvolle Berufungen an ihn ergingen, hielt er Wort. Er ſtarb zu Hamburg am 21. October 1651. In der Compoſition war er weit weniger thätig als ſein Vater; einige wenige Kirchenlieder und achtſtimmige Motetten ſind Alles, was von ihm gedruckt wurde. Dagegen aber zog er viele treffliche Schüler.

Prati (nicht Peretti oder Pretti, wie ihn Andere wohl nennen), Aleſſio, beliebter dramatiſcher Componiſt des vorigen Jahrhunderts, ward geboren zu Ferrara 1746. Gleich nachdem er ſich kaum durch mehrere mit unendlich viel Fleiß verfaßte Opern zu einem Componiſten von Ruf und wirkſamer Geltung herangearbeitet hatte, rief ihn auch der unerbittliche Tod von dieſer Welt ab. Er ſtarb am 2. Februar 1788 zu Ferrara, wohin er von Venedig aus gereiſt war, um ſeine Verwandten zu beſuchen. Wenn Gerber vermuthet, daß dieſer Componiſt Prati auch der Sänger dieſes Namens geweſen ſei, welcher ſich 1763 ſchon in Dienſten des Herzogs von Würtemberg befand, ſo iſt wohl unwahrſcheinlich, daß ein junger Mann von 17 Jahren ohne weiteren Ruf ſelbſtſtändig als Künſtler ſein Vaterland verlaſſen habe; allein mit Beſtimmtheit widerſprechen können wir der Angabe dennoch nicht, da aus der Jugendzeit des Componiſten A. Prati gar nichts Genaues bekannt iſt, wie denn überhaupt, beſonders durch die Verwirrung der Namen Peretti und Pretti, ſeine ganze Geſchichte bald ſo bald anders, und meiſt ſo bunt durcheinander erzählt wird, daß nur mit Mühe die einzelnen wahren Begebenheiten und Facta daraus hervorgeſucht werden können.

Prato, ſ. Josquin de Pres.

Praun, Sigismund Otto Freiherr von, ausgezeichneter, aber leider viel zu früh verſtorbener Virtuos auf der Violine, wurde am 1. Junius 1811 zu Tyrnau in Ungarn geboren, wo ſein Vater Kaiſerlicher Rittmeiſter war, und zeichnete ſich ſchon in zarteſter Jugend durch ſo ſeltene Naturgaben aus, daß er nicht nur für ein muſikaliſches, ſondern für ein univerſelles Wunderkind galt. Im Jahre 1817 wurde er in Wien der Unterweiſung des berühmten Mayſeder übergeben und lediglich dieſem würdigen Lehrer verdankte der junge Baron Praun ſeine ſeitdem erlangte und bewunderte Virtuoſität. Bereits im Herbſt 1820 gab derſelbe zwei muſikaliſche Akademien in Mailand, und ärndtete ſehr vielen Beifall ein. In Rom erhielt er im Jahre 1821 von Seiner Heiligkeit dem Papſt ſogar den Orden vom goldenen Sporn, ſo wie ſpäter die Kaiſerlich Oeſterreichiſche Verdienſtmedaille, und wurde auch zum Mitgliede verſchiedener philharmoniſchen Akademien ernannt. Während ſeines Aufenthaltes in Italien bis zu Ende des Jahres 1824 erhöhete ſich daſelbſt ſein Ruf ungemein und ertönte bereits bis nach Deutſchland. Minder günſtig wurde er indeß im Frühlinge 1825 in Paris aufgenommen, wo die frühgereiften Genie's keineswegs mehr zu den Seltenheiten gehörten. Zu Ende des Jahres 1828 kehrte er, 17 Jahre alt, nachdem er ſich 10 Jahre in Italien, Frankreich und Holland aufgehalten hatte, wieder nach Deutſchland zurück und ließ ſich zuerſt in Stuttgart bei Hofe hören, wo man ihn aber noch keineswegs als das non plus ultra unter den Violinſpielern anerkennen wollte, wofür er hin und wieder ausgegeben worden war. Am 26. März 1819 und ſpäter noch zwei Mal ließ er ſich mit großem Beifalle in Leipzig hören, was auch ſchon früher in München der Fall geweſen war, und reiſte hierauf nach Berlin, wo er ſich mit Paganini meſſen zu wollen ſchien. Wenigſtens verkündete dies ſein Begleiter an öffentlichen Orten und der im Opernhauſe gleich hoch geſtellte Preis des Eintritts zum Concerte des Barons von Praun beſtätigte die eigene Gleichſchätzung der Höhe ſeines Virtuoſen-Ranges mit Paganini. Das Opernhaus blieb indeß leer, aber der junge Virtuos erhielt von den Anweſenden den ihm gebührenden Beifall und der Vergleich mit Paganini hörte alſobald auf. Im November 1829 entſchloß er ſich zu einer Kunſtreiſe nach St. Petersburg und Moskau, wurde aber auf derſelben in Krakau von einer Lungenentzündung und hinzugetretenen Bruſtwaſſerſucht überraſcht und verſchied in Folge dieſer Uebel am 5. Januar 1830, noch nicht 19 Jahre alt.

Praupner, Joſeph, zuweilen findet man ihn auch Prautner und Prauxner geſchrieben, aber irrig. Er war ein vortrefflicher Violiniſt und Director. Eine lange Reihe von Jahren lebte er zu Prag, als Chorregent bei den Kreuzherren und im Tein, und auch längere Zeit als Director des Theaterorcheſters. Er ſtarb 1810. Als Componiſt zeichnete er ſich vornehmlich durch mehrere Meſſen aus. Inſtrumentalſachen hat er unſers Wiſſens wenige oder gar keine geſchrieben. Das Melodram „Circe“ ſchrieb er bereits 1791 für das Prager Theater.

Prautner, Violiniſt, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Prazak, Wenzel, ein berühmter Organiſt und Componiſt des vorigen Jahrhunderts, in Böhmen, unweit der Stadt Nimburg geboren und dort in der Gegend auch um 1750 geſtorben.

Precipitando, auch precipitamente und precipitosamente, in der Muſik daſſelbe, was accelerando, nur daß es wohl einen noch höheren Grad von Eile andeutet.

Predieri, Luca Antonio, aus Bologna gebürtig, blühete in der Epoche Scarlatti, d. i. zu Ende des 17. und zu Anfange des 18. Jahrhunderts, als Sänger an mehreren italieniſchen Höfen und zugleich als dramatiſcher Componiſt.

Preindl, Joſeph, ſ. Breindl; die richtige Schreibart iſt übrigens Preindl, weßhalb jener Artikel eigentlich hier ſtehen ſollte.

Prell, Johann Nicolaus, ward am 9. November 1773 zu Hamburg geboren und iſt zugleich bemerkenswerth als Ph. Em. Bach's letzter Discantiſt. In den

Digitized by Google

90r Jahren war er Bernh. Romberg's Schüler und während zwei Jahren, zur Zeit der Direction Schröder's, Orcheſtermitglied am Stadttheater zu Hamburg. In ſeiner Wirkſamkeit als Lehrer hat er ſich hoch verdient gemacht, und unter den Muſikern und Dilettanten Hamburgs, ſo wie auswärts, ſind viele Violoncelliſten, die nur durch ihn ihre Bildung erhielten. Sein Sohn

Prell, August Christian, am 1. Auguſt 1805 in Hamburg geboren, wurde vom Vater nach der Romberg'ſchen Schule gebildet. 1821, in ſeinem 16. Jahre, wurde er als Kammermuſikus bei der Capelle des Herzogs von Sachſen-Meiningen angeſtellt und fünf Jahre ſpäter als erſter Violoncelliſt in der Königl. Hofcapelle zu Hannover.

Prelleur, Pierre, von Geburt ein Franzoſe, lebte aber zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu London. 1728 ward er Organiſt an der Albanikirche zu London, und kurz darauf auch unter die Mitglieder des Orcheſters am Theater in Goodmannsfields aufgenommen. Für dieſes componirte er nun viele Ballette und Entreacts, die lange Zeit hindurch mit immer gleichem Beifalle gehört wurden. 1730 ſchrieb er eine „Anweiſung zum Singen", und das Jahr darauf erſchien von ihm auch ein „Unterricht zur Erlernung der meiſten Inſtrumente," dem er dann noch die Geſchichte der Muſik als Auszug aus Bontempi's größerem Werke zufügte. Das ganze hatte den Titel „The-Modern-Music-Master." P. ſtarb zu London 1736.

Prelude, franz. für Präludium (ſ. d.).

Pres, Josquin des, ſ. Josquin.

Prescimonius, Nicolaus Josephus, geboren zu Francavilla in Sicilien am 23. Juli 1669, war von ſeinem Großonkel, Franceſco Catalano, in der Muſik unterrichtet worden, und hatte dabei im Jeſuitencollegium zu Meſſina die Humaniora ſtudirt. Hierauf ward er 1687 zu Catania Doctor der Rechte und prakticirte dann als Advocat zu Palermo, trieb nebenbei aber auch, und zwar mit vielem Fleiße und Glücke, Muſik. Er hat Vieles componirt; darunter allein 14 Oratorien, zu welchen er auch den Text verfertigt hatte, und die gedruckt worden ſind, theils zu Palermo, theils zu Rom und theils zu Meſſina.

Preſſiren, eilen, ſ. Accelerando. Das ital. precipitando bedeutet daſſelbe.

Preſtel, ohne Zweifel einer der vorzüglichſten Harfenvirtuoſen unſerer Zeit, wegen ſeiner Zurückgezogenheit aber und ſeines höchſt beſcheidenen Charakters faſt gar nicht gekannt.

Prestissimo, ſ. Presto.

Presto, geſchwind, raſch, ſchnell; bezeichnet in der Muſik die geſchwindeſte Art von Bewegung, jedoch in dem Maaße, daß noch zwei Steigerungen ſtattfinden können, deren erſte durch presto assai (raſch genug, mehr raſch), die zweite durch den Superlativ prestissimo ausgedrückt wird.

Preux, Abbé le, war um 1780 Muſikmeiſter an der heil. Capelle zu Paris. Er ſtarb in den 90r Jahren und zeichnete ſich als Componiſt im Kirchenſtyle und durch kleinere Geſänge aus.

Prevoſt, Hippolyt, Mitglied des Athenäums der Künſte zu Paris und Redacteur-Stenographe des Moniteur universel, ſ. Stenographie.

Preyer, Gottfried, K. K. Vice-Hofcapellmeiſter, in Wien, geboren am 15. März 1808 zu Hausbrunn in Oeſtreich, wo ſein Vater Schullehrer und Regens chori war. Im Jahre 1823 kam P. nach Wien, wo er durch Ertheilen von Privatunterricht ſeine Exiſtenz begründen mußte. Zugleich betrieb er ſeine muſikaliſchen Studien ſehr eifrig, übte ſich auf verſchiedenen Inſtrumenten, lernte mehrere Sprachen und hatte das Glück, bei dem berühmten Contrapunktiſten Simon Sechter die Compoſitionslehre zu ſtudiren. Im Jahre 1835 erhielt er die Organiſtenſtelle im Bethauſe der reformirten Gemeinde H. C. und im Jahre 1839 wurde ihm die Profeſſur der Compoſitionslehre am Wiener Conſervatorium übertragen. Im Jahre 1841 wurde P. zum K. K. Hoforganiſten und im Jahre 1844 zum K. K. Vice-Hofcapellmeiſter ernannt. Seit mehreren Jahren begleitet P. die Stelle eines Directors am Wiener Conſervatorium, und dieſe Anſtalt hat durch ſeine energiſche Leitung offenbar gewonnen. P. iſt im Beſitz der griechiſchen goldenen Medaille für Kunſtheroen und Ritter des Königlichen Ordens vom heiligen Erlöſers. Von ſeinen Compoſitionen ſind über 50 Werke bereits im Stich erſchienen, worunter größtentheils Lieder mit Clarinett-Begleitung, Fugen für die Orgel, Vocalchöre, eine Sinfonie für's Orcheſter D-Moll, dann der erſte Band des griechiſchen Nationalwerkes „Hymnen der heiligen Liturgie" (ſechs Bände hievon ſind noch Manuſcript) ꝛc.

Preyſing, Heinrich Balthasar, ſtarb zu Gotha am 6. October 1802, in einem Alter von nicht vollen 84 Jahren. Lange Zeit war er Mitglied des dortigen Orcheſters geweſen, und zwar mit dem Rufe eines der vortrefflichſten damaligen Violoncelliſten Deutſchlands. In ſeinen jüngeren Jahren reiste er auch viel als Virtuos, und ſchrieb ſich zu dem Zwecke mehrere Concertſachen für Violoncell. Seine beiden Söhne, Friedrich und Carl P., ſind noch jetzt Mitglieder der Capelle zu Gotha und achtungswerthe Ripieniſten, wenn auch weniger durch eine glänzende Virtuoſität ſich auszeichnend.

Prima — die erſte, z. B. parthia, die erſte Parthie, erſte Stimme; auch wohl lat. der erſte Ton einer Leiter, für Prime. — Prima Donna nennt man die erſte oder vornehmſte Sängerin bei einer Oper, welche die erſten oder Hauptrollen ſingt. Prima vista — der erſte Anblick; daher „ein Tonſtück prima vista ſpielen" ſo Viel, als daſſelbe nach den gegebenen Noten vortragen, ohne dieſelben jemals geſehen oder gar durchgeſpielt (oder geſungen) zu haben. Im Deutſchen ſagt man für prima vista ſpielen oder ſingen, und beſonders beim Geſange, „vom Blatt ſingen" (oder ſpielen) und noch gewöhnlicher treffen.

Primavera, Giov. Leonardo, von ſeiner für damals ſehr ſeltenen Fertigkeit auf der Harfe gemeiniglich nur dell' Arpa genannt, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Neapel und war Dichter und Componiſt zugleich.

Prime, der erſte Ton einer jeden Leiter, die Tonica; dann als Intervall betrachtet, im Vergleich mit einem anderen Tone ſo viel als Einklang. Dieſer beſteht aus zwei Tönen gleicher Höhe.

Primo iſt das Masculinum und prima das Femininum. Violino primo — erſte Violine; Viola prima — erſte Viole; Corno primo — erſtes Horn ꝛc. In vierhändigen Clavierſtücken ſteht Primo ſehr oft auch allein, gegenüber von secondo (zweite): hier muß Pianoforte oder Partito ſupplirt werden (erſte Parthie), und es bezeichnet immer die höhere und gemeiniglich ſchwierigere Parthie, ſowie alle mit primo oder prima als erſte bezeichneten Inſtrumente auch die erſten oder oberſten ſtimmführenden ſind und die Hauptmelodien vorzutragen haben.

Principal. 1) Die Principale bilden eine eigene Claſſe von den Orgelſtimmen, deren Tonſtärke ſich zwiſchen der der Flöten- und ſanften Zungenſtimmen mit aufſchlagenden Zungen befindet. Auch nennt man nicht die tiefſten Stimmen einer Orgel Principal. Eben ſo werden die Principalpfeifen oft, und beſonders jenes Principal 8' im Pedale, wenn es in das Innere der Orgel geſtellt werden ſoll, von Holz gefertigt. Im Ganzen iſt übrigens das Principal die eigentliche Grundſtimme der Orgel, die eigentliche charakteriſtiſche Orgelſtimme, die durch keinerlei Nachahmung entſtand, und daher auch der Name. 2) Führt in der Muſik den Namen Principal die dritte Trompeterſtimme bei den Aufzügen der Trompeter, welche nicht nach der gewöhnlichen Art des Clarins, ſondern mit einem weit mehr ſchmetternden und durchgreifenderen Tone vorgetragen wird. Sie tritt vor allen übrigen Stimmen dieſer Aufzüge hervor und mag denn daher ihren Namen erhalten haben. Auch die Art und Weiſe, wie dieſe Stimme vor-

Digitized by Google

getragen wird, das beſondere Schmettern derſelben, nennt man deshalb Principalblaſen zum Unterſchiede von dem ſogenannten Clarinblaſen. Namentlich werden die Feldſtücke alle auf dieſe Principalmanier abgeſtoßen.

Principalbaß, ſ. den vorhergehenden Artikel Principal.

Principalblaſen, ſ. Principal u. Trompete.

Principale (ital.), das Vornehmſte, in der Muſik die vorzüglichſte Stimme eines Tonſtücks, die concertirende oder Hauptſtimme. Sehr oft ſchreibt man z. B. bei Tonſtücken, welche außer den gewöhnlichen Ripien-Violinen (oder anderen Inſtrumenten) noch eine Violinſtimme haben, welche concertirende und Soloſätze vorzutragen hat, über dieſelbe ſtatt Violino concertato als bezeichnende Aufſchrift Violino principale, weil ſie die vornehmſte Violinſtimme des Stücks iſt. Deutſch nennt man eine ſolche Stimme gemeiniglich Principalſtimme, worunter alſo jede concertirende Stimme eines Inſtrumentalſatzes verſtanden wird. In der Vocalmuſik bedient man ſich des Ausdrucks nicht, oder doch nur höchſt ſelten, ſondern ſagt dafür lieber Soloſtimme.

Principalis (lat.), was zuerſt kommt, beſonders — Principalis mediarum iſt in der Muſik der lateiniſche Name der erſten Saite des Tetrachords Meſon im griechiſchen Tonſyſteme oder der Ton Hypate meson. — Principalis principalium iſt der lateiniſche Name der erſten Saite des Tetrachords Hypathon oder der Ton Hypathe hypathon im griechiſchen Tonſyſteme. — Und Principalium extenta iſt der lat. Name der dritten Saite des tiefſten (erſten) Tetrachords oder der Ton Lichanos hypaton im griechiſchen Tonſyſteme.

Principalmenſur, ſ. die Artikel Menſur, Orgel und Principal.

Principalnote, 1) ſo viel als Hauptnote; dann gebraucht man 2) den Ausdruck auch wohl für diejenigen Noten in einem Concertſtück mit Orcheſterbegleitung, welche groß gedruckt ſind und von dem Concertinſtrumente ſolo vorgetragen werden, zum Unterſchiede von den kleinen Noten, welche bei den Tuttiſtellen den Harmoniengang des Orcheſters oder irgend einen melodiſchen Fortſchritt eines obligat begleitenden Inſtruments andeuten.

Principalſtimme, daſſelbe, was Haupt- Concert (oder concertirende) und Soloſtimme.

Prinſter, Gebrüder, Kammermuſiker in der fürſtlich Eſterhazy'ſchen Capelle zu Eiſenſtadt in Ungarn, waren vortreffliche Künſtler auf dem Waldhorne.

Printz, Wolfgang Caspar, Orgelſpieler, tüchtiger Contrapunktiſt und muſikaliſcher Schriftſteller, war zu Waldthurn im Mainkreiſe am 10. October 1641 geboren. 1665 war die Cantorſtelle in Sorau erledigt, und er erhielt dahin den Ruf, wo er denn auch am 13. October 1717 ſein Leben vollendete. Von dem Augenblicke an, wo er ſich der Muſik ausſchließlich zu widmen beſchloß (er war früher Prediger), war er auch in ſeinen Studien darin ſehr fleißig, und bald trat er als berühmter Schriftſteller auf.

Prinz, Johann Friedrich, berühmter Flötiſt des vorigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Berlin 1755. Um 1780 galt er für einen der vorzüglichſten deutſchen Meiſter darauf. 1789 ward er in der damaligen churfürſtlichen Capelle zu Dresden angeſtellt. Kleinere und größere Reiſen verbreiteten ſeinen Ruf. Später erhielt er eine Stelle als Kammermuſikus in der Capelle des Markgrafen zu Schwedt, und hier ſtarb er um 1812.

Prioli, Giovanni, Contrapunktiſt aus der Epoche Monteverde, von Venedig gebürtig, war Capellmeiſter des Kaiſers Ferdinand II. zu Wien, und blühete beſonders in dem zweiten und dritten Decennium des 17. Jahrhunderts.

Proasma, bei den Griechen ziemlich daſſelbe, was wir Vorſpiel, Präludium oder Ritornell nennen.

Proaulion nannten die alten Griechen ein Vorſpiel auf der Flöte.

Proch, Heinrich, Capellmeiſter in Wien und Mitglied der Kaiſ. Kön. Hofcapelle, geboren den 22. Juli 1809 in Wien. P. iſt zum öftern als ausgezeichneter Violinvirtuoſe aufgetreten, beſitzt eine recht gemüthliche Dichtergabe, und ſeine Compoſitionen, deren viele durch den Druck veröffentlicht ſind, erfreuen ſich eines ausgebreiteten Anwerthes. Beſonders glücklich erſcheint er im Liederſtyl, nach Schubert's Vorbild, jedoch aus eigener, individueller Phantaſie ſchöpfend, und ohne knechtiſche Nachahmung. Nr. 10, 14, 17, 18 und 19, „der arme Topfbinder," „Wanderlied," „der blinde Fiſcher," „das Alpenhorn," und „die zwei Träume," ſo wie ein Violinquartett, ein Pianoforte-Trio und zwei Variationenparthien werden vorzugsweiſe gerühmt. Auch mehrere größere Orcheſterwerke, Opern, zwei Meſſen, verſchiedene Gradual's und Offertorien, Ouverturen, Entre-actes, Bogenquatuor's, Concertſtücke, Geſangsſcenen ꝛc.

Prochaska, Johann, Virtuos auf der Violine, Bratſche, Clarinette und dem Fortepiano, ein wahres muſikaliſches Genie, ward geboren zu Welwarn im Rakonitzer Kreiſe gegen 1785, und ſtudirte die Muſik von Jugend auf zu Prag. Schon in ſeinem 13. Jahre zeigte er ſich als Componiſt durch eine große ſolenne Meſſe, welche am 22. Juli 1798 in der Strahamer Kirche mit großem Beifalle aufgeführt ward. Nach der Zeit lebte er einige Jahre in Wien, und um 1806 treffen wir ihn wieder in Prag. Von da an aber fehlen uns alle Nachrichten über ihn.

Profe, Ambroſius, aus Breslau gebürtig, wurde auch daſelbſt am 8. März 1617 Cantor an der St. Eliſabethskirche, legte aber ſchon am 18. October deſſelben Jahres dieſe Stelle wieder nieder, und ging als Cantor nach Jauer, wo er bis an ſeinen Tod geblieben zu ſeyn ſcheint. Von ſeinen Zeitgenoſſen ward er als ein ausgezeichneter Tonkünſtler geſchätzt.

Progreſſion, von dem lat. progressio — Fortſchreitung, in der Muſik die ſtufenweis fortgehende Verſetzung eines kurzen melodiſchen Satzes in einer und eben derſelben Stimme, alſo gleichſam die Nachahmung einer Stimme eines von ihr ſelbſt ſo eben vorgetragenen melodiſchen Satzes, um immer eine Tonſtufe höher oder tiefer. Die Progreſſion iſt jedoch noch keine eigentliche Nachahmung an ſich, denn dieſe kann bekanntlich nur unter verſchiedenen Stimmen ſtattfinden; aber ſie kann, ſobald nur wenigſtens zwei Stimmen vorhanden ſind, eine Nachahmung zugleich enthalten, indem nämlich die ſtufenweiſe Fortſchreitung in der Verſetzung der Melodie von einer andern Stimme in gleicher Weiſe, wenn auch nicht mit demſelben Anfangstone, nachgeahmt wird. Von dem Fugenſatze, mit dem ſie auf den erſten Anblick, beſonders mit der Nachahmung gar viel Aehnlichkeit hat, iſt ſie natürlich wohl zu unterſcheiden.

Progreſſions-Schweller, Fortſchreitung-Schweller, das Anſchwellen der Töne durch Fortſchreitung (nämlich der Stimmenmaſſe), nannte Abt Vogler die von ihm erfundene Vorrichtung in der Orgel, durch Zuſetzen und Abnehmen verſchiedener Regiſter, in einer mathematiſchen Folge der harmoniſchen Antheile, ein crescendo und decrescendo der Töne zu bewirken. S. Crescendozug.

Projectio, das Vorwerfen (nämlich des Tones, in ſeinem Klangmaaße), ſ. Ekbole.

Prokſch oder Prokſch, Caspar, berühmt als Clarinettvirtuos, ſtand in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Kammermuſikus in Dienſten des Prinzen Conti von Paris, war aber ein Deutſcher von Geburt. Um 1776 und 1780 erſchienen auch einige Concertſachen für Clarinette von ihm zu Paris.

Prockſch, Joſ., Inhaber und Director einer Muſikbildungsanſtalt in Prag, geboren 4. Aug. 1794 zu Reichenberg, erblindet am 8. Jahre am rechten, im 17. auf dem linken Auge, eine der merkwürdigſten Erſcheinungen auf dem Felde muſikaliſch-pädagogiſcher Thätigkeit. Seit 1811 im Prager Blindeninſtitute aufgenommen, ward ihm eine tüchtige muſikaliſche Ausbildung zu Theil, wobei ihm ſehr zu Statten kam, daß er Muſikunterricht ſchon als Sehender erhalten hatte und insbeſondere mit

dem ganzen Syſtem unſerer Tonſchrift vertraut war, ein Umſtand, ohne den ſein jetziges ausgezeichnetes Wirken nicht erklärbar wäre, und wodurch er ſich von andern muſiktreibenden Blinden weſentlich unterſcheidet. In früherer Zeit verſuchte ſich P. auch in faſt allen Gattungen der Compoſition, und ſeine zahlreichen Werke wurden mit Beifall aufgenommen; doch, ſeit er alle ſeine Beſtrebungen der Pädagogik widmet, liefert er blos noch inſtructive Claviercompoſitionen für die beſonderen Zwecke ſeiner Anſtalt. Dieſe beſitzt in 6 Zimmern 17 Pianoforte, worunter 8 von vorzüglicher Güte in einem Saal zum Behuf des Zuſammenſpiels vereinigt; nebſt P. wirken an ihr 4 Unterlehrer; ſie zählt im Durchſchnitt 80 Schüler. Von den ausgetretenen ſind einige in der Oeffentlichkeit ſchon rühmlichſt bekannt.

Prolatio — Hinausſetzung, Erweiterung; daher denn in der Muſik die Verlängerung oder Erweiterung des Werthes einer Note, zuerſt im Allgemeinen, dann insbeſondere durch einen Punkt. Unſere neuere Tonlehre bedient ſich jedoch des Wortes nur äußerſt ſelten, und dann meiſt mit deutſcher Endung, als Prolation.

Promberger, Johann, Clavier-Inſtrumentenmacher, geboren zu Konſulek in Tyrol den 23. Juni 1779, und geſtorben in Wien 1834 an demſelben Monatstage.

Promberger, Johann, des Vorigen Sohn, iſt am 15. September 1810 in Wien geboren, widmete ſich vorzugsweiſe dem Lehrfache, worin mehrere ausgezeichnete Eleven ſeine Bemühungen krönten. Aber auch als Componiſt nicht unthätig, belaufen ſich ſeine Arbeiten gegen 40 an der Zahl; Ouverturen, Concertino's, Geſänge u. dergl., worunter ſieben Clarinettſtücke, Fantaſien, Potpourri's, Variationen, Divertimenti, Souvenir's, Amuſement's u. a. theilweiſe geſtochen ſind, und ebenſowohl durch glänzende Bravour, als durch geſchmackvolle Eleganz den Liebhabern des brillanten Styls ganz beſonders ſich empfehlen, wofür jedenfalls die Thatſache bürgt, daß er von den Wiener Verlegern häufige Beſtellungen auf ähnliche geſuchte Artikel empfängt.

Pronomos, ein altgriechiſcher Flötenbläſer, aus Theben in Böotien, lebte um einige hundert Jahre vor Chriſtus und machte ſich beſonders um die Verbeſſerung ſeines Inſtrumentes verdient, indem er eine Flöte erfand, auf welcher man ſowohl aus der doriſchen und lydiſchen, als aus der phrygiſchen Tonart ſpielen konnte, während man vorher drei verſchiedene Inſtrumente dazu haben mußte.

Prope media, nannten die Lateiner die erſte Saite des Tetrachords Diezeugmenon, welche bei den Griechen Paramese hieß.

Proportion, deutſch eigentlich Verhältniß; in der Muſik die Vergleichung der Töne nach einerlei Maaß. Will man dieſe Vergleichung anſtellen und alſo das Verhältniß oder um wie viel Theile der Ton erregende Körper in ſeiner Art größer iſt, als der andere, denn eine P. im Allgemeinen geſchieht immer nur, oder das Verhältniß zwiſchen zwei Größen wird erkannt, indem man entweder beſtimmt, um wie viele Einheiten das eine Glied größer iſt als das andere, oder daß die eine Größe ſelbſt zum Maaß der andern genommen wird. Wenn man daher z. B. ſagt, die Proportion der reinen Quinte iſt 3:2, ſo heißt das, nimmt man die Zahl 3 als Größe eines Grundtones an, oder theilt man die Größe (Saite) eines Grundtones in drei gleiche Theile, ſo geben zwei Theile davon die reine Quinte; und ſagt man umgekehrt, das Verhältniß oder die P. der reinen Quinte iſt 2:3, ſo heißt das, die Lufttheile, in welchen der Grundton erklingt, machen zwei Schwingungen in derſelben Zeit, in welcher diejenigen, in welchen die reine Quinte erklingt, drei machen. Beides iſt recht. S. das Weitere unter Verhältniß. Das Obige führten wir nur um des näheren Verſtändniſſes von P. an, welches Wort in den angedeuteten Fällen gewöhnlicher als „Verhältniß" gebraucht wird. — Proportio sesquitertia, griechiſch Epitritos, iſt bei den alten Theoriſten ein ſolchen Verhältniß von Intervallen, bei welchem, wie z. B. bei dem Verhältniß der reinen Quarte, (4:3), die größere Zahl die kleinere einmal und dann noch den dritten Theil derſelben in ſich faßt.

Proslambanomenos (griech.) — der neuhinzugekommene, zugefügte, in der Muſik nämlich Ton. Welchen Ton die Griechen darunter verſtanden, erſieht man aus dem Art. Griechiſches Tonſyſtem.

Proſodien waren bei den Griechen gewiſſe Lieder, welche dem Apollo und der Diana zu Ehren geſungen wurden.

Prosthesis, ſ. Tempus vacuum.

Proteus, ſ. Cembalo onnicordo.

Prover, Filippo, zuletzt Kammermuſikus des Prinzen Conti zu Paris, war einer der größten Meiſter auf der Hoboe im ganzen vorigen Jahrhunderte. Er war der Sohn eines Muſikers zu Aleſſandria in Italien, wo er 1727 geboren wurde. Er ſtarb zu Paris, und zwar am 20. Auguſt 1774. Mit Compoſition hatte er ſich nie viel in ſeinem Leben beſchäftigt; erſt in den letzten Jahren desſelben fing er an, auch Einiges für ſein Inſtrument zu ſetzen, und vornehmlich zwar Solo's, von denen auch einige zu Paris gedruckt worden ſind. Auch ſeine Schweſter, ſpäter an den Königl. Leibarzt Browne zu Verſailles verheirathet, zeichnete ſich in der Muſik aus. Sie war eine vortreffliche Sängerin.

Prume, François, der jetzt ſo ſehr berühmte Violinvirtuoſe, ward zu Stavelot, einer kleinen belgiſchen Stadt, am Ende des Jahres 1816 geboren. Sein Vater, Organiſt daſelbſt, entdeckte ſchon frühzeitig große Anlagen für das Violinſpiel in dem Knaben. Man ſagt, der junge François habe, als er das erſte Mal eine Geige in die Hände bekommen — er war nicht älter als vier Jahre — eines jener Lieder zu ſpielen verſucht, die ihm an der Wiege geſungen worden. Im Alter von 15 Jahren ſchon hatte er ſich ſelbſt in Paris als Künſtler geltend gemacht. Ueberall, wo er ſich hören ließ, im italieniſchen Theater, im Conſervatoire, wurde er höchſt beifällig aufgenommen. Er kehrte nach Lüttich zurück, wo er im Alter von 16 Jahren zum Profeſſor der Violine am Conſervatoir dieſer Stadt ernannt wurde. Nachdem er ſechs Jahre dieſe Stelle begleitet, erwachte in ihm der Wunſch zu reiſen. Er entſchied ſich für Deutſchland, welches er für das wahre Vaterland der Muſik hielt; trat zuerſt in Frankfurt am Main auf, wo ſeit Paganini kein Künſtler ſo großen Succeß gehabt hat. Seit er Deutſchland bereiſte, abwechſelnd größere und kleinere Städte, erregte er überall den höchſten Enthuſiasmus. Für ſein Inſtrument hat P. mehrere Stücke componirt. P. iſt ein Talent, an das ſich bei ſeiner Jugend noch die größten Hoffnungen knüpfen laſſen, und das dieſe ohne Zweifel auch in Erfüllung gehen laſſen wird, ſobald er nur über ſich ſelbſt, ſeinen Beruf und ſeine Richtung vollkommen in's Klare gekommen, körperlich und geiſtig jene dauernde Geſundheit wieder erlangt haben wird, die zur Zeit leider ſehr bedroht ſcheint; darum muß Weiteres einem ſpäteren Biographen vorbehalten bleiben.

Pſalm. Es iſt unter Pſalm zunächſt nur ein Religionslied zu verſtehen, das nie anders als mit Inſtrumentalbegleitung geſungen wurde, wenn auch hie und da nur wechſelsweiſe. Die Juden nannten die Pſalmen auch Lobgeſänge, und bei den Griechen und Römern hießen ſie Hymnen. In früheren Zeiten gab es wohl keinen Kircheneomponiſten und Contrapunctiſten, der ſich nicht in der Compoſition von Pſalmen verſucht und meiſt mit Glück verſucht hätte und meiſt in Motetten- oder Cantaten-Form, die alsdann aber, als Muſikſtücke, immer auch den Namen Pſalm führten. Die vollendetſten unter den älteren ſind wohl die Pſalmen von Marcello, die bekanntlich auch einen ſo weſentlichen Einfluß auf die muſikaliſche Cultur äußerten, und unter den neueren die von Fr. Schneider. Daß manche der Tonſetzer auch Pſalmen für bloße Vocalmuſik ſetzten, hätte nicht geſchehen ſollen, um nicht von der erſten Idee eines Pſalmes nach der ganzen und

Digitized by Google

eigentlichen Bedeuiung des Worts abzuweichen. In neueren Zeiten findet man nun aber auch manches Kirchenmuſikſtück (natürlich Vocalmuſikſtück) unter dem Namen „Pſalm,“ das keinen eigentlichen Pſalm aus der Bibel zum Text hat, ſondern nur eine auf Pſalmen-Weiſe gedichtete Ode. Solche beſitzen wir mehrere, unter Anderen von Klopſtock. In der chriſtlichen Kirche durften die Pſalmen erſt nach Conſtantin des Großen Zeiten als Meſſe-Muſik geſungen werden. Ueber den Charakter und den Styl einer Pſalmen-Compoſition noch Etwas zuzufügen, dürfte wohl als überflüſſig erſcheinen, zumal da ſie ganz mit der Motette oder Cantate zuſammenfällt, und unausnahmlich ein Kirchenmuſikſtück iſt, das hinſichtlich ſeiner ganzen Haltung immer ſeinem erhabenen Zwecke zu entſprechen hat, und in ſeiner beſondern practiſchen Bearbeitung lediglich von der Beſchaffenheit und formellen Anlage des Textes abhängt.

Pſalmodie, bezrichnet zuvörderſt ſowohl das Singen der Pſalmen mit Muſikbegleitung als die Melodie des Pſalmengeſanges ſelbſt. Auch wohl den Pſalm an und für ſich, in wiefern er geſungen wird, hat man ſchon eine Pſalmodie genannt. In dieſer Bedeutung des Worts hätten wir denn im Grunde keine ächte Kenntniß mehr von der eigentlichen alten Pſalmodie, denn die Singweiſe der Pſalmen, wie ſie bei den alten Hebräern gebräuchlich war, bleibt unſerer Zeit immer noch ein Räthſel. Indeß hat doch jeder Pſalm in ſich einen vorherrſchendea Geſangston, eine ihm inwohneade Melodie, die durch die Muſik hervorgehoben wird, und auch in den Sangweiſen der überſetztrn Pſalme in unſereu älteren Geſangbüchern meiſt ſehr richtig getroffen iſt. Dann verſteht man unter Pſalmodie, welches Wort begreiflich von Pſalm abgeleitet worden iſt, einen Geſang, der wegen der Einförmigkeit ſeiner Melodie mit der natürlichen Rede gar viel Aehnlichkeit hat, und gleichſam zwiſchen Geſang und Rede die Mitte hält: eine muſikaliſche Declamation. Der Art war und iſt noch z. B. der an manchen Orten gebräuchliche antiphoniſche oder Collecten-Geſang der Prediger, der von der Gemeinde dann in ähnlicher Weiſe beantwortet wird. Ziemlich alle liturgiſchen Geſänge können als Pſalmodien angeſehen werden. Und ſo betitelten denn auch manche alten Kirchencomponiſten Sammlungen von ihren dahin gehörigen Tonſätzen mit dem Namen Pſalmodie, die gleich einem Volksgeſang ſich verbreitet hatte.

Pſalter, lat. Psalterium, zunächſt belegt man mit dieſem Namen wohl die ganze Sammlung von Pſalmen, welche ſich in der Bibel vorfindet. Dann exiſtirte ehedem, und brſonders bei den Hebräern und den mit dieſen verwandten Völkern ein Inſtrument Namens Pſalter.

Psaltriae odrr Sambucistriae, nannten die Römer auch wohl diejenigen Frauenzimmer, welche bei ihren Gaſtmahlen die Geſellſchaft mit allerhand Arten von Geſang und Saitenſpiel zu unterhalten, und fröhlich zu ſtimmen ſuchten, ohne beſondere Rückſicht, welches Inſtrument es war, deſſen ſie ſich dabei bedienten, oder was für einen Geſang ſie anſtimmten.

Pſellus, Michael, griechiſcher Theolog, Muſikus und Hiſtoriker, geb. zu Conſtantinopel, blühete beſonders ohngefähr von der Zeit 1050 bis 1070 nach Chriſtus. P. ſtarb um 1110 in einem Alter von ungefähr 80 Jahren.

Ptolemäus, Claudius, Geograph, Aſtronom, Mathematiker und Muſiker, geboren zu Peluſium in Aegypten um 70 Jahre nach Chriſtus, lebte zu Alexandria unter der Regierung des Marcus Antonius und Hadrian, ſoll gegen 80 Jahre alt geworden ſeyn, und wird als der erſte unter den Männern ſeines Faches im Alterthume angeſehen.

Pucitta, Nicolo. In Deutſchland iſt wenig über dieſen, beſonders durch die Catalani, welche auf ihren Reiſen häufig Compoſitionen und beſonders Arien aus Opern von ihm vortrug, in Aufnahme gekommenen Componiſten bekannt. Von Geburt ſcheint er ein Mailänder zu ſeyn, und vermuthlich lebt er auch jetzt noch in Mailand.

Pugnani, Gaetano, Virtuos auf der Violine und Componiſt, ward geboren 1727, von Tartini, ſeinem nachmaligen Rival, gebildet, machte viele und große Reiſen durch Italien, Frankreich, Deutſchland ꝛc., kam als Königl. Kammervirtuoſe nach Turin, und ſtarb hier endlich als Oberaufſeher der Königl. Muſik 1803. Das iſt die ganze äußere Lebens-Carriere dieſes merkwürdigrn Mannes, der als Violiniſt wohl der größte Künſtler ſeiner Zeit und ſeines Landes war.

Puliaschi, Giovanni Domenico, ein römiſcher Componiſt des 17. Jahrhunderts, war Canonicus von S. Maria in Cosmedin, wurde am 3. Mai 1612 als Sänger in die Päpſtliche Capelle aufgenommen, und ſchrieb beſonders mehrere Cantaten in gutem Style und beſtem Geſchmacke.

Punkt. Ehedem war der Punkt (.) das Zeichen der Note, und es kommt ja daher auch der Name Contrapunkt, was Alles unter den betreffenden Artikeln ausführlich erklärt iſt. Seit Einführung der eigentlichen Noten nun wird der Punkt in unſerer modernen Tonſchrift auf dreierlei Weiſe: 1) als Verlängerungs- oder Vergrößerungszeichen des Zeitwerths einer Note oder Pauſe gebraucht. Er ſteht in dieſem Falle immer rechts neben der Note oder Pauſe und hat immer den Werth der Hälfte von dem Noten- oder Pauſenwerthe ſelbſt, verlängert dieſen alſo um die Hälfte und macht z. B., daß eine Viertelnote mit einem Punkt drei Achtrl, eine Achtelnote drei Sechszehntheile, eine halbe Note drei Viertel u. ſ. w. gilt. Auch ſogar alsdann, wenn der Punkt erſt im folgenden Tacte ſteht, bekommt er die halbe Geltung der letztvorhergehenden Note. Wenn zwei Punkte nach einander ſtehen, ſo gilt der erſte die Hälfte der vorhergehenden Note, und der zweite erhält nur die Geltuug der Hälfte des erſten Punkts. — 2) Kommt in der Muſik der Punkt als Vortragszeichen vor und ſteht in dieſem Falle über den Noten. Er bedeutet alsdann, daß die Noten leicht abgeſtoßen werden ſollen, was man auch mit dem ital. Worte staccato bezeichnet. Das ſcharfe Abſtoßen, wodurch die Töne noch mehr von einander getrennt und kürzer angegeben werden, deutet ein kleiner, perpendiculärer Strich über den Noten an. Zuweilen trifft ſich auch, daß über ſolchen Punkten über den Noten noch ein Bogen ſteht, der für ſich das Schleifen oder Binden der Töne bezeichnen würde. In dem Falle ſollen nun die Noten halb gebunden oder geſchleift und halb abgeſtoßen vorgetragen werden, was man beim Spiel der Bogeninſtrumente Piquiren (ſ. d.) nennt. — 3) Endlich gebraucht man in der Muſik den Punkt als Wiederholungszeichen. Man vergleiche dieſen Artikel. — Aus alle dem Bisherigen iſt nun auch leicht zu erſehen, was man unter bepunkten (der Noten) und punktirt in der Muſik zu verſtehen hat. Punktirte Noten ſind entweder ſolche, welche neben oder welche über ſich einen Punkt haben. Was es für eine Bewandniß damit hat, iſt oben erkläet.

Punktirt, ſ. den vorhergehenden Artikel Punkt.

Punto, Giovanni, ſ. Stich (Johann).

Purcell (nicht Pourcell, wie Gerber in ſeinem alten Tonkünſtlerlexicon ſchreibt), Henry, war der Vater der unten folgenden beiden Daniel und Henry Purcell, und unter Carls II. Regierung Mitglied der K. Capelle zu London. Somit ſtammen denn die letztgenannten beiden Künſtler nicht aus Frankreich, wie Mattheſon behauptet, ſondern ſind geborene Engländer. Unſer Henry P. war auch Componiſt. Burney theilt im dritten Bande ſeiner Geſchichte pag. 486 einen dreiſtimmigen Geſang von ihm vollſtändig mit. P. ſtarb zu London am 11. Auguſt 1664.

Purcell, Thomas, war ein Bruder des vorhergehenden, und ebenfalls Mitglied der Königl. Capelle zu London, auch Componiſt, ſtarb aber erſt 1682.

Purcell, Daniel, der ältere Sohn des obigen Henry P., aber bei Weitem nicht ſo ausgezeichnet in der Muſik und merkwürdig als der folgende Henry, ſein Bruder, ward um 1650 zu London geboren.

Digitized by Google

Purcell, Henry, Bruder des vorhergehenden Daniel und jüngerer Sohn des obigen Henry P., ward geboren zu London 1658. Von wenigen oder gar keinem eingebornen Muſiker der geſammten Vorzeit ſpricht der Engländer mit ſo viel Begeiſterung als von dieſem, und er mag in der That auch Grund und ein Recht dazu haben. Kaum 18 Jahre alt ward 1676 P. zum Organiſten odrr vielmehr Capellmeiſter an der Weſtmünſter-Abtei, und noch nicht 24 Jahre alt 1682 zum Organiſten in der Königl. Capelle erwählt. Dieſe Stelle, welche ſtets mehrere Künſtler zugleich bekleideten, ward, zumal damals, nur wahrhaft großen Meiſtern anvertraut, und die Geſchichte hat viellricht keinen zu nennen, der ſo früh zu dem ehrenvollen Amte gelangte. Uebrigens übertrafrn die Kirchenſachen auch, welche er nun componirte, Alles, was man in England Derartiges gehört hatte; und noch jetzt werden in der Weſtmünſter-Abtei zu London ſehr oft einige aufgeführt, auch Sammlungen in jeglicher Weiſe dazu veranſtaltet. Als ſein Meiſterſtück gilt Kennern das „Te Denm“ und ein „Jubilate.“ Auch im dramatiſchen Style, in welchem zu arbeiten er ſpäter aufgefordert wurde, ſchrieb er mit gleich großem Glücke. Er hatte ſich zu dem Lieblingscomponiſten der ganzen engliſchen Nation erhoben. Noch lange Zeit nach ſeinem Tode, der leider ſchon am 21. November 1695, alſo in ſeinem 37. Jahre, erfolgte, wollte man in ganz England faſt gar keine andere und beſonders Vocalmuſik hören, als die ſein Genius geſchaffen hatte. In der That mußte ein Händel erſt auftreten, ehe ſich dieſer unerhörte Enthuſiasmus auch nur um etwas milderte. Burney hat in ſeinrm dritten Bande ſeiner Geſchichte ſich ſehr ausführlich über den Charakter und die Kunſt dieſes Meiſters ausgelaſſen. Eine deutſche Ueberſezung dieſer Charakteriſtik findet man in der muſikaliſchen Correſpondenz von 1792 pag. 294—305.

Puſchmann, Adam, Meiſterſänger, war ſeiner Profeſſion nach ein Schuhmacher, wurde ſpäter Cantor in Görlitz, hatte lange auf ſein Handwerk gewandert, und auch bei Hans Sachs in Nürnberg gearbeitet. Um 1580 befand er ſich in Breslau, wo ſich auf ſeinen Betrieb einige Jahre darauf auch eine Meiſterſängerſchule nach Art der zu Nürnberg bildete.

Puſtkuchen, Anton Heinrich, geboren am 19. Februar 1761 zu Blomberg im Fürſtenthum Lippe, ſeit 1790 Cantor und Organiſt, auch Lehrer der Muſik im Seminar zu Detmold, und als ſolcher geſtorben daſelbſt 1830, war ein vielfach geſchickter Muſiker, braver Orgelſpieler, guter Componiſt und Literat.

Puy, Mademoiſelle du, ſtarb zu Paris als eine weltberühmte Harfeniſtin im September 1777.

Puzzi, ein ausgezeichneter italieniſcher Virtuos auf dem Waldhorne und auch Componiſt für ſein Inſtrument in der neueren Zeit. Im Jahre 1817 befand er ſich in Paris, ſpäter aber mehrere Jahre hindurch in London, und ärntete in beiden Hauptſtädten reichlichen Beifall.

Pyrrhichius, ein aus der Folge von zwei kurzen Noten beſtehender Tonfuß. Es kann derſelbe ſowohl in gerader als ungerader Taktart ſtatt haben, gewöhnlich aber im Auſtarte, wo dann in der Vocalmuſik zwei kurze Sylben auf ihn fallen. Bei den Griechen kommt er häufig in den bei den Pyrrhichen geſungenen Liedern vor, um die raſcheren Bewegungen im Kampfe anzudeuten, und daher auch ſein Name.

Pythagoras, nach der gewöhnlichen Annahme zu Samos um 584 vor Chriſtus geborrn, ein altgriechiſcher Weiſer, in der Muſikgeſchichte merkwürdig als der Erſte, welcher das Verhältniß der Töne zu einander auf ein mathematiſches Prinrip zurückführte. Der Sage nach ſollte P. in einem Alter von 80 Jahren (um 500 vor Chriſtus) im wahren Sinne des Worts verhungert ſeyn. Daß er, was wir ſchließlich noch zu bemerken haben, auch die griechiſchrn Notentöne erfunden habe, iſt das Unwahrſcheinlichſte von Allem, was man ihm Muſikaliſches und namentlich an muſikaliſchen Neuerungen zuſchreibt.

Pythagoriſch, was auf Pythagoras Bezug hat oder von ihm herrührt. Daher ſpricht man in der Muſik von einer Pythagoriſchen Lehrart; es iſt dieſe keine andere als eine canoniſche, denn Pythagoras behandelte alle muſikaliſchen Gegenſtände ſtreng nach mathematiſchen Grundſätzen. — Pythagoriſche Lyra iſt die von Pythagoras erfundene Leier oder vielmehr das von ihm geordnete Tonſyſtem (ſ. Octachordum). — Ueber Pythagoriſches Komma vergleiche man den Artikel Komma, und über Pythagoriſches Limma den Artikel Limma.

Pythiſche Spiele, gehörten zu den vier großen Spielen, welche in Griechenland gefeiert wurden, und waren zu Ehren des Apoll, des Pythonbezwingers, ſchon in den früheſten Zeiten geſtiftet.

Pytho, ein unter ſeinem Volke berühmter Tonkünſtler des alten Griechenlands, lebte am Hofe des Königs Pyrrhus.

Q.

Quadagni, Caſtrat, lebte zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu Venedig, und ſtand dort als Sänger, wie als Acteur in großem Anſehen.

Quadrat oder B-Quadrat (b carré), Widerrufungszeichen in dieſer Geſtalt ♮. Vergl. zuvor auch die Art. B und Verſezunszeichen. Dies Quadrat iſt das Zeichen, daß eine vorhergegangene Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones nicht ferner gelten ſoll.

Quadricinium, ſ. Quartett.

Quadrille (franz.), ein Tanz, der von vier Paaren, deren ſich je zwei zu zwei einander gegenüber ſtehen, ausgeführt wird, und aus acht Touren beſteht, von denen die beiden erſten einen Refrain bilden. Aus dem Grunde beſteht denn auch die Muſik oder Melodie dazu, die ſtets einen munteren, heiteren und lebhaften Charakter hat, immer aus vier Repriſen von je acht Takten im Zweiviertel-, bisweilen aber auch im Dreiachteltakte.

Quadrio, Franceſco Xaverio, berühmt als der Herasgeber des vier Bände ſtarken und für die Muſik und Dichtkunſt nicht unwichtigen Werkes: „Della Storia e della ragione d'ogni Poesia,“ ein Jeſuit, lebte zu Mailand und blühete beſonders in dem dritten und vierten Decennium des vorigen Jahrhunderts.

Quadrouple-croche, heißt bei den Franzoſen das Vierundſechszigſtel oder die Vierundſechszigſtelnote; wörtlich heißt es viermal geſchwänzte Note.

Quaglia, 1) Giovanni Battiſta, Contrapunktiſt des 17. Jahrhunderts, lebte zu Bologna. Einen beſonderen Ruf hatte er als Motettencomponiſt. — 2) Agoſtino Q., gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Italien nicht unbeliebt als Operncomponiſt' war ſeit 1788 Cembaliſt im Orcheſter der großen Oper zu Mailand. Srin Todesjahr muß erſt in's zweite Decennium des laufenden Jahrhunderts fallen.

Quagliati, Paolo, gehörte zu den merkwürdigſten Tonkünſtlern ſeiner Zeit, d. h. aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Er lebte zu Rom, und war der Erſte, welcher, ſtatt der bis dahin üblichen fugirten Motettrn, nicht nur die ſogenannten Monodien, ſondern auch Duette, Terzette und Quartette in den Kirchenmuſiken zu Rom einführte, die dann mit vollſtimmigen, einfachen oder doppelten und dreifachen Chören beſchloſſen, und dann auch in dieſer Art mehrentheils, beſonders die Motetten, gedruckt wurden. Auch war er der Componiſt der erſten 1606 zu Rom aufgeführten weltlichen Oper.

Qualenberg, Michael, vortrefflicher Virtuos auf der Clarinette, lebte zuerſt zu Wien, und dann mit dem Titel Hofrath zu Mannheim, wo er 1772 ſtarb.

Quandt, Dr. med, Chriſtian Friedrich, war in Herrenhut am 17. September 1766 geboren und ſtarb ſchon am 30. Januar 1806 an der Auszehrung. Als Componiſt iſt Q. zwar niemals aufgrtreten, allein er, der als Liebhaber der Phyſik in ſeiner Jugend einen elek-

Digitized by Google

triſchen Apparat, in der Folge ein Spiegelteleſcop verfertigt hatte, bauete mit gleicher Geſchicklichkeit mehrere vortreffliche muſikaliſche Inſtrumente. Das erſte derſelben war ein Euphon, eine Art Harmonica mit horizontalen Glasſtäben, wovon im Februarheft des Modejournals von 1791 eine Beſchreibung und Zeichnung erſchien. Er ſelbſt legte in der Folge auf alle dieſe Inſtrumente nur einen geringen Werth. In den lezten Jahren ſeines Lebens mußte er ſich Kränklichkeit halber ganz von der medicìniſchen Praxis zurückziehen, und nun trieb er faſt ausſchließlich Muſik, und fing manche neue Unternehmung und manchen neuen Verſuch, namentlich in der Akuſtik und Inſtrumentenbaukunſt, an, vollendete aber Nichts mehr.

Quanz, Johann Joachim, Königl. Preußiſcher Kammermuſikus und Hofcomponiſt im 18. Jahrhundert, und beſonders berühmt als Muſiklehrer des großen Königs Friedrich II. von Preußen, aber auch als ausgezeichneter Virtuos ſeiner Zeit auf der Flöte, fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument und Vervollkommner desſelben. Er wurde am 30. Januar 1697 zu Oberſchaden im Hannöver'ſchen geboren und war der Sohn eines Hufſchmieds. Er ſetzte fleißig für ſeinen Bedarf Solo's, Trio's und Concerte für die Flöte, und ſuchte mehr für die Ohren als für die Augen zu ſetzen. 1727 beſchäftigte er ſich hauptſächlich damit, alle die neuen Ideen und Erfahrungen, welche er mit Fleiß und Aufmerkſamkeit auf ſeiner Reiſe durch Italien, Frankreich und England geſammelt hatte, zu ordnen und im Zuſammenhange zu Papier zu bringen. Im Jahre 1734 ließ Quanz ſeine erſten Flöten-Sonaten in Kupfer ſtechen, und 1737 verheirathete er ſich mit einer verwittweten Madame Schindler in Dresden. Im Jahre 1739 fing er an, Flöten zum Verkaufe zu verfertigen, welcher Artikel ihm in der Folge bedeutende Vortheile gewährte. Im Jahre 1752 gab er ſeinen für die damalige Zeit vortrefflichen „Verſuch einer Anweiſung, die Flöte zu ſpielen“ heraus, welches Werk ſich als die erſte bekannte deutſche Flötenſchule ſehr weit verbreitete und auch in's Franzöſiſche überſezt wurde. Auch erfand er in dieſem Jahre den Aus- und Einſchiebepfropf an der Flöte, vermittelſt deſſen man ohne Verwechſelung der Mittelſtücke und ohne der Reinheit des Tons Abbruch zu thun, das Inſtrument um einen halben Ton tiefer oder höher ſtimmen kann. Den Reſt ſeiner Tage brachte Quanz im beſten Wohlſtande und aller Bequemlichkeit in Potsdam zu, bis er daſelbſt am 12. Julius 1772 im 77. Jahre ſeines Lebens ſtarb. Der König, welcher während ſeiner Krankheit Arztesſtelle verſehen, ihm ſowohl Diät als Arzneien verordnet und für alle nöthige Pflege des Kranken geſorgt hatte, ließ ihm, als ſeinem Lehrer und Begleiter auf der Flöte zu Ehren, noch überdieß auf dem Kirchhofe in der Nauen'ſchen Vorſtadt auf ſeinem Grabe ein ſehenswürdiges Denkmal ſetzen.

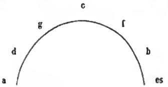
Quarnerio, falſche Schreibart für Guarnerio, ſ. daher unter Lit. G.

Quarré, ſchlecht Franz. für Carré, ſ. Quadrat.

Quarta (lat.), die Quarte, der vierte von einem angenommenen Tone, oder ein Intervall von vier Stufen. S. den folgenden Artikel. Unter Quarta toni verſteht man ſchon etwas Beſtimmteres, nämlich die vierte Stufe oder den vierten Ton in der Tonleiter eines beſtimmten Grundtones, einer Tonica, alſo das was man im Deutſchen Sub- oder Unterdominante nennt.

Quarte, ein Intevall von vier Stufen, oder der vierte Ton von einem angenommenen Tone. Man vergleiche vor Weiterem die Artikel Conſonanz und Intervall. Die Quarte wird, wie ebenfalls aus dem letzten Artikel erſichtlich, in dreierlei Weiſe gebraucht, als rein, übermäßig und vermindert. Das Intervall der reinen Quarte beſteht aus zwei ganzen und einem großen halben Tone, wie c—f und g—c. In jeder Beziehung und Geſtalt iſt bei harmoniſcher Verwendung die Quarte ein ſehr delicates Intervall, das mit größter Vorſicht gebraucht ſeyn will und gar leicht zu Fehlern verleitet. Weiteres und Näheres gehört nicht hierher. — Mit dem Namen Quarte hat man endlich auch wohl die a-Saite auf der Violine, Altviole und dem Violoncell belegt, weil auf den beiden lezten Inſtrumenten dieſelbe die letzte Saite iſt und früher auch auf den Violinen war, weßhalb die e-Saite derſelben noch jetzt Quinte heißt.

Quartenzirkel. In dem Artikel Quintenzirkel iſt darauf hingewieſen, daß unſer Tonſyſtem ſich aus der Wiederholung des Verhältniſſes 2 : 3 oder 1 : 3, in einer Reihe von Quinten, entwickelt. Das Umgekehrte einer Quinte iſt die Quarte, das Verhältniß 3 : 4. Folglich läßt ſich der Quintenzirkel (und alles, was von ihm geſagt iſt) auch in umgekehrter Ordnung als ein Quartenzirkel darſtellen, indem man von irgend einem Tone, z. B. dem C, in Quarten auf und ab ſtiege, wie hier



der Anfang gemacht iſt.

Quartett, Quatuor, Quadro, Quartetto, heißt dem Sprachgebrauche nach jedes auf vier Stimmen, eben ſowohl für den Geſang, als für Inſtrumente, geſetzte Tonſtück. Bei Orcheſterſätzen verſteht man darunter ſpeziell die vereinte Parthie der bei den Violinen, Viola und Baß, mit Ausſchluß ſämmtlicher Bläſer: daher die Benennung: Saiten-, Streich- oder Bogen-Quartett. Im engern Sinne wird jede für obige vier Inſtrumente berechnete, ſonatenförmige, aus drei bis vier Abtheilungen zuſammengeſetzte Compoſition alſo genannt. Dieſe zerfällt wieder in das Solo-Quartett wo das eine oder andere Inſtrument, gewöhnlich die erſte Geige oder das Violoncell, mit glänzenden Bravourpaſſagen prädominirt, während die übrigen mehr als blos nur begleitende Satelliten geſtellt ſind, und weiters: in concertante Quartetten, worin alle vier Stimmen gleichmäßig beſchäftigt, kunſtreich in einander verwebt, und zu einem um die Siegespalme kühn wetteifernden, harmoniſchen Ganzen verſchlungen erſcheinen. Unbeſtritten iſt und bleibt das ächte Quartett ein wahrer Probierſtein für jeden Tonſetzer; was Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Spohr, Feska, Mendelsſohn, Onslow u. a. Heroen für dieſen herrlichen Kunſtzweig gethan, bedarf keines Nachweiſes. Ein vierſtimmiger Geſang, ohne alle Begleitung, heißt Vocal-Quartett; die vier Stimmen eines Chors werden auch Quadricinium genannt, und die Tonſetzkunſt lehrt, wie daſſelbe rein, fließend, beſonders in den Mittelſtimmen, wirkſam angelegt und geführt werden müſſe.

Quartettino, Diminutivum von dem ital. Quartetto, alſo ein kleines Quartett, ein Quartett von geringerem Umfange und weniger künſtlicher Ausarbeitung. Im Uebrigen unterſcheidet es ſich nicht von dem im vorhergehenden Artikel beſchriebenen eigentlichen Quartett.

Quartettprobe, ſ. Probe.

Quartfagott, eine Gattung des Fagotts, die um eine Quarte tiefer in der Stimmung ſteht, als der gewöhnliche Fagott. Man gebraucht den Quartfagott gewöhnlichen nur bei Blas-Harmoniemuſiken, um den Baß zu verſtärken.

Quartflöte, ſ. Flöte.

Quartgeige, iſt die kleine Violine (Violino piccolo), welche um eine Quarte höher, als die gewöhnliche Violine, alſo ihren Saiten nach in eingeſtrichen c g, zweigeſtrichene d und a geſtimmt iſt, früher wohl bei Kindern, jetzt aber faſt gar nicht mehr angewendet wird. Einige nennen auch die ſogenannte Poche, Pochette und ital. Poccetta, Quart-

Digitized by Google

geige, weil auch deren Saiten, um der kleinen Dimenſion willen, bisweilen jene Stimmung hatten und noch haben.

Quartnonenaccord, gehört zu den Undecimenaccorden. Man vergleiche dieſen Artikel. In der Baßbezifferung oder Bezifferung der Accorde hat man nämlich keine Doppelzahlen aufgenommen, ſo muß hier die eigentliche Undecime (11) mit der Zahl 4 bezeichnet werden, woher denn der Accord auch den, übrigens nicht durchgängig gebräuchlichen Namen bekommen hat.

Quartquintenaccord. Dieſer diſſonirende Accord beſteht entweder blos aus dem Grundtone, der Quarte und Quinte, wobei im vierſtimmigen Satze dann der Grundton oder die Quinte verdoppelt wird, und beide Intervalle ſind entweder rein, in welcher Form er in der Dur-Tonart auf dem Grundtone, und auf der zweiten, dritten, fünften und ſechsten Stufe, und in der Moll-Tonart auf dem Grundtone, und der dritten, vierten und kleinen ſiebenten Stufe der Tonleiter gebraucht wird (g c d, e a h), oder es wird bald eines, bald das andere Intervall deſſelben in ſeiner Größe verändert, welche Lehre aber hier auseinanderzuſetzen zu weit führen und doch nicht genügen würde. Neuerer Zeit wird dieſer Quartquintenaccord nur als eine bloße Aufhaltung der Harmonie angeſehen und auch gebraucht. Seine Bezifferung begreift gewöhnlich alle Intervalle in ſich, aus welchen er beſteht, und den bezeichnenden Ziffern werden auch die nöthigen Verſetzungszeichen beigeſchrieben. Wenn mit der Quarte, die durchgehends rein iſt, blos die Quinte verbunden wird, ſo verdoppelt man im vierſtimmigen Satze am gewöhnlichſten den Grundton. Die verminderte Quinte in dem Accorde auf der ſiebenten Stufe der Dur- und auf der zweiten Stufe der Molltonleiter kann auch in der gebundenen Schreibart ſtattfinden, nur muß die 4 alsdann immer vorausliegen. Um der falſchen Folge zweier Quinten zu entgehen, muß anſtatt des Grundtones bisweilen auch die Quinte verdoppelt werden. Iſt die None im Accorde enthalten, ſo muß ſie, wie die Quarte, vorherliegen, und ſie hält die Octaven, wie die Quarte die Terz alsdann auf. Mit Verbindung der None wird in der Bezifferung des Accordes die Quinte hin und wieder weggelaſſen. In Verbindung mit der Sexte hält der Accord gewöhnlich den Sextquintenaccord auf. In Verbindung mit der Terz endlich wird der Accord nur ſehr ſelten gebraucht.

Quartſecundenaccord, beziffert durch $\substack{6\\4\\2}$ oder $\substack{4\\2}$ und auch blos 2, heißt gewöhnlicher Secundquartſextenoder Secundquartenaccord, weil man in der Bezifferung immer die niedrigen Zahlen unten ſetzt, und dann auch in der Benennung von unten nach oben zählt. Zuſammenbegriffen werden jene Accorde unter dem generellen Namen Secundenaccord, welcher dann auch darüber nachgeleſen werden mag.

Quartſeptimenaccord, wird 1) blos mit dem Grundtone, der Quarte und Septime angewandt, und im vierſtimmigen Satze iſt alsdann der Grundton verdoppelt. Iſt die 4 rein und die 7 klein, ſo kann der Accord in der Dur- wie in der Molltonart auf 5 verſchiedenen Stufen der Leiter ſtatthaben, nämlich in der Durtonart auf der zweiten, dritten, fünften, ſechsten und ſiebenten, und in der Molltonart auf der erſten, zweiten, vierten, fünften und kleinen ſiebenten (d g c, e a d, g c f, a d g, h e a); iſt die 4 rein, die 7 aber groß, ſo hat der Accord nur auf der erſten Stufe der Dur- und auf der dritten der Molltonleiter ſtatt (c f b); iſt die 4 übermäßig und die 7 groß, ſo kann der Accord ſeinen Sitz auf der vierten Stufe der Dur- und auf der kleinen ſechsten Stufe der Molltonleiter haben (f h e); ſind 4 und 7 vermindert, oder iſt auch blos die 4 vermindert und die 7 klein, ſo iſt das nur auf dem unterhalben Tone der Molltonleiter möglich (gis c f). 2) Wird der Accord aber auch mit noch anderen Intervallen verbunden, und er beſteht dann entweder aus Quarte, Septime und Quinte, in welchem Falle die Quinte bald rein bald vermindert erſcheint; oder aus Quarte, Septime und None, und er dient dann, was ſehr häufig vorkommt, entweder zur Aufhaltung des eigentlichen oder weſentlichen Septimenaccordes, oder es wird vermittelſt dieſes Septimenaccordes noch der Dreiklang auf der Tonica aufgehalten. Dort iſt die Septime klein, hier aber groß. Endlich beſteht der Accord noch aus Quarte, Septime und Sexte, und in dieſem Falle iſt die Sexte die Hauptdiſſonanz, während ſonſt immer entweder die Quarte oder die Septime nur diſſonirt. Der Grundaccord c e g h d f, wie viel Töne derſelbe eigentlich enthalten ſollte, erſcheint nur mit den charakteriſtiſchen Tönen c h f und wird bezeichnet $\substack{7\\4}$. Wir müſſen uns in dieſem Buche, des beſchränkten Raumes wegen, mit allgemeinen Begriffen begnügen; zudem würde Näheres, wie es zwar im Hauptwerke mit löblicher Klarheit gegeben iſt) zum förmlichen Studium doch nicht ausreichen.

Quartſextenaccord, entſteht durch die zweite Umkehrung des Dreiklangs, indem man die Quinte deſſelben in den Baß legt, und wird bezeichnet durch $\substack{6\\4}$. Er enthält die Quarte und Sexte und die Octave vom Baßtone. Der Dur-Dreiklang giebt in dieſer Umkehrung (ſ. d.) einen ſolchen Quartſextenaccord mit der großen Sexte, der Moll-Dreiklang aber mit der kleinen Sexte. Die Quarte iſt in beiden Fällen rein, weil ſie aus der Umkehrung einer reinen Quinte ſich bildet. Im vierſtimmigen Satze wird am gewöhnlichſten der Grundton verdoppelt, und Quarte und Sexte treten nach geſchehenem Anſchlag des Satzes eine Stufe abwärts, oder die Quarte bleibt beim Herabſteigen der Sexte noch liegen, und der Satz wird vor ſeiner völligen Auflöſung noch in den Quartquinten-Accord verwandelt. So dient der Accord entweder zur Aufhaltung des Dreiklangs, oder er nimmt ſeine eigene Stelle ein. Jenes nennt man gebundenen Satz, dieſes freien Anſchlag.

Quartterzenaccord, heißt richtiger, weil man in der Benennung der Accorde immer mit der das kleinſte Intervall bezeichnenden Zahl anfängt, Terzquartenaccord, und man ſehe daher auch dieſen Artikel.

Quasi (lat. und ital.) — gleichſam, faſt, beinahe wie; kommt in der Muſik nur zur näheren Beſtimmung einer Vortragsbezeichnung; als: Andante quasi Allegretto = langſam, faſt wie allegretto; quasi una fantasia = gleichſam wie eine Fantaſie.

Quater — viermal; quater unca, ſ. Quatricroma.

Quatricinium, ein kleines Tonſtück für vier Blechinſtrumente, entweder nun vier Trompeten oder vier Hörner, auch zwei Trompeten und zwei Hörner. Poſaunen pflegen ſelten bei ſolchen Quatricinien zu ſeyn, die gewiſſermaßen ein doppeltes Bicinium bilden; auch dürfen ſie keine ungerade Theilung der Inſtrumente enthalten, alſo vielleicht drei Hörner und eine Trompete oder umgekehrt. Jetzt macht man faſt gar keinen Gebrauch mehr davon.

Quatricroma, lat. Quater unca, viermal geſchwänzt, alſo in der Muſik eine Vierundſechszigſtel-Note oder Pauſe.

Quatuor, ſ. Quartett.

Queerflöte, ſ. Flöte.

Queerpfeiffe, ital. Piffaro (nicht Biffaro oder Biffura), ehedem auch Schweizer- und Feldpfeiffe genannt, ein kleines flötenartiges Inſtrument, das ganz wie die Flöte und beſonders die kleine Octavflöte, mit der es überhaupt die meiſte Aehnlichkeit hat, traktirt wird. Die Pfeiffer beim Militär haben oft auch Queerpfeiffen, die um eine Terz von einander intonirt ſind, und ſomit ein Duettſpiel zulaſſen, daß auf der einen die Melodie der anderen in tieferen Tönen begleitet wird. Die Preußiſche Militärmuſik war es, welche ſich ehedem durch geſchickte Pfeiffer und Tambouren beſonders auszeichnete und auch noch auszeichnet.

Queerſtand, auch unharmoniſcher Queerſtand, relatio non harmonica. Das Ausführlichſte und Gründlichſte, alſo mit einem Worte das Beſte, was über dieſen Gegenſtand geſagt und geſchrieben werden kann, findet ſich in einem Aufſatz in der Allgemeinen Leipziger

Digitized by Google

muſikaliſchen Zeilung vom Jahre 1833 Nr. 38 ff. Wir geben das Weſentlichſte daraus in gebotener Kürze. Der Queerſtand iſt eine unangenehme Folge von zwei Conſonanzen oder conſonirenden Accorden. Erkannt wird ec ſogleich der Form nach, wenn zwei unter ſich diſſonirende Töne ſo aufeinander folgen, daß der eine Ton in der einen, der andere in der anderen Stimme befindlich iſt (relatio non hacmonica obliqua). Von den beiden Tönen muß aber der eine ein unterhalber, der andere ein oberhalber Ton ſeyn (mi contra ſa). Nicht alles mi contca ſa diſſonirt, z. B. die Terz c ſa e mi, oder die Serte e mi c ſa. Ein ſolches mi ſa macht alſo auch teinen Queerſtand. Aber auch nicht jedes diſſonirende mi contra ſa iſt zuc Erzeugung eines Queerſtands geeignet. Die diatoniſchen großen Septimen und ihre Umkehcungen, die diatoniſchen halben Töne ſind davon ausgenommen, z. B. c ſa h mi, e mi ſ ſa. Die diatoniſchen tleinen Septimen und die ganzen Töne gehören ohnehin nicht hieher, weil ihre termini niemals ein mi contra ſa enthalten. Es bleiben alſo nur die verminderten oder übermäßigen, mit einem Worte die alterirten Intervalle übrig, weil ſie ſtets aus einem mi contra ſa beſtehen. Die alterirten Intervalle entſtehen ſowohl aus conſonirenden als aus diſſonirenden Accorden. Es giebt alſo alterirte perfecte und imperfecte Conſonanzen und alterirte Diſſonanzen. Urſprünglich iſt angenommen, daß nur die alterirten perfecten Conſonanzen Queerſtände bilden, nämlich die verminderte oder übermäßige Quinte und Octave, und ihre Umkehrung die Quarte und der Einklang. Die alterirten imperfecten Conſonanzen, nämlich die verminderte oder übermäßige Terz und Serte, dann die alterirten Diſſonanzen, nämlich die verminderte Septime und übermäßige Secunde ſind viel ſpäter den Queerſtänden beigerechnet worden. Bei der Entſtehung der Lehre gehörten ſie nicht dazu. Die älteſte förmliche Definition des Queerſtands giebt Zarlino in ſeinen Institutioni hacmoniche (1558). Sie lautet alſo: „der Ausdruck: die Stimmen einer Cantilena haben in ihren Tönen keine harmoniſche Relation, will ſo viel ſagen, als die Stimmen ſtehen von einander ab, um eine übermäßige oder verminderte Octave, oder um eine verminderte Quinte, um den Triton oder andere ähnliche Intervalle. Ich meine jedoch nicht, daß dieſe Relation zwiſchen zwei blos in der Höhe und Tiefe unterſchiedenen Noten beſteht, ſondern zwiſchen vier Noten in zwei Stimmen, welche Conſonanzen bilden.“ Dieſe Definition beſtätigt, daß die Queerſtände ſich ſtets in zwei unmittelbar auf einander folgenden Accorden befinden, die Conſonanzen ſind und in zwei verſchiedenen Stimmen Töne enthalten, die gegen einander alterirte perfecte Conſonanzen bilden. Und ſie gelten ohne Unterſchied von der Linken zur Rechten und von der Rechten zur Linken. Da angenommen wird, daß das Ohr die Diſſonanz des ſchiefen Intervalls faſt wie im Zuſammenhange vernimmt, und alſo der Queerſtand in dee unmittelbaren Folge zweier Accorde liegt, ſo hört derſelbe natürlich auf, ſobald ein Mittelaccord dazwiſchen tritt, weil dann jeder der beiden Töne mit ihm in ein anderes Verhältniß kommt. Man fordert aber, daß dieſer Mittelaccord ein von den beiden äußeren verſchiedener ſei; die Harmonie muß verändert werden. Wenn die Stimmen blos die Intervalle des erſten Accords zergliedern, ſo iſt die Harmonie nicht verändert; es iſt kein wirklicher Mittelaccord vorhanden, und der Queerſtand beſteht. Da ferner der Queerſtand immer in zwei conſonirenden Accorden liegen muß (eine alte, aber meiſt vergeſſene Regel), ſo iſt er nicht vorhanden, wenn die Töne des obliquen Intervalls in ihren reſpectiven Accorden als Diſſonanzen erſcheinen, mithin ſchon für ſich gerechtfertigt erſcheinen müſſen. Wichtig iſt noch eine andere Folgerung: müſſen die Töne eines Queerſtands in ihren reſpectiven Accorden conſoniren, ſo gehören ſie auch nothwendig zur Harmonie. Nicht zur Harmonie gehörende Töne, nämlich Durchgänge und Vorſchläge, können alſo keinen Queerſtand bilden, und wenn hinwieder zwiſchen einem Queerſtand dergleichen zufällige Töne vorkommen, ſo bilden ſie keinen Mittelaccord, und der Queerſtand beſteht. Endlich, weil die Accorde Conſonanzen ſeyn müſſen, ſo werden ſich alle möglichen Queerſtände in einer Folge von Terzen und Serten, oder von dieſen zu Quinten und Octaven und umgekehrt befinden. Die Theorie ſammelte nach und nach die vorkommenden Fälle, ordnete ſie und ſtellte ſo die Regeln auf, die zur Vermeidung der Queerſtände dienen, die wir aber hier übergehen und auf das obige Citat oder auf das Hauptwerk verweiſen. Das Weſen der Queerſtände, nämlich ihre Wirkung, bleibt unbeſtritten; nur die Erklärung dieſer Wirkung iſt verändert und die Bedingung der Zuläſſigkeit nach ſicheren Grundſätzen beſtimmt. Die Anweſenheit des mi ſa in ſchiefer Lage kann als Kennzeichen eines Queerſtands dienen, entſcheidet aber nichts über ſeine Wirkung. Es iſt einerlei, ob das mi ſa in der nämlichen oder in zwei verſchiedenen Stimmen liegt. Im erſteren Falle iſt manchmal die Wirkung noch verſtärkt. Nur nach den Regeln der harmoniſchen Fortſchreitung kann die Wirkung der Queerſtände beurtheilt werden, und in guten harmoniſchen Folgen giebt es nie Queerſtände, oder es ſind ſogenannte angenehme. Bei unangenehmen Queerſtänden iſt die Harmonie entweder unvollſtändig oder unregelmäßig. Fehler der Stimmenführung ꝛc. gehören nicht hieher. Unvollſtändige Q. können entweder durch Veränderung oder durch Vermehrung der begleitenden Stimmen erklärt werden. Wo das nicht angeht, iſt die Folge unbrauchbar. Unvollſtändige unangenehme Queerſtände erſcheinen häufig im zweiſtimmigen Satze, beſonders im ſtrengen Style, welche den Gebrauch freier Diſſonanzen nicht geſtattet. Deshalb gelten denn auch alle alten Regeln in dieſer Hinſicht noch. Und endlich iſt es nicht das mi contca ſa ſelbſt, vor welchem man ſich bei harmoniſchen Folgen in Acht zu nehmen hat, ſondern nur die unklare und unregelmäßige Begleitung deſſelben, und darauf richte denn auch hauptſächlich der Componiſt ſein Augenmerk, wenn er Queerſtände vermeiden will.

Queerſtriche, ſind die ſtarken Linien, welche mehrere ſogenannte geſchwänzte Noten: Achtel, Sechszehntheile, Zweiunddreißigtheile u. ſ. w. mit einander verbinden, und zugleich ihren Zeitwerth andeuten. Es ſind alſo nur die fortgeführten Fahnen der Noten.

Queiſſer, Gebrüder: 1) Carl Traugott, geboren den 11. Januar 1800 zu Döben (bei Grimma). Es iſt nur eine Forderung der Gerechtigkeit, wenn wir ihn den vorzüglichſten Hauptmeiſter aller Poſauniſten nennen, die wir je kennen gelernt haben; und wir haben hinzuzuſetzen, daß wir Alle hörten, die als ausgezeichnete Meiſter der Poſaune genannt werden: eines Inſtrumentes, das erſt in unſerer Zeit auf die Höhe gebracht wurde, daß es als vollkommenes Concertinſtrument anzuſehen iſt. Q. vereinigt die höchſte Bravour mit dem ſchönſten Tone und mit einer Nuancirung des Tones, daß die Hörer nicht blos erſtaunen, ſondern zugleich innig ergriffen und ſeltſam gerührt werden. — 2) Johann Gottlieb, geb. zu Döben 1808, tüchtiger Poſauniſt, der ſich auch als Contrabaſſiſt auszeichnet. Der jüngſte Bruder — 3) Friedrich Benjamin, geb. etwa 1810, iſt jetzt in Dresden Trompeter der Artillerie. — Kunſtreiſen hat Karl Q. mehrere mit dem größten Beifall gemacht, jedoch nur im deutſchen Vaterlande und nur wenn er dazu dringend aufgefordert wurde. Mit Compoſitionen hat er ſich zwar beſchäftigt, mehrere Trio's, Quartette und Concertinen für Poſaunen, auch Tanzparthien u. dgl. geſchrieben, aber Nichts der Art öffentlich bekannt gemacht.

Quercu, Simon a, war aus Brüſſel gebürtig und hieß eigentlich van der Eyken, überſetzte ſeinen Namen aber in's Lateiniſche und nannte ſich a Quercu. Er blühete zu Anfang des 16. Jahrhunderts als Cantor ducum mediolaneus zu Mailand, und gehörte zu den ausgezeichnetſten Contrapunktiſten ſeiner Zeit.

Querhammer, Caſpar, in der erſten Hälfte 16.

Digitized by Google

Jahrhunderts Rathsmeiſter zu Halle, bekannt beſonders aus der Reformationsgeſchichte. Eifriger Papiſt nämlich bot er Anfangs Alles auf, die katholiſche Lehre in Halle aufrecht zu erhalten, und ſchrieb auch ſelbſt Einiges gegen Luther; als aller Hinderniſſe ungeachtet aber Luther's Wort immer mehr Eingang fand, und, wie er underholen ſagte, beſonders durch die herrlichen Lieder, rieth er dem Propſt Behen, ebenfalls ein deutſches Geſangbuch zu verfertigen, und, ein guter Tonkünſtler zugleich, componirte er die Melodien dazu, von denen einige jedoch durch andere Meiſter noch verändert wurden. Er ſtarb am 19. März 1557.

Quinault, Philippe, der ausgezeichnetſte Operndichter der Franzoſen, geboren 1635. Q.'s Verſe lieſt man noch immer mit Vergnügen, und ſeine Operntexte werden noch manchmal benutzt. Seine „Armide“ (1686) und ſein „Atys“ ſind Meiſterſtücke ihrer Art, vieler anderer nicht zu gedenken. Er ſtarb 1688. Seine ſämmtlichen Werke ſind erſchienen 1739 und 1778 in fünf Bänden mit Vorausſchickung ſeiner Lebensgeſchichte. — Ein jüngerer, Jean Baptiſte Mauriee Q., der um 1744 ſtarb, und Schauſpieler zu Paris war, that ſich nebenbei auch als Componiſt verſchiedener kleiner Sachen für allerhand Inſtrumente hervor, und endlich ſogar durch die Oper „Amours des Déesses“, welche 1729 zum erſten Male in Paris aufgeführt ward.

Quindeze, der veraltete Name eines Quintenregiſters in der Orgel, deſſen tiefſte Pfeiffe nur 1½ Fuß lang war.

Quinquatria minora, oder Quinquatrus minusculae, ein Feſt, welches die römiſchen Flötenſpieler alle Jahre drei Tage lang im Monat Juni feierten, und an welchem ſie verlarvt durch die Straßen der Stadt zogen, um ſich dann im Tempel der Minerva zu verſammeln. Quinquatrus heißt eigentlich der fünfte Tag nach den Iden, dann aber auch ein Feſt zu Ehren der Minerva. Dieſes Feſt war zweifacher Art, ein großes und ein ein kleines; das große dauerte fünf Tage vom 19. März an, und ward beſonders von Gelehrten begangen, jenes ſogenannte kleine von den Muſikern. Ueberhaupt war es ein Feſt für die, welche nach der römiſchen Lehre unter dem Schutze der Minerva ſtanden, alſo beſonders für Gelehrte und Künſtler, die an demſelben auch von ihren Schülern Honorare und Geſchenke, und von den Oberen Auszeichnungen zu erhalten pflegten.

Quintabſatz, auch Halbcadenz genannt, ſ. Abſatz und Cadenz. Zwei Quintabſätze in einer und derſelben Tonart können, ausgenommen bisweilen in weit ausgedehnten Tonſätzen, nicht wohl unmittelbar auf einander folgen.

Quintatön, eine der gewöhnlichſten und auch angenehmſten Orgelſtimmen, iſt ein gedecktes Flötenregiſter von enger Menſur, und ſo intonirt, daß es ſanft in die Quinte, eigentlich in die Duodecime, überſetzt. Daher auch ſein Name.

Quinta, die Quinle, der fünfte Ton von irgend einem angenommenen Tone, ohne weilere nähere Beſtimmung. S. den folgenden Artikel Quinte. Quinta toni iſt dee fünfte Ton in derjenigen Tonleiter, in welcher die Modulation eines Tonſtücks geſchieht, oder die eigentliche Dominante, der fünfte Ton der Tonica eines Tonſtücks.

Quinte, ein Intervall von fünf Stufen, das drei Gattungen unter ſich begreift, nämlich die reine, verminderte und übermäßige Quinte. — Die reine Quinle zunächſt, ein in mehrfacher Beziehung ſehr wichtiges Intervall, beſteht aus drei ganzen Tönen und einem großen halben Tone (f—c, c—g). Von ſo hoher und vorherrſchender Bedeutung der Dominantenaccord und ein ſo weſentliches Intervall die Quinte ſelbſt iſt, ſo daß, außer der Tonica oder Prime, faſt kein Ton ſo oft gebraucht wird als ſie, ſo iſt doch auch nur die harmoniſche Verwendung ſehr weniger anderer Intervalle ſolch' beſchränkenden Bedingungen unterworfen als eben dieſer reinen Quinte. Der erfahrene Leſer fühlt, daß wir hiemit auf das eben ſo wichtige als kitzliche Capitel der Quinten- und Octavenfolge kommen. Hundertfältig hat man behauptet, dieſe Folge ſei dem geſunden Gehöre unausſtehlich, und die Theorie ſetzte daher die Regel feſt: zwei reine Quinten wie zwei Octaven dürfen nicht unmittelbar nach einander in gerader Bewegung in einerlei Stimmen gehört werden. Jede Quinten- und Octavenfolge ward verpönt, und das Geſetz hat lange, ſehr lange gegolten, und gilt theilweiſe auch noch. Fink ſetzt in ſeiner hierher gehörigen gründlichen Abhandlung in der „Cäcilia“ Bd. 12 pag. 75 ff. folgende Regel feſt, die gleichſam jene beiden Sätze zu vereinigen ſtrebt, und an welche denn auch wir uns ferner anſchließen: „Wenn Quintenparallelen in gerader Bewegung zugleich in ſolche Dreiklänge führen, die nicht in der nächſten Verwandtſchaft mit einander ſtehen, ſo wirken ſie widrig, weil die Gleichheitsbewegung der gemeinſchaftlich herauf oder herunter gehenden Intervalle der Sprungbewegung der harmoniſchen Verknüpfung und zwar in den einfachſten harmoniſchen Dreiklangsverhältniſſen geradehin widerſtreitet.“ Fink folgert dann daraus ferner: „Je gleichmäßiger nun die einzelnen Tonfortſchreitungen in Höhen- und Tiefen-Entfernungen mit einander gehen und je größer doch dabei der Harmonienſprung wird, deſto ſchlechter, deſto widerſprechender iſt die muſikaliſche Führung.“ In der That, wir wüßten nicht, wie umfaſſender, deutlicher und beſtimmter in ſo wenig Worten das ganze rieſenhafte Gebäude der Lehre von der Quintenfolge dargeſtellt werden könnte. Eine genügende und erklärende Ausführung des Satzes wird man von dem Encyclopädiſten nicht erwarten, und um ſo weniger, als Fink ſie dem Bedürfenden am angeführten Orte nicht ſchuldig bleibt. Die verminderte Quinte beſteht aus zwei ganzen und zwei großen halben Tönen (h—f, fis—c), und ihr eigentliches Verhältniß iſt $^{45}/_{64}$. Im ſtrengen Style muß ſie, wie z. B. im Quintſextenaccorde, wo ſie die eigentliche Diſſonanz iſt, immer als Diſſonanz behandelt und demnach vorbereitet und aufgelöſt werden. Letzteres geſchieht dann immer eine Stufe abwärts. In der freien Schreibart wird jedoch nicht ſelten dieſe Regel übertreten, auf die Vorbereitung wohl gar keine Rückſicht genommen, und die Auflöſung auch aufwärts vorgenommen. Sonſt ungewöhnliche Auflöſungen dieſes Intervalls ſind: in die Sexte, wenn der Baß eine Terz abwärts geht; in die Octave, wenn der Baß eine Quarte ſteigt oder eine Quinte fällt; vermittelſt der Vorausnahme einer durchgehenden Note in die übermäßige Quarte, auch in eine andere verminderte Quinte, und in die Septime. — Die übermäßige Quinte beſteht aus vier ganzen Tönen (c—gis). Wie jedes andere übermäßige Intervall löst ſie ſich immer eine Stufe aufwärts auf. — In einer andern Bedeutung als Intervall kommt Quinte in der Muſik vor: als Name der e-Saite auf der Violine, franz. Chanterelle. — Und endlich iſt Quinte auch der Name einer Orgelflötenſtimme, die offen auch Quintflöte heißt und ſo eingerichtet iſt, daß jede Pfeiffe, ſtatt des nach Maaßgabe der entſprechenden Taſte ihr zukommenden Tones, die Quinte deſſelben hören läßt. Nur in Gemeinſchaft mit mehreren anderen höheren oder tieferen Octavenregiſtern kann eine ſolche Quintſtimme gebraucht werden, weil ſie nur zur Ausfüllung dient und nie zu merklich hervortreten darf. — Nach reinen Quinten, was wir wohl noch zum Schluß zu bemerken haben, geſchieht gewöhnlich auch die Stimmung der Taſten- und überhaupt harmoniefähigen Inſtrumente, und man pflegt daher von denſelben auch wohl, wenn ſie rein geſtimmt ſind, zu ſagen, ſie ſind quintenrein. Taſteninſtrumente jedoch können wegen der nöthigen Temperatur niemals vollkommen quintenrein geſtimmt werden; auch die Harfe und manche Schlaginſtrumente

Digitized by Google

nicht, wie das Hackebrett u. a., und zwar aus demſelben Grunde; nur die Bogeninſtrumente, als Violine Violoncell ꝛc., deren Saiten um eine Quinte von einander entfernt liegen, ſind einer ſolchen Quinten-Reinheit fähig.

Quinten (falſche), ſ. den vorhergehenden Artikel.

Quintenaccord, daſſelbe was Dreiklang, ſ. Accord.

Quintenbaß, ſ. Quinte.

Quintenfolge, ſ. den Art. Quinte.

Quintenfuge, auch Quartquinte-Octavenfuge, die Benennung der gewöhnlichen Fuge, in der Führer und Gefährte bekanntlich in Tonica und Dominante (alſo eine Quinte höher oder Quarte tiefer), dritte und vierte Stimmen aber in den Octaven der beiden erſten Stimmen einzutreten pflegen, zum Unterſchiede von Secunden-, Terzen- und anderen imaginären oder erkünſtelten Fugen. Das Nähere findet man im Artikel Fuge, in Marpurg's Abhandlung von der Fuge, u. A.

Quintenparallele, daſſelbe was Quintenfolge, ſ. Quinte.

Quintenrein, ſ. Quinte.

Quintentransposition, ſ. Septimenaccord.

Quintenzirkel. Dieſer Name bezeichnet in mancherlei Formen die organiſche Entfaltung des Ton- und Tonarten-Syſtems. Zuerſt iſt es das Verhältniß 2:3, das uns einen neuen Ton, die Quinte, z. B. von f das c, bringt. Schreiten wir nun in dieſem Verhältniſſe fort, ſo müſſen wir zu jedem neu gefundenen Tone wieder deſſen Quinte, einen neuen Ton, erhalten, z. B. von F aus zuerſt die 7 Tonſtufen:

F — c — g — d — a — e — h,

dann die Erhöhungen derſelben:

fis — cis — gis — dis — ais — eis — his,

dann die Doppel-Erhöhungen:

fisis — cisis — gisis u. ſ. w.,

und ſo würde die Entfaltung des Tonſyſtems in das Unendliche fortgeſetzt werden können, ohne jemals wieder auf den erſten Ton (f) oder eine ſeiner Octaven zurückzukommen. Allein dieſe Rückkehr, die Octave (das Diapaſon, ſ. den Art. Griech. Tonſyſtem) iſt unſerer Tonkunſt ſo nothwendig, und die neuen Töne vom dreizehnten an haben von früheren (eis von f, his von c, fisis von g u. ſ. w.) einen ſo geringen ja unmerklichen Abſtand, daß man dieſe Töne für identiſch, vollkommen gleich mit den übrigen annimmt. Vergl. den Art. Enharmoniſche Töne. So ſind wir alſo mit unſerem dreizehnten Tone wieder auf den erſten zurückgekommen, haben einen Kreislauf durch alle Töne unſeres Syſtems gemacht, und dies wäre der Quintenzirkel der Töne, der Tonerfindung unſerer Muſik. Wir haben ihn übrigens bei F begonnen, um zuerſt alle ſieben einfachen Stufen zu erhalten: in der Sache iſt es begreiflicher Weiſe gleichgültig, wie wir den erſten Ton nennen, oder welchen wir als erſten annehmen. — Bei der Zuſammenſtellung des Tonartenſyſtems treffen wir wieder auf einen Quintenzirkel, und hier iſt der Ausdruck und die Benutzung der Sache ſelbſt häufiger. Es iſt uns nämlich in vielfacher Hinſicht wichtig, uns jederzeit und möglichſt geläufig jede Tonart mit ihrer Tonleiter und den für ſie erforderlichen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen vorſtellen, auch zu jeder diejenigen Tonarten finden zu können, die mit ihr am nächſten verwandt, das heißt hier: in den wenigſten Tönen abweichend ſind. Hier gewahren wir nun zuvörderſt 1) bei den Durtonarten, daß jede eine Quinte höher liegende Durtonart eine Erhöhung, und jede eine Quinte tiefer liegende eine Erniedrigung mehr hat, als die unmittelbar vorangegangene. G-Dur z. B. hat nur eine, D-Dur zwei Erhöhungen, C-Dur keine, G-Dur eine Erhöhung; F-Dur hat eine Erniedrigung, die in C-Dur aufgehoben wird, d. h. der in F erniedrigte Ton wird in C erhöht. So hat ferner C keine Erniedrigung, F eine, B zwei ꝛc. Auch dieſe Reihe der Tonarten könnten wir, wie oben die Reihe der Töne, in das Unendliche fortſetzen, wüßten wir nicht, daß His enharmoniſch gleich c, folglich die Tonart His-Dur gleich C-Dur iſt. Hiermit ſchließt ſich alſo der Kreis der Tonarten, wie zuvor der der Töne, und wir können von C-Dur an die Tonarten mit Erhöhungen bis zum enharmoniſchen His-Dur, als einen Quintenzirkel der Durtöne mit Erhöhungen,

o
c
his
12
eis g
11 1
ais d
10 2
dis a
9 3
gis e
8 4
cis h
7 5
fis
6

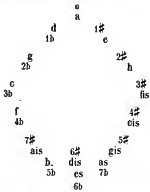
desgleichen von C-Dur an die Tonarten mit Erniedrigungen bis zum enharmoniſchen Deses-Dur, als einen Quintenzirkel der Durtöne mit Erniedrigungen

o
c
deses
12
f asas
1 11
b eses
2 10
es bb
3 9
as fes
4 8
des ces
5 7
ges
6

darſtellen. Bei c iſt angefangen, weil dies weder Erhöhungen noch Erniedrigungen braucht. An dieſen Quintenzirkeln finden wir nicht blos, wie viel Erniedrigungen oder Erhöhungen jede Tonart braucht (z. B. D zwei, E vier Kreuze, Des fünf, Ces ſieben Bee), ſondern auch, welche (man folge nur dem Quintenzirkel, ſo findet man, daß fis die erſte, cis die zweite Erhöhung, b die erſte, es die zweite Erniedrigung iſt), und endlich ſehen wir auch zu jeder Tonart die nächſtverwandten; es ſind die nächſten Nachbarn (z. B. von C iſt es F und G, von Ges wäre es Des und Ces), die von ihr nur in einem einzigen Tone verſchieden ſind; die im zweiten Grade verwandten Durtonarten (die in zwei Tönen abgehen) finden ſich auf dem folgenden Platze, z. B. von C ſind es B- und D-Dur und ſo fort. Da aber (wie aus dem Artikel Enharmoniſche Tonarten zu erſehen iſt) in der Regel die Tonarten nur bis zu ſechs Kreuzen oder Been gebraucht werden, ſo kann man obige beide Quintenzirkel in einen Quintenzirkel der gebräuchlicheren Tonarten zuſammenziehen. — 2) Bei den Molltonarten iſt ebenfalls der Quintenzirkel geeignet, uns nicht blos die Vorzeichnung der Töne, ſondern auch ihre Mollverwandtſchaft zu zeigen. Wir ſetzen von A-Moll aus (weil dies, wie

Digitized by Google

C-Dur keine Vorzeichnuung hat, gleich einen Quintenzirkel der gebräuchlicheren Tonarten her *).



Quinterne, ein veraltetes Saiteninſtrument, das zur Gattung der Zithern gehörte.

Quintett, ital. Quintetto, Quintuor, unterſcheidet ſich vom Quartett nur dadurch, daß es ein Tonſtück von fünf Stimmen iſt, während das Quartett nur vier Stimmen enthält.

Quintfagott. Hierunter verſtehen Einige den ſogenannten Doppel- oder Contrafagott; Andere den um eine Quinte höher ſtehenden, auch Fagottino genannten Fagott.

Quintflöte, ſ. Flöte und Quinte.

Quintilian, ſ. Ariſtides.

Quintole, eine Gruppe von fünf Tönen, in die eine größere Note zerlegt worden iſt. Eine halbe Note hat z. B. vier Achtel; zerlegt man ſie in fünf kleinere gleiche Noten, oder rechnet man fünf Achtel auf eine halbe Note, ſo heißt die Gruppe dieſer (uneigentlich Achtel genannten) kleineren Noten eine Quintole. Die Quintole wird durch einen Bogen und darüber geſetzte Ziffer kenntlich gemacht, — öfters unterbleibt auch dieſe Bezeichnung, und man muß aus der ganzen Takteintheilung errathen, daß fünf zuſammengeſtellte Noten ſtatt vier geſetzt und eine Quintole ſind. In der Quintole beſitzen wir alſo eine fünftheilige Tact- oder rhythmiſche Form, wie in der Triole eine dreitheilige. Die fünf Töne einer Quintole bilden zuſammen ein Ganzes, der erſte Ton iſt Haupttheil oder Hauptglied, und wird betont, die anderen vier folgen gleichmäßig und ohne Accent nach.

Quintquartenaccord, richtiger Quartquintenaccord.

Quintſecundenaccord, richtiger Secundquintenaccord (ſ. d.).

Quintſextenaccord, iſt die erſte Umkehrung des Septimenaccordes, bei welchem die Terz des Grundbaſſes in den Baß zu liegen kommt. Die Intervalle, welche alsdann noch der Accord enthält, ſind Terz, Quinte und Sexte; die erſte jedoch wird ſelten in der Generalbaßſchrift angedeutet, und man ſchreibt daher blos ♮. Die Quinte war urſprünglich Septime, und die Sexte der Grundton. Nun können aber acht verſchiedene Arten oder Gattungen dieſes Accordes vorkommen: 1) mit der kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Sexte, und zwar in Moll und Dur auf dem unterhalben Tone (h d f g, gis h d e); 2) mit der kleinen Terz, reinen Quinte und großen Sexte, in Dur auf der zweiten Stufe, und in Moll auf dem Grundtone und der vierten Stufe der Leiter (d f a h, a c e fis); 3) mit der großen Terz, reinen 5 und großen 6, in Dur auf dem Grundtone und der vierten und fünften Stufe, und in Moll auf der dritten, kleinen ſechsten und ſiebenten Stufe (c e g a, f a c d, g h d e); 4) mit der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Sexte, in Dur auf der dritten und ſechsten Stufe, und in Moll auf der fünften Stufe (e g h c, a c e f); 5) mit der kleinen Terz, verminderten Quinte und großen Sexte, auf der zweiten Stufe der Molltonleiter (h d f gis); 6) mit der großen Terz, übermäßigen Quinte und großen Sexte, auf der dritten Stufe der Molltonleiter; 7) mit der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Sexte, auf der fünften Stufe der Molltonart (e gis h c); 8) mit der übermäßigen Sexte in Begleitung der großen Terz und reinen Quinte, oft vorkommend aber nur auf der kleinen ſechsten Stufe der Molltonleiter (f a c dis). Letzteres iſt der ſogenannte große Quintſextenaccord oder der Accord der großen Sexte. Die eigentliche Diſſonanz in allen dieſen Quintſextenaccorden iſt immer die Quinte, weil ſie als umgekehrte Septime erſcheint, und ſie muß daher auch im ſtrengen Style immer vorbereitet und eine Stufe abwärts aufgelöſt werden, nur in dem Falle, wo der Accord als erſte Umkehrung des Hauptſeptimenaccords erſcheint, alſo wo er auf dem unterhalben Tone der Durtonleiter ſtatt hat, und wo er eigentlich Modulationsaccord iſt, darf die Vorbereitung wegbleiben.

Quintuor, ſ. Quintett.

Quirl, Johann Heinrich, Orgelſpieler des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Nimptſch am 25. November 1680. Er hat auch Manches componirt, doch iſt keine von ſeinen Arbeiten bis auf uns gekommen.

Quirot (Vorname?), lebt zu Paris, wahrſcheinlich als Flötiſt in irgend einem Orcheſter. Beſtimmtes haben wir über ihn nicht erfahren ſo fleißig er auch als Componiſt war.

Quitſchreiber, Georg, merkenswerther Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller des 16. Jahrhunderts, war zu Kranichfeld am 30. December 1569 geboren. Er war 1629 Pfarrer in Magdala, Ottſtedt und Maina, als welcher er 1638 ſtarb.

Quodlibet, von dem lateiniſchen quod libet = was beliebt, zunächſt im Allgemeinen eine Verbindung mannigfaltiger kleiner Dinge, dann in der Muſik insbeſondere ein Tonſtück, in welchem kleinere Sätze, kurze Gedanken aus verſchiedenen anderen und wo möglich bekannten größeren Werken zuſammengeſtellt, an einander gereiht ſind, um einen komiſchen Effect hervorzubringen. Mit Potpourri (ſ. d.) und dergleichen Tonſtücken hat das Q. wohl viel Aehnlichkeit, doch unterſcheidet es ſich auch noch weſentlich davon, was aus dem Vergleiche von ſelbſt hervorgeht, und beſonders zwar dadurch, daß das Q. ſtets komiſch, und lediglich auf eine komiſche Wirkung berechnet iſt.

Quointe, fleißiger Kirchencomponiſt, welcher um 1720 beſonders blühete, war Geiſtlicher, wo aber, und Sonſtiges aus ſeinen äußeren Lebensverhältniſſen iſt nie bekannt geworden.

R

R, der 17. Buchſtabe im deutſchen Alphabet, kommt einzeln in der Muſik nur als Abbreviatur von Ripieno und recht vor, ſ. Destra.

Raab, Leopold Friedrich, Violiniſt, geboren zu Glogau 1721. Er bildete ſich unter Leitung des berühmten Franz Benda, in deſſen Manier er ſpäter auch Concerte, Solo's und Sinfonien componirte. In Berlin beſchloß er auch ſein Leben; in welchem Jahre aber iſt nicht bekannt.

Raab, Ernſt Heinrich Otto, Sohn des Vorhergehenden, ward geboren zu Berlin 1750. Zu ſeiner Zeit war er einer der größten Violiniſten, der hinſichtlich der Bravour vielleicht noch über Benda ſtand, welcher

*) Eine leichtere Darſtellung findet man in der allgemeinen Muſiklehre von A. B. Marx.

Digitized by Google

bekanntlich ſich vornehmlich durch einen meiſterhaften Vortrag des Adagio und überhaupt eine eminente Zartheit der Bogenführung auszeichnete.

Raaff, falſche Schreibart für Raff (ſ. d.).

Raagnies. Die Indier (ſ. Indiſche Muſik) haben vier verſchiedene praktiſche Muſikgattungen: Rektahs, Terana's, Tuppahs und Raagnies. Dieſe R. ſind ganz ſinn- und regelloſe Melodien, ſo daß ſie kaum in ein bei uns Europäern übliches Zeit- und Tonmaaß gebracht werden können. Nur ein eingeborner Hindoſtaner vermag ſie vorzuteagen. Sie ſcheinen blos Eingebungen einer durch Liebe oder andere Leidenſchaften aufgeregten Fantaſie zu ſeyn, gleichen alſo dem Weſen nach unſerer freien Fantaſie und dem wilden, aber ſchönen Geſange der alten ſchottiſchen Harfner oder Barden.

Raas d. v., ſchlecht franzöſiſch für Rans de vaches, ſ. Kuhreihen.

Rabanna, indiſches Inſtrument, eine Art Pauke.

Rabin, Johann, Organiſt an dee Pfarrkirche zu Eilftauſendjungfrauen in Breslau und Muſiklehree. Geboren in Roſenhain bei Ohlau, am 1. März 1760. R. war bekannt als ein tüchtiger Lehrer, und bildete viele gute Claviee-Spielee und Spielerinnen, ebenſo ertheilte er mit Nutzen Unterricht im Grneralbaß. Seine Compoſitionen beſtehen in Kirchenſtücken, Sinfonien und vielen guten Clavierſonaten und Variationen.

Rackemann, Friedeich Chriſtian, einer der ausgezeichneteren Violin- und Flötenſpieler ſeinrr Zeit, ward geborrn zu Bielefeld in der Grafſchaft Ravensberg 1735. Er ſtarb in Berlin gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Von ſeinen Compoſitionen waren einſt beſonders einige Oden und andere Geſänge geſchätzt.

Rackett, bisweilen auch Rankett, ein veraltetes Blasinſtrument von Holz, in deſſen rundem Corpus ſich die Röhre, durch welche die Luft geblaſen wurde, neunmal umſchlang, ſo daß man dieſelben tiefen Töne darauf hervoezubringen im Stande war, als wenn das ganze Inſtrument noch neunmal ſo lang geweſen wäre. Joh. Chriſt. Denner verbeſſerte das Inſtrument gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, und nannte ſein Fabrikat nun Stock- oder Racketten-Fagott. In alten Orgeln findet man auch wohl ein Regiſter mit dem Namen Rackett.

Rackett-Fagott, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Racknitz, Joſeph Friedrich, Freiherr v., geboren zu Dresden am 3. Novrmber 1744. Er componirte Vieles für Geſang und Clavier, auch Orcheſter. Als Hofmarſchall ward ihm das Directorium der Capelle und des Theaters zu Dresden übertragen. Er ſtarb zu Dresden am 10. Apeil 1818.

Räder, zu Anfange des laufenden Jahrhunderts einer der vortrefflichſten Tenoriſtrn Deutſchlands. 1808 verließ er die Bühne gänzlich und trat in's Privatleben zurück. Seitdem iſt denn auch Nichts mehr von ihm in der Künſtlerwelt bekannt geworden.

Radicati, Felice, Gatte der ehemals ſo ſehr berühmten Sängerin und jetzt Geſangslehrrrin Thereſe Bertinotti, war 1778 zu Turin geboren und ſtammte aus einer armen adeligen Familie. Die Violine erlernte er bei dem berühmten Pugnani, war anfangs dann Kammermuſiker des Königs von Sardinien, Vittorio Emanuele, und nach ſeiner Heirath und gemachten Reiſen ward er zu Bologna am 31. März 1815 zum Orcheſterdirector an der Kirche S. Petronio, und zum Profeſſoe der Violine am Lyceo filharmoniro angeſtellt. Im Jahre 1823 endigte er ſein Leben auf eine ſehr traurige Weiſe. Während er nämlich zwei Pferde, welche er kaufen wollte, probirte, werden dieſelben ſcheu; er ſtürzt aus dem Wagen und gibt bald darauf ſeinen Geiſt auf. Sein Sohn Carl beſitzt von ihm noch die Opern: Il Sultano generoso, il Biondello, Coriolano, Castore e Polluce, l'Intrico fortunato und la Lezione singolare; die Operetten I due Prigionieri und il Medico per forza; 180 Cavatinen, Arien, Duette, Terzette ꝛc., 9 Violinconcerte, 24 gedruckte Violinduette, Terzette, Quartette, Quintette und 13 Conrertoni und Sinfonie (Ouverturen).

Radowitz, Joſeph von, K. Preuß. General und Geſandter in Karlsruhe, Darmſtadt und Naſſau, wurde geboren zu Altenburg am 6. Februar 1797. Wir haben es hier weder mit dem Krieger noch mit dem Diplomaten zu thun, ſo ausgezeichnet derſelbe in beiden Fächern bekanntlich auch iſt, ſondern mit dem Gelehrten, und zwar auch nur, ſoferne ſich ſeine vielſeitige Gelehrſamkeit ebenfalls auf die Tonkunſt erſtreckt, welche er aber nur liebt, ſo lange ſie ſich auf klaſſiſchem Boden bewegt; oder, wenn es ſich um den wiſſenſchaftlichen Theil derſelben handelt. — Ueber aus v. R.'s geiſtreicher Feder unter ſeinem Namen veröffentlichte Werke im Fache der Mathematik und einzelne Theile der Strategie, ſowie über ſeine „Ikonographie“ haben wir hier Nichts zu erwähnen; aber kund zu geben, daß, in verſchiedenen Organen, außer Abhandlungen mannigfacher Art, auch ſolche übee Muſik erſchienen ſind, von welchen nur auf jene aufmerkſam gemacht ſeyn möge, welche in Band IV. Seite 17 ff. in der Zeitſchrift für Deutſchlands Muſikvereine und Dilettanten befindlich iſt, eine Replik und auch eine Duplik erhielt. Ferner ſey noch bemerkt, daß der Verfaſſer dieſes Artikels manche muſikaliſche Aufſätze des Herrn v. R. in Manuſcript kennt, zu deren Veröffentlichung er ſich aber, aus zu großee Beſcheidenheit, bis jetzt noch nicht übereden ließ.

Radziwill, Anton Heinrich, Fürſt, geboren am 13. Juni 1775, ſeit 1796 vermählt mit der Prinzeſſin Friederike Dorothea Louiſe Philippine, einzigen Tochtrr des Prinzen Ferdinand von Preußen. Er war nicht nur Tonſetzer, ſondern auch ſelbſt ausübender Tonkünſtler, Sänger (mit einer ſchönen Tenorſtimme begabt) und Virtuos auf dem Violoncell. Nach kurzee Krankheit ſtarb er in der Oſternacht $12^3/_4$ Uhr, in der erſten Stunde des großen Tages (7. April), 1833 zu Berlin. Die durch ihn gleichſam verwaiste Singacademie daſelbſt feierte ſein Andenken durch eine Trauermuſik. Dieſelbe begann mit dem Crucifixus von Lotti, der Lieblingscompoſition des Fürſten, welche er nur „die köſtlichſte Perle in drm Roſenkranze chriſtlicher Geſänge“ zu nennen pflegte. Hierauf folgte Mozart's Requiem und den Beſchluß machten die von dem Fürſten ſelbſt componirten Oſterchöre aus Göthe's „Fauſt.“ Auf die Löſung dieſer Compoſition, ſeines „Fauſt“ von Göthe, hat der Fürſt den ganzen Zeitraum ſeines männlichen Alters verwendet, und erſt drei Jahre vor ſeinem Ende genügte er ſich ſelbſt in ſeinem Werke. Aber es iſt auch einer der genialſten Tonſchöpfungen, welche in der neueren Zeit erſtanden. Rellſtab beſprach das Werk vom äſthetiſchen Geſichtspunkte aus weitläufig in der „Iris“ und in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung ſind ihr viele Spalten gewidmet worden, z. B. 1836 pag. 601 ff. Die ganze Compoſition iſt im Clavierauszuge und in Partitur gedruckt worden, und als ſie zum erſtenmale von der Berlinee Singakademie vollſtändig aufgeführt ward, erregte ſie die größte Senſation. Und in dee That könnte dieſen Tonſchöpfungen eine ſo allgemeine Verbreitung zu Theil werden, wie ſeinen übrigen Compoſitionen, die in Geſängen und Inſtrumentalſätzen mancherlei Art beſtehen, unbezweifelt würde er vor dem allgemeinen Urtheile einen Rang unter den gefeierteſten Componiſten deutſcher Schule einnehmen, denn wie er ſich mit ſeinem Sinn für das Schöne und Edle drm größten Meiſterwerke deutſcher Poeſie zugewendet, ſo hat er auch in den Tongebilden es bewährt, daß Gluck, Händel, Mozart, Bach und Beethovrn ſeine Muſter waren. Zu Ehren der Prinzeſſin Eliſe Radziwill, welche am 27. September 1833 in Freienwalde ſtaeb, und ebenfalls eine große Verehrerin und Kennerin der Tonkunſt wae, veranſtaltete die Berliner Singakademie ebenfalls am 28. October eine ſinnige muſikaliſche Todtenfeier.

Rafael, Carl Franz, wurde zu Senftenberg in Böhmen geboren. 1840 befand er ſich in Brünn als Chordirector beim Theater. Er ſchrieb eine große Meſſe

Digitized by Google

in C; ein Graduale pro Dominica in albis für vier Singſtimmen und Orgel ꝛc.

Raff, Anton, betrachten wir nicht den Künſtler für ſich, ſondern ihn als Menſchen zugleich, in ſeinem Ganzen, wenn nicht der größte, ſo doch ſicher einer der größten Sänger, die je gelebt haben. Er ward zu Gelsdorf, einem kleinen Dorfe im Jülich'ſchen, 1714 geboren. Bei der Vermählungsfeier des Churfürſten Carl Theodor und bei der Kaiſerkrönung zu Frankfurt trat er in Deutſchland zum erſten Male als Künſtler auf. Nachher ſang er um 1749 längere Zeit in Wien. Nur eine Stimme war über die Unübertrefflichkeit ſeiner Leiſtung. Sein außerordentlicher Ruf — verbreitet durch viele Reiſen, die wir hier übergehen — führte ihm viele Schüler zu; ſeine beiſpielloſe Strenge ließ ihn jedoch auch manchen vor der Zeit wieder verlieren. Einige Jahre vor ſeinem Tode nahm ſein Kunſtſinn und ſeine früher ſo gränzenloſe Liebe zur Muſik ganz ab; er verſchenkte ſeinen Notenvorrath, gab ſein Clavier weg, und ſang nichts mehr als hie und da nur noch die Abſchieds-Arie aus „Günther von Schwarzburg," wenn man ein alterndes, abweſendes und in ſich gekehrtes Brummen oder Trillern ſingen nennen kann. Der Mann, der ein ganzes halbes Jahrhundert hindurch mit ſeinem Geſange die Bewunderung von ganz Europa erregt hatte, brachte ſeine ganze Zeit jetzt mit Meſſegehen, Promeniren, Beſuchen und mit der Lectüre von Cervantes, Metaſtaſio's und medicinischen und geiſtlichen Büchern zu. Männer aus ſeinem Umgange verſichern ſogar, daß er zuletzt mehr denn einmal ſeine Reue darüber ausgeſprochen haben, Künſtler und nicht Geiſtlicher geworden zu ſeyn. Er ſtarb zu München am 28. Mai 1797. Sein Grabſtein dort hat die einfache, aber vielſagende Inſchrift: „Dem großen Sänger Raff." Groß, ja, war er, groß als Sänger, groß als Menſch.

Raga und **Ragini,** ſ. Indiſche Muſik.

Ragis, ſ. Raagnies und Indiſche Muſik.

Ragnoni, Francesco, ein berühmter italieniſcher Componiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts.

Ragnys, daſſelbe, was Ragis, ſ. Raagnies und Indiſche Muſik.

Ragué, Louis Charles, Harfeniſt und Componiſt, war geboren und gebildet zu Paris und lebte auch daſelbſt bis in den Anfang des laufenden Jahrhunderts, wo er als ein ſehr alter Mann ſtarb.

Raguenet, Franciscus, berühmt durch mehrere Streitſchriften über franzöſiſche und italieniſche Muſik, war aus Rouen gebürtig und hatte von Jugend auf mit vielem Fleiße die Tonkunſt und ſchöne Wiſſenſchaften ſtudirt. Reiſen nach Italien und ein längerer Aufenthalt zu Rom machten ihn mit den daſigen Verhältniſſen genau bekannt. Eine Folge davon war ſeine Schrift „Monumens de Rome." Die Complimente, welche er darin mit redneriſcher Freigebigkeit den römiſchen Einrichtungen machte, verſchafften ihm das Ehrenbürgerrecht der Stadt Rom, und zum Dank dafür ſchrieb er nun jene weltbekannte „Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opera" (1704), worin er zuerſt den Franzoſen die Augen über ihren kläglichen Muſikzuſtand im Vergleich zu der italieniſchen Kunſt öffnete. Das Werk zog ihm aber viele Feinde zu. Beſonders war es Frenuſe, der heftig gegen ihn ankämpfte. Seine Réponse à la Critique du Parallele vermochte nicht die Gemüther zu beruhigen, und nicht ohne Wahrſcheinlichkeit ſchreibt man dieſem heftigen Streite die erſte Veranlaſſung zu dem grauſamen Morde zu, der an ihm begangen wurde. An einem Morgen des Jahres 1722 fand man ihn mit abgeſchnittener Kehle in ſeinem Zimmer. Er hatte ein Alter von 60 Jahren erreicht.

Raguſa, Vincenzo, Componiſt des 17. Jahrhunderts, war Franziskanermönch im Kloſter zu Modica, und geboren daſelbſt am 7. Februar 1630. Er ſtarb am 24. Mai 1703, viele herrliche Werke hinterlaſſend.

Rajah, in der Muſik daſſelbe was Raga.

Raimondi, Ignazio, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einer der ausgezeichnetſten italieniſchen Violiniſten, war ein Schüler von Barbella. Gegen 1760 kam er nach Amſterdam, und gab einige treffliche Compoſitionen für ſein Inſtrument im Drucke heraus: concertirende Sinfonien, Concerte, Duette ꝛc. Er ging ſpäter nach Paris, und fand hier auch ſowohl als Virtuos wie als Componiſt die beſte Aufnahme. Wahrſcheinlich ſtarb er zu Anfange dieſes Jahrhunderts, da die Nachrichten aus London über ihn nur bis 1800 reichen.

Rallentando, von rallentare — nachlaſſen, locker, ſchlaff machen; iſt in der Muſik daſſelbe, was ritardando, noch mehr aber was lentando (ſ. d.).

Rambach, Auguſt Jakob, geboren zu Truchitz in der Mittelmark 1737, war erſt Rector, dann Hauptprediger an der Marktkirche in Quedlinburg, ward 1800 als Hauptprediger der St. Michaelskirche nach Hamburg berufen, ſpäter aber an die St. Jakobikirche daſelbſt verſetzt, und ſtarb als Doctor der Theologie und Scholarch 1818. Er war ein großer Freund und Kenner der Muſik; ſammelte Luther's Lieder, und ſchrieb, außer mehreren, nicht hierher gehörigen theologiſchen Werken. „Ueber Dr. Martin Luther's Verdienſt um den Kirchengeſang, oder Darſtellung desjenigen, was er als Liturg, als Liederdichter und Tonſetzer zur Verbeſſerung des öffentlichen Gottesdienſtes geleiſtet hat, nebſt einem aus den Originalen genommenen Abdrucke ſämmtlicher Lieder und Melodien Luther's, wie auch der Vorrede zu ſeinem Geſangbuche" — ein, außer dem allgemeinen Intereſſe, was Perſon und Sache ſchon an ſich erregen, für die Geſchichte der Kirchenmuſik und insbeſondere Kirchen- und Choralgeſangs ſehr wichtiges Werk.

Rameau, Jean Philippe (nicht Baptiſte), Tonſetzer und muſikaliſcher Schriftſteller, und als ſolcher merkwürdig nicht blos in der Geſchichte der franzöſiſchen, ſondern der geſammten europäiſch-abendländiſchen Muſik, ward zu Dijon in Burgogne am 25. October 1683 geboren. Sein Vater, Jean R., war Organiſt an der Domkirche daſelbſt, und widmete alle Zeit, die ihm ſein Amt übrig ließ, dem Unterrichte ſeiner beiden Söhne, unter welchen unſer Jean Philippe der ältere war. Der jüngere folgte zwar dem Vater im Amte, hat ſich aber nie auf irgend eine Weiſe beſonders hervorgethan, und wir können ihn ſomit füglich übergehen. Mit einer wahren Leidenſchaft warf er ſich dem Studium der Kunſt in die Arme, und alles Verkehrte, was er vielleicht in ſeinem Leben auf dem Gebiete der Theorie zu Wege gebracht hat, iſt nur dem unbändigen Eifer und der Hitze zuzuſchreiben, womit er ein einmal angefangenes Werk zu vollenden ſtrebte. Er ging nach Paris, und wurde Organiſt in dem Jeſuitencollegium und bei den Pères de la merci. Die Kraft und Gewandtheit, womit er ſein Rieſeninſtrument bewältigte, verſchaffte ihm einen Ruf als Orgelvirtuos durch ganz Frankreich. Schon 1722 trat er mit einem eigenen Werke hervor: „Traité de l'harmonie, divisé en IV. Livres," was ſeinem ſpäteren großen Anſehen als Theoretiker eine feſte Baſis legte. Das Werk, wie auch ſein 1726 folgendes „Nouveau Systéme de musique théorique etc.," wurde in's Engliſche überſetzt. Der Glanz, welcher den Theoretiker auf einmal umſtrahlte, warf auch einiges Licht auf den Praktiker. Fünfzig Jahre war er alt, und hatte noch Nichts componirt, als Clavierſtücke und einige kleine Geſangswerke. Die Gegner ſeiner theoretiſchen Syſteme wußten dieſen Umſtand mit Bitterkeit zu benutzen. Er wandte ſich daher an den Abbé Pellegrin und bat ihn um einen Operntext. 50 Louisd'or mußte er demſelben für „Hyppolite et Aricie" bezahlen. Kein Wunder, daß er nun auch ſein ganzes Talent, alle ſeine geiſtigen Kräfte an der Compoſition verſchwendete. Und ein Genius hatte ihn diesmal geleitet. Schon in der erſten Probe fiel ihm der Dichter um den Hals und zerriß vor Aller Augen den ausgeſtellten Honorarwechſel. Man denke ſich den eiteln, ſtolzen R. in dem Augenblicke! Seine folgende Oper „Zoroastor" genoß die noch keinem franzöſiſchen

Digitized by Google

Muſikſtücke widerfahrene Auszeichnung, in einer deutſchen Ueberſetzung zu Dresden aufgeführt zu werden; ſo wirkten auf einmal alle Elemente zu dem einen Ziele, ihn zum Heros des Jahrhunderts in der franzöſiſchen Muſik zu erheben. Noch 20 Opern ſchrieb er in der ſolgenden Zeit und alle wurden ſchön gefunden. Dazu war er in der Zwiſchenzeil auch als theoretiſcher Schriftſteller fortwährend fleißig. Anfeindungen ſeiner Grundſätze hatten ihn zu einem großen Kampfe herausgefordert, der nur im weiteren Verfolgen ſeines Syſteins und durch fernere Unterſuchungen ausgefochten werden konnte. Hiller in Deutſchland ſchried, daß im Verhältniß zu dem großen Glücke, was R.'s Opern machten, wenig Gutes darin zu finden ſey; Marpurg warf ihm Mangel an gutem, natürlichem Geſange vor, und Malthefon verwies ſeine Compoſilionen ſogar zu den Irokeſen, wohin ſie gehörten, weil R. daher nur ſeine Arrorde haben könne. Es waren gewichlige Männer alſo, die ſich gegen ihn vernehmen ließen; ſie vermochten aber alle Nichts, um dem reißenden Strome ſeines Rufs auch nur einigen Aufenthalt zu thun. Er theilte das Reich mit dem lange bewunderten Lully, und gewann, ſo wie ſein Vorgänger, nach und nach die Slimmen aller Liebhabee und Kenner, Schöngeiſter und Gelehrten der Bevölkerung von Paris für ſich, welche nun eben ſo orthodor und beharelich auf ihn ſchwuren, als ſeil vier Deeennien vorher auf Lully. Seine Opern fanden ſogar den Weg in noch einige andere Städte des nöedlichen Deutſchlands, wo man ſie in Ueberſetzungen aufführte. Uebrigens ſteht R. als Theoreliker weit höher, denn als Praktiker. Der König von Frankreich halte R. zu ſeinem Capellmeiſter ernannt, und ſo merklich ſich ſpäler die Gunſt des Publikums von ihm abwendete, ſo ungeminderl blieb ihm die Gnade ſeines Herrn bis an ſeinen Tod. 1764 erhob ihn dieſer ſogar in den Adelſtand. Eine heftige Fieberkrankheil befiel ihn am 10. Seplember deſſelben Jahrs (1764) und ſchon am 12. war er todt. Er hatte unſers Wiſſens keine Kinder, aber einen Neffen (Sohn ſeines Bruders in Dijon) bei ſich, den er auch in Muſik unterrichtete, und der mil dem Namen Rameau Neven einige Clavierſonalen mit Violinbegleitung componirte, und herausgab, aber niemals excellirte.

Rami oder Ramis, Barlolomeo, ſ. Pareja.

Ramler, Carl Wilhelm, geboren zu Colberg 1725, ſtudirle zu Halle und ward 1748 Profeſſor der ſchönen Wiſſenſchaften bei dem Cadettencorps zu Berlin, legte 1790 aber dieſes Lehraml nieder und ward Mitdireetoe des Nationaltheaters in Berlin; zog ſich endlich ſeit 1796 von allen Geſchäften zurück und ſtarb am 11. April 1798. Er iſt als lyriſcher Dichter, Ueberſetzer und Critiker, endlich auch als Aeſthetiler berühml. Uns gehl er im Grunde nur in letzter Beziehung an; doch darf von ſeinen poeliſchen Werke hier auch nicht ſeine Cantate „der Tod Jeſu“ unerwähnt bleiben, die duech Graun's Muſik uns ſo unvergeßlich geworden iſt. Seine „Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften“ iſt für den gebildeten Muſiker und namentlich den Tondichter noch heute von großem Intereſſe. Leſenswerth iſt ſeine „Apologie der Oper.“ Sie ſteht im zweilen Bande der Marpurg'ſchen Beiträge pag. 84 ff., und iſt 1795 auch in's Franzöſiſche überſetzt worden.

Ramm, Friedrich, Königlich Baieriſcher Kammermuſikus und vortrefflichrr Virtuos auf der Hoboe, wurde am 18. November 1744 in Mannheim geboren. Im Jahre 1808 feierte er in München ſein Jubelfeſt, nachdem er ſeinem Hofe 50 Jahee lang gedient hatle: gewiß ein merkwürdigee Fall bei einem großen Hoboenbläſer. Ramm gehörte unſtrellig unter die vortrefflichſten Hoboiſten ſeiner Zeit, und man ſagt nicht zu Viel, wenn man behauptet, daß nur Wenige den ſchönen, runden, ſanften und wahren Hoboenton, verbunden mit kräftiger Tiefe, ſich in ſo hohem Grade zu eigen gemacht haben. Seine vorzüglichſten Schüler ſind: A. Fladt, Königl. Kammermuſikus in München, und der bereils verſtorbene E. Thurner.

Ramoneda, Ignacio, Mönch und Muſikdireetor im K. Kloſter St. Lorenzo im Escurial, iſt der Verfaſſer des großen Werkes über den katholiſchen Kirchengeſang, welches 1779 in kl. 4° zu Madrid erſchien. Mehe iſt leider nichl über ihn in Deutſchland bekannl.

Randall, John, geboren 1715, befand ſich in ſeinee Jugend unter den Königl. Kapellknaben zu London und zeichnete ſich durch eine ſchöne Stimme und viel muſikaliſches Talenl aus. Als Händel 1731 zu London ſein damals neues Oratorium „Eſther“ aufführte, ward ihm die Titelrolle übertragen, und er führte ſie zur allgemeinſten Zufriedenheit durch. Später ſtudierte ee förmlich die Muſik und ward Baccalaureus, dann Doctor und endlich 1755 Profeſſor derſelben an der Univerſitäl Cambridge, wo er am 14. (nach Anderen am 18.) März 1799 ſtarb. Als Componiſt war er wenig thätig.

Randhartinger, Benedikt, K. K. Hofcapellmeiſter in Wien. Geboren am 27. Juli 1802 zu Ruprechtshofen in Oeſtreich. Schüler Salieri's. Im Auguſt 1832 wurde er als Tenorſänger in der K. K. Hofeapelle angeſtellt, und ihm iſt ſeil dieſer Zeil die Ehre zu Theil geworden, bei den Hof- und Kammerconcerten, welche in den allerhöchſten Apparlements der allerhöchſten Kaiſerl. Familie von Zeit zu Zeit ſtatlfinden, ſämmtliche Geſang- und Inſtrumentalſtücke am Clavier zu begleiten. Im Jahee 1844 wurde R. zum K. K. Vieehofeapellmeiſter ernannl, nachdem er mehrere Kircheneompoſitionen für die K. K. Hofrapelle geliefeet hatte, unter drnen eine Meſſe ſich befindet, für welche er von Sr. Majeſtät dem Kaiſer mit der goldenen Medaille für Kunſt und Wiſſenſchaft brtheill wurde. Auf Anſuchen der griechiſchen Kirche in Wien hat R. die vollſtändige griechiſche Liturgie in Muſik geſetzt, die ſich eines ſolchen allgemeinen Beifalls erfreut, daß ſein inzwiſchen im Druck erſchienener erſtee Band dieſes Werkes, außer Wien noch in Venedig, Trieſt und Mancheſter aufgeführt, und die Annahme deſſelben auch an andern Orten vorbereitet wird. In letzterer Zeit machte R. faſt alle Jahre eine größere Reiſe in's Ausland, woduech er ganz Deutſchland, Italien, Frankreich und England kennen lernte und aller Orten beifällige Aufnahme und Anerkennung fand, wie dieß die Ernennung zum Eheenmitgliede von vielen in- und ausländiſchen muſikaliſchen Geſellſchaften und Verleihung des St. Ludwigsordens von Lucca hinlänglich beweist. Seine bisher romponirten Werke beſtehen in: 1) über 200 Liedern mil Clavierbegleilung, 2) verſchiedenen Clavierſtücken, 3) ſechs großen Meſſen für die K. K. Hofcapelle, 4) einem Requiem in C-Moll, 5) mehreren Gradualien und Offertorien in C-Moll, 6) zwei großen Sinfonien für's Orcheſter, 7) die Oper „König Enzio,“ 8) mrhrere concertante Stücke für verſchiedene Inſtrumente mit Orcheſter.

Ranieri. Die Geſchichte nennl zwei berühmie italieniſche Sänger dieſes Namens. Der eine ſtarb 1620 als ein noch junger Mann, ſoll auch Virtuos auf einigen Inſtrumenlen geweſen ſeyn. Der andere blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderis und lebte damals zu Paris, wo er beſonders im Concert ſpirit. großen Beifall ärndlete.

Raniſch, Chriſtoph, zuletzl Königl. Schwediſcher Hoforganiſt zu Slockholm, geboren zu Dresden 1596, einer der größten Virtuoſen ſeiner Zeit auf dem Claviere und der Orgel. Er machle viele und große Reiſen und ſtarb zu Stockholm ſchon 1638, nachdem er kaum ein Paar Jahre daſelbſt gelebi hatte.

Rankett, ſ. Rackell.

Rans de vaches, ſ. Kuhreihen.

Raphael, Ignaz Wenzel, geboren zu Münchengrätz in Böhmen 1761, war Rait-Offizier bei K. K. geheimen Kammer-Zahlamt und Tonkünſtler zu Wien, wo er ſchon am 23. April 1799 an einer Lungenſucht ſtarb. Seine angenehme Tenorſtimmr, ſeine Fertigkeit auf mehreren Inſtrumenten, beſonders auf dem Pianoforte, und ſeine Leichtigkeit im Partiturleſen wurden allgemein bewunderl und verſchaffien ihm Zutritt in die

Digitized by Google

auserleſenſten Zirkel. Daneben war er als Componiſt ſo thätig, daß er in allen Stylen zahlreiche Werke ſchuf, van denen nicht wenige ſich lange in großem Beifall erhielten. Man muß ihn nicht verwechſeln mit dem Breslauer Muſiklrhrer **Raſael**, der ſich unſers Wiſſens niemals Raphael ſchried.

Rapp, Johann Dietrich, ein vorzüglicher Flötenvirtuas des vorigen Jahrhunderts, war Stadtmuſikus in Mitau, wo er erſt gegen 1810 ſtarb. Seinen Sohn — Ernſt Wilhelm, der aber Theolog wurde und werden mußte, erzog er nebenbei zu einem guten Violinſpieler.

Rappel, ein altes orientaliſchrs Inſtrument, beſonders aber in Aegypten zu Hauſe, wo man es noch heutzutage bisweilen findet. Es war wie ein Ballneß gemacht, unten mit einem Handgriffe. Eine außerordentliche äußere Schallkraft muß das Geraſſel des Inſtruments gehabt haben, da Auſonius ſich gewaltig über ſeinrn Tumult beklagt.

Raquette, wird zu den großen Organiſten des 17. Jahrhunderts gezählt. Um 1620 war er Organiſt an der Kirche zu Notre-Dame in Paris. In Frankreich verehrte man ihn als den größten Meiſter auf ſeinem heroiſchrn Inſtrumente.

Rasca oder Raseius (wie er ſich mit lateiniſcher Endung nannte). Chriſtian Friedrich, Muſikgelehrter des vorigrn Jahrhunderts, am 15. Mai 1704 zu Craſſalzheim bei Schwarzenberg geboren, wo ſein Vater, der ſich aber Raſchka ſchried, Pfarrer war. 1739 erhielt er die Stelle eines Cantars und Directors des akademiſchen Muſikchors, wie zweiten Schulkollegen zu Altdorf, in welcher er in den 60r Jahren ſtard. Allgemein galt er für einen der kenntnißreichſten Muſiker, deſſen Urtheil die ſchwierigſten Fragen in der Kunſt unterlegt wurden. Camponirt hat er Wenig.

Raſelius (deutſch eigentlich Raſel), Andreas, geboren zu Amberg, war Magiſter der Philoſophie und zuleßt Hoſcapellmeiſter des Churfürſten von der Pfalz, and ſteis mit muſikaliſchen Compoſitionen und Schriftſtellerei in ſeinem Fache beſchäftigt. Werke von ihm führt Gerber in ſeinem alten Tankünſtlerlerikan einzeln auf.

Raſetti, Amadeo, Claviermriſter und rüſtiger Componiſt in Paris zu Ende des vorigen und zu Anfang des jeßigen Jahrhunderts, von deſſen näheren Lrbensumſtänden aber bis jeßt nichts bekannt geworden iſt.

Raſtral, von dem lat. rastrum (Harke, Rechen), das brkannte, aus Meſſingblech zu fünf kleinen Federn odee Spißen zuſammengebogene Inſtrument, womit man die Linienſyſteme zur Notenſchrift auf's Papier zieht.

Raſtrelli, Vincenz, geboren zu Fano 1760, geſtorben zu Dresden am 20. März 1839. 1831 ward er Alters halber penſionirt, und es läßt ſich denken, daß er in ſeiner Eigenſchaft als beſtallter Kirchencomponiſt manches Werk ſeines Bereichs in's Leben rief; er ſchrieb viele Meſſen, von welchen ſich zehn in dem königl. Kirchenarchive zu Dresden befinden; drei Veſpern, worunter auch eine achtſtimmige; das Oratorium „Tabia;“ mehrere Canzonetten, Arien u. ſ. w.

Raſtrelli, Joſeph, Sohn des Vorhergehenden, geboren zu Dresden am 13. April 1799, als Künſtler dem Vater weit überlegen, iſt Muſikdirector bei der Königl. Capelle in Dresden. Er componirte drei Meſſen (eine achtſtimmige und eine vierſtimmige), drei Veſpern, Miſerere, Salvo Regina u. ſ. w. Für zwei achtſtimmige Pſalmen, welche er für die Sixtiniſche Capelle ſeßte, überſandte ihm 1828 der Papſt den Ritterorden vom goldenen Spoen. Sein Ruf als Geſangslehrer ſtieg von Tag zu Tag. Als Opernromponiſt kaun er noch nicht von großem Glücke ſagen, aber es geht ihm, wie ſo vielen jungen talentvollen drutſchen Tonſeßern, die an dem Mangel guter Terte laboriren. Man gebe R. ein gediegenes Buch, und er wird Treffliches leiſten. Sein Talent und was er bereits leiſtete, berechtigt zu dieſer zuverſichtlichen Haffnung.

Radtolt, heißt Rathold (ſ. d.).

Rathe, Clarinettvirtuas des vorigen Jahrhunderts, lebte van 1780 an in Paris, war iedoch ein Deutſcher van Geburt. Auch componirte er für die Clarinette Concerte und Anderes.

Rathgeber, Valentin, einrr der fleißigſten und beliebteſten Kirchenromponiſten aus dem Anfange des vorigen Jahrhuuderts. Seine hächſte Blüthezeit fällt ohngefähr in die Jahre van 1720 bis 1736. Er war Pater des Benediktiner-Ordens bei St. Peter und Dionyſius zu Banthen, und aus Ober-Elsbach gebürtig.

Rathold (nicht Ratdolt), Erhard, einer der älteſten und unter dieſen der berühmteſte Buch- und Natendrucker, aus Augsburg gebürtig, legte 1476 zu Venerig eine Druckerei an, wobei Bernhard Pictor aus Augsburg ſein Gehülfe und Pet. Löslin zugleich ſein Corrertor war. 1490 etablirte er eine zweite Drnckerei in Augsburg.

Räthſel-Kanon. Vergl. den Artikel Kanon.

Ratio (lat.), in muſikaliſcher Beziehung nur in der Bedeutung von Verhältniß gebraucht. Ratio dupla, R. multiplex, R. superpartiens u. ſ. w. Ueber alles Dies vergl. man den Artikel Verhältniß (der Intervalle).

Nationalismus, kommt her von dem lat. ratia — Vernunft, Grund, Urſache, Veenunftſchluß, Ergebniß dee Vernunftthätigkeit, und iſt daher mit einem Worte das Vernunftthum, die Denkungsweiſe, nach welcher man in allen Urtheilen und Handlungen nur den Vorſchriften der Vernunft folgt. Der Rationalismus gilt auch in der Kunſt und hier beſanders in der Muſik, wo mehr als in jeder andern ſchönen Kunſt die Mathematik ihre beſonderen Anſprüche hat. In dieſem, dem mathematiſchen Sinne wird denn auch das Wart Rationalismns mit ſeinem Adjertivum rational odrr rationell zunächſt in der Muſik gebraucht, und ſo hat der R. ſo lange in der Muſik gegolten und beſtanden, als eine ranoniſche Behandlung der Töne und Intervalle (die daher auch Rationalrechnung genannt wird) ſtatt hatte. Dr. C. L. H. Wöltje in Celle ſchried 1831: „Verſuch einer ratianellen Canſtructian des modeenen Tonſyſtems.“ Ziemlich gleichzeitig mit dieſem Buche erſchien eine Abhandlung von G. Nauenburg in der „Cäcilia“: „Der Rationalismus in ſeiner Anwendung auf Kunſt und Kunſtphiloſaphie.“

Ratſche, eine Art Inſtrument, wodurch bei ſog. Bataillen, Schlachtſinfanien und dergleichen Tonmalereien das Kleingewehrfeuer nachgeahmt werden ſoll.

Ratti, Lorenzo (Gerber nennt ihn mit lateiniſcher Wortbildung Laurentius Rattus), Tonſeßer des 17. Jahrhunderls, aus Perugia gebürtig, Capellmeiſter zu Laretto, wo er noch in ſeinen beſten Jahren (Gerber ſagt 1630) ſtaeb. — Ein Bartolomeo Ratti, vielleicht ein Bruder oder doch Verwandter von Obigem, war zu ziemlich gleicher Zeit Capellmeiſter zu Padua an der Kirche de Santo.

Rau, Ludwig, geboren 1752 zu Rentweins im Untermainkreis, einer der erſten deutſchen Tenoriſten, glänzte ſchon um 1789 zu Weimar, war eine lange Reihe von Jahren der Liebling des Hamburger Publikums. Er beſaß viele vortreffliche muſikaliſche Kenntniſſe und Fertigkeiten; romponirte auch manche herrliche Lieder und Geſänge, von welchen 1794 unter anderen eine Sammlung gedruckt wurde. Er ſtarb daſelbſt 1809 oder 1810.

Rauch, Andreas, Organiſt und geſchäßter Kirchencompouiſt zu Oedenburg in Niederungaen in der erſten Hälfte des 17. Jahrhnnderts. Er war aus Pottendorf in Oeſtreich gebürtig, Organiſt an der Hauptkirche in Oedenburg, ſtarb auch daſeldſt um's Jahr 1650.

Rauch, Jakab, Hof-Lauten- und Geigeumacher zu Mannheim, blühete beſonders in deu Jahren von 1730 bis ohngefähr 1740.

Rauch, Johann Georg, aus Sulza in Ober-Elſaß gebürtig, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Domorganiſt zu Straßburg und einer der vor-

Digitized by Google

züglichſten Orgelſpieler ſeiner Zeit, der auch Manches für die Kirche und Orgel componirte.

Rault, J. Felix, unter den franzöſiſchen Flötenvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts einer der vorzüglichſten, ward geboren zu Bordeaux 1736. Sein Vater, Charles Rault, war Muſiker und beſonders geſchickter Fagottbläſer, als welcher er ſpäter auch mit dem Titel eines Königl. Kammermuſikus im Orcheſter der Oper zu Bordeaux angeſtellt war. Von 1790 an trat er Alters halber immer mehr von dem öffentlichen Schauplatz als Virtuos zurück; componirte hingegen fleißiger für ſein Inſtrument, beſonders viele Duo's und Concerte, die bei Pleyel uud Imbault, einige aber auch bei André in Offenbach, gedruckt wurden.

Raupach, Chriſtoph, vor Zeiten Organiſt an der St. Nikolaikirche zu Stralſund, ein großer Meiſter, nicht blos im Orgelſpiele, ſondern auch in der Compoſition, und muſikaliſcher Schriftſteller, war geboren zu Tondern im Schleswig'ſchen am 5. Juli 1686. Er ſtarb um 1750. — Sein Sohn — Herrmann Friedrich, geboren zu Stralſund 1728, that ſich auch als guter Clavier- und Orgelſpieler hervor, und componirte auch Einiges, wovon zu Paris Clavierſonaten und Violintrio's gedruckt wurden. — Wer der Clavierſpieler Raupach geweſen iſt, der 1759 zum Kaiſerl. Ruſſiſchen Capellmeiſter in Petersburg ernannt wurde, und hier die Opern „Alceste“ und „Sirol“ in Muſik ſetzte, von welchen die erſte ruſſiſch, die zweite italieniſch war, läßt ſich nicht mit Gewißheit ermitteln; wahrſcheinlich aber war es jener Herrmann Friedrich R., der ſich längere Zeit auf Reiſen aufhielt und auf denſelben bis nach Rußland gekommen ſeyn mag.

Rauppe (nicht Raupe), Johann Georg, war geboren zu Stettin am 7. Juli 1762. Sein Lieblingsinſtrument war das Violoncell. Er war als erſter Violoncelliſt im Orcheſter in Amſterdam angeſtellt, und zur beſonderen Auszeichnung zum Mitglied des holländiſchen Inſtituts der Wiſſenſchaften und ſchönen Künſte ernannt, in welcher Stellung er ſich denn auch ſein ganzes Leben hindurch ſowohl als Menſch wie als Künſtler der größten Achtung des Publikums erfreute. Er war einer der größten Violoncelliſten ſeiner Zeit. Er ſtarb ſchon am 15. Juni 1814.

Rauſchelbach, Juſtus Theodor, geboren bei Gotha 1758, ſtudirte den Geſang, das Clavier und die Compoſition bei Emanuel Bach, ſang im Chore zu Hamburg mit, ward dann Schullehrer zu Otterndorf im Lande Hadeln, und 1790 Organiſt an der Domkirche zu Bremen. Er hat viele Cantaten, Arien, Sinfonien und Sonaten geſetzt, wovon aber nur wenige gedruckt ſind, und ſpielte außer Clavier und Orgel noch ziemlich fertig Violine, Bratſche und Violoncell. Ein wahrlich merkwürdiger Künſtlerdünkel hielt ſeinen Geiſt gefangen; das Uebel ging ſo weit, daß er zuletzt völlig wahnſinnig ward, und endlich, in der fixen Idee, er bedürfe keiner leiblichen Nahrung, durchaus nicht mehr eſſen wollte, und in dieſem Zuſtande 1813 ſtarb.

Rauſcher, auch Schwärmer genannt, eine Setzmanier, bei welcher ein und derſelbe Ton mehrere Male geſchwind hintereinander wiederholt wird. Die Bewegung muß noch weit ſchneller ſeyn, als bei dem Trommelbaſſe. Einige nennen auch die öfter abwechſelnde Wiederholung zweier verſchiedener Töne in raſcher Bewegung einen Rauſcher.

Rauſcher. Sein Vorname iſt Jakob, und geboren ward er im Jahre 1800 zu Wien. Den erſten theatraliſchen Verſuch machte er auf dem Theater an der Wien den 13. März 1821. Er war früher, gleich ſeinen coäven Kunſtgenoſſen Jäger und Haizinger, beim Schulfache angeſtellt. Reiſen in's Ausland und fixes Engagement an mehreren bedeutenden Bühnen vollendeten ſeine artiſtiſche Bildung. Seit Herbſt 1840 iſt R. als erſter Tenoriſt bei der K. Hofbühne zu Stuttgart angeſtellt.

Rauſchflöte, auch Rauſchpfeiffe und Rauſchwerk, der Name einer veralteten gemiſchten Orgelſtimme, bei welcher beim Anſchlag einer Taſte ſtatt des eigentlichen entſprechenden Tones die Quinte und Octave deſſelben zu Gehör kommt. Die Unbeſtimmtheit des Klanges, welche dadurch entſteht, und dann der Charakter der Stimme an ſich, als ein Flötenwerk oder Flötenregiſter, gaben zu dem Namen Veranlaſſung.

Rauzzini, Venanzio, Sänger, Operncomponiſt und Claviervirtuos des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Rom 1752, kam 1766 in die Dienſte des damaligen Churfürſten von Baiern zu München und lebte daſelbſt zehn Jahre lang. Man ſchätzte ihn als einen der vorzüglichſten Meiſter. Ein jüngerer Bruder — Matteo R., geboren zu Rom 1754, hielt ſich immer an ſeiner Seite auf; war mit nach München gereiſt, wo er das Operetchen „la Finte Gemelli“ auf's Theater brachte. Uebrigens iſt dieſer Matteo R. für die muſikaliſche Welt ohne ſonderliches Intereſſe.

Raval, Sebaſtian, ein berühmter ſpaniſcher Componiſt. Er war Caplan vom Orden des heiligen Johann Baptiſt von Jeruſalem und Capellmeiſter des Duca d'Urbino. Von ſeinen Werken iſt keins mehr bekannt, wie denn auch Nichts aus ſeiner erſten und letzten Lebensgeſchichte.

Ravanaſtron, ein indiſches Bogeninſtrument, oder Art Violine, die aber nur von den Pandarons, das ſind herumwandernde Einſiedler, gebraucht und geſpielt wird.

Ravanni, Cajetano, ein vorzüglicher Contraltiſt des vorigen Jahrhunderts (Caſtrat), war zu Brescia am 7. Auguſt 1744 geboren, und mehrere Jahre in Italien gereiſt.

Ravenscroft, Thomas, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Baccalaureus der Muſik zu London, und zeichnete ſich durch vorzügliche contrapunktiſche Kenntniſſe vor vielen ſeiner Zeitverwandten aus. Es erſchienen von ihm viele Fantaſien, und 1611 gab er eine Anweiſung zur Compoſition heraus.

Ravenscroft, John, lebte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in London, und war Virtuoſe auf der Violine und der damals in England ſo ſehr beliebten Hornpipe. Für Violine componirte er Nichts, wohl aber für die Hornpipe Manches, wovon man jetzt noch in England eine Sammlung hat. Er ſtarb zu London 1745.

Ray, Pietro, Geſangslehrer und einer der beſſern jetzt lebenden Kirchencomponiſten Italiens, der noch der alten guten Schule daſelbſt zugethan iſt, ward geboren zu Borghetto in der Provinz Lodi, im Jahre 1775. 1805 habilitirte er ſich zu Mailand, wo er noch jetzt lebt. Als Geſangslehrer war er gleichfalls immer ſehr thätig, und eine Reihe tüchtiger Schüler bezeugt ſowohl ſein außerordentliches Talent, als ſeinen eminenten Fleiß in dieſer Sphäre. Unter denſelben befindet ſich auch der jetzige Lehrer des höhern Kunſtgeſanges am Mailänder Conſervatorium, Luigi Mauri.

Re, unter den Guidoniſchen Solmiſationsſylben die zweite (ut re mi fa sol la), die alſo immer den zweiten Ton oder die zweite Saite eines Hexachords bezeichnete. Fing das Hexachord mit g an, ſo fiel auf den Ton a die Sylbe re; fing es mit c an, auf den Ton d, und fing es mit f an, auf den Ton g. S. Solmiſation. Bei denjenigen, welche mit den Sylben ut re mi fa sol la si die Töne benennen, wie die Franzoſen noch jetzt allgemein, iſt die Sylbe re natürlich gleich mit unſerem d, weil das Octavenſyſtem derſelben auch immer mit c anfängt.

Reading, John, zuletzt Organiſt an zwei Kirchen zu London zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, wo er 1766 ſtarb. Er glänzte zu ſeiner Zeit auch in England als Kirchencomponiſt.

Reali, Sänger, ſ. Domenicuzzi Reali.

Reali, Giovanni, aus Venedig gebürtig, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter des Herzogs von Guaſtalla, ſetzte unter Anderem die Oper „il Regino galante,“ die 1727 zu Venedig aufgeführt ward und Beifall erhielt.

Digitized by Google

Rebab, türkiſches Bogeninſtrument, iſt nur mit zwei Saiten bezogen, und hat einen faſt ganz runden Corpus, auf deſſen oberer Seite ſich ein Schallloch befindet. Im Uebrigen wird das Inſtrument ähnlich unſerer Violine behandelt.

Rebel, Vater und Sohn. Erſterer, Jean Ferry R., blühete zu Anfange des vorigen Jahrhunderts als einer der 24 Kammerviolinisten des Königs von Frankreich und Kammercomponiſt zugleich. Doch ſteht viel höher ſein Sohn — François R., der am 19. Juni 1701 zu Paris geboren und von ſeinem Vater zunächſt zu einem tüchtigen Violiniſten gebildet wurde. Er erhielt 1723 ſchon die Stelle eines Königl. Kammercomponiſten, und ward alſo der Nachfolger ſeines Vaters, der kurz zuvor mit Tode abgegangen war. In Folge der Oper „Le Prince de Noisy" hatte er unterdeſſen den Königl. Orden erhalten, und 1772 erhob ihn der König noch zum General-Adminiſtrator der Oper, als welcher er denn auch am 1. April 1775 ſtarb.

Rebello, Joao Soares und auch Joao Laurenco (er bediente ſich beider Vornamen), unter den alten einer der größten portugieſiſchen Componiſten, war zu Caminha in der Provinz Entre Douro 1609 geboren. R. ſtarb 1661, in der Nähe von Liſſabon.

Rebello, Manoel, vielleicht ein Verwandter von Vorhergehendem, ebenfalls ein vortrefflicher portugieſiſcher Componiſt aus dem 17. Jahrhundert, blühete beſonders um 1625. Er war aus Aviz in der Provinz Traſtagana gebürtig.

Rebs, Chriſtian Gottlob, Dr. der Weltweisheit, Chor- und Muſikdirector der beiden Hauptkirchen St. Michaelis und St. Trinitatis, auch ordentlicher Gymnaſiallehrer und College des Gymnaſiums in Zeitz. Er wurde geboren den 23. Auguſt 1773 zu Kloſter Roßleben in Thüringen, in der goldenen Aue. Im Druck ſind von ihm, außer Liedern mit Begleitung des Pianoforte's, erſchienen: zwei Sonaten für das Pianoforte; deßgleichen leichte Etüden für das Pianoforte und Variationen (Leipzig). Muſikaliſche Aufſätze, Recenſionen und Beiträge für die Tonkunſt hat derſelbe übrigens noch in der Berliner und Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung, in der Cäcilia, im Anzeiger, in der Schulzeitung und in andern Zeitſchriften geliefert.

Recenſion, Kritik. Ein leſenswerther Aufſatz über Recenſionen ſteht auch in der Zeitſchrift „Cäcilia" Bd. 5 pag. 9 ff.

Recht — rechte Hand, abgek. R. oder r. H., kommt in Muſikſtücken für Clavier bisweilen vor, und bedeutet hier daſſelbe was destra mano oder im Franzöſiſchen main droite. S. Destra.

Recitativ, von dem lateiniſchen recitare — herſagen, eine zwiſchen der gewöhnlichen Rede und dem eigentlichen Geſange gleichſam die Mitte haltende Gattung von Muſikſtücken. — 1. Gehen wir auf die erſte ſprachliche Bedeutung des Worts zurück, ſo iſt die recitativiſche Muſik wohl die älteſte unter allen Formen, in welchen ſich muſikaliſche Töne zu einem Ganzen aneinander reiheten. Denn ehe der Menſch ſpielte und durch künſtliche Werkzeuge muſikaliſche Töne hervorzubringen ſtrebte, brauchte er ſicher das Inſtrument, das die Natur ſelbſt ihm gegeben hatte, ſeine Kehle, er ſang; und alle inneren und äußeren Gründe, welche wir als die erſten Nöthigungsmittel zu ſolchem Ausdrucke des menſchlichen Denkens und Empfindens anerkennen können, beweiſen zugleich, daß der erſte Geſang der Menſchen Nichts als eine gewiſſe Art von muſikaliſcher Deklamation ſeyn konnte. Man unterſcheidet das einfache Recitativ, recitativo parlante, mit bloßer Begleitung des Baſſes und des Pianoforte oder der Orgel, und das obligate, auch inſtrumentirte, stromentato, cogli stromenti genannt, bei welchem die Begleitung von mehreren Inſtrumenten geführt wird. Zwiſchen beiden Arten aber herrſcht eben ſo wenig ein weſentlicher Unterſchied als zwiſchen dem Recitativ der Kirche, Kammer und des Theaters: indeß verlangt das einfache R. und das der Kirche, aus Gründen, die aus dem Zwecke dieſer Gattung hervorgehen, noch ſtrenger, als das inſtrumentirte und das der Kammer und des Theaters, die Beachtung ſeiner Regeln. In dem obligaten R. hat auch die Inſtrumentalbegleitung ſchon eine größere Bedeutung. Sie tritt hier zwiſchen den Vortrag, verſtärkt die Empfindung, malt ſie aus, oder ſchildert die Urſachen und Gegenſtände derſelben, wechſelt oft geſprächsweiſe, einſtimmig oder ſtreitend, mit der Recitation ab und bedient ſich zu dieſen Zwecken aller geeigneten Inſtrumente. Selbſt in den kleinen Sätzen, mit arioso, a tempo ꝛc. überſchrieben, die in manchen Recitativen vorkommen, iſt nur dann die größte Strenge im Takt anzurathen, wenn ſie durch die vom Componiſten mit Bedacht gewählte, Art der Begleitung durchaus nothwendig gemacht wird, weil ſie ſonſt auf die Einheit des Ganzen leicht ſtörend einwirkt. Die Mannigfaltigkeit, welche das R. durch die Verſchiedenheit der Bewegung erhält, wird auch ungemein erhöht durch die, mit ſteter Rückſicht auf die Worte angewandten oder vielmehr von den Worten angedeuteten Modificationen der Stimme, durch pp., p., mfr., fr., ff., rf., sf. ꝛc., wo nicht der Ausdruck einer ſtarken, tiefen und ſich gleichbleibenden Empfindung nur einfach kräftige Declamation erfordert. Schleppender, wohl gar reich verzierter Geſang, auch die Worte nur herauspolternd hinzuwerfen, und mehr eigentlich zu ſprechen als zu ſingen, in ausdrucksvollen Stellen die Stimme übernehmen, Weinerliches und Affectirtes, die letzten Sylben betonen, markiren oder verſchlucken, bei Einſchnitten oder männlichen Endungen Vorſchläge auf einſylbigen Wörtern anbringen, — das Alles ſind große Fehler des recitativiſchen Vortrags. Das Aergſte aber iſt, wenn der Sänger nicht verſteht, was er ſingt, oder undeutlich und ſchlecht ausſpricht. Das Recitativ iſt der wahre Prüfſtein eines Sängers. Zur Uebung in ſeinem Vortrage wähle derſelbe indeß immer ältere Werke; die neueren Recitative ſind nur mit ſeltenen Ausnahmen dazu zu empfehlen. Ein Recitativ von Scarlatti, Ceſti, Porpora u. A. iſt wahrlich um 1000 Procent beſſer als ein Recitativ von Auber, Roſſini, Donizetti u. A., derer von Gluck und Mozart gar nicht zu gedenken, an welche ſich auch Graun, und in neueſter Zeit auch Spohr, Mendelsſohn und C. M. v. Weber anreihen laſſen.

Reck, Friedrich Anton, geboren zu Wien den 27. November 1817. Seine Jugendſchöpfungen, welche aus einer Vocalmeſſe, einem Offertorium, zwei Ouverturen, drei Quartetten, ſieben Liedern, einer Sinfonie, einer Cantate, einem achtſtimmigen Männerchor, Skizzen zu einem Oratorium und einer ſolennen, bis zum Gratias vollendeten Inſtrumentalmeſſe, nebſt zahlreichen Schul-Elaboraten aus allen Zweigen beſtehen, liefern Zeugſchaft, was Friedrich Reck geworden wäre, wenn es der Rathſchluß des Ewigen nicht anders verfügt hätte. Die junge Blüthe ſollte nur für eine kurze Dauer der Sonne entgegen reifen; ein zurückgetretener Frieſelausſchlag entriß ihn ſchon am 23. Januar 1837 nach fünftägigem Krankenlager den tief trauernden Seinigen, und die ſterbliche Hülle birgt nunmehr das eigene Familiengrab, in Beethoven's und Schubert's Nähe, zu deren Kunſtgebilden er ſtets voll trunkener Sehnſucht emporgeſchaut.

Reder, Johann Melchior, M. Organiſt und Conrector bei Greiſenberg in Niederwieſe, war in Greifenberg am 6. Januar 1660 geboren, ſtudirte in Breslau und Leipzig, wurde 1684 Organiſt, als ſolcher berühmt, dankte aber ſchon 1692 wieder ab, und ſtarb am 12. October 1736.

Redi, Francesco, berühmter Sänger aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, glänzte in Rom, Neapel, Florenz, Venedig u. ſ. w. Um 1700 ſtellte er das öffentliche Auftreten ein, und gründete 1706 zu Florenz eine Singſchule, die ſich durch die Gründlichkeit und den Eifer ſeines Unterrichts zu einem bedeutenden Range unter den italieniſchen muſikaliſchen Lehranſtalten aufſchwang.

Digitized by Google

In Florenz ſtarb auch Redi, aber wann? findet ſich nirgends angeführt.

Re diesis, franz. re dièse, bei denen, welche mit den Sylben ut re mi fa sol la si die Töne unſeres Syſtems benennen, alſo namentlich bei den Franzoſen, der Ton dis (das erhöhete d).

Redlich, ſtarb 1822 zu Breslau als ein noch junger, aber als Künſtler bereits ſchon ſehr geachteter Mann. Er war ein äußerſt fertiger Clavier- und Violinſpieler, und dabei geſchickter Maler.

Redois, Giovanni, erſt durch Baini's Bemühungen um die Geſchichte Paleſtrina's wieder in Erinnerung gebracht, und nach ihm einer der vorzüglichſten Sänger und Componiſten in der Päpſtlichen Capelle zu Rom vor dem Jahre 1420.

Redowak oder Redowazka, ein böhmiſcher Tanz, deſſen Melodie bald in dem Zweiviertel-, bald in dem Dreiviertel-Takte geſetzt iſt, und daher den Charakter der Sauteuſe und des Walzers vereint, ähnlich wie der ſogenannte Wosnak. Auch eine beſondere Figur, welche ein walzendes Paar macht, indem es ſich zu drehen aufhört und nur rechts und links ſich zu ſchaukeln ſcheint, nennt man Redowak.

Reduction, von dem lat. reductio — Zurückführung, in der Muſik die Abkürzung der Verhältniſſe (der Intervalle), oder beſſer überſetzt: die Zurückführung ihres größeren Zahlenverhältniſſes auf die erſte oder die einfachſte Zahl. Es bedarf der Prozeß dieſer Reduction hier gar keiner weiteren Analyſe oder Erklärung. Er iſt derſelbe wie in der gewöhnlichen Bruchrechnung und geſchieht durch das Theilen beider Verhältnißzahlen (Zählers und Nenners) durch einen Diviſor, der auch der Reductor heißt.

Reer, Julius, Herzoglicher Hofopernſänger (Tenor) in Coburg-Gotha, geboren am 16. September 1818 in Berlin, war früher in Berlin, Hamburg, Dresden und Breslau engagirt; hat ſich auch durch Gaſtſpiele an verſchiedenen größeren Bühnen einen Ruf erworben, der ihn zu den beſſeren Tenoriſten Deutſchlands einreiht.

Reeve, (Vorname?) zu Ende des vorigen und auch noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts einer der beliebteſten engliſchen Theatercomponiſten, ein Londoner von Geburt.

Regal, wörtlich eigentlich: königlich; in der Muſik aber kommt das Wort in der Inſtrumentenbaukunſt vor, und zwar zunächſt bei den Orgelbauern, die es als den gemeinſchaftlichen Namen kleiner Schnarrwerke (Stimmen), als Apfel-, Cymbel-, Jungfern-, Knopf-, Grob-, Geigenregal ꝛc., gebrauchen, in dieſem Sinne aber auch noch das Wort Werk dazuſetzen, und Regalwerk ſagen; bisweilen aber auch als Vox humana (ſ. d.); auch als Namen eines eigenen Schnarrwerks, das in alten Orgeln 16 und 8 Fußton disponirt und in das Pedal geſtellt wurde, und deſſen Pfeifen mehrentheils aus Meſſingblech zuſammengelöthet waren. — Dann exiſtirte vor Alters auch ein Clavierinſtrument unter dem Namen Regal. — Und endlich verſteht man in der Orgelbauerſprache unter Regal und Regalwerk auch wohl ſo viel wie Poſitiv und Portativ; doch kommt das Wort in dieſem Sinne ſchon ſeltener vor.

Regalwerk, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Regel, ein Satz, unter welchem eine Erkenntniß oder Handlungsweiſe ſteht; die Richtſchnur. Es gibt alſo theoretiſche und praktiſche Regeln, auch in der Muſik, wie überall. Sie aufzuſtellen iſt Sache eines Lehrbuchs; hier in unſerem Buche findet man in den Artikeln der Gegenſtände ſelbſt, welche einer Regel unterworfen ſind, dieſe angeführt. — Ferner verſteht man in der Muſik unter Regel auch den Kanon (ſ. d.). Manche, welche die Fremdwörter nicht in der deutſchen Sprache leiden können, nennen dieſen ſo; auch das Subject oder den Führer in der Fuge. Man ſehe dieſe Artikel.

Regel der Octave (Octavenregel) iſt eine behuf des Generalbaßſpielens angenommene harmoniſche Formel, welche bei wenig verwickelter Harmonie nach der auf- und abſteigenden Tonleiter der Dur- und Moll-Tonart für jede Stufe der Grundſtimme einen unabänderlichen Accord beſtimmen ſoll, um theils dem Generalbaßſpieler den Vortrag eines unbezifferten Baſſes zu erleichtern, theils auch die gewöhnliche Bezifferung zu vereinfachen.

Regens chori — der Regierende des Chors, Chordirector (ſ. d. Art.).

Reggio, 1) Hoſte da, ein Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts. — 2) Spirito da, von Cerveto unter die vorzüglichſten Künſtler des 16. Jahrhunderts gezählt, blühete in der zweiten Hälfte deſſelben. — 3) Pietro Reggio, berühmter Lautenſpieler des 17. Jahrhunderts, aus Genua gebürtig, war Anfangs Mitglied der Capelle der Königin Chriſtine von Schweden; als dieſelbe aber die Krone niederlegte, ging er nach England, hielt ſich einige Zeit zu Oxford auf, gab 1677 hier eine Abhandlung heraus: „Unterricht, jeden Geſang gut zu ſingen," und componirte auch Einiges. Er ſtarb am 23. Juli 1685. — 4) Ein neuerer Tonkünſtler dieſes Namens Antonio R., lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und war Clavierſpieler. 1776 wurden von Amſterdam aus ſechs gedruckte Clavierſonaten von ſeiner Compoſition bekannt gemacht. Sämmtliche Reggio waren natürlich Italiener von Geburt.

Regierwerk, der allgemeine Name für die mechaniſche Einrichtung in der Orgel, durch welche beim Niederdruck der Taſten die Cancellenventile in der Windlade geöffnet und ſo, mittelſt Zudrang des Windes, die Pfeifen zum Anſprechen gebracht werden.

Regino, muſikaliſcher Schriftſteller, war Abt zu Prüm im Trier'ſchen vom Benediktinerorden, von Geburt ein Deutſcher, und ſtarb 915.

Regiſter. Wir haben es hier nur zu erklären in dem Sinne, in welchem es als muſikaliſcher Kunſtausdruck gebraucht wird; und das iſt zunächſt in der Orgelbaukunſt. Man verſteht hier unter Regiſter 1) die an den Seiten der Taſtatur angebrachten Schieber, welche dazu dienen, die Windlöcher der Orgelſtimmen zu öffnen oder zu verſchließen; 2) auch die Orgelſtimmen ſelbſt, oder die zuſammengehörigen Pfeifen gleicher Gattung, durch welche eine beſtimmte Klangart hervorgebracht wird, und woher denn auch der Name Regiſtriren und Regiſtrirung kommt. — Endlich kommt das Wort Regiſter in der Geſangskunſt vor, zur Bezeichnung der verſchiedenen Lagen der Töne oder der Gattungen der Stimme.

Regiſterknopf, Regiſterſtange, Regiſtratur und Regiſterwelle oder Regiſtraturwelle. Ueber alle dieſe vergl. Orgelregiſterzüge.

Regiſtriren. Man verſteht in der Muſik hierunter das (zweckmäßige) Verbinden der einzelnen Orgelſtimmen (Regiſter) zum Spiele der Orgel. Es iſt dies eine Kunſt und Wiſſenſchaft zugleich, auf welcher zum großen Theil die Tüchtigkeit eines Organiſten beruht.

Regnard, François, gehörte zu den guten Componiſten ſeiner Zeit. Er war aus Douay gebürtig, und blühete beſonders um 1570. Damals ſtand er im Orcheſter der Cathedralkirche zu Dornick.

Regnard, Jakob, Kaiſers Rudolph II. Vicecapellmeiſter zu Prag, geboren in Flandern. Kurz vor ſeinem Tode, der ſich aber nirgends beſtimmt angegeben findet, componirte er noch neun Meſſen und widmete ſie dem Kaiſer. Das Dedicationsſchreiben verfertigte er, laut Unterſchrift am 31. December 1599.

Rego, Pedro Vaz, geboren 1670, war Capellmeiſter zu Elvas in Portugal, und einer der gelehrteſten und fleißigſten Componiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes.

Regulae, lat. Name der Orgelregiſterzüge.

Reich, Bernhard, geboren in Nauheim in der Wetterau, Cantor und Organiſt bei der Walloniſchen Gemeinde zu Hanau, als Violoncelliſt und Pianoforteſpieler rühmlichſt bekannt. Auch als Muſik- und Geſanglehrer wirkt er unermüdlich für das Gute und Schöne.

Reicha, Joſeph, geboren 1757, ein Meiſter im Violoncellſpiele, Componiſt und tüchtiger Orcheſterdirector

Digitized by Google

Anfangs ſtand er in Dienſten des Grafen von Wallerſtein; 1787 aber erhielt er einen Ruf als Concertdirector nach Bonn. Man rühmte ihn von hieraus allgemein, und einige Reiſen verbreiteten ſeinen Ruf als Virtuos, wie Compoſitionen als gebildeten Muſiker überhaupt. Im Jahre 1803 gab er durch ein Violoncellconcert das letzte Lebenszeichen von ſich. Nach Einigen ſoll er ſogar ſchon 1793 geſtorben ſeyn.

Reicha, Anton, geboren in Prag 1770, ſtudirte die Muſik und Compoſition unter Mozart und Michael Haydn, beſonders aber unter Letzterem. Hinſichtlich ſeiner früheren Lebensgeſchichte hat man ihn oft mit dem Vorhergehenden verwechſelt, und iſt ſogar dreiſt genug geweſen, zu verſichern, daß ſein Hauptinſtrument das Violoncell, und er ſowohl Kammer-Violoncelliſt beim Grafen Wallerſtein, als nachgehends Concertmeiſter in Bonn geweſen ſey. An alle dem iſt aber kein wahres Wort, mit ſo großer Gewißheit es auch noch zur Zeit, als man Reicha's Tod aus Paris meldete, in einigen franzöſiſchen und deutſchen Zeitſchriften behauptet wurde. Ja man iſt ſo weit mit der Unwahrheit und Oberflächlichkeit gegangen, daß in der Leipziger neuen Zeitſchrift für Muſik erzählt wurde, nach dem Tode Mehul's 1800 ſey R. von Bonn nach Paris berufen worden. Mehul ſtarb bekanntlich aber erſt 1817, und der Concertmeiſter Reicha in Bonn lebte noch 1803 daſelbſt. Reicha's Concertinſtrument war von jeher das Clavier, und ſeine Schule machte er vollſtändig in Wien, wenn ſeit 1800 auch und noch früher Werke von ihm zu Paris gedruckt wurden. Erſt 1804 wandte ſich Reicha nach Paris und fand an Cherubini einen treuen Freund und Rathgeber. Der Ruf ſeiner gründlichen Kenntniſſe und ſeiner großen Fertigkeit auf dem Claviere drangen bald durch die große Maſſe von halben und ganzen Künſtlern, welche ihn in Cherubini's Nähe in Paris umgab. Ein Paar Quartette, welche er herausgab, reichten hin, dieſen Ruf in Frankreich für immer feſt zu gründen. Eine Reihe von Jahren aber lebte er dennoch nur als Privatmann, ohne irgend eine Art von Fixirung, in Paris, gab Unterricht, componirte Viel und meiſt zwar für Clavier, ſtudirte für ſich, und führte überhaupt ein ganz zufriedenes, glückliches Leben, um ſo mehr als ſeine Anſprüche nach Außen nie hoch geſteigert waren, und ſein, freilich unerſättliches Verlangen nach künſtleriſchem Anſehen von Tag zu Tag doch immer mehr befriedigt ward in der Huldigung, womit Kenner und bloße Freunde der Muſik ihm entgegentraten. Von ſeiner endlichen Anſtellung als Profeſſor am Conſervatoire zu Paris an trieb er faſt ausſchließlich Theorie, und man muß geſtehen, daß er nun ein früher verſäumtes Studium der muſikaliſchen Literatur mit einer bewunderungswürdigen Ausdauer und Umſichtigkeit nachholte. War er auch durch und durch Contrapunktiſt von Haus aus — möchte man ſagen, ſo war jenes Studium doch um ſo nothwendiger, als ihm ein Theil des Unterrichts der Compoſition am Conſervatorium übertragen wurde. Den erſten großen Beweis von den glänzenden Erfolgen jenes Eifers legte er ab in der „Traité de haute composition musicale“ (2 Bde. 1825). Es iſt dies ein Werk, das den Contrapunkt in allen Theilen auf das Gründlichſte und Ausführlichſte behandelt. Hatte er mit ſeiner 1816 erſchienenen „Traité de Harmonie“ dem ganzen Lehrſyſteme der Compoſition in Frankreich einen gewaltigen Stoß gegeben, ſo vollendete er mit dieſem die Revolution. Die Compoſitionen, mit welchen er in Paris debutirte, ſeine große Geneigtheit, Schüler zu bilden, und der günſtige Erfolg ſeiner Bemühungen in dieſem Fache, ſo wie auch ſeine Stelle als Lehrer der Compoſition am Conſervatoire verſchafften ihm bald eine ſo große Anzahl Jünger, daß es ihm leicht werden mußte, ſeine Grundſätze allgemein zu verbreiten. Vielleicht iſt in ganz Frankreich keine Stadt, von nur einigermaßen Bedeutung, wo nicht wenigſtens ein Lehrer arbeitet, der einſt R.'s Schüler war, und Künſtler wie Onslow und Berlioz ſind unter denen, die ihn ihren Meiſter nennen. Seinem perſönlichen Wirken kräftig zur Seite ſtanden ſeine ſchon genannten Lehrbücher, und namentlich das letzte, oder die letzten beiden. Zum Dank für das große Werk, das er auf ſolche Weiſe vollbrachte, und das wir gewiß nicht mit Unrecht oben eine wahre Revolution im muſikaliſchen Unterrichtsweſen nannten, ward er Mitglied der Königl. Akademie, zum Ritter der Ehrenlegion und endlich auch zu einem der Inſpectoren des Conſervatoriums ernannt. Als Componiſt war er — wenn auch übrigens fleißig (er hat mehr denn 150 Werke vollendet), doch nie ſo glücklich, denn als Theoretiker und Lehrer. Am höchſten unter allen ſeinen Compoſitionen ſtehen ſeine Quintette. Sie haben auch in Deutſchland einen großen Ruf und ſollten keinem Muſiker, der es ehrlich mit ſich und ſeiner Kunſt meint, gerade um der Studien willen, die ſie liefern, unbekannt ſeyn. Er ſtarb zu Paris am 28. Mai 1836 an einer Bruſtentzündung. Am 30. Mai ward er beerdigt. Die Leichenfeier hatte in der Kirche zum heiligen Rochus Statt. Cherubini, Paer, Auber und alle Profeſſoren des Conſervatoriums waren dabei. Die Sänger der großen Oper, des Feydeau und des Conſervatoriums führten den muſikaliſchen Theil der Feier aus. Beigeſetzt ward der Leichnam auf dem Kirchhofe père Lachaise. In der Gaßner'ſchen Zeitſchrift Band 4 ſteht eine ausführliche Biographie Reicha's von deſſen Schüler Dr. G. Kaſtner.

Reichardt, Johann Friedrich. Reichardt wurde am 25. November 1752 zu Königsberg in Preußen geboren. Sein Hang zur Muſik führte ihn frühe ſchon in die Schule des berühmten Contrapunktiſten Richter daſelbſt. Zu ſeinem Hauptinſtrument wählte er die Geige, und machte auf derſelben ſo ſchnelle Fortſchritte, daß er ſich bereits in ſeinem 20. Jahre damit auf Reiſen begab, und (1775) ſelbſt in Berlin auftrat. Hier war eben Graun geſtorben, und Friedrich II. ernannte R. an deſſen Stelle zu ſeinem Capellmeiſter. Wie ſehr der König den wiſſenſchaftlichen Mann in ihm achtete, geht daraus hervor, daß er ihn nicht, wie manches andere Mitglied der Capelle, „Muſikant,“ ſondern „Muſiker“ nannte. Das hohe Alter des Königs, wie auch des größeren Theiles ſeiner Muſiker, verurſachten, daß die Oper ziemlich in Verfall kam, wie auch die Concertmuſik. R. errichtete während dem ein Concert spirituel, in welchem ſich die Hofcapelle mit der des Thronerben vereinigte, und wovon Gerber rühmt, daß es durch eine zahlreiche Geſellſchaft der *Vornehmſten* zum Höchſten geſteigert worden. Um dieſe Zeit (1782) erhielten wir auch den erſten Theil von Reichardt's „Kunſtmagazin,“ das beſte Werk vielleicht, das je aus ſeiner Feder gefloſſen. Es endete dies ausgezeichnete Werk (leider!) ſchon mit dem zweiten Theile, der erſt neun Jahre nach dem erſten erſchien. Wir finden R. hierauf wiederholt in Italien; verweiſen jedoch der Kürze wegen, das Specielle dieſer Reiſe betreffend, auf die Berliner Monatsſchrift von 1790, S. 82. Die glänzende Zeit, welche 1791 wegen der hohen Vermählungen in Berlin eintrat, veranlaßte R. eine muſikaliſche Zeitſchrift zu redigiren. Sie erſchien zuerſt unter dem Titel: „Muſikaliſches Wochenblatt;“ im Sommer darauf (1792) verwandelte ſie ſich in eine „Monatsſchrift,“ und ward ein Jahr ſpäter (1793) zu einer „muſikaliſchen Zeitung;“ worauf ſie bereits am Ende deſſelben Jahres ſchon wieder einging. So gut wir die Möglichkeit davon einſehen, daß J. J. Rouſſeau zu einem Manne, der den Philoſophen zu loben gekommen war, ſagen konnte: „mettez vous la Mr.1 et ne me louez plus!“ eben ſo unmöglich iſt es uns, das Eigenlob zu begreifen, welches in dieſem Reichardt'ſchen Werke herrſcht. R. beginnt es mit dem höchſten Anpreiſen ſeiner Oper: Olympiade. Dann ſetzt er die Opern des Aleſſandri, ſeines Collegen, eben ſo tief herab, als er die ſeinige erhebt, was die Verabſchiedung dieſes, ſonſt geprieſenen Italieners zur Folge hatte. Ferner: anſtatt ſie Gerber freundſchaftlich zur Benutzung einer zweiten Auflage ſeines Lexikons zu übermachen, hört er nicht auf, ſein Werk mit „Zuſätzen zu

Digitized by Google

Gerber's Tonkünſtler-Lexikon“ anzufüllen. Gerber war indeſſen klug genug, bonne mine à mauvais jeu zu machen, und hört nicht auf, von den Geſchenken zu erzählen, die R. für ſeine Compoſitionen geworden, lobt dieſe noch wohl mehr als nöthig geweſen, und nimmt ſich ſeiner mehr noch an, als er verantworten konnte. Alsdann ſetzt dies Werk Männer wie Philidor, Monſigny, Gretry u. A. zu den Plagiariern herab und behandelt den Capellmeiſter Himmel wie einen Schulknaben. Am wenigſten verzeihlich iſt jedoch, was wir darin über Mozart leſen. Welch ein Dunkel auch über die (1794) eintretende Unzufriedenheit des Königs mit Reichardt, ſo daß er ihn verabſchiedete, und ſpäter zum Salzinſpector in Giebichenſtein bei Halle machte, ſchweben möge, ſo muß der Gedanke an den ſich nähernden Feind und „die vertrauten Briefe über Frankreich,“ die aus R.'s Feder gefloſſen waren, und den Freund der Revolution verriethen, einiges Licht darüber bringen. R. ging nach Stockholm, dann nach Hamburg, wo er das Journal „Frankreich“ herausgab, und ſich in Holſtein ein Landgut kaufte; er mußte aber flüchten, und zwar nach Danzig, wo er dem preußiſchen Commandanten, General von Kalkreuth, das Protokoll führte (ſ. Leipz. muſikal. Zeitſchr. Jahrgang 10. pag. 333). Zuletzt finden wir ihn als Salzinſpector am Orte ſeiner Beſtimmung, und zwar mit all den Seinigen. Er gab „vertraute Briefe aus Paris (geſchrieben 1802 und 1803)“ heraus. und mit ſeinem Freunde Schlabrendorf gemeinſchaftlich „Napoleon Bonaparte und das franzöſiſche Volk unter ſeinem Conſulate.“ Als 1806 die Franzoſen nach Halle vordrangen, verließ er daher ſeinen Wohnplatz, und hielt ſich ein ganzes Jahr in Danzig, Königsberg und Memel auf. Nach dem Frieden von Tilſit rief der neue König von Weſtphalen alle ſeine in den eroberten Provinzen anſäſſigen Unterthanen bei Strafe der Einziehung ihrer Güter zurück, und ſo mußte auch R. nach Halle zurückkehren. Da er aber ſeine Stelle als Salinendirector aufgehoben fand, ſo wendete er ſich nach Caſſel (1808), wo er ſich um die Hofcapellmeiſterſtelle bewarb, die ihm auch zu Theil ward. Reichardt war, nach der Meinung derer, welche Kunſt und Wiſſenſchaft genau zu unterſcheiden wiſſen, Tongelehrter, keineswegs aber Tonkünſtler. Man wird in ſeinen Compoſitionen wenig Fehler finden gegen die Regeln des Tonſatzes; Kunſtwerke aber ſind ſie nicht. Ein Mann von ſolchen Umſichten wie R., ſolchem Rufe von Einer Seite, und denen ihm in ſeiner Stellung zuſtehenden Mitteln, hätte auf beſſerer Bahn über Jahrhunderte hinaus wohlthätig auf die Tonkunſt wirken können. — Er ſtarb am 27. Juni 1814 zu Giebichenſtein, wohin er ſich von Wien aus, weil eine Unterhandlung mit dem daſigen Theaterdirector fehl ſchlug, zurückgezogen hatte, und wo er auch ſeine „Briefe über Wien“ ſchrieb. Des genaueſten Verzeichniſſes ſeiner hinterlaſſenen Werke wegen verweiſen wir auf Gerber. Es beſteht in 23 theoretiſchen Schriften; 58 geiſtlichen und weltlichen Singſtücken; ferner: in gedruckten Liedern mit Clavier, 76 Hefte an der Zahl; und in 20 Werken für's Fortepiano, nebſt ſeinen Opern. — Seine erſte Frau, Julie R., Tochter des berühmten Franz Benda, und geboren zu Berlin 1752, war eine der erſten Sängerinnen damaliger Zeit, und auch Componiſtin. Sie ſtarb aber ſchon auf der Mitte ihrer herrlichen Laufbahn 1783. — Unter ſeinen Töchtern zeichnete ſich Louiſe ſowohl als Sängerin, wie als Geſangslehrerin und Liedercomponiſtin aus, und war im Jahr 1788 in Berlin geboren. Geſtorben iſt ſie am 17. November 1826 in Hamburg.

Reichardt, Chriſtian, geboren zu Erfurt am 4. Juli 1685, war beſonders ein tüchtiger Clavier- und Orgelſpieler, und auch Organiſt an einer Kirche ſeiner Vaterſtadt, und ſtarb am 30. Juli 1775.

Reichardt, Georg Heinrich, war Rector und Organiſt an der Kaufmanns-Kirche und Schule zu Erfurt, welche Aemter er 42 Jahre lang verwaltete, bis er am 6. Juli 1789 ſtarb.

Reichardt, Guſtav, wurde 1797 in Vorpommern geboren. Seit 1819 Muſiklehrer in Berlin, wo er das Zutrauen der Berliner in ſo hohem Grade gewann, daß er in den erſten Häuſern faſt über ſeine Kräfte beſchäftigt wurde, und nach zwölfjähriger Thätigkeit in dieſem Fache ſolche aufgab, um nun zurückgezogen der Compoſition zu leben. Von ſeinen bisher im Druck erſchienenen Compoſitionen ſind beſonders mehrere Hefte Geſänge erſchienen, welche er für die jüngere Berliner Liedertafel componirte, deren Mitſtifter und ſeit mehreren Jahren Mitdirector er iſt, beachtenswerth; dann die für Sopran, Alt, Tenor und Baß bearbeiteten Volkslieder, die er größtentheils auf größeren Reiſen ſammelte; ferner die Geſänge und Lieder op. 3, 6, 10; die Arrangements von Beethoven'ſchen, Klein'ſchen, Gluck'ſchen, Mercadante'ſchen und anderen Sachen, und endlich aus ſeinen Männergeſängen noch „die Pinzgauer Wallfahrt“ zu zwei Stimmen mit Pianofortebegleitung oder Guitarre.

Reichardt, Heinrich Ernſt, als Univerſitäts-Muſikdirector zu Jena geſtorben am 25. Auguſt 1838, war zu Schmölle bei Altenburg am 18. October 1808 geboren; 1836 erhielt er einen Ruf an ſeine obengenannte Stelle, welche er aber nicht einmal volle zwei Jahre verwalten ſollte. Ein Bruſtübel hatte keine ärztliche Kunſt heben können, er unterlag ihm in dem Augenblicke, wo die ſchönſte Zeit ſeines Wirkens als wahrhaft durchgebildeter Muſiker, was er war, erſt beginnen ſollte. Er war ein ganz braver Violinſpieler.

Reiche, Gottfried, geboren zu Weißenfels am 5. Februar 1667, und geſtorben zu Leipzig als erſter Rathsmuſikus 1734, war ein vorzüglicher Künſtler auf der Trompete.

Reichel, Großherzoglicher Kammerſänger in Darmſtadt, einer der bedeutendſten jetzt lebenden Baſſiſten Deutſchlands, mit umfangreicher, ſehr kräftiger und wohllautender Stimme, und begünſtigt von einem auf der Bühne ſehr imponirenden Aeußeren. Hier nur noch die Bemerkung, daß die Lieder und Geſänge, welche wir unter dem Namen Adolph Reichel beſitzen, und welche zu Berlin erſchienen, unſeres Wiſſens nicht von dieſem Sänger ſind.

Reichelt, F. G., einer der fleißigſten Inſtrumental-Componiſten des vorigen Jahrhunderts im leichteren und kleineren Style, lebte zu Hamburg, wo er Unterricht in der Muſik gab, und auf dem Comptoir des Muſikalienhändlers Weſtphal arbeitete, bis er 1798 ſtarb.

Reimann, Johann Balthaſar, geboren zu Breslau am 14. Juni 1702, war Organiſt in Hirſchberg um 1730. Er ſtarb 1749. Von ſeinen Compoſitionen trifft man jetzt noch eine Trauercantate auf den Tod Carl's VI., und dann iſt vorhanden eine Sammlung von 362 alten und neuen Melodien evangeliſcher Lieder.

Rein. In der Muſik wird das Wort gebraucht: 1) zur Bezeichnung der Beſchaffenheit einiger Intervalle. 2) Wird mit rein die grammatiſche Richtigkeit der Harmonie eines Tonſtücks angedeutet. Man ſpricht von einem reinen Satze, d. h. in dem Tonſtück ſind alle Regeln beobachtet worden, welche für die Verbindung der Töne feſtſtehen und die Lehre der Tonſetzkunſt ausmachen. — 3) Auch in äſthetiſchem Sinne wird das Wort rein in der Muſik angewendet. Es zeigt hier die Freiheit des Geſchmacks von Verirrungen oder Vermiſchungen an, die Reinheit des eigentlichen Begriffs von Kunſt. Hier und in Beziehung auf den zweiten Punkt wäre Thibaut's Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunſt“ zu citiren. — 4) Verſteht man unter rein die Beſchaffenheit der Stimmung der Inſtrumente und des Klanges der Töne. Ein hierher gehöriger leſenswerther Aufſatz ſteht auch in der Leipziger muſikaliſchen Zeitung Jahrgang 1824 pag. 577 ff. — Ueber reine Quarte, Quinte ꝛc. ſehe man die Hauptartikel.

Reinards, Wilhelm, Flötenvirtuos und Compo-

Digitized by Google

niſt des vorigen Jahrhunderts. Von 1765 an ungefähr erſchienen von ihm Concerte, Trio's, 9 Quartette, 22 Duette und Solo's (Variationen, Sonaten ꝛc.) in Menge, ſämmtlich für die Flöte.

Reineccius, Georg Theodor, geboren zu Neu-Brandenburg, gehörte zu den guten Kirchencomponiſten ſeiner Zeit, d. h. der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; kam als Cantor nach Weimar, und hier ſtarb er am 30. November 1726. Sein einziger Sohn, Chriſtian Friedrich, Magiſter und Rector am Gymnaſium zu Eisleben, ſchrieb: „De effectibus Musices merito suspectis“ (1729), und ſtarb am 24. März 1739.

Reinecke, Johann Adam, ſehr berühmter Organiſt an der Catharinenkirche in Hamburg in der letzten Hälfte des 17. und zu Anfange des 18. Jahrhunderts. Er war am 27. April 1623 zu Deventer in der niederländiſchen Provinz Ober-Yſſel geboren. Reinecke ſtarb zu Hamburg, in einem ruhmvollen Alter von beinahe 100 Jahren, am 24. November 1722. Daſelbſt ſind unter dem Titel „Hortus Musicus“ 6 Violin-Quartette von ſeiner Arbeit gedruckt worden.

Reinecke, oder Reinek, Chriſtoph, ſ. Rheinek.

Reinecke, Leopold Carl, ward zu Deſſau 1774 geboren. Unter Naumann's eigener Leitung hatte er unter Anderem fünf große Sinfonien fertig gebracht. Nach Deſſau berufen, ward er als erſter Fagottiſt und Vorſpieler auf der Violine in der Capelle angeſtellt, und als der Muſikdirector Jacobi ſtarb, zum Nachfolger deſſelben ernannt. Er ſtarb am 22. October 1820, in voller Blüthe männlicher Jahre, an den Folgen eines Sturzes mit dem Wagen, auf einer Reiſe, welche er unternommen hatte, um ſeines Nachfolgers, des jetzigen Capellmeiſters Fr. Schneider in Deſſau, Oratorium „das Weltgericht“ kennen zu lernen, und die Aufführung deſſelben in Quedling zu unterſtützen. Deſſau verlor an ihm einen vielgeachteten Bürger, eine Menge Schüler einen treuen, ſorgſamen Lehrer, die Capelle einen tüchtigen, umſichtigen und gewandten Anführer, und ſeine Familie einen liebevollen Freund, Gatten und Vater. R. gehörte nicht zu denen, welche in der großen Welt Aufſehen machen und Ruhm verbreiten wollen, aber in Deſſau ſebſt hat er ſowohl als Componiſt wie als Lehrer und praktiſcher Muſiker dennoch ungemein viel Gutes gewirkt. Seine Opern „Adelheid von Scharffeneck,“ „Feodora,“ „Perronte“ und „Alfred“ würden weit mehr Glück gemacht haben, wäre er ſelbſt mehr Sänger geweſen, und hätte er an Inſtrumentirung und vollſtimmiger Ausarbeitung, in Kenntniß des Theaters und Theaterpublikums, am rechten Orte Weniger thun wollen. Indeß verdienen einige daraus, ſo wie auch ſeine bei Chriſtiani zu Berlin erſchienene Liederſammlung, vollkommenes Lob.

Reiner, Ambroſius, Componiſt des 17. Jahrhunderts. Gegen 1650 ward er Capellmeiſter des Erzherzogs Ferdinand Karl von Oeſterreich, und ſchrieb nach der Zeit fortwährend Motetten, Meſſen und andere Kirchenſachen.

Reiner, Felix, ſchrieb ſich Rheiner (ſ. daher dieſ.).

Reiner, Jacob, gewöhnlich mit lateiniſcher Endung Jacobus Reinerus genannt, ſehr fruchtbarer Componiſt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Benediktinermönch und Muſikdirector im Kloſter zu Weingarten in Württemberg.

Reiner, Joſeph Ewald, Oberamts-Regierungs-Advocat und Stadtſchreiber zu Oſtritz in der Königl. Sächſiſchen Lauſitz, fleißiger und ſehr beliebter Liedercomponiſt und Guitarrenvirtuos. Er wurde am 25. Januar 1784 zu Warthau bei Bunzlau in Schleſien geboren. Im Ganzen hat er gegen 30 Werke durch den Druck veröffentlicht, darunter einige ſtarke Liederſammlungen. Iſt zwar nur blos geſchickter und achtungswerther Dilettant der Muſik, der aber auch ſchon manches Gute und Bildende in ihr gefördert hat.

Reinert, Carl, geboren in Böhmen um 1730, war Kammermuſikus und berühmter Waldhorniſt in der Mecklenburg-Schwerin'ſchen Capelle, wo er um 1804 ſtarb. Seine Gattin — Magdalene R., geborne Urſpringer, war eine vorzügliche Sängerin.

Reinhard, Andreas, zu Anfange des 17. Jahrhunderts Organiſt und öffentlicher Notar zu Schneeberg, muſikaliſcher Schriftſteller.

Reinhard, B. Franz, Muſikalienverleger und Notendrucker zu Straßburg, berühmt als der Erfinder des Stereotyp-Notendrucks, war zu Hüningen im Ober-Elſaß geboren. Er ſtarb Anfangs des laufenden Jahrhunderts.

Reinhardt, Johann Chriſtoph, Herzogl. Sachſen-Gothaiſcher Concertmeiſter und Hoforganiſt zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts; ſtarb auch daſelbſt am 14. December 1821. Von ſeinen Compoſitionen ſind nur durch den Druck veröffentlicht worden: „Geiſtliche und moraliſche Lieder,“ Gotha 1788.

Reinhardt, Madame Adelheid, eine geb. Galletti aus Gotha, die Frau des im vorhergehenden Artikel bemerkten Hoforganiſten Reinhardt daſelbſt, berühmt als Sängerin, war ſchon um 1780 als Hofſängerin in Gotha angeſtellt.

Reinhardt, Georg, Königl. Kammermuſikus und erſter Clarinettiſt in der Königl. Hofkapelle zu Stuttgart, ein ausgezeichneter Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, namentlich was Solidität, Zartheit, Reinheit und feine Nuancirung des Tones wie techniſche Fertigkeit betrifft. Er ward zu Würzburg am 28. September 1789 geboren, und von ſeinem Vater, welcher als Muſikdirector in Dienſten des damaligen Fürſtbiſchofs daſelbſt ſtand, ſchon in ſeiner früheſten Jugend in Muſik unterrichtet. Daher ſchreibt ſich ſeine gediegene und umfaſſende Inſtrumentenkenntniß, und ſeine Fähigkeit, auf jede Weiſe eine Muſik unterſtützen zu können. Eine Vorliebe zur Clarinette trat zwar zeitig und mit entſchiedener Kraft bei ihm hervor; allein es fehlte ihm an Gelegenheit, unter einem tüchtigen Lehrer das herrliche Talent, welches er für dieſes Inſtrument in Selbſtübungen ꝛc. an den Tag legte, weiter zu entwickeln, und nach dem Willen ſeines Vaters mußte er daher vornehmlich die Violine cultiviren, wie denn auch bei den Muſikaufführungen, welche an dem Biſchöfl. Hofe ſtatthatten, nach Kräften fleißig mitwirken. Endlich kam der berühmte Clarinettiſt Meißner (ſ. d.) nach Würzburg, und nun ward ſein Verlangen, die Clarinette zu ſeinem Concertininſtrumente zu machen, auf einmal befriedigt. Als Componiſt hat er ſich im Ganzen nur ſehr wenig verſucht, ſondern die Zeit, welche ſein Amt ihm übrig läßt, lieber dem Unterrichte gewidmet. Schon manchen tüchtigen Clarinettiſten und Baſſethorniſten hat er gezogen, der wiederum mit Segen in ſeiner Weiſe wirkt.

Reinheit (in der Muſik), ſ. Rein.

Reinholdt, Theodor Chriſtlieb, von 1723 bis 1753 Muſikdirector an der Kreuzkirche zu Dresden. R. ſelbſt ſchrieb: „Einige zur Muſik gehörige poetiſche Gedanken bei Gelegenheit der ſchönen neuen in der Frauenkirche zu Dresden verfertigten Orgel.“ Sonſt läßt ſich nichts Gewiſſes mehr über ihn mittheilen.

Reinicke, Leopold Carl, hieß Reinecke (ſ. d.).

Reinmann, Johann Hartmann, geboren zu Saalfeld am 17. April 1677. 1715 führte er eine Paſſionsmuſik von ſeiner Arbeit auf, zu welcher der damalige Erbprinz, Chriſtian Ernſt, ſelbſt den Text verfertigt hatte. 1722 erwählte ihn die Bürgerſchaft von Saalfeld zum Vicebürgermeiſter und der Herzog ernannte ihn dazu noch zum Stadtrichter. Die Stelle eines Capelldirectors behielt er ſtets daneben bei; er ſtarb aber ſchon am 10. November 1728.

Reiſig, Michael, geb. zu Stolberg in Meißen 1584, war Churfürſtl. Sächſiſcher Hofmuſikus und Organiſt auf der Auguſtusburg, zugleich Stadtmuſikus in Chemnitz, dabei ein ſehr guter Componiſt und nach damaliger Zeit ein außerordentlicher Meiſter auf dem großen Cornett oder Zinken. Er ſtarb zu Chemnitz 1636 an der Peſt.

Digitized by Google

Reiſig, Gottlieb, zuletzt Muſikdirector und Rector an der lateiniſchen Schule zu Lichtenſtein, wahrſcheinlich ein Enkel des Vorhergehenden, denn er ward geboren zu Chemnitz am 30. Auguſt 1664. Außerordentlicher Fleiß zeichnete ihn in ſeiner Jugend ſchon aus; er trieb die Wiſſenſchaften und Sprachen auf der Schule ebrn ſo ſehr als Muſik, in welcher er nicht blos einige Inſtrumente ſpielen und ſingen lernte, ſondern auch die Compoſition zeitig ſtudirte. 1695 ernannte ihn der Graf von Schönburg zum Cantor in Lichtenſtein, und nach 3 Jahren zum Rector an der daſigen lateiniſchen Schule, dann endlich auch zum Director der Muſik ſowohl an ſeinem Hofe als in der Kirche. Ein großes muſikaliſches Werk, welchrs er 1734 zu ſchreiben angefangen hatte, und welches biographiſchen und organographiſchen Inhalts ſeyn ſollte, vollendete er nicht mehr. Er ſtarb 1735. Seine linguiſtiſchen und mathematiſchen Werke gehören nicht hieher.

Reiſſiger, Carl Gottlieb, K. Sächſiſcher Hofcapellmeiſter, Verdienſtmitglied des Königl. Holländiſchen Vereins zur Beförderung der Tonkunſt und Ehrenmitglied des K. K. Oeſterreichiſchen Muſikvereins ꝛc., wurde geboren am 31. Januar 1798 zu Belzig bei Wittenberg, und erhielt den erſten Unterricht in der Muſik von ſeinem Vater, Chriſtian Gottlieb R., Cantor daſelbſt und tüchtiger Schüler Türk's. Seine Tüchtigkeit als Dirigent, ſeine erſtaunenwürdige Fertigkeit im Partiturleſen und Spielen, und ſeine Bedachtſamkeit und Feſtigkeit im Accompagnement ſind anerkannt, und haben ihm ein Achtung gebietendes Anſehen in ſeiner nächſten Umgebung verſchafft. Dann hat er durch die Mannigfaltigkeit ſeiner Compoſitionen, Opern, Melodrams, Meſſen, Sinfonien, Ouverturen, Quartetten und Trio's aller Art, Sonaten, Rondo's ꝛc., und beſonders durch ſeine gemüthlichen, ſo höchſt ausdrucksvollen Lieder, wovon bereits ſchon 35 Sammlungen erſchienen ſind, einen Kreis von Freunden und Verehrern um ſich gezogen, der ſich — wir möchten ſagen — täglich noch vermehrt durch Kunſtverwandte aus der Nähe und Ferne, die herbei eilen, um an ſeinem hellgeiſtigen Feuer ſich zu erwärmen. Und ſo hat ſich auf dieſer Seite gleichſam Alles vereinigt, ihm die Lage des Lebens zu bereiten, welche Niemand mehr als einem künſtleriſchen Genius nothwendig iſt, wenn ſeine Erzeugungen nicht gleich von vorn herein ein krankhaftes Ausſehen gewinnen, und, angehaucht von einem giftigen Elemente, deren Formen nicht ſogleich das Gepräge der Ermattung an ſich tragen ſollen. Auf der anderen Seite jedoch ermangeln ihm auch alle die Bedingniſſe wieder, von welchen die vollkommene Geſtaltung einer ſolchen Lage abhängt. Von dem erſten Augenblicke ſeiner Wirkſamkeit in Dresden an, war R. in eine unaufhörliche Kette von Reibungen verflochten mit einer Partei, die in ähnlicher Richtung ihr Weſen getrieben hat ſchon ſo lange, als eine italieniſche Oper zu Dresden beſtand, und der auch C. M. v. Weber ſo manche trübe Stunde verdankte. Dann konnte es, bei dem friſchen Andenken, in welchem C. M. Weber beſonders in Dresden noch lebt, kaum wohl vermieden werden, in eine Comparation ihn zu ſtellen, welche die Anforderungen an ſein Talent und Geſchick ſchon zum Voraus bis zu einem ungleich hohen Grade hinaufſchraubte. Und endlich nöthigt ihn eben ſowohl ſeine Pflicht als Capellmeiſter, wie das Vertrauen, welches der Intendant in ſeine Kenntniſſe und ſeinen Charakter ſetzt, über eine Maſſe von eingeſendeten Compoſitionen Urtheile auszuſprechen, denen unvermeidlich zum größten Theile das veritas odium parit auf dem Fuße nachfolgt. Sind dies Alles nun auch Verhältniſſe, in welchen faſt jeder bedeutende Mann, und namentlich Künſtler und Componiſten von Ruf, mehr oder weniger ſteht, ſo müſſen ſie R. doch um ſo empfindlicher und eigener berühren, als ſein ganzer offener Charakter mehr als bei jedem Anderen dergleichen nachtheiligen Einwirkungen von Außen einen freieren Eingang geſtattet, und dem kühneren Aufſchwunge ſeines poetiſchen Geiſtes ſich ſomit Hinderniſſe entgegenſtellen, die hinwegzuräumen an und für ſich ſchon einen bedeutenden Aufwand von Kräften des Geiſtes und Gemüths erfordert.

Reiter, Ernſt, geb. am 30. März 1814 zu Wertheim im Großherzogthum Baden. Schüler von Spohr als Violiniſt und in der Compoſition von Haußmann und Sechter, iſt zur Zeit Muſikdirektor der Concerte in Baſel. Sowohl als Virtuoſe wie auch als Compoſiteur ein ſehr achtbarer Künſtler, der eines größeren Wirkungskreiſes würdig, auch einen Solchen einnehmen wird. Eine Missa solennis, Lieder, Quartette (Bogen), ein Violinconcert und mehrere Ouverturen ſind bis jetzt von ihm bekannt geworden. Beſondere Beachtung verdient ſein (jedoch noch nicht veröffentlichtes) Oratorium: „das neue Paradies.“ Seine Frau iſt eine ſehr gebildete Sängerin.

Rektah. Die Rekthas ſind die beliebteſten Tonſtücke der Indier unter ihren vier praktiſchen Muſikgattungen. In den Beilagen zu Jones „Muſik der Indier,“ von Dalberg überſetzt, findet man mehrere ſolche Beiſpiele, und zwar ſowohl in $^2/_4$- als C und $^3/_4$ Takt umgeſetzt.

Re la. Dieſe Sylben bezeichneten in der Guidoniſchen Solmiſation (ſ. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf den Tönen a und d nicht re, ſondern la geſungen werden mußte. Bei a war das der Fall, wenn die Melodie abwärts aus dem Herachord von g und das Herachord von c ging. und auf dem Tone d, wenn das Herachord von c in das f hinaufſtieg. Man ſehe auch den Artikel La re, welches gerade das Umgekehrte bedeutete.

Relation, Verhältniß, in der Muſik daſſelbe, was Queerſtand; daher unharmoniſche Relation, relatio non harmonica, ſo viel als unharmoniſcher Queerſtand. S. Queerſtand.

Rellſtab, Johann Carl Friedrich, geboren zu Berlin am 27. Februar 1759. Er gründete in Berlin eine Notendruckerei und einen Muſikalienverlag, welche beide Etabliſſements unter ſeiner kräftigen und ſachverſtändigen Führung bald zu einem bedeutenden Flor gelangten. Dabei trat er nun ſelbſt auch ſowohl als muſikaliſcher Schriftſteller wie als Componiſt auf. Von 1790 an konnte er wenig Zeit mehr auf Compoſition und ſonſtige Thätigkeit in der praktiſchen oder theoretiſchen Muſik ſelbſt verwenden, da er nun mit ſeinem Verlagsgeſchäfte auch einen Sortimentshandel und eine muſikaliſche Leibbibliothek verband. Was er noch that, war auf Beförderung von Privataufführungen gerichtet, für welche er in ſeinem Hauſe ein eigenes Local mit den nöthigen Decorationen und Orcheſteranſtalten unterhielt. Alle übrige Zeit widmete er dem Unterrichte ſeiner Kinder, von welchen ſich beſonders eine Tochter Caroline als Sängerin auszeichnete, geb. in Berlin 1786, geſtorben 1814; und ſpäter auch ſein Sohn Ludwig als Critiker hervorgethan hat. Er ſtarb an einem Schlagfluſſe am 19. Auguſt 1813 zu Berlin. Die Verlagsartikel ſeiner Handlung betragen mehr denn 300 an Zahl.

Rellſtab, Ludwig, jüngerer Bruder der Vorhergehenden, wurde geboren zu Berlin am 13. April 1799. Er hat als Schriftſteller, Dichter und Critiker bis jetzt eine bewundernswerthe Thätigkeit entwickelt, und ſich den Ruf eines unſerer gewandteſten Schriftſteller erworden, namentlich auch im Fache der Muſik. 1825 erſchienen von ihm 3 Bände „Sagen und romantiſche Erzählungen,“ 1827 1 Band Gedichte, und ſeine Ueberſetzung der von Walter Scott geſchriebenen Lebensgeſchichten engliſcher Romanſchriftſteller, wozu er einen eigenen kritiſchen Anhang fügte. In der Zeitſchrift „Cäcilia“ ſetzte er in demſelben Jahre durch eine ausführliche Charakteriſtik C. M. von Weber ein Denkmal. Dann erſchien ſein vielbeſprochener und in artiſtiſcher Hinſicht nicht minder intereſſanter Roman „Henriette, die ſchöne Sängerin,“ der wahrlich zu den keckſten und witzigſten ſatyriſchen Gemälden unſerer Zeit gehört. Nichts konnte auch der Ironie und dem Humor einen ergiebigeren Stoff als die damals Alles bezaubernde

Digitized by Google

Erſcheinung einer gefeierten Sontag in Berlin und die durch ſie bewirkte Umwälzung der geſellſchaftlichen Verhältniſſe der Reſidenz. Auch übernahm er in dem Jahre 1827 die Redaction der Voſſiſchen Berliner Zeitung, in welcher er den weſentlichſten Theil der Politik, ſo wie alle mit den geſelligen, wiſſenſchaftlichen und artiſtiſchen Verhältniſſen in Beziehung ſtehenden Artikel beſorgt. Seine polemiſchen Artikel und Schriften gegen Spontini ſind bekannt, ebenſo ſeine Zeitſchrift „Iris." Auch die Romane, welche Rellſtab noch herausgegeben hat (darunter ſein 1816, welches beiſpielloſes Aufſehen gemacht hat und fortwährend macht), ſo wie noch manches Andere, gehören aus Mangel an Raum nicht hierher. Er lebt für beſtändig in Berlin. Weiteres über ſein Wirken ſpäter.

Rembt (nicht Rempt), Johann Ernſt, einer der großten Meiſter auf der Orgel, welche das vorige Jahrhundert aufzuweiſen hatte, ward geboren zu Suhl 1749. Um 1768 machte er eine Reiſe durch Holland und Frankreich. Beſonders in Paris erregte ſeine eminente Fertigkeit auf dem Clavier und der Orgel großes Aufſehen. 1772 erhielt er die erſte Organiſtenſtelle an der Kreuzkirche zu Suhl; aber ſchon im nächſtfolgenden Jahre ward er an die Hauptkirche daſelbſt befördert, welchem Amte er denn auch, ungeachtet der vielen Anträge, welche an ihn ergingen, bis an ſeinen Tod vorſtand. Dieſer erfolgte am 26. Februar 1810. Für die Orgel componirte er unzählige Fugen, Vorſpiele, Trio's u. ſ. w. Die 50 vierſtimmigen Fugetten, welche er 1791 herausgab, erſetzen bei verſtändigem Gebrauche jede Orgelſchule. Auch gab er in Bach'ſcher Manier bearbeitete Choräle heraus.

Rembe, Johann Chriſtian Heinrich, geboren zu Ende der achtziger oder Anfangs der neunziger Jahre in Berka an der Ilm, wo ſein Vater Cantor war. Seine Compoſitionen beſtehen in Liedern und Balladen, mehrſtimmigen Geſängen und Chören, Tänzen, Variationen, Handſtücken für das Pianoforte ꝛc., und in vier Opern. Dieſe gingen nicht ohne Beifall über die Weimar'ſche Bühne und zeugen, wenn auch nicht von origenellee Erfindungskraft, doch von Geſchmack, Geſchicklichkeit und ernſtem Studium.

Re mi, in der Guidoni'ſchen Solmiſation (ſ. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton a nicht re, ſondern mi geſungen werden ſollte. Es war dies der Fall, wenn das Hexachord von g, in welchem auf a die Sylbe re fiel, in das Hexachord von f hinabſtieg, oder wenn auf den Ton g die Töne a b folgten, wo auf a die Sylbe mi kommen mußte, weil ſich nun, wegen der Halbtöne a b die Mutation nicht mehr in dem Hexachorde von g, ſondern von f befand. Die umgekehrte Mutation nannte man Mi re (ſ. d. Art.).

Remigius, 1) mit dem Zuſatze Altisiodorensis, war Mönch im Kloſter des heiligen Germanus zu Auxerre in Frankreich im 9. Jahrhunderte, und unter Carl des Kahlen Regierung einer der gelehrteſten Männer der Zeit. 2) Remigius, mit dem Zuſatze Mediolacensis, ein Scholaſtiker des 10. Jahrhunderts, blühete beſonders um 978.

Remmers, (Vorname?), Kaiſerl. Kammermuſikus in Petersburg und erſter Violiniſt in der Kaiſerl. Hofcapelle daſelbſt, unbedingt ein ausgezeichneter und in Rußland jetzt wohl der ausgezeichnetſte Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, ward in Jever im Oldenburgiſchen geboren.

Remotus (lat.) — entfernt, zerſtreut. Harmonia remota — zerſtreute Harmonie. Unter Syzigia remota verſtanden die Alten nach unſerem Sinne einen Dreiklang in zerſtreuter oder ſog. weiter Harmonie.

Rempt (nicht Rembt, welcher eine ganz andere Perſon iſt), Johann Matthias, bildete ſich auf der Thomasſchule zu Leipzig unter Leitung des Muſikdirectors Doles, und ſtudirte dann auf der daſigen Univerſität Theologie. Nach vollendetem academiſchem Curſus ward er Stadtcantor an der Hauptkirche zu Suhl; im Jahre 1788 aber erhielt er von da einen Ruf als Stadtcantor nach Weimar, wo er 1802 ſtarb. Er war in ſeinen jüngeren Jahren ein vortrefflicher Sänger und guter Violinſpieler. In ſeinem ſpäteren Alter widmete er ſich der Kirchencompoſition, und ſetzte namentlich viele „figural- oder cantatenmäßig gearbeitete Choräle mit Inſtrumentalbegleitung für verſchiedene Feſte und Gelegenheiten."

Renaud, zwei Schweſtern, vorzügliche Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, in Frankreich geboren, aber in Italien gebildet, wo ihr Vater lange Zeit als Violiniſt in mehreren Orcheſtern fungirte. Die ausgezeichnetere von Beiden war die ältere, deren Vornamen wir aber nicht mehr angeben können. Nach mehreren Reiſen nahm ſie 1785 ein Engagement an dem damaligen italieniſchen Theater, der nachmaligen Opera comique, zu Paris an. Sie ward von dem geſammten Pariſer Publikum faſt angebetet. 1791 verheirathete ſie ſich an den Dichter Davrigny zu Paris. Die jüngere hieß Roſa, und war als zweite Sängerin an dem italieniſchen Theater angeſtellt.

Renner, Felix, ſ. Rheiner.

Rentz, M. Johann Baptiſt, geboren zu Augsburg am 18. September 1658, ſtudirte zu Jena und wurde in ſeiner Vaterſtadt zum Pfarrer und 1719 zum Senior bei St. Anna ernannt, als welcher er am 17. November 1722 ſtarb. Als großer Freund und gründlicher Kenner der Muſik erwarb er ſich viele Verdienſte um Verbeſſerung des Kirchengeſanges.

Repercussio, ſ. Wiederſchlag.

Repetition, Wiederholung; Repetiren — wiederholen; Repetitionszeichen — Wiederholungszeichen. Man ſehe alle dieſe Artikel. Das Wort Repetiren gebraucht man auch bei Orgelregiſtern, wenn dieſelben ſo klein disponirt ſind, daß in einer höheren Octave die Pfeiffen, um anſprechen zu können, dieſelbe Größe haben müſſen als in der tieferen, wie oft bei Mixturen, die daher auch ein-, zwei-, drei- und vierfach heißen. Im Italieniſchen heißt Wiederholung replica (franz. réplique), zuweilen auch, aber nicht ganz richtig redita, beſſer ſchon ridita. Daher: senza replica — ohne Wiederholung, si replica — wird wiederholt ꝛc. Dann bedeutet das Wort replica aber auch ſo viel als Antwort (ſ. d.).

Reppe, Andreas, berühmter Horniſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts. Neben ſeiner Virtuoſität auf dem Horne beſaß er auch viele Fertigkeit auf der Flöte.

Repriſe, ſ. Wiederholung und Wiederholungszeichen.

Requiem, in der römiſch-katholiſchen Kirche eine feierliche muſikaliſche Seelenmeſſe, die zu Ehren eines Verſtorbenen gehalten wird, und mit den Worten Requiem aeternam dona eis etc. anfängt, und daher auch den Namen erhalten hat. Es iſt eine Missa pro defunctis, und hat in muſikaliſcher Hinſicht dem Weſentlichen nach Alles mit einer gewöhnlichen Meſſe gemein. Die beſondere und unterſcheidende Behandlung ihrer einzelnen Theile ergiebt ſich, mit Feſthaltung des Hauptcharakters, aus dem Textinhalte derſelben von ſelbſt.

Reſarreiçam, Antonio da, ein portugieſiſcher Ordensgeiſtlicher des 17. Jahrhunderts, und Componiſt ſeiner Zeit, ward geboren zu Liſſabon 1621, und ſtarb zu Santarem am 17. Januar 1686, viele muſikaliſche Werke namentlich Meſſen und andere Kirchenwerke hinterlaſſend.

Re sol, in der Guidoniſchen Solmiſation (ſ. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone d oder g nicht mehr re, ſondern sol geſungen werden mußte. Auf d geſchah dies, wenn man in abwärts gehender Stufenfolge aus dem Hexachorde von c in das Hexachord von g überging; auf g, wenn ſich die Melodie abwärts aus dem Hexachorde von f in das Hexachord von c bewegte. Im umgekehrten Falle ward die Mutation durch die Sylben sol re (ſ. d.) bezeichnet.

Reſolution, in der Muſik daſſelbe was Auflöſung (ſ. d.).

Digitized by Google

Reſonanz und Reſonanzboden. Zuvor leſe man das Hiehergehörige in dem Artikel Akuſtik, was das Verſtändniß des Folgenden bedeutend erleichtern, und uns mancher Wiederholung überheben wird. Das latein. Wort resonare heißt: wieder- oder zurücktönen; Reſonanz iſt alſo, wörtlich genommen, die Wiedererſcheinung eines gegebenen Tones.

Reſonanzfiguren, daſſelbe was Klangfiguren (ſ. d.).

Reſponſorie, lat. Responsorium (von respondere — antworten), die Antwort der Gemeinde, oder des dazu beſtimmten Sängerchors auf den Sologeſang des Geiſtlichen bei den Antiphonien oder Collecten. S. Antiphonie und Liturgie. Das lat. Wort Responsorium wird oft auch gleichbedeutend gebraucht mit Antiphonarium (ſ. d.).

Retardando, gewöhnlicher Ritardando (ſ. d.).

Retardation (von eetardare — zurückhalten, aufhalten). Man vergleiche hier zuvor den Art. Aufhaltung. Unter Retardation verſteht man demnach in der Muſik vornehmlich die Aufhaltung einzelner melodiſcher Noten. Es iſt dies eine Verzierung der Melodie, die denſelben Zweck wie jede andere Aufhaltung hat, und darin beſteht, daß eine Wechſelnote an die vorhergehende melodiſche Hauptnote gebunden wird, wodurch eine Verzögerung in der Melodie eintritt, während Grund- und Mittelſtimmen meiſt ungehindert ihren harmoniſchen Fortgang haben. Es kann dieſer Proceß ſowohl unter Takttheilen als Taktgliedern ſtattfinden.

Retraite (franz.) — Rückzug, Ruhe, Abbruch von Geſchäften; in muſikaliſcher Beziehung der Zapfenſtreich, und insbeſondere zwar der Cavallerie; ein Feldſtück der Trompeter, wodurch der Mannſchaft das Zeichen gegeben wird, ſich in ihre Zelte oder Quartiere (zur Ruhe) zu begeben. Bei der Infanterie heißt dies Zeichen bekanntlich Zapfenſtreich.

Retrogradus (lat.) — rückgängig; daher motus retrogradus — rückgängige Bewegung; oft ſo Viel als Gegenbewegung (ſ. Bewegung); contrapunctus reteogradus — rückgängiger Contrapunkt, bei den Alten ſo Viel als Nachahmung (ſ. d.); Canon retrogradus — rückgängiger Canon, daſſelbe was Krebscanon (ſ. d.).

Retzel, Anton, geboren um 1724 zu Braunſchweig, wo ſein Vater Cantor war. Er ſchrieb mehrere Kirchen-Cantaten, Concerte für Violine und für Hoboe, auch Fagott, Sinfonien ꝛc. Dann ging er nach Strelitz, wo er ſich mit einer Sängerin verheirathete, und endlich, nebſt ſeiner Gattin, einen Ruf in die Dienſte des Herzogs von Holſtein erhielt, er als Capellmeiſter, ſie als Kammerſängerin. Er ſtarb in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts, viele Compoſitionen hinterlaſſend. Auf dem Fagott beſaß er eine eminente Fertigkeit.

Reuner, irrige Schreibart für Rheiner (ſ. d.).

Reuſchius, Joannes, berühmter Componiſt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, aus Rotach bei Coburg gebürtig, war Kanzler des Biſchofs daſelbſt, als welcher er um 1580 ſtarb.

Reusner, 1) Chriſtian, 1627 in Goldberg geboren, wurde 1673 Cantor bei St. Peter und Paul in Liegnitz. Er ſtarb mit dem Rufe eines ausgezeichneten Muſikers am 29. Juli 1684. — 2) Caspar R., geboren in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Goldberg, wurde 1620 Cantor an der Marienkirche in Liegnitz und ſtarb am 13. Februar 1643. — 3) Elias Reusner, oder Reußner, berühmter Lauteniſt des 17. Jahrhunderts, gab unter Anderem heraus: „Lautenluſt aus Präludien, Paduanen, Curanten, Sarabanden, Giquen, Gavotten ꝛc.“ (Breslau 1768), und eine ähnliche Sammlung 1673 unter dem Titel „Muſikaliſcher Blumenſtrauß ꝛc.“ Noch berühmter als er war aber ſein Sohn. — 4) Eſaias R., der um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Breslau geboren wurde. Man hat von ihm noch mehrere Werke für die Laute, darunter auch geiſtliche Melodien. Sein Tod fällt entweder in das Ende des 17. oder gleich zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

Re ut, in der Guidoniſchen Solmiſation (ſ. d) diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton g nicht re, ſondern ut geſungen werden mußte. Es geſchah dies, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von f in das Hexachord von g hinaufſtieg, oder wenn auf den Ton f die Töne g a h c folgten, wo dann der Halbton nicht mehr zwiſchen a h (b), ſondern zwiſchen h c lag, woran man das Hexachord erkannte:

f	g	a	b	
ut	re	mi	fa	
	g	a	h	c
	ut	re	mi	fa

Dieſe kleine Tabelle wird die Sache deutlich genug machen.

Reuther, Heinrich, Großherzoglich Badiſcher Hofmuſikus in Karlsruhe, wurde am 29. Juni 1803 zu Nürnberg geboren. Frühe zur Waiſe geworden, mußte er, um ſeine Exiſtenz zu friſten, ſchon im zwölften Jahre zum Militär, wo er als Hoboiſt diente, im Laufe der Zeit aber auch zum Nürnberger Theater-Orcheſter kam. Um ſich unter Leitung des berühmten Königl. Baieriſchen Kammermuſikus Fladt, dem Aelteren, auszubilden, ging er im Jahre 1824 nach München. Schon 1827 kam er an die Hofcapelle nach Hechingen, und 1830 als erſter Hoboiſt zur Hofcapelle in Karlsruhe. Auf Kunſtreiſen durch die Schweiz, einen großen Theil von Deutſchland und Frankreich, fand er aller Orten gerechte Anerkennung ſeiner Vorzüglichkeit.

Reutter, Georg, gewöhnlich mit dem Zuſatze „der Vater,“ geboren zu Wien 1660, war Kaiſerl. Kammer-Organiſt und Capellmeiſter an der St. Stephanskirche daſelbſt, und ſtarb um 1734. Er componirte Vieles für die Kirche. Sein älterer Sohn — Carl, geboren 1697, war lange Zeit Organiſt an jener Stephanskirche, ohne ſich jedoch ſonderlich in der Kunſt auszuzeichnen. Die Tochter — Thereſe, geboren 1706, war Kaiſerl. Kammerſängerin und zu ihrer Zeit nicht unberühmt.

Reutter, Georg von, K. K. Hof- und Domcapellmeiſter an der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, geboren 1705 und geſtorben den 11. März 1772; Sohn des Vorhergehenden, Florian Gaßmann's unmittelbarer Vorfahrer, welcher, damals Kammer-Compoſitor, noch an Reutter's Todestage mittelſt Handbillet zum wirklichen Hofcapellmeiſter ernannt wurde. Reutter hat in ſeinem Fache ſehr Viel geſchrieben; faſt alle Kirchenchöre der öſterreichiſchen Staaten beſitzen Meſſen und Motetten von ſeiner Arbeit.

Rey. In der Geſchichte der franzöſiſchen Muſik werden zwei Künſtler dieſes Namens aufgeführt, immer jedoch ohne alle nähere Nachricht von ihrer Perſon. Der eine war in den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts Königl. Kammermuſikus zu Paris, und wahrſcheinlich der ältere. Mit dem andern gemeinſchaftlich ſetzte er die Oper „Apollon et Coronis.“ Das iſt aber auch Alles, was man von ihm weiß. Der andere und muthmaßlich jüngere war Director des Orcheſters der großen Oper zu Paris und ein Schüler von Sacchini, deſſen unvollendet hinterlaſſene Oper „Arvire et Evelina“ er auch fertig machte. In praktiſcher Hinſicht zeichnete er ſich beſonders als Violiniſt aus. 1798 gab er noch heraus: „Système harmonique etc.“ Es iſt dies ein weitumfaſſendes, inhaltreiches und mit gründlicher Sachkenntniß abgefaßtes, von den nachfolgenden Schriftſtellern in dieſer Gattung auch viel benutztes und oft ausgeſchriebenes Werk. Der Verfaſſer ſtarb zu Paris in einem der erſten Jahre des laufenden Jahrhunderts.

Rf. oder Rfz., Abkürzung von rinforzando (ſ. d.).

Reynvaan, J. Verſchuere, holländiſcher muſikaliſcher Schriftſteller, auch guter Clavierſpieler, war Advocat zu Vließingen, wo er 1808 ſtarb. Schon 1780 ward er durch Clavierſonaten bekannt, welche er zu Amſterdam drucken ließ. Mehr Ruf verſchaffte ihm 1788 ſein „Catechismus der Musyk etc.,“ Die Holländer verehrten ihn hiernach als einen ihrer vorzüglichſten Theoretiker der Zeit, und er bewährte dieſes Anſehen auch durch ein „Muzykaal Kunst-Woordenbock etc.“

Rhapſoden, bisweilen auch Rhapſodiſten, im alten Griechenland Leute, welche in Verſammlungen, bei Feſten und anderen feierlichen Gelegenheiten Geſänge und Gedichte (in recitativiſcher Weiſe) vortrugen. Abgeleitet von R. verſteht man nun unter Rhapſodie auch einen von den Rhapſoden vorgetragenen Geſang. Was hier wohl noch zu bemerken wäre, iſt, daß manche muſikaliſche Schriftſteller bisweilen ſelbſt die einzelnen Sätze in Recitativen, deren Text reflektirenden Inhalts iſt, und wo verſchiedene, unter ſich nicht zuſammenhängende, aber für ſich vollſtändige, Gedanken an einander gereiht werden, Rhapſodien oder eine rhapſodiſche Setzart nennen.

Rhaw, Georg, einer der thätigſten Beförderer des deutſchen Choralgeſangs, zu Eißfeld 1488 geboren. R. ſtarb am 6. Auguſt 1548.

Rechatezek, Nina, gehörte zwiſchen 1824 bis 30 zu Wiens beliebteſten Dilettantinnen auf dem Pianoforte.

Rhein, Friedrich, ausgezeichneter Flötenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, auch Componiſt für ſein Inſtrument, lebte zu Wien und ſtarb 1798. — Auch zu Paris lebte gegen Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ein Flötenvirtuos Namens Rhein. Von ihm erſchienen ebenfalls mehrere Flötenduette von ſeiner Compoſition. Man darf die beiden Künſtler nicht mit einander verwechſeln.

Rheinck, Chriſtoph, geboren zu Memmingen am 1. November 1748, erhielt er von ſeinem Vater zwar einigen Unterricht in der Muſik und vorzugsweiſe im Geſange. Seine Liebe zur Muſik aber blieb vorherrſchend, ſo, daß er, ſelbſt ohne Unterricht in der Compoſition gehabt zu haben, einige Opern componirte, die u. A. „le nouveau Pygmalion" ſogar in Paris Aufſehen erregten. Später wurde er Wirth „zum goldenen Ochſen" in Memmingen. Fortwährend war ſein Haus der Verſammlungsort von Gebildeten und Hohen aus allen Gegenden, die ſich an ſeinem herrlichen Clavierſpiele und ſeinem ausdrucksvollen Geſange ergötzten. Zu der Schellhorniſchen Liederſammlung ſetzte er die Choralmelodien; ferner das Oratorium „der Todesgang Jeſu" von Städel, und Meſſen. Städel dichtete für ihn die große Oper „Rinaldo," welche auf mehreren Theatern außerordentliches Glück machte. Der Componiſt R. ward berühmt durch ganz Deutſchland, während kein Menſch in ihm den Gaſtwirth vermuthete. Namentlich trugen ſeine herrlichen Lieder Viel dazu bei. Wer kennt nicht das „Blühe, liebes Veilchen ꝛc.," ? und ſo innig ſind ſie faſt alle geſungen. Auch ſeine Clavierſtücke waren lange Zeit geſucht. Er ſtarb 1796 oder 1797.

Rheiner, Felix, Churfürſtlich Baieriſcher Hofmuſikus und berühmter Virtuos auf dem Fagott im 18. Jahrhunderte. Er war im Jahre 1732 in Eichſtädt geboren. Auf mehreren Kunſtreiſen in ſeinem Vaterlande, aber auch nach England, Frankreich und Italien, vergrößerte Rheiner ſeinen Ruhm, und war an allen Höfen willkommen und beliebt. Leider ſtarb er jedoch in München ſchon im Jahre 1782, kaum 50 Jahre alt.

Rhetorik. Unter Rhetorik der Muſik verſteht man diejenige Wiſſenſchaft der Tonſetzkunſt, nach welcher einzelne melodiſche Theile nach einem beſtimmten Zwecke und Maßſtabe zu einem Ganzen verbunden werden. Man ſetzt ſie der Grammatik entgegen, welche den eigentlich materiellen Theil, die Elementarſätze der Compoſition behandelt. Die Rhetorik beſtimmt die Regeln der Aneinanderreihung derſelben zu einem vollſtändigen, ausdrucksvollen (redneriſchen) Ganzen. Im allgemeinen ſteht feſt, daß die muſikaliſche Rhetorik fünf große Hauptcapitel umfaßt: 1) die Lehre vom Periodenbau; 2) die Lehre von den muſikaliſchen Schreibarten und Stylen; 3) die Lehre von den mancherlei Muſikgattungen; 4) die Lehre von der Anordnung der muſikaliſchen Gedanken in Rückſicht auf den Umfang des beabſichtigten Tonſtücks, nebſt der Lehre von den Figuren; und 5) die Lehre vom Vortrage.

Rhythmik, eigentlich Kreisbewegung, iſt die Theorie des Rhythmus, die Lehre von dem geregelten Zeitmaße in der Bewegung. In der Muſik gebraucht man gewöhnlicher dafür das Wort Rhythmopoie (ſ. d.).

Rhythmiſch, abgemeſſen, gleichmäßig und gleichförmig geordnet. Sind die verſchiedenen Sätze und Einſchnitte, aus welchen eine muſikaliſche Periode beſteht, mit vollkommener Symmetrie nach den Geſetzen der Rhythmik geordnet und aneinandergereiht, ſo iſt die ganze Muſik rhythmiſch.

Rhythmometer, ſ. Chronometer.

Rhythmopoie, ein griechiſches Wort, das wie im Deutſchen wohl am beſten durch Taktordnung überſetzen.

Rhythmus, ſ. Rhythmik.

Ribeca oder Rebek, eine ſchon längſt ganz veraltete Art Violine, mit nur 3 Saiten bezogen.

Ribock, J. J. H., Doktor der Medicin und praktiſcher Arzt, zuerſt in Lüchow, dann in Hannover, wo er 1785 ſtarb, beſaß nicht nur vorzügliche Kenntniſſe in der Theorie der Muſik, ſondern gehörte auch zu den ausgezeichneteren Flötiſten ſeiner Zeit. Er erfand eine eigene Art von Klappen, die beſſer als die bis dahin gewöhnlichen deckten. 1782 ſchrieb er eine Abhandlung über die beſſere Einrichtung der Flöte.

Riccardi, Sängerin, ſ. Paer (Madame).

Riccati, 1) Jacopo Graf von, als akuſtiſcher Schriftſteller aus dem vorigen Jahrhunderte bekannt, lebte zu Trevigi.

Ricci (oder Rizio), David, berühmter Lauteniſt und Sänger des 16. Jahrhunderts, aus Turin gebürtig.

Ricci, Pasquale, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter am Dom zu Como, war zugleich Schriftſteller und Componiſt.

Ricci, (Vorname?) unter den jetzt lebenden dramatiſchen Componiſten Italiens nicht der letzte, welcher von der Menge mit Theilnahme genannt wird. Er mag jetzt ungefähr ein Alter von 35 Jahren erreicht haben, und lebt bald hier bald dort an einer Bühne ſeines Vaterlandes, um ſeine Werke ſelbſt aufzuführen. Die Zahl ſeiner Opern, Farcen, Operetten ꝛc. beläuft ſich vielleicht ſchon auf ein Dutzend. Am beſten gelingen ihm immer komiſche Scenen, und das mag denn auch zu den Erfolgen bei der Menge beigetragen haben.

Ricciafort, ſ. Richefort.

Riccieri, ſ. Rieieri.

Riccio, Antonio Teodoro, Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, geboren zu Brescia, war Anfangs Capellmeiſter zu Ferrara, und gründete hier auch ſeinen nachmaligen großen Ruf als Componiſt durch die Herausgabe mehrerer mehrſtimmigen Madrigalen. Dann kam er in die Kaiſerl. Capelle zu Wien, und von hier nach Dresden, wo er Proteſtant wurde, und bis zum Jahre 1579 blieb. In dieſem Jahre nämlich ernannte ihn der damalige Markgraf zu Königsberg in Preußen zu ſeinem Capellmeiſter. Indeß ſoll er als ſolcher nicht lange ausgedauert, ſondern ſich nach Wittenberg gewandt haben, wo er denn ſchon im Jahre 1580 (nach Piſansky 1599) geſtorben ſey.

Riccio (mit latein. Endung Riccius), Joannes Maria, von ſeiner ungemeinen Fertigkeit auf der Zinke auch wohl Cornetus genannt, blühete um die Mitte des 16. Jahrhunderts, und war aus Padua gebürtig.

Ricercare und Ricercato. Mit dem Worte ricercato (ausgeſucht) belegt der Italiener jede Art von Compoſition, in welcher beſonders künſtliche Nachahmungen angewendet werden, wie z. B. Madrigalen, Fugen u. ſ. w., ohne daß jedoch die Compoſition ſelbſt auf einen eigentlichen Gattungsnamen Anſpruch machen kann, alſo, wenn auch ſonſt noch ſo ähnlich, dennoch nicht ein eigentliches Madrigal, eine wirkliche Fuge oder dergleichen iſt. Soll ſie aber gleichwohl als ein für ſich beſtehendes Tonſtück, als ein Ganzes für ſich, betrachtet und bezeichnet werden, ſo bedient er ſich des Namens Ricercare (Mehrzahl Ricercari) oder Ricercata (Mehrzahl Ricercate), welche Benennung denn ziemlich gleichbedeutend iſt mit Fantaſie und Tocate. Dies die jetzige und allgemeine Bedeutung des Wortes Ricercare ꝛc.

Digitized by Google

Richard, 1) Ludwig, war in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter der Königin von England und Componiſt. — 2) Lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Anfangs zu Paris, dann zu Troyes, in der Champagne, ein berühmter Orgelbauer und Inſtrumentenmacher Namens Richard.

Riche, François le, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts berühmt als Hoboenvirtuos.

Richefort (mit italieniſcher Wortbildung Ricciafort), Joannes, berühmter Niederländiſcher Contrapunktiſt aus der Periode Ockenheim, ſtarb gegen 1567.

Richer, zum Unterſchiede von ſeinem unten folgenden Sohne mit dem Zuſatze le père, wurde geboren zu Paris 1714, ſtarb 1756. Für die Königl. Capelle ſchrieb er namentlich viele Motetten, die ſtets mit Beifall gehört wurden. Seine Frau war eine geborne Le Roy und Königl. Kammerſängerin. Von ſeinen Kindern erzog er drei Söhne und eine Tochter für die Muſik. Der älteſte Sohn hatte ſich zum Violoncelliſten gebildet. Der zweite war Violoniſt und lebte am Hofe zu Parma. Die Tochter war Sängerin und verheirathete ſich an Andre Danican Philidor (ſ. d.). Der ausgezeichnetſte Künſtler von allen war jedoch der dritte Sohn, Louis Auguſtin, der denn auch immer gemeint iſt, wenn von einem Richer le fils geredet wird. Derſelbe ward 26. Juli 1740 zu Paris geboren. Sein Ruf als Singmeiſter war außerordentlich. Bei Errichtung des Conſervatoriums zu Paris ward ihm die dritte Profeſſur des Geſanges an demſelben übertragen, und dieſe Stelle bekleidete er denn auch bis an ſeinen Tod, welcher 1811 erfolgte.

Richling, Joſeph, geboren im Jahre 1800 zu Badsdorf in Böhmen. In der Reſidenz fanden ſeine Vorzüge als Kirchen- und Concertſänger zunehmenden Anwerth, und ganz unerwartet kam ihm die Vorladung zum Prüfungsconcurs in der k. k. Hofcapelle, welcher als erfreuliches Reſultat ausgefertigte Aufnahmsdecret zur Folge hatte.

Richter, Johann Chriſtoph, von 1726 an Hoforganiſt zu Dresden, ſtarb 1749, als Componiſt nicht unbekannt.

Richter, Johann Sigmund, zuletzt Organiſt an der St. Sebalderkirche zu Nürnberg, war geboren daſelbſt am 31. Oktober 1657, ſtarb am 4. Mai 1719. Auf der Orgel und dem Claviere beſaß er eine für ſeine Zeit bedeutende Fertigkeit. Dabei war er auch ein achtungswerther Componiſt, beſonders gewandt und glücklich in der Vocalmuſik.

Richter, Karl Gottlieb, geboren zu Berlin 1728, ſtarb gegen Ausgang des Sommers 1809. In ſeinen jüngeren Jahren zählte man ihn zu den ausgezeichnetſten Claviervirtuoſen Deutſchlands; ſpäter widmete er ſich vorzugsweiſe dem Unterrichte, und welchen Beruf er auch dazu hatte, beweiſet ſeine Bildung des nachmals ſo berühmten Capellmeiſters Reichardt. Als Componiſt war er wenig thätig.

Richter, Franz Xaver, geboren zu Holiſchau in Mähren am 1. December 1709, und geſtorben zu Straßburg als Capellmeiſter am daſigen Münſter am 12. September 1789, war ein ausgezeichneter Componiſt, beſonders im Kirchenſtyle. In den 70er Jahren war von ihm auch erſchienen: „Traité d'harmonie et de Composition;“ 1804 ward davon eine zweite Auflage veranſtaltet durch Kalkbrenner, der das Werk dann noch mit Beiſpielen vermehrte.

Richter, Amadeus Friedrich, ſeit 1812 Hof- und Stadtorganiſt zu Gera, tüchtiger Muſiker, Componiſt und Orgelſpieler, Sohn eines Cantors zu Wurzen. Beſonders in der Vocalcompoſition hat er viel Stück gemacht. Man hat von ihm eine Menge Lieder und Geſänge, Motetten u. ſ. w. Eine Sammlung ſeiner Geſänge führt den Titel „Cäcilia.“

Richter, Friedrich Auguſt, berühmter Hoboen-Virtuos des vorigen Jahrhunderts, ſtand mit dem Titel Kammermuſikus in der damaligen Churfürſtl. Capelle zu Dresden.

Richter, Johann Friedrich, geboren zu Berlin 1689, hatte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts einen bedeutenden Namen als Fagottiſt. Er ſtarb um 1754.

Richter, Wilhelm, iſt durch einige Duo's für Clavier und Flöte, Rondo's und dergleichen Sachen für Clavier, im leichtern, gefälligen Style, nicht unrühmlich bekannt geworden, iſt Mitglied der Hofcapelle des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin zu Ludwigsluſt, und bläst ziemlich fertig Flöte.

Richter, Johann Paul Friedrich, von den Namen, welche er in der Taufe erhalten, übertrug er die großväterliche Hälfte ſpäterhin in's Franzöſiſche und nannte ſich kurzweg nur Jean Paul. Durch zwei Generationen von väterlicher Seite ſtammte er aus einem muſikaliſchen Geblüte. Sein Großvater, Johann Richter, war erſt Cantor zu Rehau, dann Cantor und Organiſt in Neuſtadt an der Kulm. Deſſen Sohn Johann Chriſtian Chriſtoph (Jean Paul's Vater), war erſt Organiſt und Tertius in Wunſiedel am Fichtelgebirge, wo unſer Jean Paul auch am 21. März 1763 geboren wurde, dann Pfarrer auf dem Dorfe Joditz und ſpäter in Schwarzenbach an der Saale, ein beliebter Tonſetzer und in der That auch nicht unverdienter Kirchencomponiſt. Es iſt rührend zu leſen, wie J. P. in ſeiner Autobiographie („Wahrheit aus Jean Paul's Leben“) ſelbſt von ſeinem Vater und ſeiner erſten Kunſtbildung ſpricht. Wer es am erwähnten Orte oder im Hauptwerke nachlieſt, wird zugeben, daß Jean Paul auch in dieſem Lexicon ein Platz gebührt.

Richter, Ernſt Heinrich Leopold, Muſiklehrer am evangeliſchen Schullehrer-Seminar zu Breslau, ward zu Thiergarten bei Glogau den 15. November 1805 geboren. R. iſt ein vorzüglicher Seminar-Muſiklehrer, der mit unermüdetem Fleiße an ſeiner Fortbildung arbeitet, und dadurch ſeinen Zöglingen mit einem nachahmungswerthen Beiſpiele vorangeht. Als Componiſt arbeitet er für den Geſang; doch hat er ſich auch in Inſtrumental-Compoſition verſucht. Viele ſeiner Arbeiten ſind im Druck erſchienen. Die Oper: „die Contrebande“ von Pulvermacher und Richter iſt mit vielem Beifall gegeben worden. Der Componiſt wurde am Schluſſe gerufen.

Ricieri oder Riccieri, Giovanni Antonio, geboren zu Vincenza, war einer der tüchtigſten Contrapunktiſten des vorigen Jahrhunderts, aus deſſen Schule, außer vielen Anderen, ſpäter ſelbſt ein Pater Martini hervorging. Er ſtarb zu Bologna 1746, im dankbaren Andenken einer langen Reihe von ausgezeichneten Schülern.

Ried, Dorothea von, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts blühende und ſehr berühmte Virtuoſin auf der Viola da Gamba, war eine der vier Töchter des Oeſterreichiſchen Muſikus Fortunatus Ried.

Rieder, Ambros, geboren am 10. October 1771 zu Döbling, einem reizenden, gleich außer Wiens Linien gelegenen Dörfchen, wo ſein Vater Schullehrer, und auch des älteſten Sohnes, ſowie der übrigen Kinder erſter Muſikmeiſter war. 1802 wurde R. das Chorregenten-Amt in dem eine Stunde von der Reſidenz entlegenen Markte Petersdorf (Perchtholdsdorf) anvertraut, welche Stelle er noch bis zur Stunde ehrenvoll bekleidet, und fortwährend erneuerte Verdienſte ſich ſammelnd. Seine raſtloſe Thätigkeit erſtreckt ſich unbeſchränkt auf alle Zweige, eben ſowohl nach Möglichkeit beſorgt für gelungene Kirchenproduktionen, weiht er auch die regſte Sorgfalt dem Grammatikal-Schulunterrichte, und über 120 theils theoretiſche, theils praktiſche Werke bezeugen ſein unermüdliches Erſchaffungsvermögen.

Riedt, Friedrich Wilhelm, bekannt als Schriftſteller und Componiſt, ward geboren zu Berlin 1710. 1750 ward er einſtimmig zum Director der Muſikübenden Geſellſchaft in Berlin erwählt, welchem Amte er mehrere Jahre rühmlichſt vorſtand. Er ſtarb am 5. Januar 1783 zu Berlin, das er nur ſehr wenig in ſeinem Leben verlaſſen hatte.

Rieff, Georg Joſeph von, ein geſchickter Muſikliebhaber und Componiſt der neueren Zeit in Mainz. Um's Jahr 1795 war er Sekretär daſelbſt und wurde um 1821 in den Adelſtand erhoben. Nähere Lebensumſtände ſind bis jetzt nicht von ihm bekannt geworden.

Digitized by Google

Seine ſämmtlichen Compoſitionen ſind in einem angenehmen, leichtfließenden Style geſchrieben, und die für den Geſang, beſonders die Romanzen, werden viele Liebhaber gefunden haben.

Rieffelſen, Peter, Erfinder des Melodicons, Lehrer der Mechanik an einem Erziehungsinſtitute zu Kopenhagen, aus Holſtein gebürtig. Rieffelſen lebte noch 1824 zu Kopenhagen; ob auch in dieſem Augenblicke noch, können wir nicht mit Gewißheit ſagen.

Riegel, Henri Joſeph, mit dem Zuſatze le père, geboren zu Werthheim in Franken, den 9. Februar 1741. Bis an ſeinen Tod Muſikmeiſter bei der königl. Singſchule und am Concert ſpirituel in Paris. Seine allgemein gerühmten Compoſitionen beſtehen in zwei Oratorien, vielen Sonaten, Trio's, Concerten für Clavier, Sinfonien u. ſ. w. Man findet dieſen Riegel auch Rigel geſchrieben. Sein Todesjahr muß in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts fallen. Uebrigens lebten in Paris zu Ende des vorigen Jahrhunderts mehrere Künſtler, Namens Riegel oder Rigel. Von den übrigen wollen wir Einige noch dem Namen nach anführen: Anton Riegel, der aber um 1807 wieder in Deutſchland und zwar zu Mannheim lebte; Henry R. (fils), und noch ein dritter, auch mit dem Zuſatze fils. Die Compoſitionen, welche von ihnen vorhanden ſind, haben wenig Bedeutung und ſind ausſchließlich für Clavier, theils mit theils ohne Begleitung. Von einem Riegel père, Riegel frères, und einem Riegel oncle weiß man gar weiter Nichts mehr, als daß ſie einmal als Clavierſpieler zu Paris exiſtirten, jedoch Deutſche von Geburt waren.

Riegel oder Rigel, mit dem doppelten Zuſatze fils le jeune, lebte zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Claviervirtuos, Lehrer und Componiſt zu Paris.

Rieger, Gottfried, Capelldirector und Harmonielehrer in Brünn, geboren 1764 zu Troplowitz, einem Dorfe des kaiſerl. öſterreichiſchen Schleſiens. Von ſeinen Arbeiten ſind viele Sonaten, Variationen, Trio's, Quartette, Clavierconcerte u. dergl. gedruckt. Für die Bühne ſetzte er: „das wüthende Heer,“ „die Todtenglocke,“ „Schuſter Flink,“ „die vier Savoyarden;“ für die Kirche: drei große Meſſen, 13 kleine Meſſen für einen Männerchor mit Orgelbegleitung; mehrere Hymnen, Offertorien, Motetten, Pange lingua etc., außerordentliche Gelegenheits-Cantaten, Chöre, Lieder, Geſänge; ein Oratorium „Thirza“ u. v. a.; und zu den letzteren Werken des rührigen Siebenzigers gehört vermuthlich die Abſchieds-Cantate, als Kaiſer Franz im Jahre 1834 das Luſtlager bei Turas nächſt Brünn beſuchte. — Ein J. N. Rieger ſoll im letzten Decennium des verfloſſenen Jahrhunderts zu Paris gelebt und fleißig für das Pianofort componirt haben.

Rieger, Heinrich, Großherzogl. Hofopernſänger (Baſſiſt) zu Karlsruhe, iſt geboren zu Stuttgart am 15. Februar 1808, hat ſich bis jetzt wenig beſtrebt, ſeine Leiſtungen auswärts in einem weiteren Kreiſe geltend zu machen.

Riel, Johann Friedrich Heinrich, geboren zu Potsdam 1774, ſtudirte die Compoſitionen bei Faſch in Berlin, deſſen Singacademie er zuglich frequentirte, und bildete ſich nebenbei zu einem tüchtigen Claviervirtuoſen. 1805 erhielt er den Titel eines Königl. Muſikdirectors in Königsberg; auch als Componiſt nicht ohne Ruf, und als Lehrer fortwährend mit vielem Segen thätig.

Riem, Wilhelm Friedrich, Organiſt an der Domkirche zu Bremen und Director der daſigen Singacademie, ward geboren zu Cölleda in Thüringen am 17. December 1779. Gegen 60 Werke mögen von ihm öffentlich erſchienen ſeyn. Sie ſind der Mehrzahl nach Clavierſachen aller Art, Lieder, und ein Paar Quartette und Quintette.

Riemann, Auguſt, geboren am 12. Auguſt 1772 in Blankenhain unweit Weimar, widmete ſich unter Anleitung ſeines Vaters, welcher daſelbſt Organiſt war, ſchon frühzeitig der Muſik. Seine Leiſtungen als Lehrer auf der Hoboe, Flöte und Violine, ſeine Compoſitionen für dieſelben und ſeine durch eifrig fortgeſetztes Studium erlangten gründlichen Kenntniſſe im Fache der theoretiſchen Muſik blieben höheren Orts nicht unbemerkt. Im Jahre 1806 wurde er zum Correpetitor der Oper und nach dem Tode des Capellmeiſters A. E. Müller 1818 zum Muſikdirector bei der Hofcapelle in Weimar ernannt, welchem Amte er bis zu ſeinem Tode — im Auguſt 1826 — auch höchſt rühmlicher Weiſe vorſtand.

Riemſchneider, Johann Gottfried, zuletzt Cantor und Muſikdirector am Dome zu Hamburg. Um 1729 galt er für einen der beſten Baritoniſten Deutſchlands. In dieſem Jahre ging er nach London, und wirkte in der Händel'ſchen Oper mit. 1730 kehrte er nach Hamburg zurück, und 1739 erhielt er obige Stelle, in welcher er auch bis an ſeinen Tod blieb, deſſen Zeit man jedoch nirgends angegeben findet.

Riepel, Joſeph, bekannt als theoretiſcher Schriftſteller und Componiſt, ſtarb am 23. October 1782 als Muſikdirector des Fürſten von Thurn und Taxis zu Regensburg.

Ries, Franz, Vater der folgenden, ward geboren zu Bonn am 16. November 1755, und erhielt von ſeinem Vater, welcher Churfürſtl. Hofmuſikus war, ſchon in früheſter Jugend Unterricht auf der Violine. 1780 erhielt er daſelbſt in der Capelle die Stelle eines erſten Violiniſten. Auf welche hohe Stufe der Kunſtbildung dieſe treffliche Anſtalt durch den Churfürſten Max Franz gebracht wurde, beweiſt der Umſtand, daß, neben vielen anderen Meiſtern, ein Beethoven und die beiden Romberg aus ihr hervorgingen. In dieſem Vereine ausgezeichneter Künſtler wurde R. 1791 an des kränklichen Joſeph Reicha's Stelle zum Concertmeiſter ernannt, wobei ihm die Direction der Oper oblag. Als bei Annäherung der franzöſiſchen Heere der Churfürſt von Bonn vertrieben ward und die Capelle ſich auflöſte, ging Beethoven nach Wien, die beiden Romberg nach Hamburg, unſer R. aber blieb auf ausdrücklichen Befehl des Churfürſten in Bonn. Sein Wirken beſchränkte ſich in dieſer verhängnißvollen, jede Kunſt ertödtenden Zeit auf die Bildung ſeines älteſten Sohnes Ferdinand, wie er früher ſeinem jüngſten Sohne Hubert viele Zeit gewidmet hatte. Auch an manchen anderen Schülern erprobte ſich ſein Lehrtalent, und die Liebhabervereine ſeiner Vaterſtadt fanden an ihm ſtets einen bereitwilligen Anführer und meiſterhaften Soloſpieler, bis das vorgerückte Alter auch dieſem Wirken in letzterer Zeit ein Ziel ſetzte. Nach der Inauguration des Beethoven-Denkmals in Bonn mit dem Königl. Preußiſchen rothen Adlerorden geſchmückt, ſtarb der ſtets noch für die Kunſt erglühte Greis 1845 in Bonn.

Ries, Ferdinand, älterer Sohn des vorhergehenden, ward geboren zu Bonn den 29. November 1784. Bis in ſein 15. Jahr blieb er im elterlichen Hauſe; dann ſandte ihn der Vater nach Wien zu ſeinem Landsmanne Beethoven, der ihm auch mit aller Herzkeit entgegenkam und ihn als Schüler aufnahm. Dieſe Studien unter einem der größten damals lebenden Meiſter und die Nähe von ſo vielen anderen ausgezeichneten Männern, wie Salieri, Stadler ꝛc., übten den wohlthätigſten Einfluß auf die Anſicht und Richtung, welche R. in ſeiner Kunſt gewinnen ſollte. Die Entwickelung ſeines Talents als Pianoforteſpieler hielt mit ſeiner Ausbildung als Componiſt ziemlich gleichen Schritt. Sehr anziehend ſind die Berichte, welche R. über ſein nahes Verhältniß zu Beethoven zu geben vermag, zumal da ſein Zuſammenleben mit dieſem Meiſter nicht nur in die Zeit fällt, wo derſelbe ſich auf den höchſten Gipfel der Schöpfungslraft ſchwang, ſondern auch in die, wo Beethoven das Unglück hatte ſein Gehör zu verlieren. Die europäiſche Ausdehnung ſeines Rufes, gewann derſelbe erſt von London aus. Seine Sinfonien, welche in mehreren engliſchen Städten mit dem größten Glanze aufgeführt wurden, erwarben ihm zunächſt bei den Muſikern und Kennern hohe Achtung; dann ſetzten beſonders ſeine Clavierconcerte ihn als Virtuoſen und Componiſten für ſein Inſtrument in allgemeines Anſehen, und die kleineren, leichten Arbeiten, als Variationen, Rondo's u. dergl.,

Digitized by Google

gewannen ihm endlich das wahre, groſse Publikum. Ein zwölfjähriger Aufenthalt in London hatte ihm zugleich ein anſehnliches Vermögen verſchafft, das er nun in künſtleriſcher Muße in ſeiner Heimath zu genießen beſchloß. Er begab ſich nach Godesberg bei Bonn, wo er ſich ankaufte. Die groſsen Handelskriſen, welche bald nachher eintraten, erſchütterten jedoch, wie man ſagt, auch ſeinen Wohlſtand, da ein großer Theil ſeines Vermögens in Londoner Wechſelhäuſern angelegt war, und ſo, wenn nicht ganz, doch zum Theil verloren ging oder gefährdet wurde. Deshalb trat er denn auch wieder in äußerlich künſtleriſch thätiges Leben zurück, und die Reiſen, welche er damals machte, waren beſonders darauf gerichtet, irgendwo vielleicht eine dauernde Stelle als Capellmeiſter zu finden. Auch componirte er auf denſelben die romantiſche Oper „die Räuberbraut,“ welche auf vielen Theatern und namentlich 1830 in Berlin mit groſsem Beifalle gegeben wurde und ein gutes dramatiſches Talent verräth. Indeſſen ordneten ſich ſeine Vermögensverhältniſſe auch wieder ſo, daß er die Unabhängigkeit ſeiner Exiſtenz noch nicht aufgeben mochte. Er zog daher mit ſeiner Familie nach Frankfurt am Main, um hier, ohne durch eine beſtimmte Anſtellung oder Unterrichtgeben geſtört zu ſeyn, ausſchließlich und in Ruhe der Compoſition zu leben. Die erſte Unterbrechung erhielt dieſer Aufenthalt durch eine abermalige Reiſe nach England, theils um für einen Londoner Theaterunternehmer die Zauberoper „Liska oder die Hexe von Gyllenſteen“ zu ſchreiben, die ſich auch groſsen Beifall errang, theils um das Muſikfeſt in Dublin zu dirigiren. Eine zweite gröſsere Reiſe machte R. im Herbſte 1832 nach Italien. Er ging bis nach Neapel und fand überall die ausgezeichnetſte Aufnahme, da zwar die Art ſeines Wirkens ihn bei dem italieniſchen Publikum nicht eben bekannt gemacht haben konnte, doch alle Muſiker ſeine gröſseren Werke kannten und ehrten. Nach Frankfurt wieder zurückgekehrt lebte er auf's Neue in früherer Weiſe fort, bis er im Frühjahre 1834 einen Ruf als Director des groſsen Muſikfeſtes nach Aachen annahm, woſelbſt er ſein Oratorium „Sieg des Glaubens,“ ſpäter „die Königin in Iſrael“ zur Ausführung brachte. 1836 kehrte er nach Frankfurt zurück, welches er als ſeine zweite Vaterſtadt betrachtet, und wo er denn blos als Componiſt, lebte, und im Sommer 1837 nebenbei die Direction des von Schelble gegründeten Cäcilienvereins übernahm. Das die äußere Geſchichte eines unſerer verdienteſten und talentvollſten Künſtler, der zu den wenigen Tonſetzern gehörte, welche ſich ziemlich in allen Gattungen von Tonwerken mit Glück verſucht haben. Nah' an 200 Werke ſind von R. öffentlich durch den Druck bekannt geworden. Er ſtarb in Frankfurt am Main am 31. Januar 1838. Bei ſeiner genauen perſönlichen Bekanntſchaft mit Beethoven, war das mit Dr. F. G. Wegeler herausgegebene Buch: „biographiſche Notizen über Ludwig von Beethoven“ der muſikaliſchen Welt von hohem Intereſſe. Es erſchien in Coblenz bei Bädecker.

Ries, Hubert, ward geboren zu Bonn am 2. April 1802. 1824 wurde er als erſter Violoniſt und Orcheſter-Dirigent beim Königsſtädtiſchen Theater zu Berlin, 1825 aber bei dem Königl. Theater angeſtellt, woſelbſt er 1831 zum Soloſpieler und Orcheſter-Dirigent, dann am 30. Juni 1836 zum wirklichen Concertmeiſter ernannt wurde. Im Jahr 1839 erhielt er von der Akademie der Künſte zu Berlin die Ernennung zu ihrem ordentlichen Mitgliede. Seine im Druck erſchienen Werke ſind: ein Quatuor brillant für die Violine, zwölf Etudes, zwölf Solos für die Violine, Lieder, vier Hefte Duette für zwei Violinen, drei Parthien Variationen und zwei Concerte für die Violine.

Rieſenharfe, ſ. Meteorologiſche Harmonica.

Rigabellum, nach du Cange ein Inſtrument, deſſen man ſich vor Zeiten, ehe die Orgel erfunden war, in der Kirche zur Begleitung des Geſanges bediente.

Rigatti, Giovanni Antonio, ein Contrapunktiſt und fruchtbarer Kirchencomponiſt des 17. Jahrhunderts.

Rigandon, eine Tanzmelodie von munterem, fröhlichem Charakter, im Allabrevetakt, und mit einem Viertel im Aufſchlage.

Rigel, und **Righel** (wie die Franzoſen bisweilen ſchreiben), ſiehe Riegel.

Righi, 1) Francesco, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter an der Jeſuitenkirche zu Rom und zu ſeiner Zeit ein beliebter Kirchen- und Theater-Componiſt. — 2) Giuſeppe Maria R., lebte etwas ſpäter als der vorhergehende. 1694 ward von ihm „la Bernarda“ aufgeführt, zu welcher er auch den Text gedichtet hatte.

Righini, Vincenzo, im Jahre 1756 am 22. Januar zu Bologna geboren, ſtarb am 19. Auguſt 1812. Seine Compoſitionen gehören, ihrem Character nach, mehr der deutſchen als der italieniſchen Schule an; kein Italiener hat ſo wie er den gediegenen Ernſt und die Harmoniefülle der Deutſchen mit dem Fluſſe der italieniſchen Melodie vereinigt; keiner ſteht Mozart, ſeinem Vorbild, ſo nahe wie er; keiner beſitzt dieſe Solidität und Gründlichkeit der Ausführung. Als Lehrer des Geſanges hat er bis zu ſeinem Lebensende gewirkt und mehrere vortreffliche Schüler und Schülerinnen gezogen. Für die Kirche hat Righini nur zwei bedeutende Werke geliefert: im Jahre 1790 die Meſſe zur Krönung Kaiſer Leopold's II. und 1810 das Te Deum laudamus zur Geburtstagsfeier der Königin Louiſe von Preußen. Righini's Opern, „Alcide,“ „Arianna,“ „Armida,“ „Atalanta,“ „Enea nel Lazio,“ „Tigrane,“ „la Selva incantata“ und „Gerusalemme liberata,“ ſind eigentlich keine Opern-, ſondern Concert-Muſik; aber die gröſseren, ausgeführteren Stücke derſelben gehören auch zu dem Herrlichſten, was jemals von Geſang dieſer Art geſchrieben worden iſt. Seine zahlreichen Compoſitionen für den Geſang mit Begleitung des Pianoforte, als Lieder, Canzonetten, Arien, Duette u. ſ. w., ſind ſicher noch zum Theil in jedes guten Sängers Händen, ſo wie ſeine Singübungen in den Händen eines Jeden, der es werden will.

Righini, Mad. Roſine Eleonore Eliſabeth Henriette, geborene Kneiſel, Gattin des vorhergehenden, eine der ſchönſten Frauen, wie vortreffliche Sängerin, war zu Stettin 1767 geboren, und ſtarb am 25. Januarr 1801 zu Berlin.

Rigore, Strenge, ſiehe den Artikel A rigore im Lexikon.

Rileh, der Name einer in Rußland unter dem Landvolke ſehr gebräuchlichen ganz einfachen Leyer.

Rinaldini, D. Soccorſo, von Fabriano aus dem Römiſchen gebürtig, wurde im Jahre 1746 als Capellmeiſter an der Kirche der Madonna de Monti zu Rom angeſtellt und erwarb ſich als guter Geſangs- und Compoſitionslehrer ſeiner Zeit groſsen Ruf.

Rinaldo di Capua, einer der gröſsten italieniſchen Componiſten des vorigen Jahrhunderts, führte den Zunamen von ſeiner Vaterſtadt Capua, wo er um 1706 geboren wurde.

Rinforzando (abgekürzt rinf., auch rf., rfz.) — verſtärkend. Nach dem eigentlichen Sinne des Worts ſollte es mit crescendo gleichbedeutend gebraucht werden, und nur sforzando (ſ. d.) das plötzliche Hervorheben eines Tones andeuten; allein es werden dieſe oft verwechſelt, und in neuerer Zeit faſt mehr rinforzando als sforzando für dieſes kurze forte angewendet, das ſich nur auf eben die eine oder zwei Noten erſtreckt, über oder unter welchen es ſteht.

Rinforzato, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Ringelpanke, nennen Einige auch die ſogenannte Rappel (ſ. d. Art.), Andere das Tamburin (ſ. d.), wegen der Ringe und Schellen, welche ſich bisweilen an beiden Inſtrumenten befinden.

Rink, Dr. Johann Chriſtian Heinrich, Großherzogl. Heſſiſcher Hoforganiſt zu Darmſtadt, geboren am 18. Februar 1770 zu Elgersburg im Herzogthume Gotha, wo ſein Vater Schullehrer war, zeigte frühe ſchöne Anlagen und große Neigung zur Muſik, und erhielt von mehreren tüchtigen Lehrern in Thüringen, vor-

Digitized by Google

züglich von Kittel in Erfurt, einem Schüler Sebaſtian Bach's, gründlichen Unterricht im praktiſchen Spiel verſchiedener Inſtrumente, und in der Compoſition, von Kittel namentlich im Orgel- und Clavierſpiele. Im Begriff, nach Göttingen zu gehen und dort Forkel's muſikaliſche Vorleſungen zu benutzen, erhielt er einen Ruf als Stadtorganiſt nach Gießen. Bei geringer Einnahme laſtete bald eine Maſſe Privatſtunden auf dem jungen Manne, der nur in der Nacht die Werke eines Bach, Mozart und anderer Meiſter, denen er mit heiliger Liebe ergeben war, ſo wie die beſten theoretiſchen Schriften ſtudiren konnte. Doch war dem Unerſättlichen in dem, was wahre Kunſt betrifft, auch keine Mühe, ſie zu erlangen, zu groß. 1792 ward er zum dritten Stadtſchullehrer, 1793 zum Schreiblehrer und 1805 zum Muſiklehrer am Gymnaſium zu Gießen befördert, erhielt aber in demſelben Jahre noch einen Ruf als Stadtorganiſt, Cantor und Muſiklehrer am Gymnaſium und als Mitglied der Hofcapelle nach Darmſtadt, wo er dann, in Folge ſeiner ausgezeichneten Dienſtleiſtungrn, 1813 zum Hoforganiſten und 1817 zugleich zum wirklichen Kammermuſikus beſtellt ward. Er wirkte als ausgezeichneter Orgelſpieler, als Componiſt und als vorzüglicher Muſiklehrer in Wahrheit Großes. Er iſt jetzt einer unſerer größten Meiſtrr auf der Orgel, und ohne ihn vielleicht mit einem Kuhnau, Heſſe, Vogel u. A. in Vergleich ſtellen zu wollen, bewahrt er ſo viel Eigenthümliches in der Behandlung ſeines Inſtruments, daß man ihn einzig in ſeiner Art nennen darf. Hätten wir ihn nie gehört, ſo liegt dirſe Eigenthümlichkeit ſchon in ſeinen Werken, aus deren reicher Zahl wir hier nur die treffliche „Orgelſchule“, die Orgelvorſpiele, „Choralbuch mit Zwiſchenſpielen für das preußiſche Weſtphalen“, „Neues Choralbuch für das Großherzogthum Heſſen“ (1815), „Praktiſche Ausweichungsſchule“ (Mainz 1830), „der Choralfreund“ (mehrere Jahrgänge), die Cantaten, und jene Orgelſtücke hervorhrben, welche er dem Meiſter Bierling noch dedicirte. Auf und vor der Orgel ſcheint Alles erfunden worden zu ſeyn; Alles edel, ernſt, ſanft rührend, ſo wahrhaft fromm, und wenig jener erſchütternden Art, womit ſo manche neuere Orgelſpieler ihren Gemeinden zu imponiren ſuchen, oder ausartend in rin niemals Wahres und Großes wirkendes Tonfarbenſpiel. Selbſt in den mächtigen Fugen bleibt R. ſeinem, aber auch ſtets eingreifenden Charakter treu. Wir wüßten angehenden Orgelſpielern krine beſſeren Werke in die Hand zu geben als die von R., zum fleißigen Studium und ihrer Bildung. Auch als Theoretiker hat R. ſich durch viele Beiträge in die Zeitſchrift „Cäcilia“ bewährt. Sie anzuführen würde für uns hier zu weitläuftig ſeyn; aber andeuten müſſen wir doch, daß R. auch von dieſer Seite her ſeine alte, gediegene Schule nicht verleugnet, und ſo vor jedwed böſem Einfluſſe der bloßen Mode und des entarteten Geſchmacks mit energiſcher Kraft ſich zu ſichern gewußt hat, was zu der Entſchiedenheit zurückführt, womit er gleich in ſeinen erſten jugendlichen Anfängen die vorherrſchende Richtung ſeines Talents verfolgte. Er ſtarb zu Darmſtadt am 7. Auguſt 1846, einen großen Ruf als Künſtler hinterlaſſend, aber auch hochverehrt als Menſch. Viele ſeiner Verehrer des In- und Auslandes beſchäftigen ſich mit der Idee ihm ein ſeiner würdiges Denkmal zu ſetzen, welche ſchöne Idee aber leider durch die Zeitereigniſſe vor der Hand (will's Gott nicht lange) noch nicht realiſirt werden kann.

Rink oder Ringk, Johann, geboren zu Frankenhayn in Thüringen um 1730, blühete beſonders in den ſechsziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als ausgezeichneter Orgelſpieler. Er ſtarb zu Berlin um 1784.

Rinuccini, Ottavio. Dieſer alte italieniſche Dichter ward 1550 zu Florenz geboren. Sein Talent als Dichter und ein höchſt angenehmes Aeußere machten ihn als Jüngling ſchon zu einem Liebling der ſogen. ſchönen Welt. Er ſelbſt war durchaus nicht muſikaliſch, und wenn ihm von mehreren Seiten her ſchon geradezu die Erfindung der Oper zugeſchrieben worden iſt, ſo kann das zum wenigſten nur ein Irrthum ſeyn. Sein muſikaliſcher Helfeshelfer war Jacob Peri, der auch die „Dafne“ (1597), „Euridice“ (1600), „Arianno“ und „Arethusa“, welche R. dichtete, in Muſik ſetzte.

Riotte, Philipp Jacob, arbeitet noch für die Wiener Vorſtadtbühnen, welche er ſeit ſeines dortigen mehr als 20jährigen Aufenthaltes mit vielen Operetten und Local-Singſpielen bereicherte, von denen Wanda, Kafne, das Kränzſtädtchen, Azondai, die Drillingsſchweſtern, Euphemie von Avogara, der Felſenthurm, Nurredin, die Gaben des Eiſenkönigs, das goldne Kleeblatt, der Flüchtling, der Leopard und der Hund, Moiſaſurs Zauberfluch, die Wittwe und ihre Freier, Richard in Paläſtina, Panſalvia, die Priſe Taback, Vetter Lucas, zwei Uhr, die Lieb' auf der Alm, beſonders aber ſeine Balletcompoſitionen zu den Kinder-Pantominen: die Redoute, der Berggeiſt, Eliſine, Fee und Arlequin, die Wildſchützen, das Zauberglöckchen, die Feuernelke, die goldene Feder u. a. einer beifälligen Aufnahme ſich erfreuten. Der gegenwärtig beiläufig 60jährige Meiſter dirigirte zur Zeit des berühmten Fürſten-Congreſſes in Erfurt die franzöſiſchen Opernvorſtellungen und war ſpäter über ein Decennium hindurch am Theater in Wien als Capellmeiſter angeſtellt. Nebſt vielen Kammer- und Concertſtücken ſchrieb er auch eine Cantate: „die Farben“; ſeine letzte Arbeit (1838) aber iſt die Poſſe: der Poſtillon von Stadel-Enzersdorf, Parodie des Adam'ſchen Postillon de Lonjumeaux.

Rippe, ſ. Reſonanzboden.

Ripalta, Giovanni Domenico, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Capellmeiſter an der Johanniskirche zu Monza bei Mailand, war auch daſelbſt geboren und zu jener Zeit als Orgelſpieler berühmt. Seine höchſte Blüthe fällt ungefähr in die Zeit um 1570. Unter ſeinen Compoſitionen waren beſonders die Meſſen ausgezeichnet.

Ripieno. Man bezeichnet mit dem Worte ripieno — 1) in alten Tonſtücken für ein volles Orcheſter, wie Sinfonien, Ouverturen, Meſſen, Cantaten, Oratorien ꝛc. jede doppelt oder mehrfach beſetzte Stimme, wie z. B. die Chor- und Bogenquartettſtimmen. — 2) nennt man Ripienſtimmen, und zwar in der eigentlichen Bedeutung des Worts, jene, welche nur im Tutti mitwirken und im Solo, ſey es nun eines Concertes für irgend ein oder mehrere Inſtrumente oder eines Geſangſtückes, eine ſehr ſparſame, einfache und ſchwache Begleitung abgerechnet, Pauſen zählen. In dieſem Sinne iſt denn auch der Basso ripieno (Ripienbaß) zu verſtehen, der dem Basso continuo (ſ. d.) entgegenſteht, und diejenige Grundſtimme andeutet, welche nur die Ritornelle verſtärken, aber die Begleitung der Soloſtimme ſchweigen ſoll, damit das Accompagnement die Hauptmelodie der Soloſtimme nicht übertönt. — 3) Werden mit dem Worte ripieno auch diejenigen Stimmen bezeichnet, welche blos zur Ausfüllung und Verſtärkung eines Tonſtücks dienen, wie die ſogen. Füllſtimmen, als Trompeten, Hörner, Hoboen, Clarinetten, wenn ſie nicht obligat gearbeitet, ſondern blos zur Ausfüllung und Verſtärkung der Harmonie oder Hauptſtimmen geſetzt ſind. — Was man unter Ripienſpieler, Ripieniſt ꝛc. zu verſtehen hat, iſt nach all' dieſem leicht begreiflich. Ausführlicheres findet man in Gaßner's Buch: „Dirigent und Ripieniſt.“ (Carlsruhe bei Groos.)

Ripienſpieler oder Ripieniſt, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Ripienſtimme, der Gegenſatz von Principalſtimme, Hauptſtimme ꝛc., ſ. Begleitung, Füllſtimme und oben Ripieno; ferner auch hinſichtlich der techniſchen Behandlung der Ripienſtimmen die Artikel Beſetzung, Inſtrumentation, Partitur, und die damit in Verbindung ſtehen.

Riſch, Georg Matthias, geboren zu Ilmenau 1710, war zwar Muſiker, aber bekannt und in gewiſſem Betracht auch berühmt nur als Verfertiger der ſogen. Gambenwerke. Er ſtarb in den achtziger Jahren.

Risoluto (ital.) — entſchloſſen, kräftig, beherzt; eine Vortragsbezeichnung, die weniger auf das Tempo als auf die äuſſere Behandlung der Töne ſich bezieht, daher auch gewöhnlich nur noch einer andern Ueberſchrift beigeſetzt wird, z B Allegro risoluto.

Riſtori, Giovanni Alberto, aus Bologna gebürtig, in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts berühmt als Componiſt Er kam 1747 nach Dresden, wo er als Kirchencomponiſt, 1750 aber auch als Capellmeiſter angeſtellt ward.

Risvegliato, aufgeweckt, munter, kann ſowohl als Ueberſchrift über ganzen Tonſtücken als über einzelnen Stellen gebraucht werden.

Ritenuto, ſ. Tenuto.

Ritardando oder retardando (abgek. ritard. oder blos rit.); Einige ſagen auch blos tardando (abgek. tard.), aber nicht ganz richtig; in der Muſik ziemlich daſſelbe was lentando; zu deutſch: aufhaltend, zögernd, aber lediglich auf das Tempo ſich beziehend; molto rit. — viel zögernd, poco a poco rit. al moriendo — nach und nach immer langſamer bis endlich ganz hinſterbend.

Ritardato, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Ritornell, ital. Ritornello, franz. Ritournelle, zunächſt im Allgemeinen die muſikaliſche Phraſe, welche, während die Hauptſtimme pauſirt, von den anderen Inſtrumenten oder Stimmen vorgetragen wird, ohne weitere Beſtimmtheit ihres Charakters. Dann verſteht man aber auch insbeſondere darunter (und dieſes iſt das eigentliche Ritornell) jenen bald kürzeren bald längeren Inſtrumentalſatz, der von den begleitenden Inſtrumenten als Einleitung zu einer Arie oder einem andern Geſangſtücke vorgetragen wird, und ſich öfter auch gewöhnlich in der Mitte und am Schluſſe des Stücks entweder in gleicher oder auch nach Tonart ꝛc. etwas veränderter Geſtalt wiederholt, theils um den Ausdruck zu ſteigern und das Muſikſtück zu runden, theils auch um dem Sänger einige Zeit zur Erholung zu gönnen. Das Ritornell iſt ſomit Vor-, Zwiſchen- und Nachſpiel zugleich. — Die Italiener verſtehen endlich unter Ritornellen auch kleine, meiſt locale dreizeilige Volkslieder der italieniſchen Gebirgsbewohner, die auch zum Improviſiren benutzt werden. Unter den deutſchen Dichtern machte Rückert in dem Taſchenbuch „Urania“ für 1821 die erſten Verſuche ſolcher Liederart.

Ritmüller, Gottlieb Wilhelm, Inſtrumentenmacher zu Göttingen, geboren daſelbſt den 2. April 1772 und geſtorben den 3. Juli 1829. Den Namen eines Künſtlers hat ſich R. beſonders durch ſeine Guitarren erworben, welche er ſo vorzüglich baute, daß ſie oft die italieniſchen noch übertreffen, und in groſſer Zahl nach allen Ländern Europa's verſchickt wurden.

Ritter, Georg Wenzel, einer der ausgezeichnetſten Fagottiſten des vorigen Jahrhunderts, ward geboren zu Mannheim 1748, war Lehrer von gegen 60 Männern, die zum gröſſeren Theile wahre Meiſter auf ihrem Inſtrumente geworden ſind, z. B. Bärmann, Brandt, Greidel, Ozi. Er componirte Concerte, Quartette, Variationen, Duette ꝛc. für Fagott, wovon auch mehrere gedruckt worden ſind. Seinen Schwanengeſang feierte er im Schneider'ſchen Gartenconcerte zu Berlin am 22. Mai 1808 in einem Quintett, welches Schneider eigens für ihn geſchrieben hatte. Heftige Krämpfe, die von einem Geſchwür im Kopfe entſtanden, endiglen kurz nach dem Concert ſein Leben.

Ritter, Peter, fruchtbarer Componiſt, wahrſcheinlich ein naher Verwandter, jedoch kein Sohn von vorhergehendem, wir ſchon Andere behauptet haben, um 1760 zu Mannheim geboren, in der Tonſetzkunſt ein Schüler von Abt Vogler und Virtuoſe auf dem Violoncell. Früh ward er für ſeine ganze Lebenszeit als Violoncelliſt in der Capelle zu Mannheim angeſtellt. In den achtziger Jahren machte er Kunſtreiſen durch Deutſchland, die einen glänzenden Erfolg hatten. 1785 ließ er ſich in Berlin auch bei Hofe hören. Indeß fand er mehr Freude an der Compoſition, und ſein Talent, beſonders in der Erfindung angenehmer und fließender Melodien, berechtigten ihn auch dazu. Zunächſt ſetzte er verſchiedenes für ſein Inſtrument, Quartette, Solos, Concerte ꝛc.; dann wagte er ſich auch auf das dramatiſche Gebiet, und im Ganzen kann man nicht ſagen, daß er hier nicht ohne Glück gearbeitet hätte. 1788 erſchien die Operette „der Eremit auf Formentera“, 1790 „der Sklavenhändler“, 1792 der muſikaliſche Prolog „die Weihe“, 1794 „die luſtigen Weiber“. Im Jahr 1801 ward er zum Concertmeiſter und Direktor des Singſpiels zu Mannheim befördert. Jetzt blieb ihm, wegen der vielen Geſchäfte, die dieſes Amt mit ſich brachte, nur noch wenige Zeit zur Compoſition übrig. Indeß vollendete er noch in demſelben Jahre für die Frankfurter Bühne die Oper „Maria von Montalban“, und 1813 brachte er auch auf's Theater „der Zitterſchläger“. Kurz vorher ward er auch zum wirklichen Großherzoglich Badiſchen Capellmeiſter ernannt. Den Freunden eines leichten gefälligen Geſanges werden alle ſeine Sachen gewiß ſehr willkommen geweſen ſeyn. 1820 ward R. in Mannheim penſionirt, Sein Mandarin, das Grubenlicht, Salomon's Urtheil und das Oratorium „das verlorene Paradies“ ſind Arbeiten, welche ihm einen großen Ruf hätten erwerben können, würde er ſie in Zeiten zu verbreiten geſucht haben; bleiben aber Jedem in dankbarer Erinnerung, der ſie gehört hat und durch ſie entzückt wurde. Er ſtarb am 31. Juli 1846 in Mannheim als Menſch und Künſtler hochverehrt. Sein einer Sohn Heinrich (jetzt penſionirter Miniſterial-Sekretär, in Mannheim lebend) war früher gebildeter Tenoriſt und Celloiſt, hat zu den meiſten dramatiſchen Arbeiten des Vates den Text geſchrieben, ſelbſt manches Schöne componirt und iſt als Ueberſetzer franzöſiſcher Opern ſowie durch poetiſche Wirkſamkeit bekannt geworden.

Ritter, Johann Nikol, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Baireuthiſcher und Brandenburg-Culmbachiſcher privilegirter Orgelbauer. Seinen Wohnſitz hatte er zu Hof.

Ritter, Florian, ein zu ſeiner Zeit anerkannt tüchtiger Muſiker und beſonders Organiſt, wurde 1625 zu Löwenberg geboren, ſtarb in Zittau am 22. Mai 1685.

Ritter, A. G., geboren zu Erfurt den 25. Auguſt 1811. Seine Compoſitionen beſtehen in einem Concert für Pianoforte mit obligatem Orcheſter, einem Clavierquartett mit Streichinſtrumenten, von tüchtiger Arbeit, Variationen für „Heil dir im Siegerkranz“, Rondo für Pianoforte, Archio für Orgel, in Gemeinſchaft mit Becker herausgegeben (es finden ſich darin trefflich figurirte Choräle von tieferem Studium zeugend), drei Orcheſterouverturen, Pianofortefonate aus Gb., Miſſa blos für Singſtimmen, mit Beifall in Erfurt aufgeführt (ungedruckt), Sinfonien (aus Cb.). Wir haben es hier mit einem jungen Manne von offenbarem Talente, großem Eifer und tüchtiger Bildung zu thun, der ſich hoffentlich bald zu der Stellung hindurch kämpfen wird, welche ihm gebührt.

Ritual, die Kirchenagende, welche die vorgeſchriebenen Gebräuche (ritus) enthält, die beim Gottesdienſte beobachtet werden.

Ritz, Eduard, vortrefflicher Violinſpieler und überhaupt durchbildeter Muſiker, Jugendfreund von Mendelsſohn-Bartholdy, Schüler des unvergeßlichen Rode, ſtarb zu Berlin, wo er in der Königl. Capelle angeſtellt war, im Januar 1832. Ein großes Verdienſt hat er ſich dort erworben durch die Gründung einer ſogen. philharmoniſchen Geſellſchaft, welche die Orcheſter-Inſtrumentalmuſik privatim durch Ausführung claſſiſcher Sinfonien und Ouverturen cultivirt.

Riverso, auch rivoltato, rovescio oder al rovescio (ital.) — umgekehrt, entgegengeſetzt, zurück wendend. In der Muſik bezeichnen dieſe Wörter entweder eine bloße Spielerei, nämlich ein Tonſtück oder einen Satz, welche ſowohl vor- als rückwärts, d. h. vom Ende nach dem Anfange zu, geſpielt oder geſungen

Digitized by Google

werden können, wie bei Krebscanons, und wo dann, wenn Beides geſchehen, der Satz vor- und rückwärts vorgetragen werden ſoll, wenn am Ende deſſelben eines jener Wörter ſteht.

Rivolgimento, in der Muſik die Verwechslung oder Umkehrung der Stimmen in Doppetten Contrapunkte (ſ. dieſ. u. Umkehrung, die hier auch Verkehrung heißt).

Rivoltato, daſſelbe was Riverso (ſ. d.).

Rizio, David, hieß eigentlich Ricci (ſ. d.).

Röber, Pancratius, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts einer der beſten Violiniſten. Sein Vater war ein guter Waldborniſt und Geigenmacher.

Robert, gewöhnlich nur der Weiſe oder Fromme genannt, Sohn Hugo Capets, Königs von Frankreich, ſeit 988 Mitregent ſeines Vaters, und ſeit 996 wirklicher König von Frankreich, als welcher er 1031 zu Melum ſtarb, war auch ein großer Muſiker und Dichter ſeiner Zeit, ſelbſt neben Guido von Arezzo in dieſer Beziehung mit Ehrfurcht genannt.

Robert, einer der vier Capellmeiſter Ludwigs XIV. zu Verſailles, und zwar derjenige, welcher ſich dem Willen des Königs unterwarf, als dieſer zu den in ſeiner Capelle aufzuführenden Motetten Violinen geſetzt haben wollte. Er ſtarb 1686.

Robinſon, John, Organiſt zu London, der ſchon gegen 1730 in Deutſchland für den größten Künſtler Englands auf ſeinem Inſtrumente gehalten wurde. Seine Gattin war eine Tochter des berühmten William Turner und ganz brave Sängerin. Auch ſeine Tochter ſang in Händel's „Herkules“ und anderen Oratorien. Kein Muſiker ſeiner Zeit hat ſo viele Schüler gebildet als er. Er ſtarb 1762 in einem Alter von 80 Jahren.

Robinſon, Anaſtaſia, ſpäter Gräfin von Peterborough, eine der vorzüglichſten engliſchen Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts. Händel ſchätzte ſie ſehr. Wegen ihrer Verheirathung verließ ſie 1723 das Theater. Sie ſtarb 1755.

Robuſchi, Ferdinando, italieniſcher Componiſt, blühete zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war aus Colorno gebürtig.

Rocha, Francisco da, ſtarb als Ordensgeiſtlicher und in dem Rufe eines guten Kirchencomponiſten 1720 in einem Kloſter zu Liſſabon, bereits 80 Jahre alt. Er war auch aus Liſſabon gebürtig.

Rochefort, Jean Baptiſt, geboren zu Paris am 24. Juni 1746, ſtand zu der Zeit, als Gluck für das Pariſer Theater arbeitete, an dieſem als Muſikmeiſter und war zugleich Mitglied der Academie der Muſik. Er beſaß eine ungemeine Fertigkeit auf dem Violoncelle; jedoch cultivirte er damals dieſes Inſtrument nur ſehr wenig, componirte vielmehr recht fleißig für Theater und Kirche. Er lebte zu Paris noch 1815; muß aber kurz darauf geſtorben ſeyn. — Ein anderer Rochefort, welcher ſich aber de R. nannte, ſchrieb 1770 „Memoires sur la Musique des anciens“ etc., welches unter den franzöſiſchen Werken dieſer Art unſtreitig eines der gründlichſten iſt.

Rochlitz, Dr. Friedrich, Großherzoglich Sachſen-Weimar'ſcher Hofrath zu Leipzig, wo er 1770 geboren wurde, beſaß ſeit ſeinen früheſten Kinderjahren viel Neigung und Geſchick zur Muſik. Einen abſolut künſtleriſchen und zwar muſikaliſchen Wirkungskreis zog er ſich 1798 durch die Uebernahme der Redaktion der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung, welches herrliche und für unſere Kunſt ſchon von ſo unbeſchreiblichem Segen geweſene Inſtitut er gründen half und bis zum Jahre 1818 auch ausſchließlich leitete. Die unendlich vielen trefflichen theoretiſchen und kritiſchen Aufſätze, welche er ſelbſt in dieſe Zeitung, und nicht blos in jenen 20 Jahren ſeiner Leitung, ſondern auch nachgehendes noch lieferte, hier aufzuzählen, erlaubt der Raum nicht. Sind ſie doch dort auch meiſt mit ſeinem Namen unterzeichnet und umfaſſen das ganze Werk der muſikaliſchen Kunſt, ſo weit nur Theorie und Kritik ein Recht an es haben. Nebenbei beſchäftigte R. ſich mit belletriſtiſcher Schriftſtellerei, und entwickelte vornehmlich ein bedeutendes Talent im Fache der Erzählung, das er denn auch auf muſikaliſchem Boden nicht ſelten mit außerordentlichem Glücke angewendet hat. Als er von der Redaktion der muſikaliſchen Zeitung abtrat, blieb er gleichwohl als Privatmann in Leipzig, fortwährend mit Schriftſtellerei beſchäftigt und ſchrieb daſelbſt noch das bedeutende Werk „Für Freunde der Tonkunſt“ (4 Bände), worin er die wichtigſten Reſultate ſeines vieljährigen Wirkens und Strebens in einzelnen Betrachtungen und Schilderungen niedergelegt hat, die ſich durch eben jene charakteriſtiſchen Züge ſeiner ganzen Darſtellungsweiſe und dann durch eine gediegene Gründlichkeit und allſeitige Durcharbeit des zu behandelnden Stoffes auszeichnen, zu welcher letzteren ihn auch eine eigene künſtleriſch vollendete Durchbildung befähigte. Von beſonderem Intereſſe iſt wohl der letzte Band, der neben allerhand kleinem Bilderwerk zugleich „Grundlinien zu einer Geſchichte der Vocalmuſik“ enthält. Er ſtarb am 16. December 1842.

Rochois, Marthe le, Sängerin, einſt ſehr berühmt und von Lully ſelbſt hochverehrt, ward geboren zu Caen 1658. Sie ſtarb am 9. October 1728 zu Paris.

Roda, Ottmar von, geboren in Rudolſtadt 1813. Dieſer Cello-Virtuos hat Manches ſchon geſchrieben. Bemerkenswerth ſind auch die Brüder unſeres Künſtlers: Ferdinand von Roda, Pianiſt und Harfenſpieler, und Alexander von Roda. Der letztgenannte, ebenfalls Violincelliſt, lebt gegenwärtig, ſo viel wir wiſſen, in der Schweiz als geachteter Muſiklehrer und Virtuos auf ſeinem Inſtrumente.

Rodatz, Amadeus Eberhard, tüchtiger Clavier- und Orgelſpieler, wie Muſiklehrer neuerer Zeit, ward am 1. Februar 1775 zu Hamburg geboren und kam mit ſeinen Eltern im vierten Jahre nach Ludwigsluſt, wo 1802 ſein Vater, Rudolph Johann Jacob, als Herzogl. Mecklenburg-Schweriniſcher Hofmuſikus ſtarb. Er bekleidete ſucceſſiv mehrere kleine Organiſtenſtellen, bis er endlich zum Organiſten an der Catharinenkirche zu Hamburg ernannt wurde, welches Amt er mit treuer Liebe bis an ſeinen Tod verwaltete, der am 27. Dec. 1836 eintrat. Es ſind auch mehrere ſehr gefällige Compoſitionen von R. bekannt; am thätigſten war er in dieſer Beziehung jedoch im Arrangement mehrſtimmiger Sachen fürs Clavier.

Rode, Pierre, der große Virtuos auf der Violine, geboren zu Bordeaux von Deutſchen Eltern am 26. Februar 1774, zeigte von früher Jugend an glückliche Anlagen zur Muſik, und insbeſondere viel Liebe zur Violine. Wir übergehen ſeine erſten Reiſen, indem wir aufs Hauptwerk verweiſen. 1811 unternahm er eine neue große Kunſtreiſe durch Deutſchland, Oeſterreich, Ungarn, Steiermark, Böhmen, Baiern und die Schweiz. In Wien ſchrieb Beethoven für ihn die köſtliche Romanze für die Violine, die Baillot nachher mit ſo außerordentlichen Erfolgen in den Concerten des Conſervatoriums zu Paris zu Gehör brachte. 1814 ließ er ſich in Berlin nieder. Von da an lebte er ganz zurückgezogen im Kreiſe ſeiner Familie. Gegen Ende des Jahrs 1829 traf ihn ein Schlagfluß, der einen Theil ſeines Körpers lähmte und ſogar auf ſein Gehirn nachtheilig wirkte. Der Zuſtand der Entkräftung, welcher oft ſogar in Sinnesverwirrung überging, dauerte fort und rieb endlich am 25. November 1830 ſein Leben ganz auf. Auch als Componiſt verdient Rode eine ausgezeichnete Stelle, obgleich ſeine muſikaliſche Erziehung für ſchriftliche Darſtellungen vernachläſſigt worden war; aber ſeine Melodien haben eine vorzügliche Lieblichkeit; der Plan ſeiner Sätze iſt gut aufgefaßt und voll origineller Züge. Seine Concerte ſind von allen Violinmeiſtern geſpielt worden und aller Welt bekannt. Zu den erſten vier Streichquartetten und varirten Arietten kommen noch vier andere Quartette, drei Duette für zwei Violinen, und einige Andanten, Rondo's, Polonaiſen ꝛc., und ferner 24 Capricen in Etudenform. Daß er mit Baillot und

Digitized by Google

Kreutzer die Violinſchule verfaßte, die vom Conſervatorium zu Paris zum Unterrichtsbuche angenommen worden iſt, weiß wohl jeder Violinſpieler.

Rodellus, eigentlich Rondellus, ein alter Kunſtausdruck, der nur in alten lateiniſchen Schriften hie und da vorkommt. Am meiſten gebraucht ihn der frühe Vorläufer Franco von Köln. Man muß darunter aber nicht etwa eine gewiſſe muſikaliſche Figur, ſondern eine gewiſſe Gattung von Geſängen verſtehen, in Form von Rondeau oder Rondolet und Conduct. Du Cange hält die Geſänge daher auch wohl ganz richtig für weltliche. Bei den Zeitgenoſſen Dufay's, die wohl die letzten dieſer Art Geſänge ſchrieben, beſtehen ſie aus bloßen Nachahmungen und Fugenattaquen, die ſich oft wiederholten.

Röder, Johann Michael, wird auch öfters unter dem Namen Rödern angeführt, berühmter Orgelbauer in Berlin von ohngefähr 1710 bis 1740.

Röder, Fructuoſus, tüchtiger Componiſt und Orgelſpieler des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Simmershauſen am 5. März 1747. Seine muſikaliſchen Talente verſchafften ihm die Aufnahme in das Kloſter Averſo St. Lorenzo bei Neapel, wo er zum deutſchen Beichtvater, Novizenmeiſter und Schuldirector ernannt wurde und endlich 1789 ſtarb. Als das ausgezeichnetſte ſeiner Werke nennt man immer noch das Oratorium „der Tod Jeſu," das er früher zu Fulda ſetzte. Seine Meſſen, Veſpern, Pſalmen ꝛc. waren lange beliebt. Sein Vater, welcher zuletzt Schullehrer und Organiſt auf der Faſanerie bei Fulda war, überlebte ihn.

Röder, G(eorg) V(incenz), früher Königl. Baieriſcher Hof-Muſikdirector in München, einer der gründlichſten und genialſten Tonſetzer unſerer Zeit, vorzüglich im Kirchenſtyle, wurde zu Rammungen in Unterfranken im Jahre 1780 geboren. Bis 1814 lebte Röder in dieſem Verhältniſſe, als durch die Abtretung Würzburg's an Baiern die Hofcapelle aufgelöst und Röder penſionirt wurde. Da nun auch das Theaterweſen in Verfall gerieth, bei dem er fünfzehn Jahre das Orcheſter dirigirt hatte, ſo zog er ſich ganz in das Privatleben zurück. Hier hatte er nun Muße, die Fülle ſeiner Kenntniſſe und den Reichthum ſeiner Ideen dem kunſtſinnigen Publikum in den mannigfaltigſten Formen zu ſpenden. Aus ſeinem Atelier kamen jetzt ſeine vortrefflichen Meſſen, ſeine hochgeſchätzten Veſpern für alle Feſte des Jahres, Te Deum's und mehrere andere kleine Kirchencompoſitionen zur Publicität. Doch liegt, wie dem Referenten bekannt iſt, noch eine große Anzahl, unter andern auch im Kammerſtyle geſchriebener Manuſcripte von Quartetten, Sinfonien, Ouverturen, nebſt vielen für das Theater gelieferten Gelegenheitsſtücken ungedruckt und es wäre recht ſehr zu wünſchen, daß dieſelben ebenfalls zur Oeffentlichkeit kämen, um insbeſondere den Cyclus kennen zu lernen, in welchem der Künſtler ſeine Kunſtanlagen übte, bis er ſeine großen Tonſchöpfungen, nämlich ſein Oratorium (die Meſſiade) und ſeine Cäcilia (die Feier der Tonkunſt) 1830—31 in Augsburg componirte, wo er wieder als Director für die Oper beim Theater angeſtellt war. Im Jahre 1837, Monats Auguſt, wurde Röder von König Ludwig zum Director des Königl. Hoforcheſters ernannt. Weitere Nachrichten ſpäter.

Rodewald, Carl Joſeph, Violiniſt, wurde im Jahre 1735 in Seitſch in Schleſien geboren und kam 1762 in die Dienſte des Landgrafen Friedrich II. von Heſſen, deſſen Capelle aus lauter vorzüglichen Muſikern beſtand. Wenn gleich der hohe Beifall, den ſeine Compoſitionen, meiſt Inſtrumentalſachen, erhielten, ihn zur Herausgabe derſelben hätte bewegen ſollen: ſeine Beſcheidenheit duldete dies nicht. Er ſtarb als Director der churfürſtlichen Capelle in Caſſel am 11. Juli 1809.

Rödiger, Johann Chriſtoph, vormals Fürſtl. Schwarzburgiſcher Hof- und Kammermuſikus zu Sondershauſen, wo er am 5. März 1765 ſtarb. Sänger und Violinſpieler, war zu Biſchleben, einem Dorfe zwiſchen Erfurt und Molsdorf, am 4. Mai 1704 geboren. Componirt hat er nur einige Gelegenheits- und Trauermuſiken, und dann wenige Stücke zu Stölzel's Kirchenjahrgang, welcher 1736 erſchien.

Rodio, Rocco, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Neapel. Daſelbſt erſchien auch ſein nachgehends noch mehrmals aufgelegtes Werk: „Regole di Musica etc." im Jahre 1609.

Rodolphe oder eigentlich Rudolph, Anton, Lehrer der Tonſetzkunſt an der Königl. Muſikſchule, berühmter Virtuos auf dem Waldhorne und beliebter Componiſt zu Paris in der letzten Hälfte des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Er wurde zu Türſchau im Leutmeritzer Kreiſe des Königreichs Böhmen im Jahr 1742 geboren. Vier von ihm in den Jahren 1783 bis 1799 bearbeitete und herausgegebene Lehrbücher der Muſik und des Geſanges wurden in Paris häufig zur Anwendung gebracht und zum Theil mehrmals aufgelegt; von ſeinen Compoſitionen für ſein Inſtrument hingegen iſt daſelbſt nur ein Concert und ein Heft leichter Fanfaren geſtochen worden. Rudolph ſtarb in Paris am 18. Auguſt 1812 im 70. Jahre ſeines vielwirkenden Lebens.

Rodolphe, Anton, Sohn des vorhergehenden, ward zu Wien 1770 geboren, und wählte die Violine zu ſeinem Concertinſtrumente. Er hatte von 1812 an eine Stelle bei der erſten Violine im Orcheſter der großen Oper zu Paris. Er hat manches gefällige Stück zur Oeffentlichkeit gefördert, das ſeinen Namen bei mittelmäßigen Spielern und Dilettanten in gutem Andenken erhält.

Rodrigues, 1) Joao, ein Portugieſiſcher Tonlehrer aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ſchrieb „Arte do Canto Chao." — 2) Manoel R., zu Elvas in Portugal geboren, war Organiſt und Harfenſpieler, und blühete vorzüglich um 1600. Gab eine Sammlung von geiſtlichen Stücken für ſeine Inſtrumente heraus.

Roger, Etienne, Buch- und Muſikalienhändler in Amſterdam; in der Zeit von 1700 bis 1725 beſaß er faſt den Alleinhandel von Muſikalien über ziemlich ganz Europa. Nach ſeinem Tode kam die Handlung in die Hände eines le Cene, der aber auch ſchon 1741 ſtarb, und nun hörte das Etabliſſement ganz auf.

Roger, Benjamin, ein berühmter engliſcher Tonkünſtler des 17. Jahrhunderts, aus Windſor gebürtig, wo er als Cantor bei der Capelle angeſtellt war. Seine Werke hatten ihn auch im Auslande bekannt gemacht.

Roger, Joſeph Ludovico, hier wenigſtens der Anführung werth wegen des Werks „Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum," welches er 1758 zu Avignon herausgab, und das Forkel unter Anderen, in ſeiner Litteratur, für ein Meiſterwerk ſeiner Art erklärt.

Rogge, Heinrich, geboren 1642 und geſtorben zu Roſtock 1702, war Organiſt an der Marienkirche daſelbſt, und allen Nachrichten nach ein großer Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, beſonders in der freien Fantaſie, die oft beſſer und gediegener ausfiel als ſeine zu Papier gebrachten Compoſitionen. Von den vielen Kirchenſtücken, Gelegenheitscantaten und Orgelſachen, welche er componirte, iſt Nichts gedruckt worden.

Rognone Taegio. Unter dieſem Namen lebten zu Anfange des 17. Jahrhunderts zwei ausgezeichnete Muſiker: 1) Francesco, Concertmeiſter des Herzogs von Mailand und Capellmeiſter an der Kirche S. Ambroſio maggiore daſelbſt; und 2) Giovanni Domenico, Capellmeiſter des Herzogs von Mailand und an der Kirche S. Sepolcro. Von Beiden ſind noch mehrere Meſſen, Pſalmen, Madrigale, Canzonetten ꝛc. für mehrere Stimmen vorhanden. Zu ihrer Zeit ſtanden ſie als Componiſten in hohem Anſehen. Ihre höchſte Blüthe fällt in die Zeit um 1620.

Rohleder, Friedrich Traugott, Paſtor zu Lähe in Niederſchleſien, verdient beſonders um die Beförderung eines guten Choralgeſangs, und bekannt in dieſer Beziehung ſchon durch mehrere Aufſätze in den Schleſiſchen Provinzialblättern.

Rohleder, Johann Gottlieb, Cantor an der Dreifaltigkeitskirche zu Hirſchberg, wurde 1745 zu Lobe im Breslauer Kreiſe geboren, und ſtarb am 26. Au-

Digitized by Google

guſt 1804. Gedruckt ſind mehrere von ſeinen Compoſitionen.

Roßmann, ſ. Romano.

Rohr, heißt zur beſondern Bezeichnung das etwa 1½ bis 2″ lange Mundſtück des Fagotts und der Hoboe (mit dieſer natürlich auch des engliſchen Horns), eines Theils weil es aus Rohrholz verfertigt wird, andern Theils weil es gewiſſermaßen ein Rohr oder eine Röhre iſt, die nur an der äußeren Mündung etwas breit gedrückt und ſo zum Vibriren tauglich gemacht wird, welches Letztere das Einblaſen der Luft bewirkt.

Rohrflöte, eine gedeckte Orgel-Flötenſtimme, bei welcher in dem Deckel einer jeden Pfeiffe ein Loch ſich befindet, in welchem ein kleines Röhrchen ſteckt. Daher der Name. S. ſonſt Flöte oder Flauto. Die Rohrflöte klingt, um eben jener ihrer Einrichtung willen, nicht unangenehmer, aber ſchärſer als ein Gedakt, und jede Pfeiffe läßt zugleich, jedoch nur ganz ſchwach, ihre Quinte hören. Sie wird zu 16, 8 und 4′ diſponirt und iſt eine der zweckmäßigſten Orgelſtimmen.

Rohrinſtrumente, ſind alle aus Holz verſertigten Blasinſtrumente, alſo Clarinette, Flöte, Hoboe, Fagott, Baſſethorn, Serpent, engliſch Horn ꝛc., weil deren Tonſäule eine Art von Rohr bildet, oder vielmehr wohl eine Röhre die meiſt gebohrt iſt. Das Baſſethorn hat man auch ſchon zu den Blechinſtrumenten zählen wollen, allein mit Unrecht, da ſein hauptſächlichſter Tonkörper doch aus Holz beſteht. Für eine detaillirte Beſchreibung ꝛc. der Rohrinſtrumente iſt hier nicht der Ort. In ſolcher Beziehung vergleiche man die beſonderen Artikel derſelben, und dann, was Geſchichte und Akuſtik betrifft, auch den Artikel Blasinſtrument. Im Orcheſter bilden die R. gewiſſermaßen den Gegenſatz von dem Blaschor und mildern deſſen Schärſe, ſo wie ſie an und für ſich ſchon etwas Weicheres, Zarteres, und in gemeinſchaftlicher Verwendung oft etwas wahrhaft Idylliſches haben, was nirgends beſſer als in einer Stelle des „Meſſias“ von Händel bewieſen iſt. Von magiſcher Wirkung kann ihre Verwendung in dieſer Art oft ſeyn. In Betracht ihres Verhältniſſes im Orcheſter zu den übrigen Inſtrumenten vergleiche man nun noch die Artikel Beſetzung, Inſtrumentation, Orcheſter und die dahin gehörigen.

Rohrmann, Heinrich Leopold, war aus Herzberg am Harz gebürtig, wo er auch bei dem Organiſten Wallis den erſten Unterricht in der Muſik empfing. Nachgehends bildete er ſich zu Hannover und Celle zu einem braven Clavier- und Orgelſpieler, auch Contrapunktiſten, und endlich, ungefähr um 1798, ward er Organiſt zu Clausthal auf dem Harze, wo er 1821 ſtarb. Er hat viele brauchbare Sachen für die Orgel herausgegeben: Vorſpiele und Choräle, das Vater Unſer und Communionen für den Altargeſang, auch einige Fugen ꝛc. und eine „Methode zum zweckmäßigen Choralſpielen nebſt einer kurzen Anleitung zur guten Erhaltung einer Orgel.“

Rohrquinte, ſ. Quinte.

Rohrwerk, daſſelbe was Schnarr- und Zungenwerk (ſ. dieſen Artikel).

Roland, deutſcher Name des Orlando di Laſſo (ſ. d.).

Rolla, Aleſſandro, Lehrer der Violine und Bratſche an dem Conſervatorium zu Mailand und Concertmeiſter an dem daſigen großen Theater dalla Scala, ward auch geboren da 1780, und ſtarb am 13. Auguſt 1841 ebendaſelbſt. Er war ein vortrefflicher Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument; noch viel höher jedoch ſtand ſein Verdienſt als Lehrer. In Italien möchte es jetzt ſchwerlich einen Meiſter geben, der ihn in dieſer Hinſicht vollkommen zu erſetzen im Stande wäre, ohne den großen Werth mancher anderen Violinſpieler zu überſehen. Seine Schule machte er zuerſt in Mailand, dann in Neapel. Wer jedoch ſeine eigentlichen Lehrer waren, haben wir nie mit Gewißheit erfahren können. Gegen 1800 erhielt er eine Stelle als Concertmeiſter zu Parma. Damals war er der erſte Bratſchenſpieler in ganz Italien. Als ſolcher gelangte er zu einem Rufe über ganz Europa. Die Violine machte er erſt ſpäter zu ſeinem beſondern Concertinſtrumente. Von 1803 an reiſte er viel; war in Paris, Wien ꝛc., überall mit glänzendem Beifall aufgenommen. Als 1809 das Conſervatorium zu Mailand geſtiftet wurde, erhielt er ſogleich die oben bezeichnete Profeſſorsſtelle an demſelben; 1815 ernannte man ihn dann auch noch zum Concertmeiſter. Viele treffliche Schüler hat er gebildet; unter den deutſchen nennen wir nur Franz Schubert in Dresden. Er componirte viele Concerte, Serenaden, gegen 80 Duette, 20 Trio's, einige Quartette und Quintette, Gammen, Etuden u. ſ. w. Alle ſind vortreffliche Schulwerke, die Minderzahl iſt lediglich für den Concertſaal geſchrieben. Am Höchſten ſtehen in jener Art wohl die zwölf Intonazioni, welche 1828 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erſchienen. Kaum daß es auch nur Etwas giebt, was ein tüchtiger Geiger üben und in die Gewalt bekommen ſoll, worauf in dem Werke nicht Rückſicht genommen wäre. Die Trio's und Quintette ſind faſt ſämmtlich concertirend. — Auch ſein Sohn und Schüler Antonio Rolla zeichnet ſich als Violinſpieler aus. Er ward 1798 zu Mailand geboren, und hat einige recht brave Sachen für Violine geſetzt. Er kam 1823 nach Dresden und ward daſelbſt an des nach Turin abgegangenen Polledro Stelle als erſter Concertmeiſter angeſtellt. Er war ein ſehr thätiger, eifriger Orcheſteranführer, noch mehr ausgezeichnet aber als Violinvirtuos. Im Jahre 1836 befiel ihn eine anhaltende Kränklichkeit, welcher er endlich auch am 19. Mai 1837 völlig unterlag.

Rolle, Johann Heinrich, geboren zu Quedlinburg am 23. December 1718, und geſtorben in Magdeburg als Organiſt und Muſikdirector, was vor ihm ſein Vater daſelbſt geweſen, am 29. December 1785. R. war ein ungemein fleißiger, ſtreng korrekter und geſchmackvoller Tonſetzer. Die größeren Compoſitionen ſind, in leichten Clavierauszügen, mit Breitkopf'ſchen Notentypen gedruckt, und wiederholt aufgelegt worden.

Rolle, Chriſtian Carl, älterer Bruder des vorhergehenden, geboren 1714 zu Quedlinburg, minder bedeutend, doch in ſeiner Sphäre immer ein achtungswerther Muſiker, war Cantor zu Berlin, und ſtarb erſt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Sein Talent war nur ein rein praktiſches, und er machte daher als Componiſt kein ſonderliches Glück.

Rolle (eine Figur oder Manier), ſ. Groppo.

Röllig, Carl Leopold, 1761 in Wien geboren, und geſtorben als Official an der k. k. Hofbibliothek am 4. März 1804, beſaß, wiewohl eigentlich nur Dilettant, ausgebreitete muſikaliſche Kenntniſſe. Er war der erſte, welcher Taſten an der Harmonica anbrachte, die er, alſo modificirt, meiſterhaft zu behandeln verſtand, und auf mehrjährigen Reiſen durch ganz Deutſchland, noch vor ſeinem Eintritt in den Staatsdienſt, aller Orten die beifälligſte Aufnahme fand. Nicht minder gilt er als Erfinder zweier, wenig nur bekannt gewordener Schlaginſtrumente, nämlich der Orphika und Xänorphika, einem Claviere, wobei die Saiten durch Violinbögen angeſtrichen werden; daher denn auch die ſynonime Benennung Bogenflügel (ſ. d. Artikel). Sein Nachlaß enthielt verſchiedene Harmonicaſtücke, kleine Abhandlungen, Entwürfe, Skizzen, kurze fragmentariſche Aufſätze u. dgl.; auch verdanken ihm die erſteren Jahrgänge der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung einige nicht unintereſſante Notizen und ſcientiviſche Beiträge.

Röllig, Johann Georg, geboren zu Berggießhübel in Sachſen 1710, gehört zu den beſſeren Kirchencomponiſten des vorigen Jahrhunderts. Er ſtarb zu Zerbſt 1782. Im vorigen Jahrhunderte lebten mehrere Componiſten Namens Röllig; wenigſtens exiſtiren unter dieſem Namen viele Clavierſachen, Trio's für Blasinſtrumente, Suiten ꝛc.

Roloffs, ſ. Ruloffs.

Romagne oder Romaneske (Romanesque), ſiehe Gagliarde.

Romani. Dieſes Namens ſind drei Tonkünſtler aus

Digitized by Google

dem vorigen Jahrhunderte hier des Anführens werth. Der eine war Violinvirtuos. 1762 machte die Handlung Breitkopf in Leipzig eine 12ſtimmige Sinfonie von demſelben in Manuſcript bekannt. Ein anderer, **Antonio R.**, war Sänger und ſtand um 1744 in Königl. Preußiſchen Dienſten. Der dritte, **Steffano R.**, der auch wohl **Pignattino** genannt wurde, war ebenfalls Sänger, lebte aber 1700, wo er an dem ſavoy'ſchen Hofe angeſtellt war.

Romaniſche Saiten, ſ. Saiten.

Romano oder **Rohmann**, ſchrieb ſich auf beide Weiſe, war in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Hofintendant und Capellmeiſter des damaligen Königs von Schweden zu Stockholm, und wird von den Schweden als der bedeutendſte Reformer ihres Muſikweſens verehrt; beſonders auf die Verbeſſerung der Kirchenmuſik ſcheint er viel Einfluß gehabt zu haben; doch hat er Viel auch für's Concert gethan, und Manches für Inſtrumente, namentlich die Flöte, componirt. Von Geburt war er ein Deutſcher, und erſt gegen 1720 ſcheint er nach Stockholm gekommen zu ſein.

Romano, Aleſſandro, ſ. Aleſſandro Romano.

Romano, Ballabene, ſ. Ballabene.

Romano, Giulio, ſ. Caccini.

Romanze, iſt im Grunde ſchwer von der Ballade (ſ. d.) zu unterſcheiden. Wie dieſe iſt die Romanze lyriſche Erzählung einer Begebenheit, aber in Form und Inhalt rein romantiſch, durch die lieblichen Reim-, Aſſonanz- und Conſonanzgewinde und die Zaubergärten abentheuerlicher Gegenſtände ſich hindurchſchwingend. Daher denn auch der Name. Auch nennt man wohl ein Tonſtück für bloße Inſtrumentalmuſik, das einen romanzenartigen, d. h. einfachen ꝛc. Charakter hat, und meiſtens in mäßig langſamer Bewegung vorzutragen iſt, eine Romanze.

Romberg. Zwei Brüder ſind als die Stammväter der Familie, ſo weit ſie nämlich der Kunſt angehört, anzuſehen, nämlich: **Anton**, der 1745 geboren wurde, ausgezeichneter Virtuoſe auf dem Fagott war, als ſolcher zuerſt im Hochſtift Münſter, und hierauf mehrere Jahre zu Bonn lebte, dann 1795 ſich beim Orcheſter zu Hamburg engagirte (ſ. unten), und endlich ſich wieder nach Münſter wandte, wo er gegen 1812 ſtarb; und **Gerhard Heinrich**, welcher 1748 geboren wurde und die Clarinette zu ſeinem Concertinſtrument gemacht hatte, dann zuerſt als Kammermuſikus und endlich als Muſikdirektor eine Anſtellung in Münſter fand, als welcher er zu ziemlich gleicher Zeit mit Anton ſtarb. Beide Brüder, welche die vertrauteſten Herzensfreunde waren und auch für ihre ganze Lebenszeit blieben, machten mit ihren zwei unten folgenden Söhnen, Bernhard und Andreas, viele und große Reiſen, auf denen ſie als Virtuoſen immer gleich großen Beifall ärndteten. — **Andreas**, der älteſte Sohn von Gerhard Heinrich, war am 27. April 1767 zu Vechte im Hochſtift Münſter geboren. Nachdem er ſich 1801 mit Magdalena Rancke aus Hamburg verheirathet hatte, richtete er ſich bürgerlich in Hamburg ein. Glücklich in ſeinem Hauſe, arbeitete er überaus fleißig eine ſehr beträchtliche Anzahl Werke verſchiedener Gattungen aus und gab Unterricht, beſonders Solchen, die ſich einer höheren Ausbildung für die Tonkunſt befleißigten, wobei es ihm auch gelang, manchen wahrhaft ausgezeichneten Schüler zu erziehen. 1809 ertheilte ihm die Univerſität Kiel ungeſucht das Diplom als Doctor der freien Künſte, und beſonders der Muſik. 1815 ward er als Herzoglicher Capellmeiſter nach Gotha, an Spohr's Stelle, berufen, wo er nun auch, weniger mit praktiſcher Muſik, denn mit Compoſition beſchäftigt, den Reſt ſeiner Tage zubrachte, und im November 1821 ſtarb. Er hinterließ eine troſtloſe Wittwe mit zehn unverſorgten Kindern. Als Virtuos auf der Violine war früher ſein Ruhm durch halb Europa verbreitet. Wahrhaft bewundernswürdig war ſein Spiel im Quartett. Als Componiſt kennt ihn Jedermann, der überhaupt neuere Muſik kennt. Seine mehr als 150 Werke aus faſt allen Gattungen ſind in der ganzen muſikliebenden Welt verbreitet, und haben auf Tauſende geiſtweckend, bildend und erfreuend gewirkt. Im Ganzen ſind And. R.'s Werke wahre Kunſtwerke und wir rechnen ihn in der That zu den berufenſten Tondichtern neuerer Zeit. Hinſichtlich ſeiner Schreibart bemerkt man wohl, daß Haydn und Mozart ſeine Vorbilder waren; allein er erſcheint doch auch hier nicht ohne einen bedeutenden Grad von Selbſtſtändigkeit und nimmt einen ſichern und ehrenvollen Platz in der Geſchichte muſikaliſcher Kunſt ein, wie als Menſch unter den Menſchen. — **Balthaſar**, jüngerer Bruder des vorhergehenden und dritter Sohn von Gerhard Heinrich, geboren 1775, ſollte Violoncelliſt werden, und hatte auch bereits bedeutende Fortſchritte auf dem Inſtrumente gemacht, ſo daß er mit ſeinem Bruder Duette und dergleichen fertig ſpielte, als er ſchon 1793, kaum 17 Jahre alt, ſtarb. Ein zweiter Sohn Heinrich's war noch früher mit Tode abgegangen. — **Thereſe**, Schweſter des Andreas und einzige Tochter Heinrich's, geboren 1776, ward von ihrem Vater um ihres herrlichen Talents willen zur Sängerin gebildet, obſchon ſie lieber Virtuoſin auf irgend einem Inſtrumente geworden wäre, was die Eltern jedoch nie zugeben wollten. Nur Clavier durfte ſie ſo viel wie nöthig üben, und ohne daß ihre eigentliche weibliche Bildung darunter gelitten hätte. Ihre Stimme war ein ausnehmend ſchöner und kräftiger Mezzoſopran. Bruder Andreas componirte manches ſchöne Lied für ſie, das dann auch unübertrefflich ausdrucksvoll vorgetragen ward. Mehrmals nahm ſie der Vater auf Reiſen mit, und ſie ärndtete in den gemeinſchaftlichen Concerten immer großen Beifall. Auch mit dem vorhergehenden Bruder Balthaſar machte ſie ein Paar Ausflüge, auf denen dieſer ihren Geſang begleiten mußte. Als der Bruder Andreas von Bonn nach Hamburg ging, blieb ſie bei dem Vater in Münſter, ſang häufig im Dom zum Entzücken der Hörer, und verheirathete ſich ſpäter an den Profeſſor Schlöter daſelbſt, von welcher Zeit an ihr Künſtlerleben aufhört. — **Cyprian**, Sohn des Andreas, der einzige von deſſen zehn Kindern, der ſich bis jetzt als Künſtler hervorthat, und auch Gelegenheit fand, ſein Talent auszubilden, indem ihn des Vaters Bruder, Bernhard, zu ſich nahm und zu einem tüchtigen Violoncelliſten bildete. Er iſt 1810 zu Hamburg geboren, und jetzt Kaiſerlich Ruſſiſcher Kammermuſikus zu Petersburg. Im Winter 1835 machte er allein eine Reiſe in ſein Vaterland zurück, und ſpielte unter Anderem in Dresden eigene Compoſitionen, welche vielen Beifall erhielten. — **Bernhard**, der Neſtor und Schöpfer unſers heutigen Violoncellſpiels und unbeſtritten auch der erſte, der berühmteſte und gediegenſte unter allen unſeren jetzigen Violoncelliſten, Sohn Anton's, ward geboren im März 1770 zu Dinklage im Hochſtift Münſter, ſtarb am 31. Auguſt 1841 zu Hamburg. Ihn auf ſeinen vielen Reiſen ſpeciell zu verfolgen, würde zu weit führen. Es genüge, daß in ganz Europa wohl keine Stadt von nur einiger Bedeutung iſt, wo nicht ſein wahrhaft meiſterliches Spiel bewundert wurde, und ſeine Compoſitionen ſind ein Gemeingut der geſammten muſikaliſchen Welt geworden. Seine vielen Concerte, Quartette, Duette ꝛc. für Violoncell ſind wahre Meiſterwerke ihrer Art, keinen Schritt aus dem eigentlichen Bereiche des Inſtruments weichend, ſo wie auch ſein Spiel ſich ſtets in demſelben hält, es aber in allen Richtungen und Beziehungen auch durchſtreift.

Romberg. Familie. Des **Andreas R.** älteſter Sohn, **Heinrich Romberg**, ein ausgezeichneter Violiniſt, iſt ſeit 1827 als Concertmeiſter in Petersburg angeſtellt. Er ward 1803 zu Hamburg geboren, bildete ſich erſt unter ſeinem Vater und ſpäter in Paris, wo er ſich in den Jahren 1824 und 1825 aufhielt. 1826 kehrte er nach Deutſchland zurück, machte eine größere Reiſe durch daſſelbe und ging 1827 dann nach Rußland. — **Anton Romberg**, jüngerer Bruder Bernhard's, ward 1777 zu Münſter geboren, lebte bis 1810 in Münſter,

dann bis 1815 in Wien, hiernach in Stuttgart und endlich als Mitglied der daſigen Hofrapelle zu Müuchen, wo er 1832 durch einen Schlaganiall gelähmt ward, der bald eine anhaltende Kränllichleit nach ſich zog, welche auch das Franzensbad, das er 1833 lange gebrauchte, nicht zu heben vermochte. Doch können wir die Zeit und den Ort ſeines Todes nicht mit Beſtimmtheit angrben. — **Angelika**, Schweſter Bernhard's, geboren 1779, ward vom Vater zur Sängerin gebildet, blieb aber ſtets bei demſelben. Viel Aufſehen machte ſie durch ihr Talent namentlich während des Aufenthalts in Hamburg. — Damit ſcheiden wir von der großen Familie, die durch ihre außerordentlichen künſtleriſchen Leiſtungen einſt die Welt mit ſo jubellauter Bewunderung erfüllte, und wiederholen nur noch die Ehrfurcht, die wir, in einem aufrichtigen Enthuſiasmus für alles Schöne, vor dem — unſterblichen Namen Romberg hegen.

Römer (Muſik der), oder Römiſche Muſik. Es geben ziemlich alle Berichterſtatter der alten römiſchen Geſchichte zu, daß die bei den Römern in früheſten Zeiten üblich geweſene Muſik ohne alle Kunſt und Anmuth und in der That ſchlechter als alle andere Volksmuſik geweſen ſei. Auch die Fortſchritte, welche die R. in der Folgezeit in dieſer Kunſt machten, dürfen wir nicht hoch anſchlagen. Ihr ganzer Charakter und ihre Lebensweiſe waren dazu nicht geeignet. Erſt als die Idee einer Weltherrſchaft bei den Römern aufſtieg und ſie mit mehreren größeren und kultivirteren Völkern des Auslandes in nähere Verbindung und Vermiſchung kamen, und als die Herrſcher Rom's als das einzige Mittel, das Reich im Innern zu ſtärken, die Religion erkannten, nahm auch die Muſik, wie alle andere Cultur, bei ihnen einen etwas beachtenswertheren Aufſchwung, wenn auch nur durch knechtiſche Nachahmung des Fremden. Alles ſtimmt darin überein, daß die römiſche Muſik ſchon in ihren erſten bemerkenswerthen Anfängen nur eine erborgte, und hauptſächlich zwar von den Griechen erborgte war. Das Reſultat vieler geſchichtlicher Ueberbleibſel iſt, daß allerdings mit Erweiterung des römiſchen Reichs auch die Muſik in demſelben mehr in Aufnahme kam, und alle Großen ſich damit befaßten, ſie dennoch aber, in einer Art von künſtleriſcher Geſtaltung, hauptſächlich nur Eigenthum der Religion und des heiligen Dienſtes blieb und niemals Theil einer allgemeinen Volksbildung ward. In ihrer höchſtrn Blüthe ſtand die römiſche Muſik, ſo wie Alles, was römiſche Kunſt heißt, nach der Eroberung Griechenlands, der Quelle, aus welcher der geſammte Weſten in ſeiner Urzeit ſeine wiſſenſchaftliche und artiſtiſche Nahrung ſchöpfte, von welcher Zeit an ſie nun aber auch ſo ganz griechiſch wurde, daß, wer die griechiſche Muſik (ſ. d.) kennt, vollkommen auch mit der alten römiſchen vertraut iſt. Die Ueberſiedelung ging ſo weit, daß Vitruv z. B., der erſte lateiniſche Schriftſteller, der auch die Muſik in ſein Bereich zog, faſt gar keine römiſchen, ſondern lauter griechiſche Kunſtausdrücke gebraucht, und ausdrücklich bemerkt, daß die an ſich ſchon ſchwierige Muſik noch ſchwerer zu lernen und zu verſtehen ſeyn würde, wenn man der griechiſchrn Sprache nicht mächtig ſei. Die Theater vermehrten ſich, die Feſte aller Art wurden glänzender, und die Muſik ſpielte dabei immer eine bedeutende Rolle. Der Triumphator Manlius, auch Julius Cäſar und Auguſtus thaten Allrs für die Verbreitung und Verallgemeinerung der Muſik unter dem römiſchen Volke. Beſonders war es Nero (ſ. d.), der für dieſe Kunſt eine ungemeine Liebe hegte und ſie überall kräftigſt unterſtützte. Von Inſtrumenten, welche die Römer ebenfalls von den Griechen bekommen hattrn, gebrauchten ſie weniger die ſanften als die geräuſchvollen und tobenden. Trompeten, Hörner (Poſaunen), Klappern oder Rappeln, Siſtrum und dergleichen waren vorzüglich beliebt; doch hatten ſie auch gerade und rechte und linke oder ungleiche (impares) Flöten und Doppelflöten, die aber nicht wie unſere Flöten, ſondern oben angeblaſen wurden, wie unter den betreffenden Artikeln näher beſchrieben iſt. Saiteninſtrumente wurden erſt ſehr ſpät bei ihnen von den Etruskern eingeführt, zunächſt die Harfe, aber in einem ſehr unvollkommenen Zuſtande. Sehr in Gebrauch war bei den Römern auch der Dudelſack, aus deſſen Vereinigung mit der Syrinx bei ihnen die Orgel entſtanden ſein mag. Die beſte Erklärung von der Natur der Muſik aus der letzten Glanzperiode der Römer gibt Ariſtides Quintilian, welcher 130 nach Chriſtus in Rom lebte, und von welchem auch die vollſtändigſte Abhandlung herrührt, welche wir über die Muſik der Alten beſitzen. — Das muſikaliſche Inſtitut, deſſen in der Geſchichte oft unter dem Namen römiſche Schule Erwähnung geſchieht, und das einſt berühmt war durch die ganze muſikaliſche Welt, gehört, was wir wohl als allgemein bekannt vorausſetzen dürfen, doch aber vorſichtiger Weiſe hier noch bemerken, einer weit ſpäteren, der eigentlich claſſiſchen Zeit der italieniſchen Muſik an. Es war die erſte Muſikſchule, die ein Italiener, nämlich Giovanni Maria Nanini, in Gemeinſchaft mit dem großen Paleſtrina, zu Rom errichtete, da die geheimnißvolle Ausbildung, welche D. Nicola Vicentino den Freunden des Cardinals Ridolfi gab, nicht als eine eigentliche und öffentliche Bildungsanſtalt angeſehen werden kann. Nanini unterrichtete in dieſer Schule in den Elementen des Contrapunkts und der Compoſition; Paleſtrina übernahm die bereits unterrichteten Schüler zur gänzlichen Ausbildung und wies ihnen das Fach an, welches ihren Talenten das angemeſſenſte war. Wegen einer Charakteriſtik des muſikaliſchen Treibens in dem jetzigen Rom verweiſen wir auf den Artikel Sievers, das Hauptwerk und andere öffentliche Organe.

Römhild, Johann Theodorich, guter Kirchencomponiſt, zuletzt Capellmeiſter, Muſikdirector und Organiſt am Dom zu Merſeburg, geboren zu Salzungen bei Henneberg am 23. September 1684, geſtorben 1757.

Ron, Martin de, Sohn des Banquiers Jacob de Ron in Stockholm, wo er 1790 geboren ward, ſtarb zu Liſſabon, wo er ſich Geſchäfte halber eine Zeit lang aufhielt, am 20. Februar 1817. Obſchon für die Handlung insbeſondere erzogen, war er ein vielſeitig und namentlich in unſerer Kunſt gründlich gebildeter Mann. Nicht nur daß er eine ausgebreitete Kenntniß ihrer Literatur beſaß, ſondern auch eine eminente Fertigkeit auf mehreren Inſtrumenten, namentlich dem Fagott, und viel Gewandtheit endlich und Geſchick zur Compoſition. Mehrere ſeiner Werke ſind bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, einige noch nach ſeinem Tode erſchienen.

Roncaglia, Francesco, einer der berühmteſten Sopraniſten (Caſtraten) des vorigen Jahrhunderts, von einigen ſelbſt für den ausgezeichnetſten Sänger Italiens geſchätzt, war um 1750 zu Bologna geboren.

Ronconi, Domenico, Geſanglehrer in Mailand, und als ſolcher von großem Verdienſt, geboren den 11. Juli 1772 in Lendinara im Venetianiſchen, ſtarb am 13. April 1839 in Mailand. Seine Schüler ſind vor allen ſeine drei Söhne: Giorgio, Bariton und der bravſte; Sebaſtiano, ebenfalls Bariton, unlängſt zu London, jetzt zu Mailand; Felice, Geſanglehrer in Würzburg. Seine vorzüglichſten Schülerinnen ſind: die ruſſiſche Kaiſerin Eliſabeth, die Boccabadati, die Unger, Schechner, Sigl-Veſpermann und Carl. Gedruckt ſind von ihm: ſechs Arietten mit Begleitung des Pianoforte, und andere zwölf Arietten.

Rondellus, ſ. Rodellus.

Rondo, franz Rondeau, eigentlich ein Ringelgedicht; ein kleines naiv tändelndes Lied von Doppelſtrophen; in ſeiner erſten Geſtalt, die aber häufig verändert worden iſt, aus 13 Zeilen beſtehend, in welchen nur zwei Reime abwechſelnd vorkommen, deren Eigenthümlichkeit die war, daß die erſte Zeile nach der dritten wiederkehrte, und dann noch als Refrain am Ende einer jeden Strophe wiederholt ward. Nothwendig aber mußte dieſer Refrain mit dem vorhergehenden Gedanken ver-

Digitized by Google

bunden ſein, ja ihn verſtärken und unterſtützen und einen vollſtändigen Sinn abſchließen. Beim Rondo als Muſikſtück iſt Alles dem Geſchmack und der Fantaſie des Tonſetzers anheimgeſtellt, Tempo, Taktart ꝛc., wenn nur die erſte Grundidee deſſelben, die Idee des Rundgeſangs oder Ringelgedichts, beibehalten wird, und das Naive in dem Charakter vorwaltet. Dieſes iſt eine Hauptbedingung. Kleinere Rondo's heißen: Rondino, Rondoletto. Für mehrere Inſtrumente zugleich geſetzt, wo die einzelnen Inſtrumente in dem Vortrage des Hauptſatzes zu wechſeln pflegen, wird das R. auch als Schlußſatz oder Finale von Sinfonien, Concerten, Quartetten oder dergleichen aus mehreren unter ſich verſchiedenen Sätzen beſtehenden größeren Tonſtücken benützt.

Rong, Wilhelm, Königl. Kammermuſikus zu Berlin, componirte viele kleine Sachen, Märſche, Tänze und dergleichen, auch ein Duodram „Alma und Selmar,“ und verſuchte ſich endlich auch als Theoretiker.

Rore, Cyprian de, dem die ekſtatiſche Verehrung der Italiener einſt den Namen il divino beilegte, war zu Mecheln 1516 geboren, kam aber früh nach Italien, wo er zu Venedig ein Schüler des großen Willaert ward. Man ſchätzte ihn als Contrapunktiſten und Sänger; am meiſten jedoch in erſter Eigenſchaft.

Roſa, Salvator, Maler und Kupferſtecher, zugleich aber auch ausgezeichneter ſatyriſcher Dichter und Muſiker, geboren 1615 zu Renella im Königreiche Neapel. Salvator R. ſpielte mehrere Inſtrumente und ſang gut. Burney verſichert auch, von einer Urenkelin Roſa's eine Sammlung vermiſchter Singſtücke gekauft zu haben, worunter ſich einige von ihm komponirte Cantaten im Originalmanuſcript befunden hätten.

Roſalie, ein kleiner Satz von wenigen Takten, der mehrmals hintereinander, nur immer auf eine höhere oder tiefere Stufe verſetzt, wieder erſcheint, iſt eine gewöhnliche Phraſe; nur darf man die Wiederholung in der Octave nicht zu den Roſalien zählen, denn in ſolcher findet keine wahre Transpoſition in andere Intervalle ſtatt und Harmonien und der ganze Satz bleibt im Grunde derſelbe. Auch die contrapunktiſchen Nachahmungen gehören nicht zu den Roſalien, denn bei ſolchen hat nicht eine Verſetzung aller, ſondern nur der einen oder andern Stimme ſtatt, auch erſcheint die harmoniſche Form immer verändert. Zu deutſch heißen Roſalien eigentlich Schuſterflecke, und der Name iſt nicht ohne Sinn. Kommen ſie zu oft vor, ſo ſind ſie ſehr monoton und verrathen eine ungemeine Armuth an Erfindung.

Roſario, Antonio do, portugieſiſcher Kirchencomponiſt, geboren zu Liſſabon am 20. Juni 1682. Sein Todesjahr ſcheint in das vierte Decennium des vorigen Jahrhunderts zu fallen.

Roſe, ſ. Schalloch.

Roſe, John, ein engliſcher Tonkünſtler, der nach Hawkin's Geſchichte Bd. 8, pag. 345, im Jahr 1561 zu London die Bandure erfand, auch Roß genannt wurde, und nebſt ſeinem Sohne zugleich ein geſchickter Inſtrumentenmacher war.

Roſe, Johann Heinrich Viktor, geboren zu Quedlinburg am 7. December 1743 und geſtorben daſelbſt als Organiſt an der Hauptkirche 1808. Violoncell blieb immer ſein Hauptinſtrument, ſo ſehr auch dieſes ſein letztes Amt die Uebung auf dem Clavier und der Orgel nothwendig machte, und ſein Spiel auf jenem war eben ſo fertig als geſchmackvoll. Als Componiſt iſt er wenig bekannt geworden.

Roſenbaum, Madame, Sängerin, ſ. Gaßmann.

Roſenbuſch, Johann Conrad, berühmter Orgelſpieler, ward am 1. Auguſt 1673 zu Seeberg im Fürſtenthume Schwarzburg-Rudolſtadt geboren. Von ſeinen Compoſitionen ſind wenige erſchienen. Er ſtarb um 1745 zu Glückſtadt.

Roſenhain, Jacob. Dieſer ausgezeichnete Clavierſpieler und Componiſt wurde zu Mannheim am 2. December 1813 geboren. Sein Doppeltalent fand auf Reiſen ſtets volle Anerkennung, ſeine veröffentlichten Compoſitionen ſind bekannt; Weiteres über ſein Wirken muß ſpäter berichtet werden. So viel wir wiſſen, lebt er zur Zeit in Paris, nachdem er ſich längere Zeit in Frankfurt aufgehalten hat.

Roſenkranz, Franz, ſeiner Zeit ein vortrefflicher Oboiſt, geboren 1761 zu Podleſchtin, einem Dörfchen nahe bei Schlan in Böhmen, war Capellmeiſter des Regiments Fr. Kinsky, alsdann erſter Soloſpieler am ſtändiſchen Theater zu Prag und bei der Stadtgarde; ging nebſt mehreren ſeiner Collegen unter vortheilhaften Bedingungen 1802 nach Wien, woſelbſt er ſeinen Künſtlerruf gleichfalls ehrenvoll im neu erbauten Theater an der Wien begründete, aber auch der Kunſtwelt viel zu früh, noch im kräftigen Mannesalter von 46 Jahren, am 8. December 1807 plötzlich durch den Tod entriſſen wurde.

Roſenmüller, Johann, in Sachſen geboren (wo?). Er ſtarb zu Wolfenbüttel 1686. Printz rühmt in ſeiner Geſchichte R.'s außerordentliche Reinheit im Satze, und Mattheſon ſetzt in ſeinem „vollkommenen Capellmeiſter“ hinzu, daß R.'s kräftige und tonreiche Kirchenſonaten Muſterwerke ihrer Art ſeien.

Röſer, Clarinettvirtuos und Componiſt, blühete beſonders in den beiden letzten Decennien des vorigen und auch noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Röſer, Franz, vielleicht ein Verwandter von vorhergehendem. 1809 ſtand er als Capellmeiſter in Dienſten des Grafen von Begh zu Vereb in Ungarn, und im Rufe eines ausgezeichneten Orgelſpielers und Componiſten.

Roſer, der Erfinder einer neuen Art von Fortepiano, „der vollkommenen Harmonie,“ wie gewöhnlich in nicht ganz verſtändlicher Weiſe hinzugeſetzt wird, war Domcapellmeiſter zu Linz.

Roſetti, Franz Anton (eigentlich Rößler und daher auch wohl richtiger Roſetti), ein Lieblingscomponiſt ſeiner Zeit, geboren 1750 zu Leitmeritz in Böhmen, und geſtorben als Herzogl. Meklenburg-Schwerin'ſcher Capellmeiſter in Ludwigsluſt den 30. Juni 1792. — Uebrigens ſchrieben ſich aus beſonderer Liebhaberei mehrere der unten folgenden Rösler oft mit italieniſcher Wortbildung Roſetti, wodurch nicht ſelten eine Perſonen- und Namensverwechſelung entſtanden iſt. Ein Künſtler mit dem wirklichen Namen Antonio Roſetti war ein Mailänder von Geburt und iſt unſers Wiſſens nicht nach Deutſchland gekommen.

Roſetti, Stephano, ſ. Roſſetus.

Roſingrave, Thomas, der Sohn von Daniel Roſingrave, welcher, ein Mitſchüler Purcell's in der Königl. Capelle zu London, Organiſt zu Salisbury und nachgehends zu Dublin war, gehörte zu den ausgezeichnetſten Contrapunktiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes. 1720 war er im Orcheſter des Heumarkt-Theaters zu London angeſtellt. Nach der Zeit privatiſirte er eine Zeitlang als Muſiklehrer in London; und endlich ward er auf Händel's und Geminiani's Vorſchlag zum Organiſten an der St. Georgenkirche zu Hannover-Square in London ernannt, als welcher er 1750 ſtarb.

Roſini, Girolamo, ſ. Roſſini.

Rösler (nicht Rößler), Joſeph, geboren zu Schemnitz in Ungarn 1773. Der 28. Januar des Jahres 1812 war ſein Todestag. Einen eigenhändig geſchriebenen thematiſchen Catalog ſeiner Arbeiten verwahrt das Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates in Wien. Er liefert eine reiche Ausbeute, welche die Thätigkeit und das Productionsvermögen eines Künſtlers bezeuget, deſſen Berufsgeſchäfte (er war Capellmeiſter in Wien) zu den zeitraubenden gehörten, und der übrigens nicht einmal das 40. Lebensjahr erreichte, aber auch ein wahrhaft genialer Künſtler war, wie die innere Leichtigkeit und der gefällige, anſchmiegende Styl ſeiner Werke ſchon beweiſt.

Rösler, Anton, ſ. Roſetti.

Rösler, Gregor, guter Kirchencomponiſt des vo-

Digitized by Google

rigen Jahrhunderts, war Subprior im Kloſter Seemannshauſen und ſtarb 1760. Eine beſondere Kraſt entwickelte er im Fugenſatze, namentlich in ſeinen ſotennen Meſſen. Dabei war er ein tüchtiger Orgelſpieler.

Rösler (nicht Rößler), Ernſt Friedrich, geboren zu Kaſtenberg im Weimar'ſchen am 26. März 1748. Orgel und Clavier waren ſeine Lieblingsinſtrumente, und er beſaß eine wunderbare Fertigkeit auf denſelben, namentlich auf der erſteren, und ſchrieb auch Manches.

Rosner, Franz, erſter Tenoriſt bei der Königl. Oper zu Stuttgart, iſt zu Waitzen in Ungarn am 2. September 1800 geboren und heißt eigentlich Rosnik, verwandelte dieſen ſeinen Namen aber, als er gegen den ausdrücklichen Willen ſeines Vaters, der Militär war, das Theater betrat, in den deutſchen Rosner. Nach vielen Reiſen und Engagements an großen Bühnen hatte er ſich den Ruf als einer der erſten Tenoriſten Deutſchland's erworben, was ihn auch 1833 nach Stuttgart brachte, woſelbſt er aber ſchon im Februar 1842 ſtarb. Rosner's Stimme war ein kräftiger, voller und angenehmer Bruſtton, äußerſt biegſam und ziemlich ausgeglichen in allen Regiſtern, deren Verbindung ihm zugleich gelungen ſein dürfte wie wenigen anderen Tenoriſten früherer und neuerer Zeit. In der That, ſelten und wunderbar war ſein Falſet, das bis in die höchſte Tonſphäre reichte. — Im Jahre 1824 verheirathete ſich R. zu Amſterdam mit der Sängerin Flora Turbani, 1810 zu Amſterdam geboren, die nachgehends unter dem Namen Madame Rosner auf mehreren Theatern in erſten Parthien beſonders Mozart'ſchen Opern ſich vielen Beifall erwarb.

Roßadern. Die Orgelbauer verbinden die vorderen Theile der Orgelbälge mit eiſernen Gelenken und mit Riemen von Roßleder, oder auch mit getrockneten Flechſen aus den Füßen der Pferde, und dieſe nennen ſie Roßadern.

Roſſelli, ſ. Rouſſel.

Roſſetti, ſ. Roſetti.

Roſſettus, 1) Stephanus (ital. Stephano Roſetti), ein ausgezeichneter Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts. — 2) Vincentius (ital. Vicenzo Roſetti), lebte zu Anfange des 16. Jahrhunderts und war Muſikgelehrter, nicht Componiſt. Beide waren Italiener von Geburt; Sonſtiges aus ihrem Leben aber iſt nicht bekannt.

Roſſi, Gräfin, ſ. Sontag (Henriette).

Roſſi, Giovanni Battiſta, aus Genua gebürtig, gehörte zu Anfange des 17. Jahrhunderts zu den vorzüglichſten Organiſten Italiens.

Roſſi, Giovanni Maria, blühete als Componiſt um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Brescia.

Roſſi, Lorenzo de, ein römiſcher Componiſt, welcher 1746 als Kammervirtuos bei dem Cardinal Aleſſandro Albani und Capellmeiſter an der Kirche di S. Bernardino angeſtellt war; ein ſehr geſchmackvoller Clavierſpieler. Gervaſoni führt in ſeinem Werke „Nuova Teoria di Musica" einen Lorenzo Roſſi an, der aber zu Florenz 1760 geboren war und als Operncomponiſt Ruf erlangt hat. Ob dies etwa ein Sohn jenes Clavierſpielers geweſen oder nicht, kann bei der Unzahl von mehr oder weniger bedeutenden Künſtlern Namens Roſſi, welche beſonders in dem vergangenen Jahrhunderte in Italien lebten, nicht mehr entſchieden werden.

Roſſi, Emilio, um 1530 Capellmeiſter zu Loreto, war einer der erſten Contrapunktiſten, der die kurz vor ihm erſt neu erfundenen verſchiedenen Gattungen von Fugen und anderen contrapunktiſchen Formen meiſterlich zu behandeln wußte.

Roſſi, Luigi oder Aloigi, römiſcher Componiſt aus der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, den um der Schönheit ſeiner Tonſätze willen ſeine Zeitgenoſſen gewöhnlich nur il divino Luigi nannten.

Roſſi, Francesco, dramatiſcher Componiſt aus dem Ende des 17. und dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, war Geiſtlicher zu Venedig.

Roſſi, Michel Angelo, römiſcher Componiſt und vortrefflicher Violinſpieler aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts.

Roſſi, Dominique de, iſt ein neuerer Tanzcomponiſt, der zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Wien lebte, und bei dem großen Publikum damals mit ſeinem Talente Aufſehen machte.

Roſſi, Francesco, vielleicht ein Verwandter von dem oben ſchon genannten Francesco Roſſi, aber aus jüngerer Zeit, war in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts Chordirector in der Muſikſchule der Mendicanti zu Venedig, und ein guter Sing-, auch Clavierlehrer.

Roſſi, Pasqualina, von Galuppi, gehörte in den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts zu den ausgezeichneteren Sängerinnen Italiens, die durch Reiſen ſich auch einen weit verbreiteten Ruf erwarb.

Roſſini, Giacomo (zuweilen auch Giacchimo), iſt zu Peſaro, einem kleinen Städtchen in der Romagna, 1792 geboren. Sein Vater war ein herumziehender Muſiker und ſeine Mutter eine untergeordnete Sängerin an kleinen Theatern. In ſeinem 17. Jahre erſt erwachte mit einer ungemeinen Liebe auch eine entſchiedene Anlage zur Muſik in ihm, und ſeine Kräfte entfalteten ſich ſo ſchnell, daß ihm kaum die Zeit blieb, durch ein gründliches Studium ſich die Mittel zum Selbſtſchaffen zu erwerben, ſondern ein unwiderſtehlicher Trieb ihn ſogleich auch zu dieſem führte. 1812 wurde ſeine erſte Oper „Demetrio et Polibio" im Teatro della valle zu Rom aufgeführt, und damit begann er denn auch eigentlich erſt ſeine wahre künſtleriſche Laufbahn als dramatiſcher Componiſt, als welcher ſein Name in der That einen welterfüllenden Klang hat, denn ſeine Werke nahm nicht blos Europa auf, ſondern ſie drangen ſelbſt über den Ocean auf die andere Halbkugel. Die muſikaliſche Annalen zählen faſt kein ähnliches Beiſpiel auf von der ſchnell verbreiteten Celebrität eines Tonſetzers. Noch nicht volle 30 Jahre alt hatte er auch ſchon 30 große Triumphe mit ſeinen Werken gefeiert. Von 1815 bis 1822 war er unter Barbaja's Direction in Neapel angeſtellt. Nachdem ſeine Geſänge in ganz Italien mit ſchallendem Beifalle aufgenommen worden waren, ärndete er noch größeren Triumph 1822 in Wien, wohin er nun mit der ausgezeichneten Oper Barbaja's und der Sängerin Colbran, die er eben erſt geheirathet hatte, kam, und wo er ſeine „Zelmira" nebſt anderen ſeiner Opern ſelbſt aufführte, und Alle, die ſeine nähere Bekanntſchaft machten, durch ſeine Perſönlichkeit und durch ſeinen angenehmen Geſang entzückte. 1823 ging er über Paris, allgemein gefeiert, nach London, blieb aber der Direction dort die verſprochene Oper ſchuldig, und kehrte 1824 wieder nach Paris zurück, wo er als Director der italieniſchen Oper angeſtellt wurde, ohne ſeine frühere enorme Thätigkeit in der Compoſition fortzuſetzen. R. theilte das Schickſal derjenigen ausgezeichneten Meiſter der Kunſt, über welche die Urtheile oft die widerſprechendſten und entgegengeſetzteſten ſind, ohne daß ſie ihre Wirkſamkeit jedoch, wenn dieſe einmal feſten Fuß gefaßt hat, zu ſchwächen vermögen, ſo ſehr ſie dies auch durch feindliche und auf Vernichtung ausgehende Angriffe beabſichtigen. Roſſini iſt wie keinem Anderen das Schickſal wiederfahren, zugleich der Abgott des Lobes und die allgemeine Zielſcheibe des Tadels im muſikaliſchen Publikum zu werden. Während man auf der einen Seite nicht ermüdete, und auch noch nicht ermüdet, die allbekannten und in der That auch oft zu ſehr in die Augen ſpringenden Fehler ſeiner Arbeiten unaufhörlich zu wiederholen und ihm, wie es beſonders in Deutſchland zur ſtehenden Mode geworden, alle Tiefe und Charakteriſtik vornehm abzuſprechen, ſo kann man doch die Thatſache nicht wegleugnen, daß er es iſt, welcher durch den Einfluß ſeiner Muſik, ſo wie ſie ſich giebt, den gegenwärtig vorhandenen Zuſtand dieſer Kunſt bedingt, beherrſcht und hervorgerufen hat. R. iſt ein wahrer Epochenmann; von ihm beginnt

eine ganz neue Periode der muſikaliſchen Geſchichte, und gewiſſermaßen ſchließt er dieſelbe auch fertig in ſich ab. Man kann es heutzutage oft mit anhören, wie ſeine Opern, und, wie geſagt, von einem gewiſſen Geſichtspunkte aus auch nicht immer mit Unrecht, in ihrem muſikaliſchen Kunſtwerthe heruntergeſetzt, aber doch in demſelben Augenblicke die Sänger und Sängerinnen vergöttert werden, welche ſich in Roſſiniſchen Opern hören laſſen, und gerade in dieſer Muſik meiſtentheils dieſen Enthuſiasmus, den ſie für ſich gewinnen, ſo zu erregen im Stande ſind. Es iſt nicht ſo lange her, daß man in Deutſchland R.'s Muſik, welche das eigenthümliche italieniſche Geſangstalent vorzugsweiſe in Anſpruch zu nehmen ſcheint, in dieſer Hinſicht faſt für unausführbar hielt, da ſich ſelten ein Sänger eine ſo halsbrechende Kehlfertigkeit zutrauen mochte, um dieſe Arien, welche ihm noch dazu die Fiorituren ſelbſt genau vorzeichnen, in ihrem ganzen Umfange vorzutragen. Wie hat ſich das nun aber ſeit der Zeit, wo R.'s Opern eine immer verbreitetere Aufnahme auf deutſchen Theatern gefunden haben, geändert! Unſere jetzigen Geſangskünſtler machen ihre fruchtbarſten Studien in dieſen vorzugsweiſe die Stimme begünſtigenden Compoſitionen, welche durch die ſiegreiche Gewandtheit des Organs, die ſie mittheilen, den an ihnen geübten Künſtler fortan zu jeder Leiſtung im Gebiete des Geſanges befähigen und berechtigen. Und das iſt wahrlich ſchon kein geringes Verdienſt, das ſich R. um die Muſikbildung der Zeit erwarb, und das nicht überſehen werden darf, wenn man einmal das gewöhnliche oberflächliche Gerede über ſeine Rouladen und Schnörkeleien als vorherrſchendes Criterium auf ſeine Arbeiten anwenden will. Eben ſo ſollte man bei der Wuth und dem Haß, womit unſere Contrapunktiſten gewöhnlich über die mancherlei grammatiſchen Incorrectheiten in R.'s Opern herfallen, nicht vergeſſen, daß R. ein wahrhaft gebornes muſikaliſches Talent, überhaupt ein großes künſtleriſches Talent iſt, und kein gemachter Künſtler, er ſey wer er wolle, bindet ſich im Augenblicke ſeines belebenden Schaffens an einen äußeren Regelzwang. Roſſini, der, wäre er kein berühmter Componiſt geworden, ein berühmter Sänger, und wäre er auch dieſer nicht geworden, ein eben ſo berühmter Clavier- oder Geigenſpieler, und wäre er dieſes Alles nicht, vielleicht ein noch berühmterer Maler geworden wäre, hätte vielleicht nur eben ſo viele Tage gebraucht als die ſattelfeſteſten unſerer Contrapunctiſten Jahre, um die ganze theoretiſche und canoniſche Gelahrtheit zu überwältigen; aber ſein geborner Künſtlergeiſt ſchaute ſchon rückwärts auf dieſe Dinge, als er ſich ſeiner kaum ſelbſt erſt bewußt wurde. Und haben ſich denn die angebeteten und wahrlich auch anbetungswürdigen Männer, Mozart und Beethoven, ohne ſie indeſſen in irgend eine Vergleichung mit R. zu ſtellen, in ihren Opern überall ſo gleich ſtreng an die Satzungen des Contrapunkts gebunden? — Daß indeſſen R. auch in dem, was man gewöhnlich die Theorie der Tonſetzkunſt nennt, kein Fremdling, im Gegentheil ein wohl Eingeweihter und gut Erzogener iſt, beweiſt ſeine letzte Oper „Wilhelm Tell.“ Es iſt dies unbeſtritten ſein größtes und geiſtreichſtes Werk, vor dem die meiſten Vorwürfe, die ſich ihm machen laſſen, verſtummen. Er hat darin gezeigt, daß er nicht blos durch raffinirte Effectpaſſagen und Trillerkunſtſtückchen glänzende Wirkungen zu erreichen verſteht, ſondern ſelbſt auch einer gründlichen Satzdurchführung und Charakteriſtik mächtig iſt, ohne auf der andern Seite den leichten Zauber ſeines genialen Leichtſinns aufzugeben, der alle ſeine Schöpfungen flatternd und gaukelnd durchzieht. Steht in Wahrheit Alles in dieſer Oper über Roſſini's Gewöhnlichkeiten, ſo ſind es vier Dinge jedoch beſonders, die aus derſelben ſo achtungswürdig hervorgetreten: herrliche Chöre, die ſelbſt denen eines Gluck und Mozart nicht nachſtehen; ſchnell vorübergehende, recht eigentlich declamatoriſche Recitative; eine durchgängig faſt einfache Cantilene, und und endlich eine höchſt intereſſante Orcheſterbegleitung. Sogar die Ouverture, welche ſo merklich doch etwas ſehr haſtig ſeiner Feder entſchlüpft zu ſeyn ſcheint, ſteht, wenn wir die Ouverture zur „Semiramis“ und zum „Barbier“ allenfalls ausnehmen, hoch über allen ſeinen ſonſtigen dahingehörigen Inſtrumentalſätzen, die nicht einmal die Anſprüche eines in allen Theilen regelmäßig durchgeführten Muſikſtücks auszuhalten vermögen, und auch weiter keine Bedeutung haben als die formelle, das Publikum auf den Anfang der Oper aufmerkſam zu machen. Ueberhaupt würde der ſich gewaltig irren, welcher R. eine tiefere geiſtige Durchbildung oder gar eine ächt künſtleriſche Richtung ſeines eminenten Talents an ſich abſpräche. Dagegen zeugt ſchon die ganze Art und Weiſe, wie er als dramatiſcher Componiſt auftrat. Sie ſetzt ein klares Verſtehen ſeiner Zeit und des Volkes, welchem er zunächſt angehört, voraus, und darf auch allein nur zum Standpunkte eines vollſtändigen und gereiſten Urtheils über ihn genommen werden. Uns in dem Betracht auf eine genaue Charakteriſtik der Zeit- und Kunſtumſtände, unter welchen R. zuerſt einen Wirkungskreis als Componiſt um ſich zog, einlaſſen, würde eine weitläuftige hiſtoriſche Darſtellung erfordern, zu der nicht hier der Ort iſt. Jedenfalls waren dieſelben ſo beſchaffen, daß, wollte R. werden, was er geworden iſt, und wozu auch eine innere heftige Röthigung in ihm lag, nämlich der von der Maſſe, von Allem, was Ohren hat, vergötterte Roſſini, ihm einzig und allein nur die Aufgabe blieb: das vorhandene ſinnlich Leidenſchaftliche nach aller Kraft noch mehr aufzureizen und dazu alle Effecte der ſüßen und ſüßlichſten Vocal- und Inſtrumentalmuſik zu verwenden, und, ſelbſt ein lebensluſtiger Mann, ein Mann, der das Leben, wie es iſt, verſteht und faßt, und umſichtiger wohl als mancher ſeiner Tadler, hat er dieſe Aufgabe denn auch in der höchſten Vollkommenheit gelöſt. Man kann nicht begreifen, warum R. ſo lange ſchon unthätig in Paris geblieben iſt und noch bleibt: der ſicherſte Gewährsmann iſt ſie uns, dieſe Unthätigkeit, von dem bewundernswerthen Hellblicke und der Schärfe des geiſtigen Auges, womit R. ſich, ſeine Kunſt und ſeine Zeit beſchaut. R. iſt, das Vermögen ſeiner längſt vom Schauplatz abgetretenen, einſt als Contraltiſtin aber ſehr berühmten Gattin mit eingerechnet, ein reicher Mann, und das Meiſte mögen ihm folgende Opern eigebracht haben: „Corradino,“ „la gazza ladra,“ „la donna del lago,“ „il barbiere di Seviglia,“ „Otello,“ „Cenerentola,“ „Tancredi,“ „l'italiana in Algier,“ „Semiramide“ und „Siége de Corinthe,“ da dieſe ſich am weiteſten verbreitet und am längſten auch auf den Repertoiren erhalten haben. Eine ausführliche Biographie R.'s beſitzen wir in franzöſiſcher Sprache von M. de Stendhal (1824); einen Auszug daraus fertigte Wendt. Darauf wollen wir verweiſen, hegen aber die Ueberzeugung, daß ſpäter R. noch Gelegenheit geben wird, Näheres aus der Neuzeit über ihn berichten zu können. Die Erfolge ſeines Stabat mater, ſo wie ſeine Standeserhöhung durch Seine Heil. den Papſt u. dgl. m. ſetzen wir als bekannt voraus, auch geſtattet der Raum hier keine größere Ausführlichkeit.

Roſſini (von Anderen auch Roſini geſchrieben und nach ſeiner Geburtsſtadt gewöhnlich mit dem Zuſatze da Perugia), Girolamo, einer der erſten Caſtraten, blühete zu Anfange des 17. Jahrhunderts und war Sänger in der Päbſtl. Capelle zu Rom.

Rößler, ſ. Roſetti und Rösler.

Roſt, Nicolaus, ein Componiſt des 16. Jahrhunderts, aus Weimar gebürtig, ſtudirte Theologie, lebte dann aber als Muſiker zu Weimar und Altenburg, trat 1580 in die damaligr Churpfälziſche Capelle zu Heidelberg, und ward hiernach erſt Paſtor zu Cosmenz bei Altenburg, wo er um 1616 geſtorben zu ſein ſcheint.

Roswitha, auch Hroswitha und Roswida, eigentlich Helena von Roſſow, aus einer altadeligen Familie in der Mark Brandenburg, war Nonne des Benedictinerordens zu Gandersheim um 980. Kaiſer Otto II. und die Aebtiſſin Gerberge von Gandersheim forderten ſie auf, die Thaten Otto v. Griechenland zu

ſchildern, und ſie that es in lateiniſchen Herametern, und ſetzte nachher, wie auch noch manche andere Heldengedichte ihrer eignen Poeſie, das Werk in Muſik. Ferner haben wir von ihr den „Märtyrertod einer Heiligen“ in Verſen und in Muſik geſetzt; eine Umarbeitung der Luſtſpiele des Terenz, in Kloſtermanier, mit Unterlegung geiſtlicher Stoffe, und A., auch hiſtoriſche Schriften.

Rota (Rad, Kreis), alte lateiniſche Benennung des Kanons (ſ. d.).

Rota, 1) Andrea, aus Bologna gebürtig, berühmter Componiſt des 16. Jahrhunderts. — 2) Antonio R., war zu ſeiner Zeit nicht nur der größte Virtuos auf der Zinke in ganz Italien, ſondern auch Schriftſteller und Componiſt. Er lebte in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Padua, wo er 1548 ſtarb.

Rotenbacher, Erasmus, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts, merkenswerth als Componiſt einer Sammlung „Bergkreyen,“ worunter auch Luther's Lieder „Sie iſt mir lieb die werthe Magd,“ „Ein neues Lied wir heben an,“ „Wie's Gott gefällt ſo gefällt mir's auch.“

Rotenbürger, Conrad, ein berühmter Orgelbauer des 15. Jahrhunderts, lebte zu Nürnberg.

Roth, Wilhelm Auguſt Traugott, Liedercomponiſt des vorigen Jahrhunderts, ward geboren bei Erfurt um 1720.

Rothe, Johann Chriſtoph, der Vater der folgenden Beiden, ward geboren zu Roßwein bei Meißen 1653. Sein Vater war Cantor daſelbſt. Unter deſſen Leitung bildete er ſich zu einem braven Sänger und guten Violinſpieler. Dann ging er auf Reiſen, und erhielt ſeine erſte Anſtellung als Violiniſt in der Herzogl. Capelle zu Coburg. 1693 trat er als Kammerdiener und Kammermuſikus in die Dienſte des Fürſten von Schwarzburg-Sondershauſen, in welchen er auch 1720 ſtarb. Er zeichnete ſich auch durch mehrere gelungene Kirchencompoſitionen aus.

Rothe, Johann Ernſt, älterer Sohn und Schüler des vorhergehenden, zuletzt Kammermuſikus zu Sondershauſen, ward zu Coburg am 27. Auguſt 1688 geboren. Mehrere Reiſen, welche er machte, verbreiteten ſeinen Ruf als Sänger. In Sondershauſen trat er als Baſſiſt und Violiniſt in die Fürſtl. Capelle, und ſtarb daſelbſt am 20. Auguſt 1774.

Rothe, Auguſt Friedrich, jüngerer Bruder des vorhergehenden, geboren zu Sondershauſen am 4. Februar 1696. Violine ward ſein Concertinſtrument, und er brachte es unter Anleitung ſeines Vaters frühzeitig zu einer, für damals bedeutenden Fertigkeit darauf. Er ſtarb am 4. Juli 1784 als Kammermuſikus zu Sondershauſen.

Rothfiſcher, Paul, Kammermuſikus und Virtuos auf der Violine in der Capelle des Fürſten von Naſſau-Weilburg in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er war aus Altmannſtein im früheren Oberdonaukreiſe des Königreichs Baiern gebürtig. Er ſtarb in Weilburg ſchon um's Jahr 1785.

Rotondi d'Araiza, Guitarrevirtuos u. ſehr fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument, lebte zu Wien, wo bei Haßlinger auch die meiſten und in ihrer Art gelungenſten von ſeinen Compoſitionen erſchienen ſind.

Rougeon-Beauclair. Seine Compoſitionen ſind meiſt für Guitarre, ſo daß wir ihn zugleich wohl für einen Virtuoſen auf dieſem Inſtrumente halten dürfen.

Rouget de Lisle (oder Lilie), Joſeph, der unſterbliche Verfaſſer und Componiſt der weltbekannten Marſeiller Hymne, gewöhnlich nur Marſeillaſe oder L'offrand à la liberté genannt (die Anfangsworte ſind: Allons enfants de la patrie), unter welchem letzteren Titel ſie einſt auf dem Pariſer Operntheater mit großer Pracht aufgeführt wurde, iſt geboren am 10. Mai 1760 zu Lons-le-Saulnier im Juradepartement und ſtarb im Jahre 1836. Er dichtete und componirte verſchiedene Geſänge, beſonders Romanzen, wovon mehrere Sammlungen mit verſchiedener Begleitung erſchienen; ferner den ebenfalls nicht unberühmten Chant de Vengeances, welcher 1798 auf dem großen Operntheater zu Paris als Intermezzo aufgeführt wurde und den Haß gegen die Engländer aufreizen ſollte, auch wirklich aufreizte; ſchrieb 1798 eine „Ecole des mères,“ gab 1825 „Cinquante chants français“ heraus und arbeitete dann noch an einem Werke über Quiberon.

Roulade, bezeichnet eine Stelle oder Paſſage in Geſangsſtücken, wobei auf ein und derſelben Sylbe mehrere Noten geſungen werden, welche einen Lauf oder eine andere glänzende und effectvolle melodiſche Figur bilden. In der Inſtrumentalmuſik ſagt man für Roulade lieber Lauf oder Paſſage (ſ. d.).

Roulement, bei den Franzoſen in der Muſik der Wirbel (ſ. d.), nämlich beim Pauken- oder Trommelſchlagen.

Rouſſeau, l'Abbé, geboren zu Dijon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts und geſtorben als Capellmeiſter der Kirche zu Tournay 1754, war berühmt als Kirchencomponiſt.

Rouſſeau, Jean, ein muſikaliſcher Schriftſteller und vorzüglicher Gambenſpieler aus dem Ende des 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts, lebte zu Paris, und ſtarb daſelbſt gegen 1720.

Rouſſeau, ohne Vornamen nur als Monſieur R. und ausgezeichneter Sänger bekannt, war eine lange Reihe von Jahren bei der großen Oper zu Paris angeſtellt, bis er 1799 ſtarb.

Rouſſeau, Frederic, gewöhnlich noch mit dem Zuſatze „der jüngere“ (le jeune), Violiniſt im Orcheſter der großen Oper zu Paris, iſt aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts auch als Componiſt von mehreren gelungenen Duetten, Terzetten und dergleichen für Violine noch in angenehmer Erinnerung.

Rouſſeau, Jean Jacques. „Ma naissance fut le premier de mes malheurs“ beginnt R., der von 15 Kindern eines unbemittelten Uhrmachers in Genf das jüngſte war, am 28. Juni 1712 geboren wurde und ſeiner Mutter das Leben koſtete, ſeine „Confessions.“ Er war Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller, deſſen Werke hier keiner erneuten Erwähnung bedürfen. Als Knabe einem Uhrenmacher in die Lehre gegeben, entlief er demſelben, kam als Bedienter nach Turin; ſpäter zu einer Frau von Warens in Anneey, die ihn im Geſang, Clavierſpiel, ja ſelbſt in der Compoſition unterrichten ließ. Die von ihm componirte Oper „Le Devin du village“ wurde in Paris mit großem Beifalle gegeben; auch iſt er der Schöpfer des Melodrams welches er mit ſeinem Pygmalion einführte. Er verdammte die franzöſiſche Muſik, war aber einer der größten Verehrer Glucks. Sein Ziffernſyſtem, Tricyordium (ſpäter von Vogler ſo ſchön bearbeitet), Dictionaire de Musique gehören zu ſeinen bekannteſten Werken die den Muſiker intereſſiren, mit dem wir es hier nur zu thun haben. In der letzten Zeit ſeines Lebens ernährte er ſich hauptſächlich nur mit Notenſchreiben; ein Erwerbszweig zu dem ihn das Eigenthümliche ſeines Charakters und ſeiner Stellung zu den Menſchen, ſo wie ſeine Genügſamkeit beſtimmte. Er ſtarb in Paris am 2. Juli 1788. R. war ein in pſychologiſcher, moraliſcher, politiſcher und literariſcher, wie artiſtiſcher Hinſicht gleich merkwürdiger Charakter. Glühender Republikanerſinn vereinigte ſich in ihm mit einem ſchwärmeriſchen Hinneigen zum weiblichen Geſchlecht und einen unbiegſamen Starrſinn. Bei einer ſehr lebhaften Phantaſie, die ſich überall auch in ſeinen muſikaliſchen Werken ausſpricht, gefiel ſich ſein Verſtand in kühnen Paradoxien. Seinem Vortrage fehlte es nie an Energie und Wärme; beſonders aber gelang ihm die Darſtellung innerer Gemüthszuſtände. Die geheimſten Ketten ſeines eigenen Herzens lernt man aus ſeinen in Manuſcript hinterlaſſenen „Confessions.“ Intereſſant iſt der Aufſatz in der Leipziger allgem. muſik. Zeitung von 1812 pag. 631 „Gluck und Rouſſeau,“ der daher nachgeleſen werden mag. R.'s Biographie iſt oft

verfaßt worden: das vollſtändigſte und belehrendſte Werk über ihn iſt: „Histoire de la vie et de ouvrages de I. I. Rousseau“ (par Musset — Pathay), 2 Bände. Paris 1821. Zu Genf iſt R. erſt vor etwa zehn Jahren noch ein herrliches Denkmal errichtet worden.

Rouſſel (oder Roſſelli und Roſello), Franceſco, kam im Februar 1548 als Maeſtro der Vaticankirche zu Rom und blieb daſelbſt bis zum 26. Februar 1550. Paleſtrina ſchrieb ein eigenes Madrigal zu Ehren R.'s. Nach den Verſen deſſelben muß dieſer einer der ausgezeichnetſter Tonſetzer ſtlner Zeit geweſen ſein, obgleich Baini nach Prüfung einiger ſeiner Compoſition das emphatiſche Lob Paleſtrina's bedeutend herabſtimmen zu müſſen glaubt.

Rouſſelois, Mademoiſelle, franzöſiſche Sängerin, befand ſich 1784 als erſte Sängerin zu Caſſel bei der damals daſelbſt ſtehenden franzöſiſchen Schauſpielergeſellſchaft.

Rouſſier, Mr. l'Abbé, Canonicus des Collegiums d'Econis in der Normandie und verdienter muſikaliſcher Theoretiker, geboren zu Marſeille 1716, und geſtorben zu Paris, wo er eine lange Reihe von Jahren gelebt hatte, 1793.

Rovelli, Pietro, einer der größten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit, war zu Bergamo am 6. Februar 1793 geboren. Seine Gattin, eine Tochter des zu Wien verſtorbenen Componiſten und Schriftſtellers Förſter, Micheline mit Vornamen, war in ihrer Jugend eine ausgezeichnete Clavierſpielerin; was Rovelli's Spiel insbeſondere betrifft, ſo war es einfach, aber höchſt ausdrucksvoll, anmuthig, erhaben, mit einem Worte claſſiſch. Nicht das Ohr berührte er blos, ſondern das Herz des Hörers erfaßte er tief, und dieſe glänzende Eigenſchaft hat er auch auf alle ſeine beſten Schüler fortgepflanzt. Er ſtarb 1838.

Roversciamento, in der Muſik die Umkehrung oder Verwechſelung der Stimmen im doppelten Contrapunkte (ſ. d.).

Rovesco, ſiehe Riverso.

Rovetta, D. Giovanni Battiſta, Contrapunktiſt des 17. Jahrhunderts, vom 21. Februar 1643 bis zu Anfang des Jahres 1668 Capellmeiſter an der St. Markuskirche zu Venedig.

Roy, 1) Adrien le, Lauteniſt und überhaupt berühmter Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts, ſchrieb viele Chanſons, eine Lautentabulatur ꝛc. Er lebte zu Paris und war hier auch der Erſte, welcher, mit Ballard gemeinſchaftlich, eine Notendruckerei etablirte. — 2) Etienne le, ein zu ſeiner Zeit ſehr berühmter Sänger des 16. Jahrhunderts, ebenfalls zu Paris, blühete hauptſächlich um 1564 — 3) P. le Roy, ſ. Leroy. — 4) Simon de, ein Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts. — 5) Bartolomeo Roy, war um 1517 Capellmeiſter zu S. Giovanni im Lateran zu Rom. Von ihm ſind mehrere Werke bekannt.

Royal-Creſcendo, ein kleines Taſten- oder Clavierinſtrument, 4 Fuß lang und 16½" tief. Sein Umfang war von gr. C bis 3geſtrichen f.

Royer, Joſeph Niclas Pancraz, zuletzt Königl. franzöſiſcher Kammercomponiſt und Generalinſpector der Oper zu Paris, geboren zu Burgogne 1701. Mehrere Opern und Ballette hatten ihn auch beim großen Publikum beliebt gemacht; er ſtarb ſchon am 11. Januar 1755 zu Paris.

Roze, Nicolas, geboren zu Burgneuf in der Diöceſe Chalon an der Saone am 17. Januar 1745. 1769 componirte er eine große Meſſe und ging damit nach Paris. Dieſe und eine Motette verſchaffte ihm das Muſikdirectorat an der Hauptkirche zu Angers, und 1775 die Stelle eines Muſikdirectors an der Kirche des SS. Innocens zu Paris, welcher er auch bis an ſeinen Tod (1809) vorſtand.

Rubato (geſtohlen, geborgt), ſ. Tempo.

Rubert, Johann Martin, ehemaliger Organiſt an der St. Nicolai-Hauptkirche zu Stralſund, und als ſolcher ſehr berühmt, war geboren 1615 zu Nürnberg, ſtarb um 1640 zu Stralſund. Als Componiſt ſtand er weniger hoch, doch immer auch in großem Anſehen.

Rubinelli oder Rubinello, Giovanni, gewöhnlich nur Badeſſa genant, einer der beliebteſten Contraltiſten des vorigen Jahrhunderts, Caſtrat, geboren zu Brescia um 1750.

Rubini, Giovanni Battiſta, unter den italieniſchen Sängern jetzt der größte lebende Tenoriſt, der mit einer umfangreichen, klaren, ſtarken und wohllautenden Stimme die höchſte Vollendung der Kehlfertigkeit und des edelſten Vortrags vereinigt, iſt geboren 1793 zu Romano bei Bergamo. Er iſt ein durchbildeter Muſiker, nicht blos Sänger für ſich, wie denn überhaupt auch ein vielſeitig gebildeter und ſelbſt in der Literatur nicht unbekannter Mann. Die ihn näher kennen, ſchildern ihn uns zugleich auch als einen ſehr einſichtsvollen Geſanglehrer und angenehmen Geſellſchafter, der zwar ſeinen großen Werth als Künſtler kenne und am rechten Orte zu behaupten wiſſe, aber nie ihn zur Grundlage eines fatalen Egoismus oder künſtleriſchen Dünkels erniedrige.

Rubino (zuweilen auch Rubini und Robino geſchrieben), vom December 1539 bis December 1545 Lehrer der Knaben in der Capella Giulia (Vatican) zu Rom. Er war aus Frankreich gebürtig und Canonicus an der Hauptkirche S. Maria Maggiore zu Rom, welcher er auch ſeinen muſikaliſchen Nachlaß vermacht hat.

***Rücker,** 1) Hans, zu Anfange des 17. Jahrhunderts in ganz Europa als Claviermacher berühmt, lebte zu Antwerpen. — 2) Andreas, älteſter Sohn des vorhergehenden, ſetzte die Fabrik des Vaters fort und erhielt ſie in ziemlich gleichem Rufe. Seine höchſte Blüthe fällt in dieſ Zeit um 1640. — 3) Johann, jüngſter Sohn des Hans, auch Clavierinſtrumentenmacher zu Antwerpen, hatte eine eigene Fabrik.

Rückpoſitiv, ſ. Poſitiv.

Rückung. Es hat dieſes Wort als muſikaliſcher Kunſtausdruck eine ganz verſchiedene Bedeutung gewonnen. Zunächſt verſteht man darunter das Verſchieben des natürlichen Accents der guten Taktnote auf die folgende ſchlechte. Das kann nur geſchehen entweder dadurch, daß man die gute Taktnote an die vorhergehende ſchlechte, die dann gewöhnlich dieſelbe iſt, anbindet, oder daß man geradezu die gute Taktnote eine kürzere ſein läßt und die folgende ſchlechte eine längere, wodurch ſie unwillkührlich einen ſtärkeren Accent bekommt. Dann pflegt man zweitens auch mit Rückung wohl eine beſondere Art von Bindung zu bezeichnen, nämlich diejenige, wo zwei oder noch mehr Stimmen wechſelsweiſe auf eine ähnliche Art ihre Noten an einander binden, ſo daß dadurch gewiſſermaßen eine kanoniſche Nachahmung in der rhythmiſchen Form entſteht. — Endlich drittens erhält das Wort Rückung in der Muſik eine ganz weite Bedeutung, und in dieſer kommt denn auch erſt der eigentliche Unterſchied zum Vorſchein, welcher zwiſchen Rückung und Retardation, Aufhaltung oder Synkopie herrſcht. In dieſer weiten Bedeutung denkt man nämlich dabei: 1) an dasjenige Verfahren, wobei, um den Ausdruck ſchwerfälliger und nachdrücklicher zu machen, mitten im Verfolge des Satzes der Werth der ſchlechteren Takttheile eines Taktes verdoppelt wird, oder mit anderen Worten, wo die Note, welche auf eine leichte Zeit fällt, noch über die Dauer dieſer Zeit hinaus und zwar bis auf die folgende, eben ſo leichte Zeit fortgehalten wird. Alle dieſe Rückungen ſind, was auch ohne unſere Bemerkung wohl jedem Leſer einleuchtet, rhythmiſche; nun ſpricht man aber auch von harmoniſchen, oder beſſer geſagt, enharmoniſchen Rückungen. Das ſind die plötzlichen und unvermerkten Uebergänge aus einer Tonart in eine ganz unerwartete und fremde, welche durch den ſogenannten enharmoniſchen Tonwechſel geſchehen, und wobei Töne in doppelter Beziehung und Bedeutung vorkommen. Man ſehe darüber den Artikel Enharmoniſcher Tonwechſel und die dort angezogenen.

Digitized by Google

Rückweiſer, ſ. Wiederholungszeichen.

Rudolph, Johann Joſeph Rainer, Erzherzog von Oeſterreich, Großkreuz des K. Ungariſchen St. Stephanordens, Ritter des Königl. Sächſiſchen Ordens der Rautenkrone, Cardinalprieſter der heiligen römiſchen Kirche titulo St. Petri in monte aureo, Fürſt-Erzbiſchof zu Ollmütz ꝛc., geboren zu Florenz den 8. Januar 1788, und geſtorben im Kurorte Baden am 24. Juli 1831, jüngſter Sohn Seiner Majeſtät Kaiſer Leopold's II. R. gehörte zu den fertigſten, gebildetſten und geſchmackvollſten Pianiſten ſeiner Zeit, nicht minder war er ein außerordentlich geübter Partiturſpieler, ein großer Kenner der claſſiſchen Muſik, und ein echter Mären, bei welchem jeder Kunſtjünger der wohlwollendſten Aufnahme gewärtig ſein durfte, und der durch die allen Familiengliedern ſeines Regentenhauſes angeborne liebenswürdige Humanität auch alle Herzen feſſelte. Ohne Zweifel hat er auch im Compoſitionsfache manch' Bedeutendes geleiſtet; allein nimmer erlaubte ihm ſeine anſpruchsloſe Beſcheidenheit, in die Reihe jener Heroen zu treten, denen er dem Geiſte nach doch ſo innig verwandt war. Eine einzige Parthie großer, im ſtrengen Style gearbeiteter Veränderungen über ein Beethoven'ſches Thema, und dieſem zugeeignet, ſind gedruckt erſchienen; jedoch anonym und blos mit den Anfangsbuchſtaben E. R. bezeichnet. Die höchſt reichhaltige, wahrhaft koſtſpielige Bibliothek, deren Zierde unter anderen auch die Prachtausgabe von Händel's Oratorien und das einzige Partiturexemplar der completen Sammlung ſämmtlicher Werke Beethoven's in kalligraphiſch eleganter Abſchrift ſind, iſt mittelſt letztwilliger Verfügung ein Eigenthum der Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaats geworden, deren erſter Protector der großmüthige Erblaſſer zu ſeyn geruhte, deſſen leider allzufrüher Hintritt in der ſchönſten Lebensblüthe für die erhabene Kunſt ein unerſetzlicher Verluſt war, iſt und bleibt. Semper honos, nomenque suum, laudesque manebunt.

Rudolph, ſ. Rodolphe.

Rue, Pierre de la, von Gerber auch unter dem Namen Petrus de Ruimonte aufgeführt, einer der älteſten berühmten Contrapunktiſten, indem man noch Werke aus dem Jahre 1502 von ihm findet.

Ruepp, Mitglied der K. K. Hofcapelle in Wien, ſeiner Zeit ein geſchickter Waldhorniſt, ſtarb, derelts quiscirt, beiläufig um 1810.

Ruette, Mr. la, auch wohl Laruette geſchrieben, geboren zu Paris am 27. März 1731, und geſtorben daſelbſt 1785, kam 1753 als Sänger an die komiſche und 1762 an die italieniſche Oper. Auf beiden Bühnen war er ein Liebling des Publikums. Dabei beſaß er viele gute Kenntniſſe in der Tonſetzkunſt und auch Talente zur Compoſition. Seine Frau, Maria Thereſe, war eine geborne Villette und vorzügliche Sängerin.

Ruetz, Caspar, war Muſikdirector und Cantor zu Lübeck, ein gelehrter und ſehr verdienter Mann, und geboren zu Wismar am 21. März 1708. Der Schulunterricht, der mit dieſer verbunden war, ließ ihm wenig Zeit zu häuslichen Arbeiten als Componiſt oder Schriftſteller übrig; indeß veröffentlichte er doch einige treffliche Arbeiten, namentlich drei Schriften über Kirchenmuſik in den Jahren 1750, 1752 und 1753, welche Gerber für das Beſte erklärt, was je über den Gegenſtand verfaßt worden ſey. Am 21. December 1755 ſtarb er.

Ruf, eine Blasmanier in den Feldſtücken der Trompeter, welche aus Nichts als der ſchnellen Folge der zu einem reinen Accorde (Dreiklang) gehörigen Töne beſteht.

Rufo, Vincenzo, berühmter Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, ſchrieb mehrere Bücher Madrigalen, mehrſtimmige Meſſen und Motetten.

Ruggiero, 1) Francesco, genannt il Beer, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Cremona; 2) Giovanni Battiſta, genannt il Bon, lebte zu ziemlich derſelben Zeit zu Brescia. Beide R. waren ausgezeichnete Violinmacher.

Ruggieri oder Ruggeri, Giovanni Maria, fruchtbarer Componiſt aus dem Ende des 17. und Anfange des vorigen 18. Jahrhunderts zu Venedig.

Ruhepunkt, tritt in der Muſik eigentlich ein mit Ende eines jeden rhythmiſchen Theiles oder einer rhythmiſchen Figur, oder wo irgend eine Art von Tonſchluß ſtattfindet, alſo nicht blos am Schluſſe größerer Abſchnitte und Theile, ſondern auch der Einſchnitte, Abſätze, Cäſuren ꝛc. (man ſehe alle dieſe Artikel); insbeſondere jedoch verſteht man darunter die Fermate, wie denn auch unter Ruhezeichen das Zeichen der Fermate; vergl. daher dieſen Artikel.

Ruimonte, ſ. Rue.

Rule Britannia, iſt ein engliſches Volkslied.

Rulik, Johann Nepomuk, geboren zu Sleb in Böhmen am 20. Hornung 1744 und geſtorben in Prag am 6. Juni 1812; 38 Jahre ſtand er in ununterbrochener Thätigkeit als Choraliſt und Violinſpieler am St. Veits-Dome auf dem Hradſchin. Er hinterließ viele von den Zeitgenoſſen geſchätzte Compoſitionen.

Rullante (italieniſch), rollend, wirbelnd; wird zuweilen gebraucht ſtatt tremolo (ſ. d.) — Tamburo rullante — rollende Trommel, iſt die kleinere Trommel, auf welcher in Orcheſtermuſiken die Wirbel geſchlagen werden, welche meiſtens dem Schlag der großen Trommel vorausgehen oder mit dieſem zuſammenfallen.

Ruloffs oder Roloffs und Roeloffs, Bartholomäus, Organiſt an der Hauptkirche und Director des Orcheſters zu Amſterdam, ward auch geboren daſelbſt gegen 1740, und hat Vieles componirt. Er ſtarb am 13. Mai 1801. Im Jahre 1792 hatte er ſich noch mit einer Sängerin, Dem. Andrecht, ſeiner Schülerin, verheirathet. Dieſelbe ward von den Holländern um ihrer Stimme und ihres guten Vortrags willen ſehr verehrt.

Rumler, Johann, ein jetzt lebender Componiſt zu Hollowaus im Lidſchower Kreiſe des Königreichs Böhmen.

Rumling oder Rumlingen, Sigismund Freiherr von, viele ſeiner Compoſitionen wurden gedruckt; doch zerſtörte er ſelbſt wieder das Meiſte davon, und wollte gar nicht unter den Tonſetzern genannt ſeyn. 1818 erhielt er die beſondere Aufſicht über die neue Königl. Hofcapelle zu München; doch war er nunmehr ſchon zu ſehr an Jahren vorgerückt, als daß er, bei dem beſten Willen, hätte Sonderliches in der Stellung wirken können. Nach kurzem Krankenlager verſchied er am 7. Mai 1825, ungefähr 78 oder 79 Jahre alt, denn Ort und Tag ſeiner Geburt kann Niemand ſeiner noch lebenden Bekannten genau angeben. Sein Nachfolger im Amte war Freiherr von Poißl, den er ſich ſelbſt dazu vom Könige erbeten hatte.

Rummel, Chriſtian, Herzogl. Naſſauiſcher Hofcapellmeiſter in Biberich und fleißiger, wie auch ſehr beliebter Componiſt. Sehr glücklich iſt Rummel im Arrangement größerer Orcheſterwerke für Clavier, und, ſelbſt guter Clavierſpieler, in dem, was er zur Uebung ſowohl für Anfänger als weiter Vorgeſchrittene im Clavierſpiele ſchreibt.

Rumpf, Conrad, um 1530 Capellmeiſter des Churfürſten von Sachſen, verfertigt mit Johann Walther gemeinſchaftlich zur deutſchen Meſſe die erſten Melodien, und machte ſich ſonſt auch um den Kirchengeſang ſehr verdient, beſonders dadurch, daß er Choralgeſänge verbeſſerte und ſie von eingeriſſenen Fehlern und übeln Gewohnheiten reinigte.

Rundgeſang, ein zum geſelligen Geſange beſtimmtes Lied, in welchen einige Verſe nach jeder Strophe, entweder unverändert oder mit einer kleinen Veränderung, oder einem Zuſatze vom ganzen Chor wiederholt werden. Gewöhnlich indeß iſt die Muſik eines R.'s ſo eingerichtet, daß die Strophen erſt von einzelnen Stimmen geſungen werden, und dann ein Chor die Anfangs- oder Schlußzeilen wiederholt. Rundgeſang heißt ein ſolches Lied, weil ehedem (und auch jetzt noch) die Sänger dabei meiſtens im Kreiſe ſtanden, ſich bei der Hand haltend und beim Refrain tanzend oder trinkend. Gar niedliche

Digitized by Google

Rundgeſänge kommen in einigen franzöſiſchen Opern vor, z. B. Berton's „Aline," Nicolo's „Cendrillon," im „Rothkäppchen" u. a.

Rungenhagen, Carl Friedrich, am 27. September 1778 zu Berlin geboren. An der 1809 von Zelter geſtifteten erſten Liedertafel nahm R. von ihrem Entſtehen an thätigen Theil, und ſchrieb viele Lieder für dieſen Geſangverein, deſſen Meiſter er nach Zelter's Tode, wie auch der Vorſtand der jüngeren Liedertafel nach Berger und Klein, grworden iſt. Auf beſondere Veranlaſſung ſchrieb R. viele Cantaten mit Orcheſterbegteitung. auch eine Anzahl geiſtlicher Motetten à capella, wovon mehrere im Druck erſchienen ſind. Für die Bühne ſchrieb er ein vaterländiſches Singſpiel, welches in Berlin und Stettin im Jahre 1814 aufgeführt wurde. Unter vielen Studienarbeiten entſtanden Motetten, ein achtſtimmiges Te Deum, ein Stabat matee (gedruckt), das Oratorium von Metaſtaſio „la morte d'Abele" und manche Gelegenheitsmuſik, auch Quartette und Sinfonien. Im Jahre 1825 ernannte das K. Miniſterium der geiſtlichen Angelegenheiten R. zum Muſikdirertor. Der Wunſch, ſein deutſches Vaterland und den Muſikzuſtand deſſelben durch Reiſen kennen zu lernen, erfüllte ſich erſt im Jahre 1828. Am 2. Mai 1833 wurde R. von der Academie der Künſte zum Mitgliede des Senats für die muſikaliſche Section ernannt. Auch als Oratoriencomponiſt gab ſich R., ſeiner amtlichen Stellung gemäß, kund; das Oratorium „Chriſti Einzug in Jeruſalem" von E. Grüneiſen wurde im März 1834 beifällig aufgeführt. Thätig und mit regem Eiſer fährt der ſeiner Kunſt ganz angehörende Mann nun fort, für das Wohl der Singacademie zu wirken; und die treueſte Anhänglichkeit der Mitglieder wird dafür ihm zum Lohne. Ein edler, wahrhaft chriſtlicher Sinn ſpricht aus R.'s ſämmtlichen Kirchenwerken, und das iſt uns Bürge, daß R., bei gehörigem Zuſammenraffen ſeiner ſchönen Kräfte, wahrhaſt Großes zu teiſten im Stande ſein und einer unſerer erſten Kirchencomponiſten werden wird, denn nur auf ſolchem Grunde baut die göttliche, die himmliſche Kunſt ihre Tempel.

Ruppe, Friedrich Chriſtian, geboren zu Salzungen am 18. Februar 1771, und geſtorben zu Meiningen als Herzogl. Rath und Kammerſekretär am 14. Auguſt 1834, lebte von Jugend auf vorzugsweiſe der Muſik, ſo daß ſeine übrigen Berufsgeſchäfte ihm nur als ein Hinderniß erſchienen, einer Lieblingsneigung ganz zu folgen, und hat ſich manche und große Verdienſte um die Kunſt, wenn auch nur im engeren Kreiſe erworben. Sein Vater, eigentlich Hutmacher von Profeſſion, war zugleich Orgel- und Inſtrumentenmacher und Organiſt zu Wildprechtsrode. Sein einziger älterer Bruder, Chriſtian Friedrich, von dem wir aber weiter keine Kenntniß haben, als daß er mehrere Clavierwerke im Haag herausgab, ſtudirte in Leyden die Rechte, bildete ſich dabei jedoch auch zu einem guten Clavierſpieler und ward ſpäter zum Profeſſor der Muſik daſelbſt ernannt.

Rußland — Ruſſiſche Muſik. Erſt als die chriſtliche Religion ſich in den ruſſiſchen Ländern immer mehr und mehr zu verbreiten anfing und mit ihr auch die Muſik in die Kirche einen regeren Eingang fand, was zu der Zeit geſchah, als die Slaven ſich unter einen Herrſcher (Rurik) begeben und jetzt eigentlich erſt das große ruſſiſche Reich (864) gebildet hatten, — erſt jetzt erhielt dieſelbe eine größere künſtleriſche Bedeutung, wenigſtens ſo weit, daß man eine Geſchichte der Muſik in Rußland damit beginnen kann, wenn gleich damit auch alles eigentliche Nationale und Eigenthümliche von ihr wich. Mit dem chriſtlichen Kirchendienſte nämlich erhielten die Ruſſen auch die Kirchenmuſik aus Griechenland, und dieſe hat zum größten Theile alle Grundzüge der griechiſchen Muſik durch alle Jahrhunderte hindurch erhatten. Aehnlich der griechiſchen Kirche hatte und geſtattete auch die ruſſiſche niemals bei ſich den Gebrauch muſikaliſcher Inſtrumente, ſondern begnügte ſich ſteis mit dem bloßen Geſange; und ſelbſt dieſer Geſang war ſeit den erſten Zeilen der Aufklärung Rußland's durch den chriſtlichen Glauben, nach dem Beiſpiele der urſprünglichen griechiſchen Kirche, mehr einſtimmig, recitativiſch, ohne Cadenzen und Takte, nur nach Accenten oder Betonungen abgemeſſen und ſelten ſich weiter als auf drei Noten erſtreckend. Er wird Säulengeſang (Stolbowoi) genannt, was in römiſcher Kirche cantus planus heißt. In den folgenden Zeiten wanderten gleichfalls viele geſchickte Sänger aus Griechenland nach Rußland, und die von griechiſchen Sängern unterrichteten Slaven begannen, eigenthümliche Sangweiſen (toni seu modi) zu erfinden, wodurch die verſchiedenen in der ruſſiſchen Kirche gebräuchlichen Sangweiſen, als: die griechiſche, bolgariſche, kiewiſche, tſchernigoniſche, nowogorodiſche, ſusdaliſche ꝛc. entſtanden ſind. Doch wurden ſie alle nur für eine Stimme geſetzt, und erſt in ſpäteren Zeiten fing man an, Baß und Prime zu derſelben zuzufügen. Im 17. Jahrhunderte aber wurde auch der domeniſche Geſang für 4, 8, 12 und noch mehr ſymphoniſche Parthien oder Stimmen eingerichtet, beſonders in Lobgeſängen, doch immer noch ohne Cadenz. Dieſen Geſang führte in der ruſſiſchen Kirche beſonders Nikon, früher Metropolit zu Nowgorod, nachher Patriarch zu Moskau, ein. In der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, beſonders unter dem Zaren Feodor Alexejewitſch, einem Freunde der Muſik, waren die Singlehrer und Directoren größtentheils Polen und nachher Klein-Ruſſen; und ſie waren es, welche ſtatt des accentiſchen den tactmäßigen (Menſural-) Geſang einführten. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts, unter der Regierung der Kaiſerin Eliſabeth, fand der italieniſche Geſang in die ruſſiſche Kirche Eingang, und während der Regierung der Kaiſerin Catharina II. vervollkommnete ſich derſelbe. Zu den erſten Directoren dieſes Geſanges gehörte Galuppi, welcher drei Jahre am ruſſiſchen Hofe diente und nicht bloß mehrere Kirchenmuſiken für die ruſſiſche Kirche componirte, ſondern auch einige tüchtige Kirchencomponiſten bildete. Zu dieſen gehörten unter den früheren beſonders: der Pole Raczinski, der bei dem Grafen Raſumoſski diente, und der Hofmuſikus Bereſoſski; unter den neueren vorzüglich Bortnianski. Wenige andere laſſen ſich dieſen anreihen. Was Rußland ſonſt an Kirchenwerken beſitzt, ward ihm von Ausländern geleiſtet, an denen es in den Hauptſtädten denn auch nie fehlt. Uebrigens wird in den ruſſiſchen Kirchen-Notenbüchern noch immer die alte melodiſche, accentiſche Muſik ohne Takteintheilung nach verſchiedenen Singweiſen, z. B. die Säulen-, Reiſe-, griechiſche, bolgariſche, kiewiſche Sangweiſe und andere beibehalten. Diejenigen Sangweiſen jedoch, die man bei den Ruſſen die griechiſchen nennt, haben ſich von ihren Muſtern entfernt und ſich mehr den Serbiern und anderen ſlaviſchen Völkern, die ſich zum griechiſchen Lehrbegriff bekennen, erhalten. Indeſſen beſteht dieſe Entfernung mehr in der Melodie, und nicht in den Tonarten und Pauſen, welche auch bis jetzt noch bei den Ruſſen rein griechiſch geblieben ſind. In den Verſen aber, welche Podobna heißen, ſind, damit die Sänger nicht Pauſe und Uebergänge verwechſeln, dieſelben für den Geſang mit Sternchen bezeichnet. Der Text des ruſſiſchen Kirchengeſanges, wie man die ganze ruſſiſche Kirchenmuſik wegen ihrer gänzlichen Entblößung von inſtrumentaler Begleitung eigentlich nennen ſollte, beſteht, wie bei den Griechen, in Pſalmen und verſchiedenen dichteriſchen Liedern, aus dem Griechiſchen überſetzt oder auch nach ihrem Muſter ſlavoniſch abgefaßt. Die Geſänge der ruſſiſchen Kirche ſind alle proſaiſch, obwohl einige aus Verſen übertragen ſind. Eine Ungleichheit der Sylbenzahl in der Ueberſetzung mit der des Originals hinderte indeß nicht, die Singweiſe des Originals beizubehalten, weil es in Recitativen und gehaltenen Geſängen leicht iſt, die überflüſſigen Sylben einzufügen und die zu geringe Sylbenzahl zu dehnen. Ziemlich gleich der ruſſiſchen Kirchenmuſik iſt auch das Schickſal der ruſſiſchen Oper, d. h. auch dieſe iſt zum größten Theile nicht aus eigenen inneren Kräften

Digitized by Google

hervorgegangen, von ruſſiſchen Talenten erzeugt und gepflegt, ſondern von auswärts her eingebracht und ſtets nun auch als ein geborgtes Gut, unter fremder Aufſicht ſelbſt gehalten, nur geliebt und genährt. Im Jahr 1758 erhielt Rußland ſein erſtes Theater. Es war damals aber nur eine Privatbühne, auf der wohl ſchon einige Sachen von Moliere, indeß noch durchaus keine Oper zur Schau kam, bis die Kaiſerin Catharina II. es an ihren Hof zog. 1764 ward durch Sumarokoff's Bemühung die erſte Oper auf dieſem Theater gegeben, und der Erfolg bewirkte bald mancherlei Einladungen der anſehnlichſten Talente Italiens, Frankreichs und Deutſchlands nach Petersburg, um das neu erſtandene Inſtitut zu pflegen. Von 1766 ſandte dieſe Kaiſerin auch, deren Regierung ein Zeitraum des Glanzes und der Größe für Rußland war, auf ihre Koſten eingeborne Talente in's Ausland, beſonders nach Italien und Frankreich, um ſich hier für die Kunſt zu bilden. Indeß, übertrafen ſie bei ihrer Rückkehr auch, was vor ihnen Vaterländiſches da geweſen, ſo waren ihre Leiſtungen doch immer noch zu unbedeutend, als daß das Fremde darüber hätte entbehrt werden können; und auffallend genug iſt alles das, ungeachtet der großen Menge von angeſehenen Künſtlern, welche aus Deutſchland, Italien und Frankreich, ſchon um des bedeutenden Lohnes willen, der ihrer dort harrt, ſtets nach Rußland ſtrömten und zum nicht geringen Theile ſogar Jahre lang ſich dort aufhielten und noch aufhalten, die beinahe Dreivierteljahrhunderte hindurch bis auf den heutigen Tag ſo geblieben: Rußlands dramatiſche Muſik war, wenigſtens ihrem größeren und glänzenderen Theile nach, immer eine fremde, entweder italieniſche, deutſche oder franzöſiſche, deren Fortſchritte und Veränderungen wir ſeit der Zeit denn um ſo mehr auch hier wiederfinden, als immer bedeutende Männer des Auslandes mit an der Spitze der Opernaufführungen ſtanden. Seit 1827 beſaß Petersburg ſogar mehrere Jahre hindurch vier verſchiedene Operntheater auf einmal: ein deutſches, franzöſiſches, italieniſches und ein ruſſiſches. Die ruſſiſche Bühne beſitzt eine Oper von Glinka „das Leben für den Czaar“ und ein lyriſches Drama Bianca und Gualtiero von Lewoff. Außerdem einige Operetten und Vaudevilles, die von Ruſſen in Muſik geſetzt worden ſind, als Anfang des Anbaues dieſes Kunſtzweiges. Zwar hat auch der Capellmeiſter Cavos einige große ruſſiſche Nationalopern in Muſik geſetzt, auch vom Capellmeiſter Sapienza ſind zwei componirt worden, aber keineswegs in ruſſiſchem, ſondern im rein italieniſchen Geſchmacke, ſo daß ſie ſchwerlich für ein ruſſiſches Gut gelten können. Außerdem beſteht das ruſſiſche Repertoire aus lauter Ueberſetzungen. Am glänzendſten iſt jetzt das deutſche Theater ausgeſtattet, beſonders ſeitdem (1830) die italieniſche Oper aufhörte und deren Orcheſter der deutſchen zugetheilt iſt, wofür dieſe aber auch italieniſche Opern aufführen muß. In Petersburg beſteht zwar ſchon ſeit vielen Jahren eine dramatiſche Schule, in welcher junge Ruſſen beiderlei Geſchlechts für die Bühne gebildet werden, und das Schauſpiel und Ballet hat auch ſchon manchen guten Zuwachs aus derſelben erhalten; allein an Sängern und Sängerinnen iſt immer der größte Mangel. Der Einfluß des Klima's ſcheint die Haupturſache davon zu ſeyn, denn an Geſangsfähigkeit fehlt es den Ruſſen durchaus nicht, und gute Lehrer befinden ſich auch ſtets bei ihnen, wie in dieſem Augenblicke z. B. J. Leopold Fuchs, der auch eine »praktiſche Anleitung zur Compoſition“ ſchrieb, welche das erſte Lehrbuch ward, das man in's Ruſſiſche überſetzte, und der die Ode „An Gott“ von dem berühmten ruſſiſchen Dichter Derſhawin als Oratorium in Muſik ſetzte. Eine Singacademie in Petersburg leitet ein gewiſſer Beling, aber ſie beſteht aus faſt lauter Dilettanten. — Der Oper an ſchließt ſich die Concert- und überhaupt Kammermuſik; auch ſie iſt größtentheils in Händen ausländiſcher Künſtler. Kein Land wohl iſt ſo arm an eingebornen Virtuoſen als das große Rußland, während doch kein Land wieder ſo reich an begeiſterten und jederzeit zu großen Opfern für die Kunſt bereiten Muſikfreunden iſt als eben Rußland. Es ſcheint ein Widerſpruch darin zu liegen, aber es iſt keiner. In Petersburg, Moskau, Riga und andern Städten treffen wir achtungswerthe Dilettanten und Vereine: ihre Leiter jedoch ſind gewöhnlich Ausländer, und zwar Deutſche. Von Claviervirtuoſen kennt man den großen Field; Mayer und A. ſind keine Ruſſen. Doch befinden ſich unter den Dilettanten auch glänzende Talente, und meiſt haben dieſe vornehme Namen. Ein ausgezeichneter Violiniſt iſt Alexis von Lwoff (ſ. d.) in Petersburg; auf dem Violoncell leiſtet der kunſtgebildete Graf Wielhorski wahrhaft Großes, und als Sängerinnen werden vorzugsweiſe die Damen Liſianski und Waronin genannt. Nur in der eigentlichen Volksmuſik hat ſich in Rußland ein eigenthümlicher nationaler Charakter bewahrt, und der Grund davon mag ſeyn, daß hier vorzüglich das Lied vorherrſcht, und dieſes durchgängig einer früheren Zeit angehört. Der Ruſſe ſingt, und das iſt ihm die höchſte Muſik; aber eine ſo entſchiedene Vorliebe er auch für die Vocalmuſik hat, bewegt er ſich doch nur in einem beſondern engen Gebiet derſelben. Die eigentliche romantiſche Dichtung hat in Rußland niemals Früchte getragen; alles Edle, Erhabene und Liebliche, was z. B. die griechiſche, nordiſche oder ſüdliche Romantik ſchuf, fehlt in Rußland. Mag auch darin ein Grund liegen, warum die Oper durchaus keinen nährenden Stoff in ruſſiſchem Blute finden will. Shukofski verſuchte ſich nur in Balladen, in denen er Bürger und Schiller nachahmte; er bewies, was das Talent auch in ungewohntem Kreiſe vermag; ſein Unternehmen war verdienſtlich, aber dem Lande und Volke blieb es dennoch fremd. Nur das Lied und die Sage iſt dieſem eigen, und hier finden wir es auch ganz ruſſiſch, wie geſagt aus dem Grunde des Alters, denn alle Volkslieder der Ruſſen ſcheinen auf eine zuſammenhängende Volksſage hinzuweiſen, die urſprünglich vielleicht in einem großen Epos vorhanden war und größtentheils den Jahren 1015—1224 angehört. Von altſlaviſcher Mythologie finden ſich noch die reinſten Anklänge. Der Mittelpunkt des ganzen Sagenkreiſes, wie wir ihn in den Volksliedern finden, iſt Fürſt Wladimir mit ſeinen Rittern, ähnlich dem fränkiſchen Carl und engliſchen Arthur. Veredelt iſt freilich darin Wladimir's Charakter, doch mußten ſie in ihm auch den Helden des Alterthums finden, denn er war der Stifter des ruſſiſchen Reichs, erſter chriſtlicher Fürſt und Kriegsheld. Nach ihm, unter der Herrſchaft der Mongolen, konnte ſich keine Heldenſage mehr bilden und als dieſe vertrieben waren, war die Zeit der Heldenlieder vorüber. Außerdem hören wir in den ruſſiſchen Volksliedern die Helden Filipat und Tſchinagrip nennen, die Entführung der Stratigowna und die Hochzeit der Dewginiwa erwähnen ꝛc. Die Helden der Tafelrunde verſammeln ſich übrigens blos, um zu eſſen und zu trinken; beſonders wird Macht und Kraft des Mannes nach ſeinem Vermögen im Trinken geſchätzt. Die Glanzperiode der ruſſiſchen Volkslieder war unter der Regierung Peters des Großen und der Eliſabeth, und in der That iſt auch aus dieſer Zeit ihre ſchönſte Seite immer die muſikaliſche geblieben. Kein Volk hat ſo viele und zugleich ſo ſchöne Nationalmelodien aufzuweiſen als das ruſſiſche, aber begeiſtert iſt es für ſie auch vom Throne bis zur Hütte. Gewöhnlich werden die ruſſiſchen Volkslieder hinſichtlich ihrer Muſik eingetheilt in harmoniſche und melodiſche. Jene ſtehen faſt alle in Moll und haben ein langſames Tempo; dieſe in Dur, ſind von raſcher Bewegung und werden meiſtens auch zum Tanz geſungen. Am verbreitetſten und beliebteſten ſind immer die harmoniſchen, die auch ein ſo rein muſikaliſches Gepräge tragen, daß Paiſiello unter Anderen einſt ihre Entſtehung im Munde des Volks ſchlechterdings bezweifeln und für ihren Schöpfer irgend einen gediegenen Muſiker angeſehen wiſſen wollte. Der Deutſche Pratſche, welcher ſich einſt mit der Sammlung ruſſiſcher Volkslieder beſchäf-

tigte, fand eine auffallende Aehnlichkeit zwiſchen den Melodien der ruſſiſchen Chorreihen und dem angeblichen Muſikfragment aus dem erſten pythiſchen Geſange, welches Kircher in ſeiner Muſurgie bekannt gemacht hat. Eine beſondere Gattung jener Tanzlieder machen die ſogenannten Zigeunerlieder aus, bei welchen blos zigeuneriſch getanzt werden kann. Gemeiniglich ſchlagen die Tanzenden dabei zu jeder Note den Takt mit dem Fuße, weßhalb man jene Lieder auch mit der Benennung „zu drei Füßen“ bezeichnet. Den Reihen tanzen gewöhnlich Chöre von Mädchen und jungen Frauen ohne Mannsperſonen, und ſingen ſich ſelbſt dazu die Melodien. Selten begleitet der Ruſſe ſein Volkslied mit einem Inſtrumente; geſchieht es, ſo iſt es eins jener nationalen Inſtrumente, die, wie die Lieder, ſämmtlich faſt ſehr hohen Alters ſind, wie die Guſſel (oder Gußli und Güßla), Balalaika, der Gudok, das Kuhhorn, die Schalmey oder Rohrpfeife, Doppelflöte, Panflöte, Sackpfeife oder Dudelſack und die Löffel. Man vergleiche alle dieſe Artikel, und Abbildungen von den Inſtrumenten findet man unter anderen auch in dem 1828 erſchienenen Buche „Stimmen des ruſſiſchen Volks in Liedern“ von Goetze, wo auch 15 Melodien ſolcher Volkslieder mitgetheilt ſind. Unter den neueren Componiſten von ruſſiſchen Volksmelodien, deren wir indeß nur ſehr wenige zählen, zeichnete ſich beſonders der 1831 verſtorbene Staatsrath Koſloſski aus. — Zur Nationalmuſik der Ruſſen gehört endlich auch die ſogenannte ruſſiſche Jagd- oder Hornmuſik. Sie beſteht aus lauter ſogenannten ruſſiſchen Jagdhörnern, deren jedes nur einen Ton gibt. Es iſt dieſes Horn aus ſtarkem Meſſingblech in der Form eines langen Trichters verfertigt. Mareſch verſchaffte ſich 37 dergleichen, die einen Umfang von drei Octaven ausmachten. Die tiefſten Hörner ſind 7 bis 8′ lang, die höchſten 1 bis 1½′. Jedes Horn verlangt einen Spieler, der ſo lange pauſiren muß, bis der Ton, welchen ſein Horn angibt, in dem eben auszuführenden Tonſtücke gebraucht wird. 1753 ließ ſich eine Geſellſchaft zum erſtenmale mit einer ſolchen Muſik vor dem Kaiſerlichen Hofe hören. Seitdem hat ſie ſich nun aber ſo vervollkommnet, daß die ſchwerſten Ouverturen in dem geſchwindeſten Zeitmaße mit Läufern, Trillern, Arpeggiaturen auf das deutlichſte ausgeführt werden, ſo daß man ein einziges Inſtrument zu hören glaubt. Die Wirkung iſt beſonders im Freien und in einiger Entfernung, namentlich auf und an dem Waſſer, gut, und der einer Orgel ähnlich. Vorzüglich impoſant iſt das Anſchwellen der Töne. Statt 37 Hörner für drei Octaven, dann 49 für vier Octaven, hat man jetzt 60 für fünf Octaven. Jeder Bläſer hat ein oder zwei Hörner und ein Notenblatt, auf dem nur ein Ton und alle übrigen Pauſen angegeben ſind. Er zählt nun genau und gibt, ſo oft die Reihe an ihn kommt, den Ton an. Die ruſſiſchen Großen lieben dieſe Hornmuſik leidenſchaftlich und viele haben auf ihren Gütern dergleichen mit lauter Leibeigenen beſetzt. Auch mehrere Regimenter haben ſolche Hornmuſik. Im Jahre 1834 war unter Anführung eines gewiſſen Koſlof eine Geſellſchaft mit ſolcher ruſſiſchen Hornmuſik auf Reiſen in Deutſchland, und ließ ſich unter anderen in Leipzig, Weimar ꝛc. hören, wo ſie in ihrer Art vielen Beifall fand. Fügen wir nun noch einige Nachrichten über die ältere ruſſiſche Notenſchrift zu. Jetzt iſt dieſe natürlich ganz die unſrige; allein die ruſſiſchen Slaven entlehnten Anfangs von den Griechen die alten Buchſtabennoten, und als die Griechen ſelbſt ſich im Mittelalter von dieſen alten Zeichen entfernten, erfanden auch die Ruſſen, bei Erfindung ihrer neuen Sangweiſen für die Kirche, einige neue, den Griechen unbekannte Zeichen, veränderten ſelbſt die entlehnten bedeutend und verwandelten die Buchſtaben in verſchiedene Häckchen, weßhalb dieſe ſlaviſch-ruſſiſchen Noten auch gehäckelte genannt werden. Für den Umwandler dieſer Noten und Erfinder der ſogenannten Sohlen an den Hacken wird ein gewiſſer Joann Shadnroh (Joakims Sohn), der um das 16. Jahrh. lebte und auch mehrere neue ruſſiſche Sangweiſen erfunden haben ſoll, gehalten. Daher vermögen auch jetzt Ruſſen, welche ihre Buchſtabennoten kennen, nicht mehr, nach griechiſchen zu ſingen, ſowie Griechen nicht nach ruſſiſchen. Allein ſeit dem Anfange des 17. Jahrhunderts geriethen dieſe Noten allmählig in völlige Vergeſſenheit und wurden durch die Liniennoten erſetzt, ſowie auch die Griechen im vorigen Jahrhunderte dieſelben annahmen.

Ruſſiſche Jagd- oder Hornmuſik und ruſſiſches Horn, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Ruſt, Friedrich Wilhelm, geboren zu Wörlitz am 6. Juli 1739, Anhalt-Deſſauiſcher Hofmuſikdirektor. Seine Hauptinſtrumente waren Clavier und Violine, und er beſaß eine glänzende Fertigkeit auf denſelben; indeß ſpielte er auch die Viole d'amour, Violoncell, Harfe und Laute ſehr gut, überhaupt alle Saiteninſtrumente. Er componirte mehrere Sonaten, Variationen, auch Concerte ꝛc. für Clavier und Violine; eine Menge Oden und Lieder, die in Sammlungen erſchienen; Cantaten; das Duodrama „Inkle und Yariko“ und Anderes. Er ſtarb am 28. Februar 1796, im Rufe eines eben ſo tüchtigen als beſcheidenen, anſpruchsloſen Künſtlers, und äußerſt braven Menſchen.

Ruſt oder (ital.) Ruſti, Giacomo, geboren zu Rom 1741. Zu ſeiner Zeit waren alle ſeine Opern in Italien ſehr beliebt. Er ſtarb 1786.

Ruſti, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Rutini, Giovanni Mario (nach Gerber Placido), Claviervirtuos und Componiſt des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Florenz um 1730, hielt ſich um 1754 an verſchiedenen Orten in Deutſchland auf, dann um 1757 zu Prag. Gegen 1766 kehrte er wieder in ſein Vaterland zurück und nahm ſeinen Wohnſitz in Florenz, wo er eine Capellmeiſterſtelle an einer (uns nicht bekannten) Kirche erhielt, und gegen 1790 ſtarb. Sein Sohn und Schüler — Ferdinand R. — theilte ziemlich des Vaters künſtleriſches Schickſal, ſetzte ebenfalls mehrere Opern und mit mehr Glück Manches für die Kirche. Um 1800 erhielt er einen Ruf als Domcapellmeiſter nach Terracina, und er ſtarb daſelbſt zu Ende des Jahres 1827.

Rutſcher, heißt in einigen Gegenden auch der Walzer oder Schleifer, in noch anderen der Hopswalzer, weil die Tanzenden dabei mit den Füßen gewiſſermaßen auf dem Boden fortrutſchen.

Rutſchmann, Lucretia, Großherzogliche Hofopernſängerin in Karlsruhe, iſt geboren zu Thiengen im badiſchen Oberlande am 1. Auguſt 1827, wo ihr Vater Bürgermeiſter iſt. Ihre erſten Lehrer in der Muſik waren: im Clavier der geachtete Muſiklehrer Günther in Karlsruhe und im Geſange F. S. Gaßner. Sie machte ſo ſichtliche Fortſchritte, daß ſie, ſtatt Muſik nur zum Vergnügen zu betreiben, ſich förmlich als Sängerin ausbilden ließ; beſuchte zu dieſem Zwecke ſpäter Mailand, wurde — trefflich vorgebildet — bald befähigt, in Italien öffentlich auf verſchiedenen Bühnen aufzutreten (namentlich mit entſchiedenem Glücke in Cremona, Caneo und Saſſari), bekam mehrere vortheilhafte Anträge als Prima Donna assoluta; zog es aber, den Wünſchen der Ihrigen entſprechend, vor, in ihr Vaterland zurückzukehren, woſelbſt ſie nun die vorgenannte ehrenvolle Stellung einnimmt, von dem Publikum hochgeachtet, thätig iſt und im Laufe der Zeit auch in weiterem Kreiſe jene Anerkennung finden wird, welche dem wahren Talente um ſo weniger entgeht, wenn es mit demſelben Fleiß und ſolide Geſinnungen verbindet, und wie unſere R. von der Natur begünſtiget, auf den vielbedeutenden aber auch viel mißbrauchten Namen Künſtler mit Recht Anſpruch machen kann.

Rüttinger, J. C., war geboren zu Streufdorf bei Hildburghauſen 1761, geſtorben 1830. Sein Vater, ein Glaſer, brachte ihn auf einige Zeit zu dem berühmten Kittel nach Erfurt, um die Compoſition zu ſtudiren. Später erhielt er die Organiſtenſtelle an der Waiſenkirche in Hildburghauſen, in der er zugleich die Kirchner-

Digitized by Google

ſtelle mit verſah. Auch war er Violinſpieler bei der dortigen beſtandenen Hofcapelle und Lehrer in der Muſik beim daſigen Schullehrerſeminar. Von ſeinen Compoſitionen ſind nur vier Sammlungen Orgelſtücke bekannt, und ein gedrucktes Choralbuch. Noch viele geſchriebene Orgelſtücke ſind im Manuſcripte vorhanden.

Ruziczka, Wenzeslaus, K. K. erſter Hoforganiſt zu Wien, geboren den 8. September 1758 zu Jarmeritz, einer dem Fürſtenhauſe Kaunitz-Queſtenberg gehörigen Herrſchaft in Mähren, und geſtorben am 21. Juni 1823 zu Wien.

Ryba, Johan Jacob, geboren in Böhmen zu Przeſtiez den 26. October 1765. Erhielt 1788 eine Rectorsſtelle in Roczmital. Dort ſtarb er, geachtet, geliebt und gefeiert, nach 27jähriger treuer Erfüllung ſeiner Berufspflichten im Jahre 1815, und hinterließ, nebſt dem Manuſcripte eines muſikaliſchen Handbuches, als überwiegenden Beweis ſeiner raſtloſen Thätigkeit, eine reichhaltige Bibliothek eigener Compoſitionen, enthaltend viele Meſſen und Kirchenſtücke aller Gattungen, 72 Quartette, 38 Concerte für verſchiedene Inſtrumente, 180 Variationen, 7 Quintette, 87 Sonaten, 35 Sinfonien, 6 Singſpiele und Pantomimen, 35 Serenaden und Nocturnen, einige 80 Geſänge und Lieder ꝛc.

Ryſt, Herrmann von der, berühmter Muſiker des 16. Jahrhunderts, Stifter des einſt hoch angeſehenen Collegii musici S. Caeciliae zu Haſſelt, war aus Dieſt, einer kleinen Stadt in Brabant, gebürtig, und ſtand zwölf Jahre lang als Hofmuſikus in baieriſchen Dienſten unter Orlandus Laſſus, an deſſen Statt er auch im Verhinderungsfalle damals die Herzogl. Capelle dirigiren mußte.

S

S kommt in der Muſik nur als Abbreviatur (s.) für sinistra vor, und das große lateiniſche S auch wohl zur Bezeichnung der meſſingenen Fagottröhre, welche ihrer Form wegen Es und Bocal genannt wird.

Saal, Anton W. C., zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Herzogl. Mecklenburg-Schwerin'ſcher Hofharfeniſt zu Ludwigsluſt, in ſeiner Art und zu ſeiner Zeit immer ein tüchtiger Meiſter in ſeinem Inſtrumente, gab auch Mehreres für die Hackenharfe heraus.

Saal, Ignaz, geboren den 26. Juli 1761 zu Geiſelhöring, einem baieriſchen Marktflecken. Von 1782 an glänzte er 40 Jahre über mit ungeſchwächtem Beifalle in allen erſten Baßparthien der deutſchen und italieniſchen Oper in Wien. S. war es, für deſſen herrliche, zwei Octaven umfaſſende Metallſtimme Haydn ſeine unſterblichen Oratorien ſchrieb, in denen auch die Silberklänge ſeiner Tochter — Thereſe, alle Herzen bezauberten, welche aber nur zu bald wieder dem Kunſtleben entſagte, um im beglückenden Bürgerſtande als verehrungswürdige Hausmutter zu walten. Er ſtarb am 30. October 1836.

Sabadini, D. Bernardo, ein venetianiſcher Tonkünſtler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gegen Ende dieſes aber Capellmeiſter am Hofe und an der Hauptkirche zu Parma, der ſich auch als dramatiſcher Componiſt hervorthat.

Sabatini, Giovanni Andrea, ſtarb als Capellmeiſter zu Neapel um 1808, und hatte ſich als Tonſetzer beſonders berühmt gemacht durch eine Trauermuſik für zwei Chöre, welche er 1774 zu Jomelli's Begräbnißfeier componirte, war zugleich ein fertiger Violinſpieler, und was er für dieſes ſein Inſtrument geſetzt hat, namentlich die Sonaten, ſteht unter ſeinen Inſtrumentalſachen auch immer oben an.

Sabbatini, Galeazzo, ein großer Contrapunktiſt und Muſikgelehrter des 17. Jahrhunderts, aus Peſaro gebürtig, war Capellmeiſter des Herzogs Mirandola.

Sabbatini, Luigi Antonio, Capellmeiſter an der St. Antoniuskirche zu Padua, ein tüchtiger Contrapunktiſt, der 1803 mit Anſelmo Marſand gemeinſchaftlich eine neue correkte Ausgabe der 25 Pſalmen des Benedetto Marcello beſorgte.

Sabino, Hippolito, berühmter Tonſetzer des 16. Jahrhunderts, wahrſcheinlich ein Venetianer, ſchrieb beſonders viele Madrigale und Magnificate.

Sacadas, ein altgriechiſcher Flötenſpieler und Dichter, aus Argos gebürtig, merkenswerth als der Erſte, welcher die Flöte allein, ohne Begleitung des Geſanges, gebrauchte und ſo mit derſelben den Preis in den pythiſchen Spielen gewann.

Sacchi, D. Giovenale, muſikaliſcher Schriftſteller des vorigen Jahrhunderts, war Canonikus von St. Paul, Mitglied der Königl. Academie zu Mantua und Profeſſor der Beredtſamkeit an dem Collegio de Nobili zu Mailand, wo er im September 1789 in einem Alter von 64 Jahren ſtarb.

Sacchini, Antonio Maria Gasparo, als dramatiſcher Componiſt einſt durch ganz Europa berühmt und in der Geſchichte auch jetzt noch mit Ehren genannt, ward geboren zu Neapel am 13. Mai 1735, und ſtarb am 7. October 1786 zu Paris. In der Inſtrumentalmuſik war er verhältnißmäßig nur ſehr wenig thätig. Einige Violintrio's und Quartette, einige Sonaten für Clavier und Violine, wie mehrere Menuette ſind Alles, was er in dieſer Art fertig gebracht hat.

Sachetti, Bianca, bisweilen auch Bianchetta genannt, glänzte als Sängerin zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts.

Sachs, Hans, der ziemlich allgemein gekannte vorzüglichſte deutſche Meiſterſänger des 16. Jahrhunderts, war zu Nürnberg im Jahr 1494 geboren, und lernte in ſeiner Jugend das Schuhmacherhandwerk. Doch hatte die Natur ſeinen Geiſt mit noch edlern Gaben ausgeſtattet, und im Meiſtergeſange, deſſen Uebung er mit ſeinem Handwerke zu Nürnberg verband, erlangte er die höchſten Ehren und Würden. Wahrhaft berühmt ſind von ſeinen Gedichten geworden: „Warum betrübſt du dich, mein Herz ꝛc." und das Lied auf Luther „Die Wittenberger Nachtigall." Er ſtarb zu Nürnberg am 19. Januar 1576, allgemein geehrt.

Sack, Johann Philipp, geboren zu Harzgerode im Anhalt Bernburgſchen 1722. Er war ein vortrefflicher Orgel- und Clavierſpieler, der auch Einiges für ſeine Inſtrumente componirte, was Beifall erhielt.

Sackpfeife, vulgo Dudelſack, oder auch polniſcher Bock, iſt ein ſehr altes und noch jetzt gebräuchliches Inſtrument, das von Zeit zu Zeit und von Volk zu Volk verſchieden eingerichtet worden iſt und allerlei Namen erhalten hat. Die Zeit ſeines Entſtehens iſt nicht zu ermitteln, wie viel weniger der Erfinder. Zu ſeiner Zeit, im Anfange des 17. Jahrhunderts, waren in Deutſchland hauptſächlich vier Arten gebräuchlich: 1) der Bock, die größte Art, hatte nur einen langen, hornartigen Stimmer (Summer), welcher das große C als fortklingenden Ton hören ließ; 2) die Schäferpfeife mit zwei Stimmer, die b und eingeſtr. f hören ließen; 3) das Hummelchen hatte zwei kleinere Stimmer, die das eingeſtrichene f und zweigeſtrichene c hören ließen; die kleinſte Art hieß 4) Dudei mit drei Stimmern in eingeſtrichenem es, eingeſtrichenem b und zweigeſtrichenem es.

Sagittarius, ſ. Schütz (Heinrich).

Sagner, Mademoiſelle, wurde in Böhmen geboren. Um 1812 gehörte ſie zu den erſten Sängerinnen und Violinſpielern Breslau's; gegen 1818 jedoch verheirathete ſie ſich an den Geſanglehrer und Signator Hoche daſelbſt, und von dem Augenblicke an trat ſie von dem öffentlichen Schauplatze zurück.

Saint-Amant, ſ. Amant.

Saint-Evremont, ſ. Evremont und Literatur.

Saint-Georges, ſ. George.

Saint-Julien, Heinrich von, Kriegsrath zu Carlsruhe, ein eifriger, verdienſtvoller Muſikfreund und auch in der ausübenden Kunſt faſt mehr als bloßer Dilettant, ward geboren zu Mannheim am 6. Januar 1801, und erhielt ſeine muſikaliſche Bildung beſonders durch den 1826 zu Carlsruhe verſtorbenen Concertmeiſter Feſca, der nach vollendetem eigentlichem Unterrichte ihm fortan Freund und Rathgeber in Dingen der Kunſt geblieben war, und auf ſolche Weiſe auch wohl viel zu der ernſten Richtung beitragen mochte, durch welche Saint-Julien's Muſikliebe und Thätigkeit ſich vorzugsweiſe auszeichnet. Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir einen Beweis hiefür ſelbſt aus dem Umſtande herleiten, daß alsbald nach Feſca's Tode Saint-Julien einen Verein für ernſte Chormuſik zu Carlsruhe ſtiftete, in welchem bei den wöchentlichen Verſammlungen Chorgeſänge aus den älteren und älteſten Zeiten, obwohl mit Vorliebe zu den letzteren zu Gehör kamen. Dieſer Verein ging 1847 ein. Eine ziemliche Anzahl der Werke ſeiner Muſe iſt auch durch den Druck bekannt worden. Namentlich gehören dahin ſeine Melodien zu Dichtungen von Th. Moore. Als äſthetiſch-muſikaliſcher Schriftſteller zeichnete ſich Saint-Julien ebenfalls aus durch Theilnahme an mehreren Zeitſchriften, wie z. B. den Jahrbüchern des deutſchen National-Muſikvereins, der Europa, den Leipziger muſikaliſchen Zeitungen u. A. Ausführlicheres findet man in der Gaßner'ſchen Zeitſchrift, Band IV, Seite 265 ff. Unſer S.-J. ſtarb an den Folgen eines Leidens in den Gehirnnerven leider ſchon am 13. November 1844.

Saint-Lubin, ſ. Leon de St. Lubin.

Saint-Mard, ſ. Mard.

Saint-Marcel, Mademoiſelle de, eine der beſſeren Sängerinnen, welche Frankreich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts beſaß.

Saint-Saire, Monſieur de, berühmter Violiniſt, wenn auch im Grunde nur Dilettant, ward geboren zu Rocheſort am 10. Auguſt 1716. Auch componirte er mehrere Solo's und Duette für ſein Inſtrument.

Sainton, Proſper, erſter Violiniſt bei der großen Oper und Mitglied der K. Capelle zu Paris, geboren zu Toulouſe am 5. Juni 1813. Im Jahr 1835 unternahm er eine Reiſe durch einen großen Theil Frankreichs, und im folgenden Jahre ging er durch Oberitalien nach Wien, von da nach Petersburg, Stockholm, Kopenhagen, Hamburg, wo er im Januar 1838 eintraf und von wo aus nach einem öffentlichen Concerte über ihn berichtet wurde, daß man ihn unbedingt zu den erſten und ausgezeichnetſten Violiniſten der neuern Zeit zählen müſſe. Von Hamburg ging S. durch Holland und Belgien nach Paris in ſeine frühere Stelle zurück.

Saite. Zunächſt und im Allgemeinen heißt jeder dünne lange Faden, sei er nun von welchem Material er will, eine Saite; dann verſteht man aber insbeſondere darunter diejenigen Fäden an muſikaliſchen Inſtrumenten, welche über oder auf den Reſonanzboden derſelben geſpannt ſind und durch deren Vibration, welche nun verſchieden, entweder durch Streichen oder Schlagen oder Reißen erzeugt werden kann, das Inſtrument ſelbſt zum Tönen gebracht wird. Je nach Art und Bedürfniß der Inſtrumente ſind dieſe Fäden von verſchiedenem Material. Gewöhnlich theilt man die Saiten ein in zwei Hauptclaſſen: Darm- und (Metall- oder) Drahtſaiten.

Saitenfeſſel, auch Saitenhalter, auch Saitenfeſt genannt, iſt das ein wenig gewölbte, aber mit dem Stege und Griffbrette gleiche Breite haltende, unten jedoch etwas ſchmalere Brettchen an Geigeninſtrumenten, an welches oben in eigens dazu gebohrten oder geſchnittenen Löchern oder Einſchnitten die Saiten durch Knoten befeſtigt ſind, um in gehöriger Lage feſtgehalten zu werden.

Saitenharmonica, ein Clavierinſtrument, welches Johann Andreas Stein zu Augsburg 1788 erfand, aber niemals eine weitere Verbreitung erhalten hat.

Saitenmaaß, oder Sailenmeſſer, ſ. Chordometer und Hoffmann (Gerhard.)

Sala, Nicola, geſtorben zu Neapel als Capellmeiſter um 1808, war noch ein Schüler des großen Leonardo Leo und im vergangenen Jahrhunderte, in der eigentlichen muſikaliſchen Welt auch noch jetzt, berühmt als Kirchencomponiſt wie Theoretiker. Seine dramatiſchen Werke machten weniger Glück, auch ſtanden dieſelben ſeinen Kirchenſachen bedeutend an Zahl nach.

Salantin (Andere ſchreiben auch Sallatin), Aloys. Gleich mit Errichtung des Conſervatoriums zu Paris ward er zum Profeſſor an demſelben ernannt. 1797 gab er ſein erſtes Concert heraus, aber nicht für Hoboe, ſondern für Flöte; nachgehends ſind noch mehrere Werke, auch für Hoboe, von ihm erſchienen.

Salari, Francesco, berühmter italieniſcher Sänger, Geſangslehrer und Componiſt, geboren 1758 zu Bergamo. Er ſtarb am 27. December 1828.

Salblinger, Sigismund, ein um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Augsburg lebender Tonkünſtler.

Salcional, ſ. Solcional.

Saldanha, Gonealo Mendes, ein portugieſiſcher Componiſt, geboren zu Liſſabon, war ein Schüler von Duarte Lobo, und blühete beſonders in der Zeit um 1625, wo er für einen der erſten Muſiker ſeines Landes galt.

Sale, Franciscus, Niederländer von Geburt, war zu Ende des 16. Jahrhunderts Capellmeiſter an St. Magdalena zu Hall in Tyrol, und zu ſeiner Zeit in hohem Anſehen als Kirchencomponiſt und Contrapunktiſt überhaupt.

Sales, Pietro Pompeo, geboren zu Brescia 1729. In allen Stylen war er als Componiſt thätig, vorzüglich aber erwarben ihm ſeine dramatiſchen Arbeiten ein großes Anſehen. Er ſtarb 1797 zu Hanau. Zu ſeinen vorzüglicheren Schülern gehörte ſeine Frau, eine vortreffliche Altiſtin, die als Hofſängerin zu Coblenz angeſtellt war, und für welche er die ſchönſten Parthien in ſeinen Oratorien eigens geſchrieben hat.

Saletti, vorzüglicher italieniſcher Sopraniſt (Caſtrat) des vorigen Jahrhunderts, ſtand mit dem berühmten Farinelli zu gleicher Zeit an dem Theater zu Madrid, und ging 1742 nach Petersburg, wo er außerordentlich geſchätzt ward. Er kehrte nach Italien zurück, und ſtarb hier in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Salicet iſt nicht daſſelbe, was Salicional, ſondern das Diminutivum von dieſem, weßhalb die Stimme, wenn ſie zu 4' diſponirt worden iſt, Salicet; wenn ſie aber zu 8' diſponirt wurde, Salicional genannt wird.

Salicola, Margherita de, eine berühmte italieniſche Sängerin des 17. Jahrhunderts. Um 1680 war ſie am Hofe zu Dresden engagirt.

Salier. Die Salier waren bei den Römern Prieſter des Mars. Numa beſtimmte ihre Zahl auf zwölf, von Tullus Hoſtilius jedoch wurden ſie noch vermehrt. Nur patriciſche Jünglinge, deren Eltern noch lebten, wurden unter die Salier aufgenommen.

Salieri, Antonio, geboren am 19. Auguſt 1750 in der venetianiſchen Feſtung Legnago, und geſtorben zu Wien den 7. Mai 1825 als K. K. Hofcapellmeiſter, der dem Erzhauſe Oeſtreich 58 Jahre gedient hatte, unter Maria Thereſe und den Kaiſern Joſeph, Leopold und Franz. Ausführlicheres über dieſen intereſſanten berühmten Tonſetzer (deſſen viele Werke wir hier nicht anführen können), namentlich über die romantiſche Art und Weiſe, wie er die Mutter ſeiner acht Kinder kennen lernte und durch des gütigen Kaiſers Einfluß Thereſen von Helfersdorfers glücklicher Gatte wurde, findet man — Letzteres von ihm ſelbſt ſo einfach, ſchmucklos erzählt — in von Moſel's Werk: „über Salieri's Leben" (Wien 1827). Salieri, der fleißige, melodienreiche, verſtändige, warmfühlende und tief denkende Meiſter, war auch ein äußerſt liebenswürdiger Menſch; freundlich, gefällig, ſtets wohlwollend, und behülflich mit Rath und That; munter, aufgeweckt, lebensfroh, witzig, humoriſtiſch, und

Digitized by Google

der angenehmſte Geſellſchafter von der Welt, unerſchöpflich in Anekdoten und Citaten; ein feines, niedlich gebautes Männchen, mit ſchwarz beſchattetem, feurig blitzendem Augenpaar, und ſüdlich gebräunten Teint, immer nett, rein und ordentlich; lebhaſten Temperaments, leicht aufbrauſend, doch leichter noch zu verſöhnen Nennen wir von ſeinen vielen dramatiſchen Werken nur die Oper: „Axur, König von Ormus,“ ſo reicht dieſe eine Arbeit hin, ſeinen Namen zu verewigen. Es darf ebenfalls als bekannt angenommen werden, daß die lange ausgeſtreut geweſene Nachricht, daß S., der Meiſter, in der im Alter ihn befallenen Geiſtesſchwäche ſich als Vergifter Mozart's angeklagt habe, gänzlich grundlos bösartige Verläumdung geweſen!

Salimbeni, Felice, berühmter Sänger (Caſtrat), mit einer herrlichen umfangreichen Sopranſtimme, geboren zu Mailand um 1712, ſtarb zu Laubach in Krain im Jahre 1751, wie es heißt in Folge mancherlei diätiſcher Fehler. So war ſeine künſtleriſche Laufbahn nur kurz, und dennoch beſchloß er ſie mit dem Rufe eines der größten Sänger, welche Italien je erzeugt hat.

Salinas, Franz von, war 1512 zu Burgos geboren. Nach der gewöhnlichen Angabe war er 23 Jahre lang mit Studien in Rom beſchäftigt, Burney verſichert 30 Jahre, von manchen hohen Gönnern während der Zeit kärglich unterhalten. Dann kehrte er nach Spanien zurück, und ward nun als Profeſſor der Muſik zu Salamanca angeſtellt, als welcher er jedoch mehr in der ſpeculativen als praktiſchen Muſik zu wirken ſuchte und daher im Ganzen, ſein ſchriftſtelleriſches Wirken abgerechnet, nur ſehr wenige Schüler zog, ein ſo guter Clavier- und Orgelſpieler, nach damaliger Art, er ſelbſt auch war. Er ſtarb im Februar 1590. Von ſeinem Werke de musica, deſſen Inhalt Forkel in ſeiner Literatur ausführlich angibt, erſchienen mehrere Ausgaben, eine ſelbſt noch nach ſeinem Tode 1592 in Folio.

Sallamon, ſ. Salamon.

Sallatin, ſ. Salantin.

Salle, Marquis de la (daher im Deutſchen auch Laſalle geſchrieben), nur Dilettant, lebte in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts zu Paris; ſpielte mehrere Inſtrumente vortrefflich, und componirte Vieles für die Kammer und das Concert, wie für das Theater, worunter Manches ſich einen dauernden Beifall erwarb.

Salm, ſ. Pſalm.

Salminger, Siegmund. Unter dieſem Namen führen Walther und Gerber einen Augsburger Kirchencomponiſten aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts an.

Salomo, Elias, franzöſiſcher Cleriker, lebte im 13. Jahrhunderte, ſchrieb 1274 an Gregoe X. ein Buch de Scientia artis musicae, welches in der Ambroſianiſchen Bibliothek im Manuſcript aufbewahrt wurde.

Salomon, Johann Peter, 1745 zu Bonn geboren, trat 1781 zu London auf. Um erſt nur Aufmerkſamkeit zu erregen und Anſehen zu gewinnen, bot er alle Kräfte und Mittel drr Virtuoſität als Violiniſt auf. Als es ihm damit gelungen war, ſtrebte er höher; nahm weſentlichen Antheil an der Errichtung und Leitung der ſtehenden Concertanſtalten der berühmten filharmoniſchen Geſellſchaft, und machte in den öffentlichen Productionen derſelben die neuere deutſche, vor Allem die Haydn'ſche Muſik zuerſt den Engländern bekannt. Dann führte er 1790 Haydn ſelbſt, auf einer Reiſe, welche er nach Deutſchland gemacht hatte, nach London, um für ſein, Salomon's, Professional-Concert in Hanover-Square zu componiren und daſſelbe auch zu dirigiren, und ſein Ruf und Einfluß in England ſtiegen dadurch bedeutend. Wahrlich die Jahre, welche S. brüderlich mit Haydn (1791—1795) zuſammenlebte, ſind die ſchönſten Lichtpunkte ſeiner Geſchichte. Mit Cramer gemeinſchaftlich war S. in London auch Hauptunternehmer und Anführer des damals berühmten Concerts für alte Muſik, in welchem Händel'ſche und ähnliche Werke zu Gehör kamen, und der Einfluß, welchen er dadurch auf die ganze Muſikkultur Englands, ja man könnte wohl ſagen Europa's, geäußert hat, iſt nicht zu berechnen. Im Aug. 1815 ſtürzte er mit dem Pferde und verletzte ſich ſchwer an der Schulter. Die Folgen brachten ihm am 25. November den Tod. Alle öffentlichen Blätter Londons waren voll ſeines Ruhms, und in der That auch hat wohl — überſchauen wir S.'s Leben — kein bloß ausübender Künſtler ſo weit ausgreifend, entſcheidend und wohlthätig gewirkt in der Welt als er. Er ruht, wie Händel, im hohen Mauſoleum der Nation, der Weſtminſterabtei. Als Componiſt hat S. niemals Aufſehen machen wollen; er war daher in ſeinen älteren Jahren gar nicht mehr in dieſer Art thätig, und ſeine Jugendarbeiten ſchlug er ſelbſt nicht höher als bloße bedeutungsloſe Verſuche an.

Salpinx, eine Trompete der alten Griechen, die auch die gerade oder argiviſche Trompete genannt wurde.

Saltarello, Volkstanz der Italiener, beſonders der Römer, wird nach einer ganz eigenen Melodie raſch und hüpfend, mit immer wachſender Schnelligkeit getanzt. Die Melodie ſteht im Zweivierteltakt. — Irrig nennen Einige auch die rhythmiſche Notenfigur, wenn im Sechsachteltakte drei Achtel von welchen das erſte punktirt iſt, gegen ein Viertel ſtehen, ein Saltarello: dieſe Notenfigur, welche beſonders häufig im Siciliano vorkommt, heißt Salteretto.

Salterio, ital. Name des Hackebretts, wovon bei den Italienern folgende Arten unterſchieden werden: Salterio persiano oder das perſiſche Hackebrett, Salterio tedesco — deutſches Hackebrett, welches das gewöhnliche Hackebrett iſt, und Salterio turchesco — eine Art kleiner, liegender Harfe, die ehedem unter den Frauenzimmern in der Türkei beliebt war, und jetzt nur noch, in einem etwas verbeſſerten Zuſtande, in einigen Gegenden. beſonders Amerika's, unter dem Namen Salterion getroffen wird.

Salvai, Maddalena de, berühmte italieniſche Sängerin des vorigen Jahrhunderts.

Salvator, ſ. Roſa.

Salve regina, deutſch: Gegrüßet ſei die Königin, eine Antiphonie der katholiſchen Kirche, nach den Anfangsworten von Peter von Campoſtella eingeführt, von St. Bernhard und St. Ephraim aber noch mit einigen Worten vermehrt. Sie iſt an die Jungfrau Maria gerichtet, an welche ſie auch jene Anrufung enthält.

Salvini, Madame, geborne Blümer oder Plömer, daher auch Salvini-Blümer genannt, engliſche Sängerin, blühete zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Salvini, Joſeph, v. tüchtiger Violiniſt und Componiſt namentlich von Liedern u. A. allemanniſcher Lieder von Hebel, ein tüchtiger Dilettant, lebte und ſtarb in Karlsruhe vor etwa 20 Jahren.

Salzmann, Carl Gottfried, Profeſſor der Generalbaßlehre am Wiener Muſikkonſervatorium, geboren den 8. November 1797. Von ſeiner Compoſition ſind Variationen, Sonaten und Quartette geſtochen. Beachtenswerth iſt nicht minder ſeine mit unermüdlichem Fleiße und koſtſpieligem Aufwande geſammelte, an ſchätzbaren Werken reich dotirte Muſikbibliothek.

Sämann, Carl Heinrich, Muſikdirector und Lehrer der Tonkunſt an der Univerſität, auch ordentlicher Lehrer am Königl. Friedrichscollegium und Organiſt an der Altſtädtiſchen Parochialkirche zu Königsberg in Preußen, geboren um 1790. 1834 gab er heraus: „Der Kirchengeſang unſerer Zeit.“ Angehängt ſind demſelben, das zuerſt von dem Chorale, dann von der Liturgie und endlich von der Kirchenmuſik handelt, noch: „Anſichten über den Choral in Bezug auf allgemeine von dem Choralcomponiſten oder von dem Herausgeber eines Choralbuchs zu beobachtende Regeln,“ zwei Choräle nach älterer und neuerer Bearbeitung, und antiphoniſche Geſänge bei und nach der Communion.

Digitized by Google

Sämann, Kammermuſiker zu Hannover, und unter den Clarinettvirtuoſen der jetzigen Zeit einer der bedeutendſten, vielleicht der erſte.

Samber, M. Johann Baptiſt, um 1700 Fürſtl. Kammerdiener und Dom- und Stiftsorganiſt zu Salzburg, war der Verfaſſer mehrerer zu ſeiner Zeit ſehr geſchätzter Werke.

Sambuca, nicht mit dem Barbitus einerlei Inſtrument, war ein Inſtrument von dreieckiger Geſtalt und mit vier Saiten bezogen. die einen ſtarken Ton von ſich gaben. Das Spiel geſchah durch Reißen der Saiten entweder mit den Fingern oder mit einem Plectrum.

Samotulius, Wenzeslaus, alter berühmter polniſcher Muſiker, geboren 1532, war zugleich auch Mathematiker und Juriſt, und ſtarb 1572.

Samponia, veralteter Ausdruck für Sumphoneia (ſ. d.).

Sampucistriae, ſ. Sambuca.

Samſonius oder Sanſone, Giovanni, ein Italiener, aber zu Anfange des 17. Jahrhunderts Kaiſerlicher Hofmuſikus zu Wien.

Sances, Giovanni Felice, einſt Capellmeiſter des Kaiſers 1638 zu Wien, war aus Rom gebürtig. Er war ein fleißiger und glücklicher Componiſt, namentlich ſchrieb er viele Motetten.

Sancho, Ignatius, geboren im Jahr 1729, ward als Negerſclave von einem Schiffscapitän nach London gebracht, wo er Unterricht in Muſik, allerhand Künſten und Wiſſenſchaften erhielt. Er ſtarb zu London 1780. Seine Compoſitionen zeichneten ſich durch gefällige Melodien aus.

Sanctus (lat. — heilig). Vergl. Missa und Requiem.

Sander, J. S. (nach Gerber und Anderen S. F.), aus Böhmen gebürtig. Unter ſeinen gedruckten Werken machen die Sonaten die bei Weitem größere Zahl aus. Dann ſetzte er außerdem viele Lieder und Geſänge ꝛc. Er ſtarb zu Breslau, noch in den beſten Jahren, 1796.

Sandonati, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts einer der größten Violoncellvirtuoſen, welche Italien zu der Zeit aufzuweiſen hatte.

Sandoni, Madame Francesca, eine der größten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, war zu Parma um 1700 geboren. Ihr Familienname war Cuzzoni. Ihr Gatte war der berühmte Clavier- und Orgelſpieler Pietro Giuſeppe Sandoni. Ihr Gatte war ſchon lange vor ihr geſtorben, hatte ſich auch als Operncomponiſt verſucht, aber mit wenig Glück.

Sandrini, Paolo, in ſeinen jüngeren Jahren ein guter Flöten- und Hoboenbläſer, auch fertiger Guitarreſpieler, aus Italien gebürtig, aber ſchon ſeit 1805 in Deutſchland, zuerſt in Prag und dann ſeit 1808 in Dresden; komponirte auch mancherlei kleinere Sachen. Im Orcheſter zu Dresden wirkte S. bei der Hoboe, aber er ſtarb hier ſchon am 15. November 1813, kaum 31 Jahre alt.

Sandrini-Caravaglia, Madame, Gattin des im Hauptwerk angeführten verſtorbenen Hoboiſten Paolo Sandrini, jetzt Lehrerin des Geſanges an dem Conſervatorium zu Prag, und früher eine der anmuthigſten italieniſchen Sängerinnen. Ihre höchſte Blüthezeit mag ohngefähr in die Jahre 1815 bis 1825 fallen; ſeit dem Tode ihres Mannes unternahm ſie von Zeit zu Zeit größere oder kleinere Kunſtreiſen, welche ihren wohl erworbenen Ruf eben ſo wohl noch verbreiteten als befeſtigten. Viel Veranlaſſung dazu gab ihr auch ihre Tochter Maria Sandrini, welche am 14. Juli 1809 zu Dresden geboren und von ihr zu einer recht wackeren, brauchbaren Sängerin gebildet worden war, und die ſie nun ſelbſt auch in's öffentliche Kunſtleben einführen wollte.

Sängerkammer, die Wohnung, in welcher die Leviten ſich aufhielten, wenn ſie nicht beim Dienſte ſelbſt im Tempel anweſend waren.

San Juan, Don Joſeph de, ein ſpaniſcher Kirchencomponiſt des vorigen Jahrhunderts, blühete beſonders ungefähr um die Mitte deſſelben.

Sanleque, Jacques de, ein großer Künſtler und Gelehrter ſeiner Zeit und Nation, geboren zu Boulonais 1614. Sanleque war der erſte Notendrucker mit beweglichen Typen in Frankreich. Er ſtarb ſchon am 23. November 1660 zu Paris.

San Romano, Carlo Giuſeppe, zuletzt Capellmeiſter und Organiſt an der Kirche S. Celſo zu Mailand, auch geboren daſelbſt um 1630. Als Componiſt hatte er ſich durch eine bedeutende Zahl von Motetten vielen Ruhm erworben. Er ſtarb gegen 1680.

Sanſonne, ſ. Samſonius.

Sanſonnieres, berühmter Lauteniſt des 17. Jahrhunderts. Sein Tod fällt in das Ende des genannten Jahrhunderts.

Santarelli, Giuſeppe, aus Forli gebürtig und in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit dem Titel eines Päpſtl. Capellmeiſters zu Rom geſtorben, ward 1749 in das Collegium der Päpſtl Sänger aufgenommen. Seine muſikaliſchen Verdienſte werden von Burney, Martini und Abt Gerbert ſehr in Ehren gehalten, und in der That auch war er als Sopranſänger zugleich ein guter Contrapunktiſt.

Santiago, Fr. Francisco de, Carmelitermönch, aus Liſſabon gebürtig, war Componiſt und Capellmeiſter an den Cathedralkirchen zu Placenza und Sevilla, an welch' letzterem Orte er 1646 ſtarb.

Santini, Proſpero, wird in einem Werke (1614) unter den ausgezeichnetſten Componiſten jener Zeit mit ſeinen Werken aufgeführt.

Santini, D. Geminiano, aus Peſaro gebürtig, und im Jahr 1754 als Päbſtlicher Sänger in das Collegium aufgenommen, war nach Baini's Zeugniß ein guter Tonſetzer, der nebſt mehreren praktiſchen Werken auch einen muſikaliſchen Tractat: „Il compositore armonico," ſchrieb.

Santini, geboren 1798 und geſtorben zu München im October 1836, war einer der ausgezeichnetſten Baßbuffoniſten.

Santis, Giovanni de, gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Violinſpieler und Componiſt ſehr in Anſehen, lebte zu Neapel.

Santo, Samuel Benjamin, geboren in Dresden 1776 am 30. Juni, iſt der Sohn eines daſigen Hofmuſikus. Er lebt in Breslau ſeit 1824 in dem Rufe eines tüchtigen Muſikers und Violoncellſpielers insbeſondere, und nebenbei auch mit Componiren beſchäftigt.

Santo Lapis, ſ. Lapis.

Santos, Fr. Manoel dos, ein Paulinermönch und guter Componiſt des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Liſſabon, Königl. Hofcomponiſt daſelbſt, ſtarb im Jahre 1737.

Santucci, D. Mario, eines der acht Mitglieder der muſikaliſchen Abtheilung in der Claſſe der ſchönen Künſte an der vormaligen italieniſchen Geſellſchaft der Wiſſenſchaften und Künſte, und Meiſter des Contrapunkts zu Lucca, ward zu Camajore im Toskaniſchen am 4. Juli 1762 geboren. S. zeichnete ſich als vorzüglicher Tonſetzer aus. Seine Kirchenmuſiken ſind vorzüglich geſchätzt.

Santur, der Name eines türkiſchen Inſtruments, das ganz unſerem Hackebrette gleicht, nur nicht von ſo großem Tonumfange iſt.

Sappho, als Dichterin wie als Tonkünſtlerin noch immer in der Geſchichte mit Ehrfurcht genannt, war von Mitylene, Tochter des Skamandronymos (nach Anderen des Simos) und der Clide. So Viel man übrigens auch von ihrem Leben weiß, das in die Zeit um 600 vor Chriſtus fällt, ſo ſind die Nachrichten darüber doch ſehr verſchieden. Sie ſchrieb neun Bücher lyriſcher Gedichte, Elegien, Hymnen, Monodien und A., zum Theil in dem von ihr erfundenen und auch nach ihr benannten „Sapphiſchen Versmaße," das auch Horaz und Klopſtock gebrauchten, von Gluck ſo herrlich in der Compoſition behandelt wurde, und wirklich auch ganz geeignet iſt zu einer ſchönen muſikaliſchen Declamation. Dann erfand

Digitized by Google

ſie nach Ariſtoxen die mixolydiſche oder hypodoriſche Tonart, und die Melodie, unter welche man nachgehends die Worte der Hymne des heiligen Johannes geſetzt hat, die anfänglich aber nur für ihre eigenen Oden beſtimmt war, und auch von Horaz zu mehreren ſeiner Oden gewählt ward, namentlich zu der, welche anfängt „Jam satis terris nivis.“ Auf dem Barbiton ſoll ſie nach damaliger Zeit eine wahre Virtuoſin geweſen ſein.

Sarabande. Koch in ſeinem muſikaliſchen Lexikon und Andere erklären dieſen vor hundert Jahren noch und beſonders in Spanien ſehr gebräuchlichen Tanz. In der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung von 1828, Nr. 28, in der Beilage, befindet ſich eine S. von Händel. Wir meinen, es läßt ſich mit Worten gar keine genügende Beſchreibung von einer S. geben: der Künſtler muß durch eigenes Anſchauen ihren Charakter und ihre Arten kennen lernen.

Saratelli, Giuſeppe, vorzüglicher Contrapunktiſt des vorigen Jahrhunderts, aus Padua gebürtig, war Capellmeiſter am Conſervatorium der Mendicanti und vom 24. September 1747 bis an ſeinen Tod, April 1762, auch an der St. Markuskirche zu Venedig.

Sarro, Domenico, lebte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zu Neapel, wenigſtens fällt ſeine höchſte Blüthezeit in die zwanziger Jahre deſſelben. Man zählt ihn nebſt Porpora zu den erſten Componiſten, welche ſich weniger an eine contrapunktiſche Strenge banden, ſondern mehr Werth auf angenehme, fließende Melodien legten.

Sart, Pierre du, vortrefflicher Tenorſänger, geboren zu Valenciennes am 21. Juli 1763, und geſtorben 1817, ſtand in Königlich Preußiſchen Dienſten.

Sarti, mit Vornamen Giuſeppe, einer der berühmteren italieniſchen Tonſetzer des vorigen Jahrhunderts. Er war 1730 zu Faenza geboren. Bis 1801 blieb er in Rußland; dann wurde er mit Penſion entlaſſen, kam in dieſem Jahre auf der Rückreiſe nach Berlin, erkrankte aber und ſtarb daſelbſt am 28. Juli 1802. Er hat Mehreres für die Kirche geſchrieben, auch Sonaten und eine Sinfonie; ſeine ausgebreitetſte Thätigkeit aber hat er der dramatiſchen Muſik zugewendet und in 44 oder 45 Opern dargelegt. Die Maſchine, welche Sarti erfand, um die Tonſchwingungen zu zählen, beſtand aus zwei Orgelpfeifen von fünf Fuß, einem Monochord und einem Secundenpendel. Das Weitere kann man in dem Artikel Akuſtik nachleſen.

Sartori, Baldaſſarre, von Palliano gebürtig, und im Jahr 1689 in das Päbſtl. Sängercollegium aufgenommen, war nach Matteo Fornari ein vorzüglicher Kirchencomponiſt.

Sartorio, Antonio. Componiſt des 17. Jahrhunderts. Meſſen, Antiphonien, Pſalmen 2c. trifft man noch jetzt von ihm in Italien an verſchiedenen Orten. Von ſeinen Opern führt Laborde zwölf an. Ihre Compoſition fällt ohngefähr in die Zeit von 1652 bis 1681.

Sartorius, Erasmus, gekrönter Poet und berühmter Muſiker des 16. und 17. Jahrhunderts, geboren zu Schleswig 1575, war zuletzt Muſikdirector und Vicarius am Domcapitel zu Hamburg. Nach Hamburg führte ihn ein ehrenvoller Ruf im Jahre 1605, und er ſtarb daſelbſt im Jahre 1639, beſonders mit dem Anſehen eines vorzüglichen Geſanglehrers und gründlich muſikaliſchen Schriftſtellers.

Sartorius, 1) Chriſtian, Fürſtl. Brandenburgiſcher Kammermuſikus und des Stifts und Kloſters Himmelkron Verwalter, geboren zu Querfurt zu Anfange des 17. Jahrhunderts, und geſtorben um 1668, ſchrieb Mehreres für die Kirche, was zu ſeiner Zeit ſehr gefiel. — 2) Caspar, geboren zu Mannheim 1754, war Capellmeiſter und Muſikdirector des damaligen Erbprinzen von Heſſen-Darmſtadt, und ein vorzüglicher Künſtler auf der Flöte. Er ſtarb zu Darmſtadt im Jahre 1811. — 3) Paul, aus Nürnberg gebürtig, war Organiſt des Erzherzogs Maximilian von Oeſterreich, und blühete als Kirchencomponiſt beſonders in der Zeit um 1600.

Saſſabias, Johann Sigismund, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organiſt zu Brieg, hatte auch als Clavierinſtrumentenmacher einen berühmten Namen.

Sattel, bei Geigen- und Lauteninſtrumenten, überhaupt bei allen Inſtrumenten mit einem Griffbrette das kleine Stückchen Holz oder Elfenbein, welches am oberen Ende des Griffbretts und zwar in einer etwas erhabeneren Lage als dieſes quer aufgeleimt iſt, und auf welchem die Saiten dergeſtalt in Rinnen oder Kerben liegen, daß ſie einen kleinen Winkel bilden. Einige nennen auch wohl den Steg der Geigeninſtrumente Sattel, aber unrichtig. Auch die Clavierinſtrumente haben einen Sattel. Es iſt hier der Rücken von Holz oder Metall, auf welchem zu gleichem Zwecke und in derſelben gebogenen Lage wie oben, gewöhnlich aber hinter Stiften ſtatt in Kerben, die Saiten in der Gegend liegen, wo der Anſchlagspunkt der Hämmer oder Tangenten iſt. Clavierchords brauchen keine ſolche Sattel, weil hier die Vibration durch das Tuchgeſpinnſt abgegränzt wird. Der Steg iſt bei Clavierinſtrumenten ebenfalls etwas ganz Anderes als der Sattel. — Sattel machen iſt ein beim Violoncellſpiel gebräuchlicher Ausdruck, der anzeigt, daß der Spieler in einer höheren Lage der Hand mit dem Daumen einſetzt, und denſelben auf der damit niedergedrückten Saite (wie einen Sattel) liegen läßt, um mit den übrigen Fingern dann die höheren Töne in der gewöhnlichen Applicatur greifen zu können.

Sattler, Heinrich, Organiſt und Geſanglehrer in Blankenburg am Harz, geboren zu Quedlinburg den 3. April 1811. Der durch mehrere große Aufführungen vortheilhaft bekannte Geſangverein zu Blankenburg, wie die dortige höchſt kunſtſinnige Liedertafel ſind von S. gegründet und ſtehen beide Vereine unter deſſen Leitung. Unter S.'s Compoſitionen zeichnen ſich Manche (noch Manuſcript) aus. Gedruckt ſind bis jetzt nur folgende Werke: 1) Blankenburger Liedertafel, Quedlinburg bei Baſſe. 2) Geſänge für zwei Soprane, Tenor und Baß (Mendelsſohn-Bartholdy zugeeignet), Braunſchweig, bei Leibrock. 3) Sieben mehrſtimmige Lieder, Deutſchland's höhern Töchterſchulen gewidmet. Braunſchweig, bei Leibrock.

Satz, kommt in der Muſik in verſchiedenen Bedeutungen vor. Erſtens verſteht man darunter jedes einzelne Glied eines Tonſtücks oder einer Melodie, das an und für ſich einen vollſtändigen Sinn ausdrückt. Solcher Sätze gibt es verſchiedene. Jedes Tonſtück hat nämlich einen Hauptſatz, d. h. ein ſolches vollſtändiges Glied, das der Ausarbeitung des Ganzen zu Grunde liegt oder zur Richtſchnur genommen iſt, und diejenige Empfindung ausdrückt, die den Grundton des Ganzen enthält und in deren Aſſociationskreiſe ſich alle übrigen Tonverhältniſſe des Tonſtücks bewegen. Gewöhnlicher nennt man einen ſolchen Hauptſatz Thema (ſ. d.). Dann hat ein Tonſtück auch Nebenſätze oder ſogenannte Sectionalzeilen, das ſind eben jene außerhalb des Hauptſatzes enthaltenen, aber mit dieſem in enge Verbindung gebrachten übrigen Tonverhältniſſe, welche ſich in dem Aſſociationskreiſe der im Thema ausgedrückten Grundempfindung bewegen und alle möglichen Grade und Verbindungen, Gegenſätze 2c. dieſes zum Gegenſtande des Ausdrucks haben. Auf eine andere Art unterſcheidet man die an ſich vollſtändigen Glieder eines Tonſtücks in Hinſicht auf den Grad des Ruhepunkts des Geiſtes, den ſie bewirken, d. h. man unterſcheidet ſie in Rückſicht auf ihre contrapunktiſche Form und nennt ein ſolches Glied, welches den merklichſten oder vollkommenſten Ruhepunkt des Geiſtes bezeichnet, einen Schlußſatz oder Tonſchluß, dasjenige aber, deſſen Ruhepunkt weniger vollkommen iſt, einen Abſatz. Man ſehe beide unter ihren beſonderen Artikeln. Enthält ein ſolches Glied ferner nur gerade ſo Viel, als eben zur Bezeichnung eines vollſtändigen Sinnes unumgänglich nöthig iſt, wie z. B. das Thema eines Rondo 2c., ſo heißt er ein einfacher Satz; enthält er Mehr, nähere Beſtimmungen ſeines an ſich vollſtändigen Sinnes und Cha-

Digitized by Google

rakters, ſo iſt er entweder ein **erweiterter**, wie die Variationen eines Rondo-Thema, oder ein **zuſammengeſchobener**, wenn nämlich zwei kleinere Sätze, die an und für ſich jeder einen beſondern Sinn haben, ſo mit einander verbunden ſind, daß beide zuſammen nur ein größeres Ganze ausmachen. — Die **zweite** Bedeutang des Wortes **Satz** in der Muſik iſt: die Verbindung mehrerer einzelner Glieder (ſolcher Sätze in jenem erſten Sinne) zu einem größeren Haupttheile des Ganzen. So beſteht ein Allegro z. B. irgend eines Tonſtücks, ein Rondo ꝛc., aus mehreren ſolchen größeren, durch Zuſammenſtellung kleinerer Glieder gebildeten Sätzen, deren Anfang und Ende ſich durch merklichere Ruhepunkte und vollkommnere Tonſchlüſſe deutlich herausſtellen. — Dann erhält **drittens** in dieſem Sinne die Bedeulung des Wortes Satz eine noch größere Erweiterung und man verſteht darunter das größere Ganze ſelbſt, das nun entweder eine Hauptabtheilung eines vollſtändigen Tonſtücks oder auch ein Tonſtück für ſich bilden kann. Eine Sinfonie z. B. beſteht gewöhnlich aus drei bis vier Hauptabtheilungen, und jede dieſer Hauptabtheilungen nennt man einen Satz, ſpricht vom erſten, zweiten, dritten ꝛc. Satze der Sinfonie. Aber auch ein Rondo, Divertimento, Fantaſie und wie die Tonſtücke alle heißen, die ein abgerundetes Ganze bilden, ohne in mehrere Hauptabtheilungen zu zerfallen, ſind Sätze, Tonſätze, Inſtrumentalſätze, natürlicher Weiſe dann aber noch ohne nähere Beſtimmung ihres Charakters, der erſt in jenen Namen deutlicher bezeichnet wird. — Und **viertens** denkt man in der Muſik bei dem Worte S. an die harmoniſche Ausarbeitung eines Tonſtücks, wie an die Kunſt derſelben und ihre mancherlei Formen. Es iſt dieß die vornehmſte und auch eigentlichſte Bedeutung des Wortes in der Muſik. Begreift man in dieſem Sinne darunter bloß die Ausarbeitung der Harmonie nach den Regeln der Grammatik der Tonſetzkunſt, ſo kann der Satz **rein** oder fehlerhaft ſein. **Rein** (welcher Ausdruck hier wirklich techniſch iſt), heißt er, wenn dabei die Regeln jener Grammatik, welche im Umriſſe die Artikel **Tonſetzkunſt** und **Theorie** wie die dahin gehörigea enthalten, genau befolgt worden ſind. Begreift man ferner unter dem Worle Satz in dieſem Sinne die Kunſt der Zuſammenſtellung aller muſikaliſchen Töne zu einem ausdrucksvollen Ganzen überhaupt, voa welcher die Artikel **Compoſition** und **Tonſetzkunſt**, wie über die verſchiedeaen Formen der harmoniſchen Ausarbeitung eines Tonſtücks die Artikel **Dreiſtimmig**, **Fünfſtimmig**, **Vierſtimmig**, **Zweiſtimmig** ꝛc., das Weitere beibringen, ſo ſind auch die Redensarten nicht ungewöhnlich: „den Satz ſtudiren,“ „den Satz verſtehen“ ꝛc. Verbindet maa endlich mit dem Worte in dieſer ſeiner vierten Hauptbedeutung auch noch den Nebenbegriff von **Styl** oder **Schreibart**, welche Artikel übrigens hier auch noch in dieſer Beziehung nachgeleſen werden mögen, ſo unterſcheidet man einen **ſtrengen** und einen **freien** Satz.

Satzl oder Sätzl, **Chriſtoph**, Muſikdirector des Königl. Frauenzimmerſtiftes za Hall in Tyrol, blühete als ein ſehr fruchtbarer Kirchencomponiſt um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Sauer, **Chriſtoph Gottlieb**, geboren zu Nürnberg am 11. September 1650, zeigte ſich in vielen Reden and Disputationen als eia vielgebildeter und namentlich auch in der Muſik ſehr erfahrner Mann. In Nürnberg warde ihm 1696 das Directorium des Muſikchors, und 1703 das Conrectorat an der Schule übertragen. In der erſteren Stellung wirkte er Viel. Er ſtarb am 13. Juli 1712.

Sauer, **C. Gottlob**, ſeit 1780 Clavierinſtrumentenmacher zu Dresden. Um 1800 gehörten ſeine Fortepiano's zu den beſſeren in Deutſchland.

Sauter, **Pater Agapitus**, ein guter Kirchencomponiſt und ſtarker Clavierſpieler, blühete gegen Ende des vorigen Jahrhunderts.

Sauveur, **Joſeph**, geboren zu Fleche am 24. März 1653 und ſtarb am 9. Juli 1716. Sein Gehör war immer ſchwach geblieben, wie ſeine Stimme durchaus unmuſikaliſch, und dennoch liebte er die Muſik über Alles, und trieb ſie mit Eifer; er ſchrieb Vieles über Muſik, und erfand endlich auch einen Chronometer. In ſeinen Schriften iſt, namentlich was die Annahme einer allgemein gültigen Normalſtimmung anbelangt, viel Gutes enthalten.

Savetta, **Antonio**, ein Tonſetzer des 17. Jahrhunderts, gebürtig aus Lodi, und auch geſtorben daſelbſt als Capellmeiſter an der Kirche Incoronata.

Savioni, **Mario**, ein Römer, wurde am 16. März 1649 in die Päbſtliche Capelle als Sänger aufgenommen. Es ſind von ihm auch mehrere gedruckte Compoſitionen bekannt. Das Todesjahr S.'s ſcheint in die ſiebziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu fallen.

Scabellum oder **Scabillum** (lat.), eigentlich ein Fußſchemel, Tritt, niedriger Seſſel ꝛc.; aber bei den Alten, und namentlich den Römern, auch ein muſikaliſches Inſtrument.

Scacchi, **Marco**, ein berühmter Schüler von Franc. Anerio, ein Römer, war 30 Jahre lang am Königlichen Polniſchen Hofe angeſtellt, wo er eine der angeſehenſten Capellen damaliger Zeit dirigirte; dann aber kehrte er (um 1650) wieder in ſein Vaterland zurück und ſtarb zu Galleſe, dem Heimathsorte ſeiner Eltern. Im Hauptwerk iſt ein Verzeichniß ſeiner Werke und Schriften.

Scala, der lateiniſche und italieniſche Name für **Tonleiter** (ſ. d.); dann auch unter uns der Name einer beſondern **Stimmübung**, die Scala oder das **Scalaſingen** genannt, die dazu dienen ſoll, der Stimme eine durchgängig reine, wohlklingende, aller Stärkegrade ſo wie des Ab- und Zunehmens fähige, möglichſt gleichartige Intonation zu geben.

Scalden, ſ. unter Sk. — **Skalden**.

Scaletta, **Orazio**, geboren zu Bergamo, war Anfangs (um 1600) Capellmeiſter an der Hauptkirche zu Salo im Brescianiſchen; erhielt dann 1609 eine gleiche Stelle zu Crema im Venetianiſchen; machte ſpäter eine Reiſe nach Paris; ward aach ſeiner Zurückkunft Capellmeiſter an S. Maria Maggiore zu Bergamo, und endlich an S. Antonio zu Padua, wo er 1630 an der Peſt ſtarb. Er hatte zu ſeiner Zeit einen berühmten Namen als Componiſt.

Scandalina, Madame (auch Angelina genannt), ausgezeichnete Sängerin des vorigen and auch noch im Anfange des jetzigea Jahrhunderts, aus Venedig gebürtig.

Scandelli, **Antonio**, geboren in Italien, kam gegen Ende des Jahres 1560 nach Dresden als Muſikdirector der Hofcapelle, wo er bis an ſeinen Tod blieb, der am 18. Januar 1580 erfolgte. Er hat beſonders viele geiſtliche und weltliche Lieder componirt; auſſerdem aber auch Meſſen und Choräle, unter welchen die bis heuligen Tags noch allgemein übliche Melodie „Lobet den Herrn, denn er iſt ſehr freundlich.“

Scandinavien, ſ. unter Sk. — **Skandinavien**.

Scarabeus, **Damianus**, von einigen Geſchichtſchreibern zu den vorzüglichſten Componiſten des 16. Jahrhunderts gerechnet, der ſich vornehmlich durch mehrere herrliche Choralmelodien ausgezeichnet habe.

Scarlatti, **Aleſſandro**, den Haſſe einſt für den größten Harmoniker Italien's, uad Jomelli für den aasgezeichnetſten Kirchencomponiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes erklärte, ward geboren zu Neapel 1650, und noch Andere nennen ihn einen Sicilianer. Er kam nach München und Wien, wo ſeine erſte Oper („l'oaesta negl' amore“) und Kirchenwerke allgemeinen Beifall fanden, componirte dann zu Rom mehrere treffliche Opern, und wurde endlich nach Neapel berufen, wo er die Stelle eines Königl. Obercapellmeiſters erhielt, und ſich ganz der Bildung aagehender Tonſetzer und den Arbeiten für Kirche and Theater widmete, bis er den 24. October 1725, mit Ruhm und Ehren überhäuft, ſein Leben beſchloß. Der Kirchenwerke S.'s iſt eine unendliche Zahl,

Digitized by Google

allein über 200 Meſſen ſoll ee componirt haben, dann viele Motetten, mehreee Oratorien und gegen 400 Cantaten. Opern ſchrieb er im Ganzen 109.

Scarlatti, Domenico, Sohn des Vorhergehenden und wohl der größte Clavierſpieler ſeines Jahrhunderts, ward geboren zu Neapel 1683. Nach mehreren größeren und kleineren Wanderungen folgte er endlich einem Rufe nach Madrid, wo er gegen 1757 geſtorben zu ſeyn ſcheint. Neben ſeinem Spiel war S. immer auch mit Compoſitionen fleißig beſchäftigt, ſchrieb namentlich viele Sonaten, Capricen und ſog. Suiten für Clavier. Von ſeinen Opern kann nur noch „Narcisso“ angeführt werden. Von ſeinen Clavierwerken ſind ſelbſt ſeit 1803 noch einige Hefte zu Wien gedruckt erſchienen.

Scarlatti, Giuſeppe, ein Enkel des großen Aleſſandro S., ein Sohn des Vorhergehenden, auch ein ausgezeichneter Künſtler ſeiner Zeit, Clavierſpieler und Componiſt, ward geboren zu Neapel 1718, und hielt ſich die größte Zeit ſeines Lebens zu Wien auf, wo er Unterricht im Clavierſpiele gab und nebenbei fleißig componirte. Er ſtarb hier 1776. Seine Schweſter Flaminia war eine ausgezeichnete Sängerin und Pianiſtin.

Scemando, abnehmend; in der Muſik ganz daſſelbe was diminuendo (ſ. dieſen Artikel), kommt aber weit ſeltener vor.

Scene, 1) der Platz im Schauſpielhauſe, wo das Stück, ſey es nun Oper, Schauſpiel oder Ballet, aufgeführt wird; 2) der Ort odee die Gegend, das Land, wo eben eine Handlung in dem Stücke Statt hat; 3) ſo viel wie Auftritt (ſ. d.), und 4) — und dieſes in der Muſik, d. h. dramatiſchen Muſik, beſonders auch ſo viel als Darſtellung der Handlung ſelbſt.

Schabta (oder Schabthai) ben Joſeph, ein Rabbiner und berühmter Baſſiſt des 17. Jahrhunderts, geboren in Polen 1641, kam 1655 nach Prag, durchreiste dann faſt ganz Europa und erregte überall mit ſeiner ungeheuern ſtarken und dabei doch ſchönen Stimme großes Aufſehen. S. ſtarb erſt 1721, auch als Schriftſteller nicht ohne Ruf.

Schacht, Matthias Heinrich, geboren zu Wiborg am 29. April 1660, ſtarb am 8. Auguſt 1700. Sieht man das Verzeichniß dee Schriften an, welche Jöcher alle von ihm angeführt, ſo muß man wahrhaft ſtaunen über die große Thätigkeit und vielſeitige Bildung dieſes Mannes. Unter denſelben befindet ſich auch ein muſikaliſches Lexicon nebſt einer daran gehängten muſikaliſchen Literatur oder Bibliothek, wornach denn S., wenigſtens nächſt dem Meibom'ſchen Manuſcript, das aber noch im Verborgenen liegt, als der erſte muſikaliſche Lexieograph erſcheint.

Schacht, Theodor Freiherr von, geboren zu Straßburg 1748, ward von Jomelli in der Tonſetzkunſt unterrichtet, und zeichnete ſich in der That als ein talentvoller Componiſt durch mehrere Sinfonien und andere Orcheſterſachen, auch Lieder und Clavierſtücke aus.

Schack (eigentlich Cziack), Benedikt, Schauſpieler, Sängee und fleißiger Componiſt, beſonders von kleinen Opern, Operetten und Singſpielen, aber auch Kirchen- und anderen Sachen, war geboren 1758 zu Mirowitz in Böhmen. Joſeph Haydn und Mozart wurden ſeine Freunde. Letzterer ſchrieb eigens für ihn den Tamino in der „Zauberflöte,“ und in den 116 Mal, welche er dieſe Rolle auf der Wiener Bühne zu ſingen hatte, erhielt er ſtets ſtürmiſchen Applaus. Streitigkeiten mit der Direction veranlaßten ihn endlich jedoch, Wien zu verlaſſen; ging 1793 nach Grätz, wo er drei glückliche Jahre verlebte, bis ihn ein ehrenvoller Ruf als Hofſänger nach München führte. Große und anhaltende Anſtrengungen ſchwächten hier ſeine Bruſt, und ſeine Stimme nahm bedeutend ab. Er ließ ſich daher 1805 in Penſion ſetzen, und widmete ſich nun ausſchließlich der Compoſition, ſchrieb namentlich viele Meſſen, einige Requiem's, Gradualen und Offertorien, auch Trauercantaten, und eine Menge drei- und vierſtimmige Lieder, Lamentationen ꝛc., bis ee 1816 ſtarb.

Schade, Joſeph, Profeſſor am Conſervatorium dee Muſik zu Genf, ein ausgezeichneter Clavierſpieler, tüchtiger Lehrer ſeiner Kunſt, und auch guter Componiſt für ſein Inſtrument, ward zu Würzburg im Jahre 1812 geboren.

Schade, Johann, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts zu Aachen und war ein berühmter Orgelbauer.

Schaden, Frau Nannette von, geborne von Prank aus Salzburg, glänzte zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Claviervirtuoſin, obſchon ſie ihre Kunſt nur als Dilettantin und durchaus nicht als Beruf übte. Auch zeichnete ſie ſich als Sängerin aus, und ſchrieb Manches für Clavier, was mit Recht Beifall erhielt, wie einige Concerte, Rondo's und Sonaten.

Schäfer, Joh. Heinr., am 2. Januar 1782 zu Kaſſel geboren. Seine doppelte Stellung am Hamburger Stadttheater beurkundet beſſer als Lobpreiſungen die vielſeitige und gründliche Bildung des wackern Mannes. Nächſt ſeiner Thätigkeit als ausübender Künſtler befähigt ihn die umfaſſendſte Kenntniß der Muſik, als Wiſſenſchaft betrachtet, die Vorproben der Opern zu leiten, und ſelbſt, im Fall einer Verhinderung des ordentlichen Capellmeiſters, das Dirigiren des Orcheſters bei den Vorſtellungen zu übernehmen; und als Regiſſeur der Oper (ſeit 1828) beſitzt er die allgemeine Achtung und die Zuneigung ſämmtlicher Mitglieder derſelben in hohem Grade. Auch als Geſangs- und Muſiklehrer hat er ſich in einer langen Reihe von Jahren weſentlich um die Kunſt vedient gemacht. Als Sänger wirkt er auf der Bühne gegenwärtig ſelten mehr mit, häufiger als Schauſpieler. Von ſeinen mehrfachen Compoſitionen iſt bis jetzt nichts durch den Druck veröffentlicht worden.

Schäferpfeife, Cornamusa pastorale, ſ. Sackpfeife.

Schäffer, Carl Friedrich Ludwig, am 12. September 1746 zu Oppeln geboren, ſtarb am 6. April 1817. Der Muſik und ſchönen Literatur war alle ſeine Zeit außer den Berufsgeſchäften (ee war Juriſt) gewidmet. Fertiger Clavierſpieler zeichnete es ſich zugleich durch einen äußerſt geſchmackvollen Vortrag aus. Trat er in öffentlichen Concerten nicht als Claviervirtuos auf, ſo wirkte er bei der erſten Violine mit. Er ſchrieb mehrere Serenaden für drei Inſtrumente; ſechs große Clavierconcerte mit Orcheſterbegleitung; die große Oper „Walmir und Gertraud;“ eine dergl. „der Dekan,“ zu welcher er ſelbſt den Text verfertigt hatte, und welche beide Opern mit Beifall zur Aufführung kamen; ein Requiem; 1810 ein großes Tonſtück für zwei Chöre, und Orcheſter, das er Fantaſie betitelte; und endlich viele kleine Sachen, als Tänze, Arien ꝛc.

Schäffer, Heinrich (gewöhnlich, jedoch irrig, Schäfer geſchrieben), früher Tenorſänger in Hamburg, ward am 20. Februar 1808 zu Kaſſel geboren. Er gehörte nach dem Ausſpruche eines befähigten Kunſtrichters zu den wenigen gediegenen, durch und durch muſikaliſch gebildeten deutſchen Tenorſängern, bei deren Anhörung man ſich freut, daß ſie nicht aus Inſtinct mit Naturgaben allein wirken ſondern den Namen „Künſtler“ in Anſpruch nehmen. Und nicht nur als Sänger, ſondern auch als Tonſetzer wird Schäffer dereinſt einen ehrenvollen Platz in der muſikaliſchen Welt einnehmen. 1838, wo er zum letztenmal als Tarar in Salieri's Oper gleichen Namens die Bühne betrat, ging er in das Privatleben zurück, in welchem er ſich jetzt ganz der Compoſition widmet. Außer einigen Heften Männerquartetts iſt von ſeinen vielen Werken, worunter eine Sinfonie, einige Ouverturen und Quartetts für Saiteninſtrumente, vorzüglich aber ſehr ſchöne Lieder und vierſtimmige Männergeſänge, bishee nichts im Deuck erſchienen.

Schaffner, Nicolaus Albert, Orcheſterdirector am Theater zu Rouen, aber ein Deutſcher von Geburt und zwar ein Schleſier; vortrefflicher Violinſpieler und nicht ungewandter Componiſt für ſein Inſtrument.

Schaffrath oder Schafrath, Chriſtoph, Kammermuſikus dee Prinzeſſin Amalie von Preußen zu Berlin,

Digitized by Google

war einer der tüchtigſten deutſchen Contrapunctiſten und Lehrer ſeiner Kunſt, der eine bedeutende Anzahl von Schülern zog und durch dieſe ſeinen ruhmvollen Namen auch auf die Nachwelt fortpflanzte. Er ſtarb zu Berlin 1762.

Schah=Culi, gewöhnlich nur der perſiſche Orpheus genannt, lebte gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Bagdad. Eine ausführliche Erzählung der ganzen Geſchichte des Sch. findet man in Toderini's Nachrichten von der Literatur der Türken.

Schale, Chriſtian Friedrich, geboren zu Brandenburg 1713 und ſtarb zu Berlin am 2. März 1800. S. ſtand zu ſeiner Zeit in dem Rufe eines der gediegenſten Muſiker, und namentlich Orgel- und Clavierſpieler. Auch als Componiſt für ſeine Inſtrumente behauptete er ein großes Anſehen.

Schaliſchim, halten einige für den Namen eines alten hebräiſchen Saiteninſtruments, das mit einem Bogen geſpielt wurde; Andere für den gemeinſchaftlichen Namen aller dreiſaitigen Inſtrumente bei den Hebräern.

Schall, die allgemeine Benennung für den Gegenſtand des Gehörs, der nun wieder ſeyn kann entweder ein bloſſes Geräuſch, Sauſen, ein Hall, Knall und dergl., oder ein wirklicher Ton und Klang. Man ſehe dieſe Artikel und Akuſtik.

Schall, Claus, geboren zu Copenhagen um 1760 und geſtorben im Jahre 1834 als Königl. Generalmuſikdirector daſelbſt. Von ſeinen Balletten hat das größte Glück gemacht „Siefried“, das er 1802 ſetzte, und jenes, welches er 1800 zur Geburtsfeier ſeines Königs ſchrieb. Von ſeinen Operetten verdient wohl nur „der Domherr von Mailand“ hier genannt zu werden. Auch hat er ſich als Violiniſt und Lehrer großes Verdienſt erworben. Die Exercitien, welche er für die Violine ſchrieb, ſind Meiſterſtücke ihrer Art, und werden nie veralten. Seine Concerte, Duette, Variationen ꝛc. mögen jetzt ſchon anfangen, nach und nach der Vergeſſenheit anheim zu fallen; wie ſeine eigenen Schüler in treuer Dankbarkeit ſein Andenken bewahren und jene Schul- und Uebungsſtücke fortwährend noch in Ehren halten, ſo werden dieſe auch in ſpätern Zeiten noch, und nicht blos in Dänemark, ſondern überall, wo Violine geſpielt wird, viele verſtändige Freunde finden.

Schallbecher, daſſelbe was Schallſtück oder Schalltrichter.

Schallen, einen Schall, gewöhnlich aber mit dem Nebenbegriffe: einen hellen, lauten Schall (ſ. d.) von ſich geben.

Schallhorn, ehedem in der Muſik ſo viel wie Poſaune und Schallmey (ſ. d.).

Schallloch, zunächſt an Glockenthürmen die Oeffnung in der Gegend wo die Glocken aufgehängt ſind, damit der Schall der Glocken ſich beſſer verbreiten kann; dann bei einigen Clavier- und ziemlich allen Lauteninſtrumenten das in den Reſonanzboden eingeſchnittene runde Loch. Bei Lauteninſtrumenten, die ſchachtelartig ſonſt rund um feſt zu ſind, iſt ein ſolches Schallloch eben ſo nothwendig als bei Geigeninſtrumenten die F-Löcher; aber bei Clavieren bedarf es des Schalllochs nicht, außer vielleicht bei den ſogen. verkehrten Fortepiano's, wo die Saiten unter dem Reſonanzboden liegen und die Schallwirkungen, der Proceß der Saiten- und Luftvibration mehr innerhalb des Inſtrumentenkörpers als über demſelben geſchehen.

Schallmey (Andere ſchreiben auch Schalmei), franz. Chalumeau, lat. Fistula pastoralis, Calamus, vor Zeiten eine Gattung, und zwar die kleinſte, der unter dem Namen Pommer oder Bombard bekannten Blasinſtrumente, jetzt wenig mehr im Gebrauch; nur das Landvolk und die Schäfer in Tyrol wie die Hirten in der Schweiz bedienen ſich derſelben, um ihre nationalen Weiſen darauf zu blaſen. Daher heißt die S. bisweilen auch Hirten- oder Schäferpfeife. Die Orgelſtimme Schallmey oder Chalumeau iſt ein zu 16, 8 und 4' disponirtes Schnarrwerk, wie es in ſeiner größeren Menſur ſchon unter dem Art. Bombardo beſchrieben wurde. — Auch die Pfeiſe am Dudelſack wird öfters Schallmey genannt. Darüber unter dem Art. Sackpfeiſe. — Bei den Türken heißt die S. Zurnai. Eine Abbildung von einer ſolchen türkiſchen S. findet man in der Allgemeinen Leipz. muſikal. Zeitung 1829, Nro. 39.

Schallmündung der menſchlichen (Geſang-) Stimme. Man vergleiche das hieher Gehörige in dem Art. Orthoepik.

Schallſtäbe oder Klangſtäbe, ſ. Glocke.

Schallſtrahlen, ſ. unter Schall.

Schallſtück, Schallbecher und Schalltrichter, was daſſelbe iſt, ſ. Stürze.

Schallwelle, ſ. unter Schall und auch Akuſtik.

Schalmei, ſ. Schallmey.

Scharf (Orgelſtimme), ſ. Mixtur.

Scharfonett, eine doppelte oder ſogenannte gemiſchte Orgelſtimme, welche der Orgelbauer Leyſer zuerſt anwandte und auch mit dieſem Namen belegte.

Schariczer, Georg, Landes- und Gerichtsadvocat der Königlichen freien Krönungsſtadt Preßburg in Ungarn, iſt am 29. October 1801 daſelbſt geboren, und gehört vorzugsweiſe in die Reihe der um die wahre Kunſt hochverdienten Dilettanten. Das größte, bleibende, wahrhaſt ſegenbringende Verdienſt erwarb ſich jedoch S. bei der Gründung des ſeit dem Jahre 1833 beſtehenden und fortwährend an umfangreicher Conſolität gewinnenden Kirchen-Muſik-Vereins. So gebührt denn dieſem Ehrenmanne, welcher im ſtill beſcheidenen Zirkel, aus reinſter Kunſtliebe, alſo erfolgreich wirkt und handelt, unbeſtreitbar ein Ehrenplatz in den Annalen der Tonkunſt; jeder kann groß daſtehen in ſeiner Sphäre; dieſer als ausübender Meiſter, jener als ſchaffender; unter den würdigen aber, ſo auch außer ihrem Berufskreiſe mit frommem Sinne und unwandelbarer Treue dem Dienſte Polyhymniens ſich weihen, darf auch der Name Georg Schariczer nimmermehr der Vergeſſenheit anheim fallen!

Schärtlich, Johann Chriſtian, Lehrer am Königl. Schullehrer-Seminar zu Potsdam, ward geboren am 25. März 1789 in Dresden-Friedrichsſtadt. Im Jahre 1816 bekam er den Ruf als Muſiklehrer an's Seminar nach Potsdam, wo er nun ſeit dem Auguſt 1817 lebt. Obſchon Muſiklehren ſeine Hauptbeſchäftigung im dortigen Seminar iſt, hat er doch auch, je nachdem die Bedürfniſſe des Inſtituts es erheiſchten, bald in dieſem, bald in jenem anderen Zweige des Wiſſens unterrichtet, am meiſten aber, und ſo auch jetzt noch in der Katechetik, wie er denn die katechetiſchen Uebungen eines Theiles der Zöglinge leitet. Die von ihm herausgegebenen Werke ſind bekannt und anerkannt. Ueberdieß iſt S. Director des Potsdamer Geſangvereins; Director der Potsdamer Liedertafel, und Stifter des ſo äußerſt nützlichen märkiſchen Lehrer-Geſangvereins, welcher 1833 in's Leben trat. Zu Schärtlich's gelungenſten Compoſitionen müſſen die „Liedertafelgeſänge“ gezählt werden, worunter einige Lieder mit großem Beifall aufgenommen wurden. Demnächſt iſt es die „umfaſſende Geſangſchule“ und die „Harmonielehre“ (der zweite Theil iſt noch nicht erſchienen) worauf beſonderer Werth gelegt werden darf.

Schätzel, Pauline von, jetzt Madame Decker, geboren 1812, würde, was Stimme und Fertigkeit im Geſange anbelangt, in dieſem Angenblicke vielleicht die erſte deutſche Sängerin ſeyn, hätte ſie nicht 1832 bereits, in der Blüthe ihres Talents, die Bühne verlaſſen und ſich an den Hofbuchdrucker Decker in Berlin verheirathet. Indeß ſo kurz auch ihre künſtleriſche Laufbahn war, ſo bleibt ſie dennoch eine merkwürdige Erſcheinung in unſerer Geſchichte, und wird um ſo mehr auch beim größeren Publicum in ſtetem Andeken erhalten werden, als ſie mit ihrem Abtreten vom öffentlichen Schauplatze nicht erſt wartete, bis ſie es vielleicht ſchon eine vergangene Zeit hätte nennen müſſen, daß die Menge ſich drängte zu ihren Darſtellungen, und andere jüngere Talente

dieſe bewundernd zu ſich herüberzogen, ſondern in eine Zeit daſſelbe fallen ließ, wo Jeder, der es ehrlich mit der Kunſt meinte und dieſe liebte, aufrichtig einen herben Verluſt für ſeine Welt darin beklagte.

Schauenſee, Franz Joſeph Leonti Meyer von, ein durch ſeinee Lebensverhältniſſe ſonderbaren Wechſel merkwürdiger Tonkünſtler, wurde am 10. Auguſt 1720 zu Luzern in der Schweiz geboren. Er ſpielte Orgel, Violin und Cello, überhaupt noch mehrere Inſtrumente, war Soldat, brachte es bis zum Obriſtlieutenant, zog endlich doch den Prieſterſtand vor, erhielt 1752 die Prieſter-Weihe eigenhändig durch den päbſtlichen Nuntius, und ſtarb, ohne daß Gerber ſein Todesjahr anzugeben vermochte, als Proto-Notarius apostolicus, Sacellanus honoris, Organiſt und Obercapellmeiſter des altadeligen Stiftes St. Leodegar zu Luzern. Die hinterlaſſenen, gedruckten und handſchriftlichen Werke ſind: 40 Arien, 16 Offertorien, Hymnen, 7 kurze Meſſen und Motetten, 32 Antiphonien, 12 Salve Regina, 6 Alma Redemptoris, 6 Ave, 8 Regina coeli, 8 Orgelconcerte, 6 Sinfonien, und vieles Andere, ſelbſt Opern.

Schauroth, Adolphine von, ausgezeichnete Claviervirtuoſin, geboren 1814 zu Magdeburg, iſt eine Schülerin Kalkbrenners, und erregte ſchon in ihrem neunten Jahre großes Aufſehen, das ſich ſpäter auch gleich blieb, als ſie Reiſen durch ziemlich ganz Europa machte. So genießt ſie mit vollkommenen Rechte das große Anſehen, in welchem ſie als Virtuoſin in München ſteht, und den glänzenden Ruf, den ſie überhaupt als ſolche in der muſikaliſchen Welt hat.

Schebeſt, Agnes, welche auf vielen Bühnen Deutſchlands ein ſo großes Aufſehen machte, iſt (nach ihrer eigenen Angabe) geboren am 15. Februar 1815 zu Wien (nach A. 1808), und verlebte, Tochter eines öſterreichiſchen Militärs, ihre Jugendjahre an verſchiedenen Orten. Selbſt nach Italien führten ſie die Garniſons-Wechſel des Vaters, und hier zeigten ſich auch die erſten Spuren ihres in der That außerordentlichen Geſang-Talents. Nach Deutſchland zurückgekehrt, übernahm der würdige J. A. Miekſch in Dresden ihre weitere Ausbildung. Als dieſe Künſtlerin den höchſten Grad erreicht hatte, wie dramatiſche Meiſterin allgemein bewundert wurde, verließ ſie die Bühne und verheirathete ſich mit dem bekannten Theologen Strauß; von dem ſie ſich aber ſchon nach einigen Jahren wieder trennte. Seit dieſer Zeit hört man Nichts mehr von ihr und es iſt wahrhaft zu beklagen, daß ein ſo reiches Talent nach ſo glänzend erworbenen Lorbeeren ein ſolches Ende nahm.

Schechner-Waagen, Nannette, unſtreitig die größte dramatiſche Sängerin der neueren Zeit, geboren zu München 1806. In welchem Grade ihre Leiſtungen hervorragten, läßt ſich daraus abnehmen, daß ſie dieſe Erfolge zu einer Zeit errang, wo einerſeits die Sonntag in ihrer friſcheſten Blüthe der Enthuſiasmus der Berliner ſo ungemein entzündet hatte, andererſeits die Catalani, zwar auf ihrer letzten Reiſe durch Europa, deſſen ungeachtet aber noch eine ſtaunenerregende Erſcheinung, als ihre Nebenbuhlerin auftrat. Soll die deutſche Sängerin mit jener erhabenen Italienerin verglichen werden, ſo würde der Unterſchied zwiſchen beiden Individuen, ſowohl was Geſang als was Auffaſſung anbelangt, eben der ſeyn, der ſich ſchon in der Nationalität ihrer Völker ausſpricht. Das Organ der Catalani war unſtreitig noch mächtiger, noch metallner, ihr großartiger Vortrag mit italieniſchem Feuer durchglüht; dagegen drang der Ton der Schechner ſeelenvoller in die Bruſt, und wo er die ganze Macht ſeiner Schwingen regte, ſetzte er mehr, wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen, das Herz als das Ohr in Staunen. Die Begeiſterung, zu welcher die Catalani hinriß, glich den ſchäumenden Wogen eines Cataracts der Apeninnen, während die S. ihre Zuhörer auf den prächtigen Wellen eines deutſchen Stromes dahintrug, in deſſen Tiefen ſich der vaterländiſche Himmel klar wiederſpiegelt. Darum gewann ſie auch einen wahrhaften Volksantheil, und ihre Triumphe waren nicht ſolche, die man über ein Theaterpublikum erlangt, ſondern ſie mußten national genannt werden. In Berlin wurden ihr die glänzendſten Anträge zu einem dauernden Aufenthalte gemacht, allein ihr Verhältniß zu München, wo ſie ſich auch 1832 mit einem gewiſſen Lithographen Waagen verheirathete, war zu feſt begründet. 1833 unternahm ſie eine dritte und abermals gleich erfolgreiche Reiſe zu Gaſtdarſtellungen nach Norddeutſchland und vornehmlich zwar nach Berlin. In neuerer Zeit aber hat ihre Stimme in Wahrheit durch eine oft wiederkehrende Bruſtkrankheit und geſchwächte Nerven gelitten, weshalb ſie denn auch 1835 gänzlich von der Bühne abtrat und ſich in ein ſtill häusliches Leben zurückzog.

Sched oder Schedius, Paul Meliſſus, geboren zu Mellerſtadt bei Würzburg am 20. Dezember 1539, wurde 1571 Rath, Profeſſor und Bibliothekar in Heidelberg, wo er am 3. Februar 1602 ſtarb. Neben ſeiner Eigenſchaft als Gelehrter war er zugleich ein großer Tonkünſtler, und gehörte zu den fleißigſten und gediegenſten Kirchen-Componiſten ſeiner Zeit.

Scheer, Joſeph Jacob, Cantor und Regenschori an der katholiſchen Pfarrkirche zu Löwenberg, geboren am 11. November 1770 zu Kunzendorf unterm Walde. 1800 führte ihn ein Ruf in ſein jetziges Amt und er hat ſeitdem zwar im Stillen, aber dennoch viel Gutes daſelbſt für die Kunſt gewirkt, ſowohl als Dirigent, wie als Lehrer und Componiſt. Seine Kirchen- und Concertmuſiken gehören zu den gelungenſten.

Scheibe, Johann, war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts Univerſitäts-Orgelbauer zu Leipzig und ein tüchtiger Mann ſeines Fachs. Auch erfand Sch. ein eigenes Schnarrwerk ohne Rohr, und eine Maſchine, die Bälge ohne alle menſchliche Hülfe in Bewegung zu ſetzen.

Scheibe, Johann Adolph, Sohn des Vorhergehenden, geboren zu Leipzig 1708. 1735 machte er als Claviervirtuos eine Reiſe nach Prag, und darauf nach Gotha. 1736 war er in Sondershauſen und Hamburg, wo er eine Oper componirte, und nachgehends die Zeitſchrift „der kritiſche Muſikus“ gründete, die in wöchentlichen Lieferungen erſchien und ſeinen Ruf verbreitete. 1744 endlich führte ihn ein Ruf als Königl. Däniſchen Hofcapellmeiſter nach Copenhagen. Nun gab er 1745 jene Zeitſchrift mit vielen polemiſchen Zuſätzen vermehrt noch einmal im Ganzen zu Leipzig heraus; ſchrieb ferner eine „Abhandlung vom Urſprung und Alter der Muſik, inſonderheit der Vocalmuſik,“ eine „Abhandlung über das Recitativ,“ „Ueber die muſikaliſche Compoſition“ (1773), componirte gegen 150 Kirchenmuſiken, wohl eben ſo viele Flötenconcerte, gegen 30 Concerte für die Violine, nicht weniger als 70 Sinfonien, viele Clavierſachen ꝛc. und erwarb ſich durch dieſe faſt beiſpielloſe Thätigkeit ſowohl als Componiſt wie als Schriftſteller einen bedeutenden Ruf. Er ſtarb im April 1776.

Scheibel, Gottfried Ephraim, geboren zu Breslau 1696, und auch dort geſtorben 1759, als Schulcolege am Eliſabethan. Er galt ſeiner Zeit für einen gelehrten muſikaliſchen Literator, und beförderte viele Werke zum Drucke.

Scheibler, Johann Heinrich, als Erfinder eines unabänderlichen und nie täuſchenden Tonmaaßes für die Geſchichte der mathematiſchen Klanglehre wie der Muſik überhaupt ſo höchſt merkenswerth, ward geboren zu Montjoie am 11. November 1777. Von ſeinen Freunden dringend aufgefordert, machte er ſeine Entdeckungen zuerſt durch eine Schrift „der phyſikaliſche und muſikaliſche Tonmeſſer“ (1834) allgemein bekannt, welcher nachgehends auch noch mehrere andere Schriften erläuternd und näher entwickelnd nachfolgten, z. B. „Anleitung, die Orgel vermittelſt der Stöße und des Metronoms correkt gleichſchwebend zu ſtimmen“ (1834), „Mittheilung an die Verſammlung der deutſchen Naturforſcher zu Bonn im Jahr 1835 über das Weſentlichſte des muſikaliſchen und phyſikaliſchen Tonmeſſers“ (1835), „Anleitung, die

Digitized by Google

Orgel unter Beibehaltung ihrer momentanen Höhe oder nach einem bekannten a vermittelſt des Meteonoms nach Stößen gleichſchwebend zu ſtimmen" (1836), „Ueber mathematiſche Stimmung, Temperaturen und Orgelſtimmung nach Vibrations-Differenzen oder Stößen" (1837). Doch war die Wichtigkeit ſeiner Entdeckung unter allen Phyſikern, Akuſtikern und Muſikern, welche er mittheilend damit bekannt gemacht hatte, ſchon 1832 feſtgeſtellt, und die größten Gelehrten und Künſtler ſprachen nur mit gleicher Bewunderung davon. — Das anhaltende Nachdenken darüber aber hatte S. auch ein unheilbares Leiden zugezogen, an welchem er bereits am 20. November 1837 ſtarb, ſo daß man wohl von ihm ſagen kann, daß er ſelbſt mit Aufopferung ſeines Lebens ſein Ziel verfolgt hat, das, einmal vorgezeichnet, ihn nicht ruhen ließ, bis es endlich ruhmvoll errungen ward.

Scheibner, Dr. Georg Gottlieb, geboren im Jahre 1785, geſtorben am 25. Juni 1836. Scheibners Compoſitionen haben, wie vieles Treffliche, nicht die Verbreitung erlebt, welche ſie verdienen. Jeder Freund klaſſiſcher Muſik hält ſie aber werth als einen theuren Schatz. Keines ſeiner Werke entbehrt der Gründlichkeit der Bach'ſchen Schule, aus welcher Scheibner hervorging. Jedes derſelben zeigt, welchen Meiſter er ſich zum Vorbilde gewählt hatte. Mozart war ſein Leitſtern. In ſpätern Jahren lernte er Beethoven würdigen und gab ſich mit Eifer dem Studium der Werke dieſes Geiſtes hin.

Scheid oder Scheidt, Samuel, geboren zu Halle 1587 und geſtorben daſelbſt als Capellmeiſter des Adminiſtrators Chriſtian Wilhelm am 14. März 1654, war einer der berühmteſten deutſchen Tonſetzer ſeiner Zeit, und erſtaunen muß man über den ungeheuren Kunſtfleiß und die große contrapunctiſche Gelahrtheit, welche er in ſeinen Werken an den Tag legt.

Scheidemann, Heinrich, berühmter Organiſt, geboren gegen 1600 zu Hamburg, wo ſein Vater, Hans Scheidemann, Organiſt an der St. Catharinenkirche war. Als der Vater ſtarb (1625), ward er zu deſſen Nachfolger ernannt, und blieb nun auch an dieſer Stelle bis ebenfalls zu ſeinem Tode, der 1654 erfolgte. Zu den Choralmelodien, welche er componirt hat, gehört auch die allgemein bekannte „Wie ſchön leucht' uns der Morgenſtern."

Scheiden, ſind bei den Orgelbauern die in der Form eines Oblongums ausgeſchnittenen Löcher in dem Vorbrette des Pedals, in welchen ſich der vordere Teil der Pedaltaſten bewegt.

Scheidler, Johann David, Herzogl. Gotha'ſcher Kammer-Violencelliſt, geboren 1748, und geſtorben am 20. October 1802, ſtand in dem Rufe eines ausgezeichneten Künſtlers. Zwei Sammlungen kleiner Clavierſtücke fanden zu ihrer Zeit vielen Anwerth. Seine Frau, Sophie, geb. Preiſing, wurde als gebildete Theater- und Concertſängerin gerühmt.

Scheidt, ſ. Scheid.

Scheiffelhut, Jacob, fleißiger und zu ſeiner Zeit auch beliebter Componiſt aus dem Ende des 17. und Anfange des 18. Jahrhunderts, war bei der St. Annenkirche zu Augsburg angeſtellt. Als ſein Todesjahr darf man 1714 annehmen.

Schein, Johann Herrmann, im 17. Jahrhundert ausgezeichneter Tonſetzer, ward geboren am 20. Januar 1586 zu Grünhayn. In Leipzig beendigte er ſein Leben 1630, kaum 43 Jahre alt. Seine Compoſitionen beſtanden fortwährend meiſt in mehrſtimmigen Vocalſachen, Liedern, geiſtlichen Concerten &c.

Scheinlein, 1) Matthäus Friedrich, geboren 1710 und geſtorben zu Langenfeld, wo er eine Reihe von Jahren als Violin- und Harfenſpieler, wie als Geigeninſtrumentenmacher gelebt hatte, 1771. Unter ſeinen ſechs Kindern zeichnete ſich ſpäter beſonders ſein dritter Sohn — 2) Johann Michael, als Geigeninſtrumentenmacher aus.

Scheinpflug, Chriſtian Gotthelf, geboren 1722, war 1753 Capellmeiſter in Rudolſtadt. Hiller ſchätzte ihn als einen der gediegenſten Kirchencomponiſten. Er ſtarb daſelbſt 1770.

Schelble. Der Vorname dieſes ausgezeichneten Mannes war Johann Nepomuk. Wir verweiſen zunächſt auf die umfaſſende Denkſchrift, die J. Weismann in Frankfurt im Jahr 1838 unter dem Titel veröffentlichte: J. N. Schelble, Director des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M. Worte der Erinnerung &c. Nach dieſer war S. geboren zu Böffingen am 16. Mai 1789. Uebergehen wir ſeine Carrière als Sänger und faſſen wir ihn von der Seite in's Auge, von der er hauptſächlich zu betrachten iſt. Er gründete 1818 in Frankfurt a. M. einen Verein, der Anfangs zwar nur aus 20 Mitgliedern beſtand, aber ſchnell heranwuchs zu dem nochmals durch ſo mancherlei ſegensvolle Wirkſamkeit blühenden und berühmten Cäcilienverein, in deſſen Leitung S. eine hohe Befähigung zur Direction, wie überhaupt zur Vorſteherſchaft muſikaliſcher Verbündniſſe an den Tag legte, praktiſch auch durch ein wahrhaft ausgezeichnetes, claſſiſches Clavierſpiel. Von dieſem Vereine, der unter ſeinem letztbemerkten Namen und in angedeuteter Großartigkeit aber erſt 1821 ins Leben trat, erhielt S. einen auf zehn Jahre garantirten feſten Gehalt; nach Ablauf dieſer Friſt trat durch manche böſe Einwirkung von Außen eine ſehr bedenkliche Kriſis für den Verein ſowohl als S. ſelbſt ein. Indeß war letzterer ferne davon, aus pecuniären Rückſichten das Werk fallen zu laſſen, das die glänzendſte muſikaliſche Zierde der reichen Freiſtadt geworden und in mancher Beziehung ſo äußerſt vortheilhaft auf Cultur und geſelliges Leben dort eingewirkt hatte: er führte auf eigene Koſten daſſelbe weiter, ohne daß dadurch auch nur der mindeſte Wechſel in der innern Entwickelung des Vereins eingetreten wäre. Außerdem ertheilte er fortan vielen Privatunterricht im Geſang und Spiel; ſtudirte gemeinſchaftlich mit andern Gleichgeſinnten und Gleichgeſtimmten ältere Werke, und componirte für ſein Inſtitut Chöre, Cantaten und dergleichen, die ſich bald zu Lieblingsſtücken deſſelben erhoben. Vor allem aber iſt hier ſein Verdienſt um die heranwachſende Generation, ſein Geſangunterricht für die Kinder in Erinnerung zu bringen, denn ſeine Methode, deren Principien zwar nicht von ihm ausgingen, die er jedoch in eigenthümlicher Geſtaltung zur Anwendung brachte, erleichterte auf wunderbare Weiſe die Bildung eines wohlgeübten, jeder und der ſchwierigſten Durchführung fähigen Chors. So war S. nach verſchiedenen Seiten hin thätig, aber immer nur für einen hohen Zweck tieferer Würdigung und vollendeter Darſtellung der edeln Werke der Tonkunſt, wobei ihm das Niedere wie das Hohe gleich bedeutungsvoll erſchien. Er ſtarb am 7. Auguſt 1837.

Schelle, Johann Thomas, zuletzt Cantor an der Thomasſchule zu Leipzig, geboren zu Geyſingen. Er ſtarb hier 1700 oder 1701, und hinterließ mehrere Jahrgänge Kirchenmuſiken und andere Compoſitionen.

Schellencymbel, veraltetes Inſtrument von ziemlich derſelben Beſchaffenheit wie die Glockencymbel, das alſo aus einem Geſtelle beſtand, woran Schellen befeſtigt waren, die durch einen Stoß oder ein Schütteln des Inſtruments zum Klingen gebracht wurden, wie die Glocken an dem Halbmond bei unſeren Janitſcharenmuſiken. Die Hebräer hatten das Inſtrument ſchon; bei ihnen hieß es Tſeltſelim, ward aber nicht im Tempel gebraucht.

Scheller, Jacob, ein Epoche machender genialer Violinvirtuoſe, wurde am 16. Mai 1759 zu Schettal, ohnweit Rackonitz, einer böhmiſchen, dem Hauſe Fürſtenberg gehörigen Herrſchaft, geboren. Er ſtarb 1800 in einem Dorfe in Friesland im höchſten Elend. In den letzten Jahren beſaß er gar kein eigenes Inſtrument mehr, ſo daß er jedesmal, wenn er irgendwo ſpielen wollte, ein ſolches erſt leihen mußte.

Schemenauer, Franz Seraph, früher bedeutender Violinvirtuos, geb. zu Mannheim am 27. October 1777. 1790 trat er als erſter Violiniſt in die Capelle zu München.

Schenk, Johann, wurde am 30. November 1761 zu Wiener-Neuſtadt in Unter-Oeſterreich geboren. Unter

Digitized by Google

ſeinen Opern hat der humoriſtiſch originelle „Dorfbarbier" vielleicht in Wien allein gegen 200 Repriſen erlebt, iſt ein Gemeingut faſt aller Bühnen geworden, und verdient bezüglich der darin vorherrſchenden populären Komik, richtigen Färbung und trefflichen Charakterzeichnung, als Muſter aufgeſtellt zu werden. Alle dem Selbſtſchaffen nicht geweihte Mußeſtunden benützte Sch. größtentheils zum Unterrichtgeben; nie bewarb er ſich um eine, ſeinen Talenten entſprechende fire Auſtellung, welche doch leicht, als Orcheſter-Chef, zu erzielen geweſen wäre: ein friedlich ſtilles Privatleben war ſtets ſein liebſter und einziger Wunſch; Zurückgezogenheit aus dem geräuſchvollen Weltgetümmel, ein traulicher Umgang mit wenigen, aber gleichgeſinnten Kunſtgenoſſen erſchien ihm als beneidenswertheſtes Loos, und ſagte auch ſeiner anſpruchloſen, ruhig-gemüthlichen Perſönlichkeit am meiſten zu. Alſo verlebte der ſtets heitere Greis den Reſt ſeiner Tage und entſchlief endlich ſanft am 29. December des Jahres 1836 in Wien.

Schenk, Johann, berühmler Violdagambiſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts und Componiſt für ſein Inſtrument, lebte zu Amſterdam. Gerber theilte ein ziemlich vollſtändiges Verzeichniß ſeiner Compoſitionen mit Beſonders befinden ſich viele Sonaten darunter.

Schenk, Johann Georg, Hoforgelbauer und Inſtrumentenmacher zu Weimar, geboren zu Oſtheim 1760. Er iſt der Erfinder eines eigenen Fortepiano mit einer ſogen. Schwebung.

Scheppen, hieß der berühmle Carilloneur an dem ſchönen Glockenwerke zu Löwen. Er lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ungefähr bis 1790.

Scherbaum, Joſeph, Componiſt des vorigen Jahrhunderts, war Serviter-Mönch und aus der Gegend von Kudiz in Böhmen gebürtig. Seine höchſte Blüthe fällt in die Zeit um 176).

Scherer, 1) Hans, berühmter Orgelbauer des 16. Jahrhunderts. — 2) Sebaſtian Anton Sch., berühmter Orgelſpieler und Kirchencomponiſt des 17. Jahrhunderts, lebte um 1655 zu Ulm.

Scherffenſtein, Martin, ſ. Kinner v. Scherffenſtein.

Scherffenſtein, Wenceslaus Scherffer von, Organiſt in Brieg, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts in Leobſchütz geboren. Als Componiſt machte er ſich beſonders durch die Herausgabe ſeiner Leichengeſänge bekannt.

Scherlitz, Johann Valentin, Componiſt, zuletzt Herzogl. Kammermuſikus und Hoforganiſt zu Gotha, geboren zu Goſſel im Gothaiſchen. Er ſtarb 1793.

Scherzando, Scherzo und Scherzoso, heiter, launig.

Schetky, Chriſtoph, geboren um 1740 zu Darmſtadt, Celloiſt. Namentlich ſchrieb er viele Duette für Violine und Violoncell, Sonaten für Violoncell, Duette für zwei Violoncell's, Trio's Quartette, viele Violoncellconcerte, und einige Vocal-Piecen. Er ſtarb zu Edinburg 1773.

Schetky, Ludomilla, jüngere Schweſter des Vorhergehenden, war Hofſängerin zu Darmſtadt, und ihrer reizenden Bildung wie ihres vortrefflichen Charakters und hohen Kunſtfertigkeit wegen ein Liebling des daſigen Publicums. Als ihr Geburtsjahr darf man wohl 1745 annehmen. 1768 verheirathete ſie ſich mit dem Obriſtwachtmeiſter von Bury (ſ. d.), der auch als Dichter und Componiſt von einigen Opern bekannt iſt, und von dieſem Augenblicke an entſagte ſie ihrer öffentlichen künſtleriſchen Stellung; ſtarb aber auch ſchon 1771.

Scheuenſtuhl, Michael, geboren am 3. März 1706 zu Gutlenſtein bei Baireuth, berühmter Orgelſpieler. Er ſcheint ſeinen Compoſitionen nach kein hohes Alter erreicht zu haben. Dieſe beſtehen meiſt in Clavierſachen, worunter einige Concerte, und dann beſonders viele Uebungsſtücke.

Schiaſetti, Adele, eine der beſſeren italieniſchen Sängerinnen jetziger Zeit, ſoll die Tochler eines Generals der vormaligen italieniſchen Armee ſeyn, und ward um 1801 geboren. Um 1826 war ſie kürzere Zeit in Dresden engagirt, wo ſie vielen Beifall fand. Dann machte ſie eine größere Reiſe durch Deutſchland und Frankreich, und kehrte endlich in ihr Vaterland zurück, wo ſie fortwährend auf den bedeutendſten Theatern ſich der Gunſt des Publikums erfreut.

Schiaſſi, Gaentano Maria, gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts als fleißiger dramatiſcher Componiſt berühmt, ſtammte aus der Bologneſiſchen Schule. — Ein Filippo Schiaſſi lebt jetzt noch zu Bologna, und gab 1832 ein theoretiſches Werk heraus. Mehr iſt uns von Beiden nicht bekannt.

Schicht, Johann Gottfried, ward am 29. September 1753 zu Reichenau bei Zittau geboren. Sein Vater, Friedrich Schicht, war Leinweber und Choradjuvant daſelbſt. Noch nicht ein volles Jahr alt ward er von ſeinem Onkel, Chriſtoph Apelt, der ſeines Vaters Schweſter zur Frau hatte, als Pflegſohn angenommen, und derſelbe erzog ihn auch bis in ſein 18. Jahr mit aller Sorge für ſein leibliches und geiſtiges Wohl. Schicht ſtarb zu Leipzig am 16. Februar 1823. Unendlich manigfach ſind die Verdienſte, und überwiegend groß, welche er ſich bis zum letzten Jahre ſeines Lebens, in welchem Kränklichkeiten ihn oft an der Erfüllung ſeiner Berufspflicht hinderten, ſowohl als Componiſt wie als meiſterlicher Theoretiker, als Lehrer der Compoſition wie mehrerer Fächer der praktiſchen Muſik, und endlich auch als Director erworben hat. 47 Jahre war er ununterbrochen Mitbürger der Stadt Leipzig, an mehreren Kunſtanſtalten zugleich dort wirkend; die Thomasſchule war es, welche die meiſten Städte Sachſens und der angränzenden Länder mit Muſikdirectoren, Cantoren und Organiſten verſah; ſo iſt ſie denn auch unendlich groß die Zahl der Schüler, welche Schicht erzog, und welche jetzt, ſelbſt theils Meiſter, in dankbarem Andenken ihn fortwährend als ihren Meiſter ehren. Gehen wir daneben über die bedeutende Zahl eigener Compoſitionen, hinweg, und die meiſt in Oratorien, Cantaten, Oden, Liedern aller Art, Claviereoncerten ꝛc. beſtehen, ſo iſt gleichwohl noch hoch anzuſchlagen, was er als Bearbeiter vieler fremder claſſiſcher Werke leiſtete. Pleyel's und Clementi's Clavierſchule verbeſſerte und vermehrte er durch mancherlei Berichtigungen und Zuſätze, ebenſo Pellegrini-Celoni's Geſangſchule; Mozart's F-Dur-Meſſe und Haydn's Stabat mater gab er einen beſſeren Text; Gleiches oder doch Aehnliches geſchah mit Seb. Bach's achtſtimmigen Motetten und zweichörigen Meſſen, und mit noch manchen anderen Werken von Righini, Mozart, Beethoven, Sarti ꝛc. Seine wichtigſten Werke nennen wir zuletzt. Es ſind dieſe: ſein allgemeines Choralbuch (mit gegen 1000 Melodien, worunter allein 306 eigene), das 1820 in drei Bänden erſchien, und „Grundregeln der Harmonie": ein Werk, das kurz nach ſeinem Erſcheinen (1812) ſchon eine Verbreitung durch die halbe muſikaliſche Welt hatte und auch in's Franzöſiſche überſetzt worden iſt. Schicht's Frau, Conſtanza Aleſſandra Ottavia, war eine geborene Valdeſturla aus Piſa, und in ihrer Jugend eine brave Sängerin, die in Piſa, Florenz, Bologna, Pralo, Siena, Livorno, Faenza und auch in mehreren deutſchen Städten große Triumphe feierte. Sechs Jahre ſtand ſie in Fürſtl. Eſterhazy'ſchen Dienſten; dann kam ſie nach Leipzig, ward für das große Concert engagirt, und hier lernte ſie S. kennen, mit dem ſie ſich 1786 verheirathete. An jenem Concerte wirkte ſie 19 Jahre lang.

Schick, Ernſt, von ſeinen Zeitgenoſſen allgemein als einer der größten Violiniſten geprieſen, war im Haag im October 1756 geboren, und Sohn eines Tanzmeiſters, der ſpäter nach Amſterdam zog. Mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts kann man den höchſten Glanz ſeines Virtuoſen-Rufs als erloſchen anſehen, und ſeine Thätigkeit als Componiſt iſt niemals hoch anzuſchlagen geweſen. Seine letzten Lebensſchickſale, von 1810 an, ſind uns unbekannt geblieben. Seine Frau,

Schick, Margarethe Louiſe, war eine der ausgezeichnetſten Sängerinnen. Ihr Familiennamen war Hammel; ſie ſtammte aus Mainz, wo ſie am 26. April 1773 geboren wurde, und auch 1792 zum erſten Male das Theater betrat. In Folge zu groſser Anſtrengung ſtarb ſie aber ſchon am 29. April 1809. Ausführlich hat ihre Lebensgeſchichte deſchrieben Profeſſor Lewezow (Berlin 1809), und Nachrichten über ihre außerordentlichen Leiſtungen findet man in der muſikaliſchen Zeitung von 1800 bis 1809.

Schickhard, Johann Chriſtian, fleiſsiger Inſtrumental-Componiſt, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (bis ungefähr 1730) zu Hamburg.

Schiebſtangen oder Regiſterſtangen, die Hölzer in der Orgel, durch deren Aus- und Einſchieben, oder wie der Mechanismus nun eingerichtet iſt: auch Hin- und Herſchieben, die Windführungen der einzelnen Orgelregiſter entweder geöffnet oder verſchloſſen werden. S. Orgel-Regiſterzüge. Johann Baptist,

Schiedermayr, ~~Joſeph Bernhard~~, fleiſsiger Componiſt, namentlich für die Kirche, und, nach ſeinen übrigen Werken zu urtheilen, auch guter Violinſpieler. Im Ganzen hat Schiedermayer, welcher Domorganiſt zu Linz und als Kirchencomponiſt in ganz Oeſterreich ſehr beliebt iſt, gegen 100 Werke geſchrieben, welche an verſchiedenen Orten gedruckt wurden. auch eine „theoretiſch-praktiſche Violinſchule,“ die einen zweckmäßigen Auszug aus L. Mozart's größerer Violinſchule bildet.

Schiedmayer, 1) Johann David, der Vater, einer der tüchtigſten und auch berühmteſten Clavierinſtrumentenmacher ſeiner Zeit, war 1753 zu Erlangen geboren. S. ſtarb zu Nürnberg am 20. März 1805. Deſſen Sohn — 2) Joh. Lorenz, Fabrikant zu Stuttgart ſchließt die Löſung aller der Bedingungen in ſich, welche nur von dem Höhengrade aus, auf welchem die Inſtrumentenbaukunſt jetzt ſteht, wie überhaupt von dem Standpunkte der heutigen Kunſtbildung an Clavierinſtrumente, Flügel oder Fortepiano's, gemacht werden können. Die frühere Firma Dieudonne und Schiedmayer heißt jetzt Schiedmayer und Sohn und genießt zur Zeit ein weitverbreitetes Vertrauen.

Schieferdecker, Johann Chriſtoph, zuletzt Organiſt an der Marienkirche zu Lübeck, lebte vorher, um 1702, zu Hamburg, wo er im Opernorcheſter als Flügelſpieler angeſtellt war bis an ſeinen Tod 1732, früher ſchrieb er Opern. In Lübeck ſchrieb er nur für Clavier und Orgel; gedruckt ſind von allen aber auch nur zwölf Concerte in einer Lieferung.

Schiefſholz (nicht Schiſſelholz), Joh. Paul, ſtarb nach 48jähriger rühmlichſter Amtsführung als Muſikdirector an der Pfarr- und Univerſitätskirche zu Lieb-Frauen in Ingolſtadt 1757, und war in ſeinen jüngeren Jahren ein vortrefflicher Violinſpieler und auch Componiſt, namentlich für ſein Inſtrument.

Schield, William, ſ. Shield.

Schiffelholz, ſ. Schiefſholz.

Schikaneder, Emanuel Johann, der bekannte Schauſpieldirector, Gründer des Theaters an der Wien zu Wien, und Verfaſſer vieler Bühnenſtücke, worunter die „Zauberflöte“ ſeinen Namen auf die Nachwelt überbrachte, geboren zu Regensburg 1751 und geſtorben zu Wien in gänzlicher Geiſtesabſpannung am 21. September 1812. Für ſeine Buffo-Parthien ſang er einen ganz erträglichen Baß. Zu der Operette „die Lyranten,“ in welcher er die eigenen Jugend-Fata geſchildert haben ſoll, ſetzte er ſelbſt die Geſänge; auch pfuſchte er, wie verlautet, ſelbſt in viele Muſiken mit hinein; doch erſtreckte ſich ſein Verdienſt nie weiter als auf das melodiſche Hauptthema. Sein Neffe, Carl, emeritirter Regiſſeur der Prager-Bühne, componirte ebenfalls mehrere Schauſpiele, auch viele komiſche Vocalgeſänge. Deſſen Schweſter, Nannette, für welche Mozart den erſten Genius ſchrieb, erwuchs zu einer bedeutenden Bravour-Sängerin; Beider Vater, Emanuel's älterer Bruder, ſang bei der „Zauberflöte“ Geburt den erſten Prieſter.

Schild, Melchior, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Organiſt an der Georgen- und Jakobskirche zu Hannover, war würdiger Componiſt ſeiner Zeit, von den Choralen: „Chriſt, der du biſt der helle Tag,“ und „O Vater, allmächtiger Gott“ weiß man, daß er ſie geſetzt hat.

Schilling, Guſtav, Hofrath und Dr. phil. in Stuttgart, geboren am 3. November 1805 zu Schwiegershauſen im Königreich Hanover. Was dieſer Literat für die Tonkunſt gewirkt hat, iſt in ſo vielen Organen, ſo vielſeitig beſprochen worden, daß wir hier füglich um ſo mehr mit Stillſchweigen darüber weggehen können, als es jetzt — ſo lange Sch. ſtets noch thätig iſt — nicht an der Zeit ſeyn würde, ſeine Wirkſamkeit zu beleuchten. Verweiſen wir darüber auf die ausgedehnte Schilderung im Hauptwerke und überlaſſen wir Weiteres einer anderen Feder, bei minder beſchränktem Raume.

Schimpke, C. (Conrad?), nach Probſt Hermes Verſicherung einer der vortrefflichſten Inſtrumental-Componiſten des vorigen Jahrhunderts, war aus Böhmen gebürtig und lebte zu Johannisberg, wo er 1789 ſtarb.

Schindler, Catharina, ſ. Bergopzoomer.

Schindler, Johann Chriſtian Gottlieb, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Violoncelliſt und Lauteniſt in der Capelle des Churfürſten von Mainz, und ein, für damals, ausgezeichneter Virtuos auf ſeinen Inſtrumenten, ſchrieb auch mehrere Concerte, Duo's und Solo's für das Violoncell, und Concerte für das Clavier. Seine höchſte Blüthe als Virtuos fällt in die ſiebziger und achtziger Jahre.

Schindler, Anton, iſt jetzt, und zwar ſeit 1835 Profeſſor der Muſik und Muſikdirektor zu Aachen. Er iſt als Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller bekannt; mehr noch durch ſein Verhältniß zu Beethoven und was er darüber veröffentlicht hat; theils in Aufſätzen, theils in beſonderen Schriften. Es iſt hier nicht der Ort ſich ausführlicher darüber auszuſprechen; auch muß die Zukunft noch über Manches Licht bringen, ehe entſchieden ſeyn kann was auf Angriffe von und gegen Schindler zu geben iſt? — In ſeinen jüngeren Jahren zeichnete ſich S. auch als Violiniſt aus. Geboren ward er 1796 zu Medl bei Neuſtadt im Ollmützer Kreiſe, wo ſein Vater als Cantor und Schullehrer lebte. — Eine Tochter von Schindler hat ſich zur Sängerin gebildet, war um 1826 zu Wien engagirt.

Schindlöcker, Philipp, ein Sproſſe der uralten Steiermärkiſchen Familie Schindelegger, wurde am 25. October 1753 zu Mons in den Niederlanden geboren, erhielt 1795 die Anſtellung als Soloſpieler im k. k. Hoftheaterorcheſter; drei Jahre ſpäter desgleichen am Dome zu Sanct Stephan; und 1806 das Decret in die Hofcapelle, mit der Ernennung zum Kaiſerl. Kammer-Muſiker. Sch. ſtarb am 16. April 1827, gleich hochgeachtet als Menſch, wie als Künſtler, von ſeinen Schülern, Freunden und Kunſtgenoſſen geliebt und tief betrauert, im 74. Jahre eines ſtillthätigen, fruchtbringenden Lebens. Sein Nachlaß an eigenen Compoſitionen, beſtand in mehreren handſchriftlichen Concerten, Serenaden, Variationen und verſchiedenen anderen brillanten Soloſtücken für das Violoncell.

Schindlöcker, Wolfgang, Neffe des Vorhergehenden und ebenfalls guter Violinſpieler, 1789 zu Wien geboren, hatte Anfangs die Violine zu ſeinem Concertinſtrumente gewählt und erhielt von ſeinem Vater, der als Violiniſt in Wien angeſtellt und ein Bruder des obigen Violoncelliſten war, den erſten Unterricht auf derſelben. Bis Anfangs des Jahres 1807 blieb er in Wien, dann erhielt er einen Ruf nach Würzburg, wo er in der Capelle aber als erſter Violoncelliſt und als Großherzogl. Hof- und Kammermuſikus angeſtellt ward.

Schinke, Joſeph, Orgelbauer und Inſtrumentenmacher zu Hirſchberg, war ein würdiger Schüler des berühmten Peter Zeizius in Frankenſtein. Er ſtarb 1829.

Schinn, Georg, geboren bei Regensburg 1768. 1803 trat er aus dem Orcheſter des ſäculariſirten Stiftes

Digitized by Google

Eichſtädl, deſſen Milglied er lange Zeit geweſen war, in die Capelle zu München, und hier ſtarb er, nach einem ſehr kurzen Krankentager, am 18. Februar 1833. Schinn hal beſonders im Kirchenſtyle gar manches Vorzügtiche geſchrieben. Ein Sohn und eine talentvolle Tochter, welche er hinterließ, haben ſich der Geſangskunſt gewidmet, und waren noch bei ſeinen Lebzeiten in der Capelle zu München angeſtellt. Der Sohn iſt Baſſiſt, und ſtand früher auch einige Jahre am Peſther Theater.

Schiörring, Niels, geſtorben zu Kopenhagen, wo er auch geboren war, im Jahre 1800 als Königl. Kammermuſikus, war ein vortreſſlicher Clavierſpieter und Schüler von C. Ph. Em. Bach in Hamburg, verdient durch die Herausgabe eines däniſchen allgemeinen Geſangbuchs (1783), beſonders merkwürdig jedoch als äußerſt fleißiger und umſichliger muſikaliſcher Bibtiograph.

Schirmer, Johann Georg, ſeit 1782 Fürſtlich Schwarzburgiſcher Hofclavierinſtrumentenmacher zu Sondershauſen, wo er am 21. März 1790 ſtarb, war aus Hauröden im Schwarzburgiſchen gebürtig.

Schisma, bezeichnel ein kleines Intervall, das blos bei Berechnung der mathematiſchen Tonverhältniſſe (zur Theilung der Intervallengröße) vorkommt, und in dem Werthe von 32805 : 32768 ſteht. S. übrigens auch den Art. Verhältniß (der Intervalle) und die dahin gehörigen.

Schlagfeder, in der Muſik eigentlicher deulſcher Name für Plertrum (ſ. d.).

Schlagmanieren, heißen die verſchiedenen Arten der Verdoppelungen und Vervielſältigungen der Paukenſchläge.

Schlaginſtrumente, auch unter dem gemeinſchaftlichen Namen Schlagwerk, griech. Kroumata, daher auch kruſtiſche Inſtrumente; ſ. Inſtrumenl und Kruſtiſch.

Schlangenrohr, nennl man im Deulſchen auch wohl den Serpenl (ſ. d.).

Schlecht, ſteht auch in der Muſik überall dem Gulen entgegen, und man ſpricht hier, wie von einem guten Taktheile, im Gegenſatze auch von ſchlechten Taktheiten. S. darüber Takt und Taktheil. Schlechte Noten ſind daſſetbe, was durchgehende Noten.

Schlechter, Mathias, ein bezügtich ſeiner gründlichen Unterrichtsmethode ſehr geachteter Claviermeiſter in Wien, iſt dort am 17. September 1803 geboren. Seine Mußeſtunden waren verſchiedenartigen Compoſitionsverſuchen geweiht, deren Anzahl über 40 Artikel ſich erſtreckt.

Schlegel, Elias, zu Ende des vorigen und zu Anſange des jetzigen Jahrhunderts rühmlichſt bekannler Clavierinſtrumentenmacher zu Altenburg.

Schleicher, Caroline, ſ. Krähmer.

Schleife, ſ. Orgelregiſterzüge und beſonders Parallelen.

Schleifen, in der Muſik daſſelbe was binden; ſ. Bogen (als Schriftzeichen) und Ligato.

Schleifer, franz. Coulé, eine Spielmanier, die unabändertich blos aus ſtuſenweis auf einander folgenden Vorſchtägen beſteht, welche jedesmal, wie ſchon der Name ſagt, an ihren Hauptnoten angeſchteift werden müſſen.

Schleifer (Tanz), ſ. Länderer und Walzer.

Schleifezeichen (Bindezeichen), ſ. Bogen (als Schriftzeichen).

Schleiflade, eine ſolche Windlade in der Orgel, bei wetcher die obere Seite der Canellen mit ſchwachen Stückchen Holz verſpundet, und in dieſe Spunde die Löcher gebohrt ſind, durch welche die Pfeiffen ihren Wind erhalten. Der Name Schleiflade rührt daher, weil jene Löcher mittetſt der Schleiſen (Parallelen) geöffnet und verſchloſſen werden können, und gewähtt iſt er zum Unterſchiede von der Springlade, in welcher die Cancellen nicht verſpundet ſind, ſondern mittelſt der Pfeiffenſtöcke verſchloſſen werden.

Schleppen, ſchleppender Vortrag, ſ. Vortrag; für anhalten gebrauchl, zögern ꝛc., ſ. Ritardando.

Schleſinger, Martin, geboren 1751 zu Wildenſchwert im Chrudinerkreis des Königreichs Böhmen, und geſtorben in Wien den 12. Auguſt 1818; ein trefftſicher Viotinſpieler. Mehrere handſchriſtliche Compoſitionen ſoll er, als unwürdig der Publicität, zum Flammentod verdammt haben; nur einige Kleinigkeiten aus dem Lenze ſeines Künſtlerlebens ſind durch den Druck bekannt geworden.

Schlett, Joſeph, Muſikgelehrter und Componiſt, zu Waſſerburg am Inn geboren. Namentlich ſeine Kirchenſachen werden noch immer in München (wo er lebte) mit vielem Beifalle aufgeführt, und ſie zeichnen ſich auch durch ſchöne Melodien, reinen Satz und tieſe Empfindung vor vielen älteren und neueren Werken der Art aus.

Schlick, Johann Conrad, geboren 1759, und geſtorben zu Gotha 1825, war einer der größten Violoncelliſten ſeiner Zeit. Strina Sachi hieß ſeine Frau. Sie war 1764 zu Mantua geboren, eine Tochter des Profeſſors Sachi, und in dem Conſervatorium della Pieta zu Venedig erzogen worden; hatte dann noch einige Jahre in Paris zugebracht, und endlich in dem Conrert ſpirituel daſelbſt durch Hören der größten Meiſter damaliger Zeit auf der Violine ihre Bildung vollendet. In den Jahren 1780—1783, wo ſie hierauf in Italien reiste und ſich namentlich in Neapel und Florenz hören ließ, erregte ſie die größte Bewunderung, und daſſelbe war der Fall, als ſie 1784 nach Deutſchland kam, wo aber nicht blos ihre eminente Kunſtfertigkeil, ſondern auch ihr höchſt einnehmendes Aeußere, ihr ſchöner Körper und anziehender Umgang, eine große Zahl von Verehrern um ſie ſammelte. Unter dieſen war auch Schlick; doch zu ſchüchtern, unter den mancherlei Vornehmen, Großen und Reichen, von welchen ſie hier angebetet zu werden ſchien, ihr ſeine Hand anzutragen, wartete er damit, bis ſie, noch frei, Ende des Jahres 1784 wieder in ihr Vaterland zurückgekehrt war, eilte ihr nun erſt nach, und brachte ſie wirklich ſchon im folgenden (1785) Jahre als Braut nach Gotha zurück, wo ſogleich die Vermählung vollzogen wurde. Ihr Zuſammenreiſen durch Italien und Deutſchland war ein wahrer Triumphzug, indem ſie durch Duetten für Violine und Violoncell alle Welt zum Entzücken hinriſſen. In jene Zeit fällt auch die Compoſition ſeines großen und vor Jahren ſo berühmt geweſenen Concerts für Violine und Violoncell, das in Gotha und Petersburg gedruckt worden iſt. Mit ſeiner Tochter (Pianiſtin) machte er auch ſpäter mehrere Kunſtreiſen bis nach Petersburg. Er war als Virtuos viel höher denn als Componiſt, ſo raſtlos thätig er auch in dieſer Beziehung war, ſo ſehr, daß ſich wohl gegen 100 Werke von ihm namhaft machen laſſen, alle für Vioncell, Violine, Clavier und Guitarre, einzeln oder in mancherlei Verbindung, wovon im Ganzen jedoch kaum an 20 gedruckt worden ſind. Mad. Schlick ſtarb ein Paar Jahre vor ihrem Gatten. Von der Tochter ſind uns keine nähere Nachrichten zugekommen.

Schlier, Johann, am 22. Oktober 1792 zu Salzburg geboren. Nachdem er die Militärdienſte verlaſſen, kehrte er in die Vaterſtadt zurück, wo er bei den Concerten des Muſeums bald einen paſſenden Wirkungskreis und Gelegenheit fand, ſein Talent in verſchiedenen Fächern der muſikaliſchen Compoſition zu erproben. Nebſt mehreren größeren Werken, welche er für das Muſeum gearbeitet, hat er Vieles für Kirche geſchrieben. Sein Vocalquartett: „Kennſt Du das Thal dort in der Alpen Schoos“ mit ſeinen ſehnſüchtig ſchwellenden Akkorden charakteriſirt ganz den ſtillen Sohn der Alpen, der mit kindlicher Liebe an ſeinen heimathlichen Thälern hängt. Schlier iſt Ehrenmitglied mehrerer philharmoniſchen Geſellſchaften und Muſik-Vereine, von welchen ihm das Ehren-Diplom in ſehr ſchmeichelhaften Ausdrücken zugeſendet wurde.

Schlimbach, G. C. Fr., Cantor und Organiſt zu

Digitized by Google

Prenzlow, geboren zu Ohrdruff und ein Schüler vom ehemaligen Organiſten Bach daſelbſt, ſ. Literatur.

Schlimm, ſagen einige auch für ſchlecht, wie ſchlimmer Takttheil ſtatt ſchlechter Takttheil ꝛc.

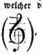
Schloer, neuerer Componiſt, lebt zu Paris, von Geburt aber wahrſcheinlich ein Deutſcher, ſchrieb ſehr fleißig, namentlich Fantaſien, Variationen ꝛc und Concerte für Violine, Quartette für Streichinſtrumente, Duette für Violine und Guitarre, dgl. für Pianoforte und Violine und andere Inſtrumente, Duette für zwei Pianoforte oder Pianoforte und Harfe ꝛc., im Ganzen ſchon über 50 Werke, von denen auch viele gedruckt worden ſind, aber wenige von ſonderlich künſtleriſcher Bedeutung.

Schlöſſer, Louis, ſeit 1816 Mitglied und lange ſchon Concertmeiſter (jetzt Muſikdirektor) der Großherzoglich Heſſiſchen Hofcapelle in Darmſtadt. Er iſt daſelbſt im Jahre 1800 geboren, machte ſeine Compoſitionsſtudien bei Rink, und erſt lange Zeit nach ſeiner Anſtellung beſuchte er 1822 — 1824 Wien und Paris zur weiteren Ausbildung. In Wien war er auf der Violine Schüler Mayſeder's und in der Compoſition Seyfried's und Salieri's. Als Künſtler und Muſiker überhaupt charakteriſirt ſich S. durch eine ſeltene Durchbildung und einen ausnehmend feinen Geſchmack. Jene Durchbildung, welche auf einem wahrhaft wiſſenſchaftlichen Grunde zugleich geſchah, machte es ihm auch möglich, ſelbſt als Schriftſteller nicht ohne den beſten Erfolg ſich zu verſuchen, und er hat in mehreren Zeitſchriften ſchon manchen trefflichen, eben ſo gründlichen als gut ſtyliſirten bildenden Aufſatz geliefert. Seine Compoſitionen ſind eben ſowohl Früchte eines reichen Talents als kräftigen Durchdenkens ſeines Gegenſtandes, und daher im Durchſchnitt eben ſo gut ausgearbeitet, als von manchen ſchönen Ideen belebt. In neuerer Zeit machten Opern von ihm in Darmſtadt Glück.

Schlözer, Karl von, ruſſiſcher General-Conſul zu Lübeck, Commandeur mehrerer Orden, (Sohn des berühmten Geſchichtsforſchers Geheimen Juſtiz-Raths Auguſt Ludwig v. S. in Göttingen, und Bruder der 1825 in Avignon verſtorbenen gelehrten Frau Dorothea v. Rodde,) Dr. phil., geboren in Göttingen am Ende des Jahres 1780. Seine ſeit dem Jahre 1818 erſchienenen, in mehreren Blättern ſehr günſtig beurtheilten Werke, können wir hier nicht anführen.

Schluß, ſ. Tonſchluß und Finale.

Schlußcadenz, auch Finalcadenz, Bravourcadenz, ſ. Cadenz.

Schlüſſel oder Notenſchlüſſel. Solcher Schlüſſel ſind drei zu merken: 1) der C-Schlüſſel ( ) welcher die Linie für das eingeſtrichene C bezeichnet; 2) der F-Schlüſſel (), welcher den Sitz des kleinen f, und 3) der G-Schlüſſel (), welcher den Sitz des eingeſtrichenen g beſtimmt. Der C-Schlüſſel wird als Diſcantſchlüſſel auf die erſte, als Altſchlüſſel auf die dritte, als Tenorſchlüſſel auf die vierte Linie des Syſtems geſetzt; in älteren Compoſitionen findet man ihn auch wohl auf der zweiten Linie für den Mezzoſopran, eine Stimme, die nicht ſo hoch, wie der Sopran und nicht ſo tief wie der Alt reichte, ſondern die Mitte zwiſchen beiden hielt. Der F-Schlüſſel findet ſich bei uns nur auf der vierten Linie, wurde aber ſonſt, für den Bariton (hohen Baß, Mittelſtimme zwiſchen Tenor und Baß) und höher liegende, obwohl noch dem Baß angehörige Inſtrumente auf der dritten Linie (als Bariton-Schlüſſel) und für ſehr tiefe Stimmen auf der fünften Linie gebraucht. Der G-Schlüſſel wird jetzt nur auf der zweiten Linie, wurde aber ehedem für hohe Stimmen, beſonders von den Franzoſen, auch auf der erſten Linie angewendet und franzöſiſcher Violinſchlüſſel genannt.

Schlußfall, daſſelbe was Tonſchluß oder Cadenz (ſ. d.).

Schlußnote, jede letzte Note eines Satzes oder Tonſtücks ohne Rückſicht auf Werth, Geſtalt oder Klang oder Vortrag.

Schlußſatz, daſſelbe, was Coda oder Finale (ſ. d.).

Schlußzeichen, auch Finalzeichen, das Zeichen, durch welches der vollſtändige Schluß eines Tonſtücks oder eines Hauptabſchnitts eines größeren Tonſtücks angezeigt wird (𝄑 𝄐). S. Bogen (als Schriftzeichen) und Fine.

Schmahl, Georg Friedrich, Vater und Sohn, berühmte Orgelbauer aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, lebten zu Ulm.

Schmähling, Sängerin, ſ. Mara.

Schmalz, Amalie, geboren zu Berlin 1771, iſt die Tochter des zu ſeiner Zeit nicht unberühmten Clavierſpielers Johann Daniel Schmalz, der zuerſt in Dienſten des Markgrafen Heinrich, dann als Organiſt an der franzöſiſchen, zuletzt aber als Organiſt an der Garniſonskirche zu Berlin ſtand. 1790 begann ſie ihre künſtleriſche Laufbahn als dramatiſche Sängerin auf der Königl. Bühne zu Berlin, und 1793 ſchon mußte ſie zu den größten deutſchen Sängerinnen gezählt werden. Um 1815 ohngefähr quitirte ſie das öffentliche Leben und zog ſich als Lehrerin in die bürgerliche Einſamkeit zurück, als welche ſie denn auch fortwährend mit vielem Segen wirkte. Eine ihrer bedeutendſten Schülerinnen iſt die bekannte Sängerin Carl, viele andere nicht zu nennen.

Schmalz, Johann Stephan, berühmter Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, war aus Wandersleben im Erfurtiſchen gebürtig, und lebte zu Arnſtadt, wo er 1785 ſtarb.

Schmelzer, Johann Heinrich, ein geborner Oeſterreicher, befand ſich um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Inſtrumentaliſt in der Kaiſerlichen Capelle zu Wien, ward gegen 1658 aber Capellmeiſter und ſpäter vom Kaiſer Leopold I. ſogar in den Freiherrnſtand erhoben. 1695 war er noch am Leben. Zu Nürnberg wurden 13 große Sonaten für verſchiedene Inſtrumente von ihm gedruckt, und ſpäter erſchienen noch zwölf Violinſolo's. — Sein Sohn, Andreas Anton, war ein vortrefflicher Violinſpieler ſeiner Zeit, und Director der Hofinſtrumentalmuſik.

Schmelzer, Georg, von 1677 an Cantor und Muſikdirector an der evangeliſchen St. Annenkirche zu Augsburg, war daſelbſt geboren. Er componirte viele geiſtliche Lieder, ein Compendium musicae, und verſchiedene Kirchenmuſiken, und ſtarb zu Augsburg 1701 oder 1702.

Schmetzer, vorzüglicher Tenoriſt, in Braunſchweig, hat ſeinen Ruf durch Reiſen weit verbreitet und wirkt noch in voller Kraft.

Schmid, Joſeph, ein geſchätzter Clavierlehrer und beliebter Componiſt der neueren Zeit in Wien. Die meiſten von ſeinen Sachen druckte Artaria in Wien. — Zu ziemlich gleicher Zeit mit dieſem Joſeph S. blühete auch zu Prag ein großer Clavierſpieler Namens Schmid.

Schmidt, Bernhard, mit dem Zuſatze der ältere, war von 1703 an Hoforgelbauer der Königin Anna von England, aber von Geburt ein Deutſcher.

Schmidt, Johann, geboren zu Stühlingen im Schwarzwalde 1757, Hof- und Landorgelbauer zu Salzburg, wo er am 5. März 1804 ſtarb, in dem Rufe eines nicht gewöhnlichen Künſtlers ſeines Fachs.

Schmidt, Johann Chriſtoph, geboren 1664, war von 1700 an, als Strunk's Nachfolger, Königl. Polniſcher und Churfürſtlich Sächſiſcher Capellmeiſter, und, wie Hiller in Heinichens Geſchichte bemerkt, ein gründlicher Componiſt. Er ſchrieb Vieles für die Kirche. Er ſtarb zu Dresden am 13. April 1728.

Schmidt, Madame Marie Suſanne, geborne Janitſch, Enkelin des berühmten Berliner Joh. Gottl. Janitſch, und Tochter des ehemaligen Muſikdirectors Janitſch zu Bern in der Schweiz, wo ſie 1762 geboren

wurde, war eine gute Violinſpielerin und überhaupt gewandt und erfahren in manchen muſikaliſchen Künſten. 1799 gab ſie mehrere „charakteriſtiſche Tänze“ heraus; 1800 reiste ſie noch immer in Deutſchland; ſpätere Nachrichten fehlen.

Schmidt, Balthaſar, Componiſt und Muſikalienverleger des vorigen Jahrhunderts, auch Organiſt an der Hoſpitalkirche zu Nürnberg.

Schmidt, Ludwig, Schauſpieler und Sänger, auch Violinvirtuos und Componiſt, in der Gegend von Brandenburg geboren, war um 1780 Mitglied des Gräflich Noſtitz'ſchen Operntheaters zu Prag. In den 90er Jahren treffen wir ihn als Mitglied der Bühne zu Frankfurt a. M., wo er beſonders als Buffo einen bedeutenden Ruf hatte.

Schmidt, Dr. phil. und Geſanglehrer in Greifswalde, ſ. Hierochord.

Schmidt, Ernſt Leopold, aus Heiligenſtadt. Vergl. Apollo-Lyra.

Schmidt, Johann Philipp Samuel, wurde zu Königsberg in Preußen am 8. September 1779 geboren. Zunächſt iſt deſſen perſönliche nähere Bekanntſchaft mit dem, Schmidt's Talent zur dramatiſchen Compoſition vorzugsweiſe anregenden und aufmunternden Generalintendanten Carl Grafen v. Brühl, des verewigten Fürſten von Radzivil, Spontini, Carl Maria von Weber (ein Theil des Briefwechſels zwiſchen dieſem trefflichen Künſtler und S. findet ſich in der Cäcilia Heft 31 und 35 abgedruckt, wie auch in Weber's „hinterlaſſenen Schriften,“ dritter Band, Seite 129 unter Nr. 14 auf Veranlaſſung der Aufführung der Oper „Das Fiſchermädchen“ in Dresden, eine kurze Charakteriſirung des dramatiſchen Compoſitionstalents von S., welche den berühmten Verfaſſer, den ſelbſt ſo hochſtehenden Künſtler, doppelt ehrt); ferner mit C. F. Rungenhagen (Director der Singacademie) und Dr. A. L. Crelle, den älteſten Freunden Schmidt's, ferner mit Wolland, Zelter, J. N. Hummel, Reichardt, Righini, Naumann, Himmel, Hurka, dem geiſtreichen Schriftſteller Hoffmann, Dichter Langbein, dem genialen Mimen Ludw. Devrient, Dr. Spicker, Profeſſor Pölchau, L. Berger, C. Arnold, Meyerbeer u. A. noch zu erwähnen, da der Umgang mit den genannten Männern von dem weſentlichſten Einfluß auf die geiſtige und künſtleriſche Ausbildung Schmidt's war. Auch mit den Sängerinnen Catalani und Marianna Seſſi hatte S. künſtleriſche Verbindung. Eine zufällige Veranlaſſung, die Compoſition B. A. Weber's zur melodramatiſchen Behandlung des Schiller'ſchen Gedichts „der Gang nach dem Eiſenhammer,“ führte S. auf die, ihn im Verfolge auch als gründlichen Theoretiker bekundende Bahn der muſikaliſchen Kritik, abwechſelnder Mitarbeiter nämlich der Haude- und Spener'ſchen und Voſſiſchen Zeitung, der Leipziger Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung, Berliner muſikaliſchen Zeitung von Marx und der von Dr. Gottfried Weber redigirten Cäcilia. Zur Erholung von Dienſtgeſchäften hat S. außerdem eine bedeutende Anzahl von J. Haydn'ſchen, Mozart'ſchen, Beethoven'ſchen und Onslow'ſchen Quartetten, Quintetten und Concerten zu vier Händen für das Pianoforte arrangirt, auch im Jahre 1833 die erſte Meſſe in D-Moll und Dur componirt, welche in der St. Hedwigs-Kirche zu Berlin am Kirchweihfeſte 1833 und dem Pfingſtfeſte 1834 aufgeführt iſt. Reges Streben nach Vervollkommung in der Tonkunſt hat S. auch bis in ſein vorgerückteres Alter, und unter den drängenſten Verhältniſſen des Lebens nie verlaſſen. Fügen wir nun noch zur Vervollſtändigung ein ſummariſches Verzeichniß ſeiner ſämmtlichen Compoſitionen hinzu. Es ſind: 16 Cantaten und Hymnen; 34 kleinere Geſänge und Lieder, worunter mehrere größere Hefte; neun Kirchenwerke. Vier größere Werke für Pianoforte mit Orcheſter; zwölf Opern; und 38 Clavierauszüge von fremden großen Orcheſterwerken und Quartetten oder Quintetten, worunter 30 allein vierhändig arrangirt ſind. Neben einem großen Melodienreichthume iſt es vornehmlich auch eine geniale Reinheit des Satzes, die wir an ihnen zu bewundern haben; und als ein namhaftes Verdienſt ſind auch S.'s Bemühungen in jenen Arrangements hier hervorzuheben.

Schmidt, Friedrich, Correpetitor bei der Königl. Oper zu Stuttgart, ein guter Muſiker, glücklicher Lieder-Componiſt und namentlich vortrefflicher Lehrer im Pianofortespiele, iſt am 5. Februar 1802 zu Bebenhauſen bei Tübingen geboren. Auf eine glänzende Virtuoſität auf dem Claviere macht S. keinen Anſpruch; aber deſto gründlicher und fördernder iſt ſein Unterricht. Von den vielen ein- und mehrſtimmigen Liedern, welche er componirte, und die ſämmtlich eine richtige Auffaſſung der Wortdichtung, wie ſchönen Melodien-Reichthum und gute harmoniſche Kenntniſſe verrathen, iſt bis jetzt nur ein Heft (die Schilflieder von Lenau) gedruckt worden.

Schmidt, Friedrich, Großherzoglich ſächſiſcher Geh.-Regierungsrath zu Weimar, Ritter des rothen Adlerordens III. Klaſſe und des weißen Falkenordens, einer von jenen muſikaliſchen Dilettanten, welche mit hunderten von Fachmännern nicht nur im gleichen, ſondern auch wohl in noch höherem Kunſtrange ſtehen, wurde 1780 zu Cölleda in Thüringen geboren. Das Hauptverdienſt dieſes ausgezeichneten, vielſeitig gebildeten und geiſtreichen Staatsbeamten beruht in muſikaliſcher Hinſicht vornehmlich in einem, in der Studentenzeit zu Leipzig begonnenen und mit conſequenter Ausdauer durch das ganze Leben fortgeſetzten Studium der Meiſterwerke Beethovens überhaupt und einer durchdringenden, alles umfaſſenden praktiſchen Erſchöpfung ſeiner Clavierwerke insbeſondere; und wir bezweifeln ſehr, daß irgend ein anderer der lebenden Zeitgenoſſen mit gleicher Luſt und Liebe, gleicher Ausdauer, gleicher Genialität und gleichem Glücke, dem Beethoven'ſchen Genius, ihn erforſchend und durch und durch erkennend, nachgedrungen ſey, wie unſer — dilettirender Rechtsgelehrter, deſſen belebender Umgang und deſſen, wenn auch nicht durchaus in techniſcher, doch in äſthetiſcher Hinſicht unübertroffener Vortrag jener intereſſanteſten und tiefſten unter allen Clavierwerken, deren Originalität, plaſtiſche Kraft und Vielſeitigkeit allerdings unerſchöpflichen Stoff zum lebenslänglichen Forſchen und Denken darbietet, und ſelbſt zuerſt ernſtlicher an den Beethoven'ſchen Genius herangeführt und jenen Unterſuchungen und poetiſchen Entzifferungsverſuchen erweckt hat, deren Reſultate wir in verſchiedenen Blättern mitgetheilt haben. Vielfache, köſtliche und treffende Verſuche unſeres S., den Ton in's Wort umzuſetzen, liegen vor, großentheils in Form geiſtreicher Sonette, pſeudonym gedruckt in der ehemaligen trefflichen Berliner muſikaliſchen Zeitung und in der vor mehreren Jahren in Breslau erſchienenen Sammlung muſikaliſcher Sonette Der geiſtriche Commentator der Beethoven'ſchen Muſe gab uns, ebenfalls ungenannt, auch jene höchſt intereſſante bei Breitkopf und Härtel erſchienene Sammlung Beethoven'ſcher Clavierwerke, mit unvergleichlich ſinnreich unterlegten deutſchen Texten, nach Shakeſpear, Byron und Moore; er dichtete die von Eberwein componirte Oper „der Graf von Gleichen;“ ein Oratorium: „Bonifacius,“ welches wir Oratoriencomponiſten angelegentlichſt empfehlen, und gab zur Stiftung der Weimar'ſchen Liedertafel die erſte Anregung. — So geſellen wir gern ſeinen Namen verehrungsvoll denen jener ausgezeichneten Rechtsgelehrten bei, welche ſich ſeit einem Menſchenalter ſo große Verdienſte um die Tonkunſt erworben haben. In der Beſchreibung des Beethovenfeſtes (Gaßner'ſche Zeitſchrift) iſt Schmidts geniale Theilnahme an genanntem Feſte ausführlich erwähnt und dadurch neuerdings das Vorbemerkte beſtätigt.

Schmidt, Auguſt, Doctor der Philoſophie und muſikaliſcher Schriftſteller zu Wien. Am 9. September 1808 daſelbſt geboren, wurde die Liebe zur Tonkunſt durch die Muſiken, welche im väterlichen Hauſe allwöchentlich an beſtimmten Tagen ſtattfanden, ſchon in ſeiner früheſten Kindheit geweckt und ſpäter durch den Unterricht ſeines Vaters, Adam Schmidl, k. k. Rechnungsoffizials

Digitized by Google

und Archivars, eines Schülers Joſeph Haydn's und Mäſtrino's und damals eines der beſſeren Violinſpieler der Reſidenz, genährt. Als Literal und namentlich Herausgeber der Wiener allgemeinen Muſikzeitung hat er ſich vielfache Verdienſte erworben; ebenſo durch Gründung des Männergeſangvereins in Wien. Die Gaßner'ſche Zeitſchrift enthält einen großen Aufſatz über A. Schmidt's Kunſtwirken.

Schmidt, Simeon Georg, war am 21. März 1801 zu Detmold geboren, und iſt ein Schüler Spohrs. Anfangs war er Kammermuſiker und erſter Violiniſt in der Herzoglich Coburg'ſchen Hofcapelle, dann Domcapellmeiſter zu Münſter. Auch als Componiſt hat er bereits ein mehr als gewöhnliches Talent bethätigt, z. B. durch das Oratorium „dem Könige," die Cantate „die Weihe an die heilige Cäcilie," einige Ouverturen und Violinconcerte, Variationen und andere kleinere Sachen, die allerdings zum größeren Theile noch Manuſcript bleiben ſollten. Seine Frau, Johanna, geborene Wolf, iſt eine Schülerin von dem Tenor Wild, und hielt ſich einige Zeit einmal zu Kaſſel auf, wo Spohr, auf ihr Talent aufmerkſam geworden, ſich ebenfalls mit ihr bildend beſchäftigte.

Schmidt, Auguſt, geboren 1786 zu Norda, im Großherzogthume Weimar. Wir übergehen ſeine frühere Carriere. Gegenwärtig privatiſirt Sch. in Augsburg; um aber in ſeinem Fache nicht unthätig zu ſein, ſo ſchrieb er ſchon viel für eine dortige Nonetmuſik, welche Tondichtungen lohnende und ehrenvolle Anerkennung fanden; auch übernahm er die Arbeiten für die 28 Mann ſtarke Inſtrumentalblechharmoniemuſik des dortigen Chevauxlegersregiments (König), welche Compoſitionen und Arrangements ſtets mit allgemeinem Beifall aufgenommen werden. Schmidt's Charakter iſt edel, ſein Gefühl weich, und eine wohlthuende Gemüthlichkeit iſt unverkennbar in ſeinen Dichtungen, wie in ſeinem Umgange, denn empfänglich für alles Schöne, kann ſeinem Geiſte im Reiche der Töne auch nur Schönes und Gutes erblühen.

Schmiedt, Siegfried, guter Vocalcomponiſt des vorigen Jahrhunderts, zu Suhl um 1756 geboren, lebte von 1786 an ohngefähr 10 Jahre in Leipzig, wo er neben ſeinen eigenen Beſchäftigungen mit der Compoſition auch die Correctur in dem Breitkopf'ſchen Verlage beſorgte. Er ſtarb zu Suhl im Jahr 1799.

Schmitt, Johann Michael, aus Prag gebürtig, war eine Zeitlang Capellmeiſter am Dom zu Augsburg, und erhielt dann 1742 einen Ruf als Capellmeiſter nach Mainz, wo er gegen 1780 ſtarb, viele Compoſitionen für die Kirche hinterlaſſend.

Schmitt, Lorenz, berühmter Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, am 27. April 1731 zu Obertheres bei Würzburg geboren, und ſtarb zu Würzburg 1796. Componirt hatte er nur einige Concerte für ſein Inſtrument zu eigenem Gebrauche. Dagegen bildete er mehrere treffliche Violiniſten, z. B. Bäumel, Demar und Neuſchel.

Schmitt, Joſeph, gewöhnlich nur der Pater genannt, lebte um 1766 als Ciſtercienſermönch in der Abtei Eberbach im Rheingau, und war als Violinſpieler wie als geſchmackvoller und auch fleißiger Componiſt berühmt. Er war wie aus aller Oeffentlichkeit verſchwunden, nachdem er das Kloſter verlaſſen, ſich in Amſterdam verheirathet, einen Notendruck und Muſikhandel angefangen hatte, bis wir ihn 1802 zu Frankfurt am Main wieder treffen, wo er als Muſikdirector im Orcheſter angeſtellt war, und auch bis an ſeinen Tod blieb, der um 1808 erfolgt ſeyn muß, da ſich nach der Zeit gar keine Nachrichten mehr über ihn vorfinden.

Schmitt, Aloys, einer der ausgezeichnetſten jetzt lebenden Clavierſpieler, und auch als Componiſt für ſein Inſtrument, namentlich durch ſeine Concerte und Etuden, auch größere Werke, berühmt und mit Recht ſehr beliebt. Er ward 1789 in Erlenbach am Main geboren. Die Schilderung der äußeren Verhältniſſe dieſes höchſt intereſſanten, ſtets noch vielthätigen Mannes müſſen wir einer ſpäteren Zeit vorbehalten.

Schmitt, Jacob, jüngerer Bruder des Vorhergehenden und ebenfalls guter Clavierſpieler und fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument, ward um 1796 geboren. Jetzt lebt er als Muſiklehrer zu Hamburg.

Schmitt, Nicolaus, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts berühmter Fagottiſt und auch als Componiſt für ſein Inſtrument beliebt, ſtand zu Paris bei dem Orcheſter der großen Oper, war aber ein Deutſcher von Geburt.

Schmitt, Joſeph Adam, geboren zu Zell in Franken am 29. Juli 1745 und geſtorben als Schullehrer zu Versbach (wann?), war ein ſehr geſchickter Orgelſpieler und als ſolcher ein Schüler von dem ehemaligen Hoforganiſten Beyer. Auch als Componiſt hatte er in gewiſſen Kreiſen keinen unberühmten Namen, vorzüglich durch mehrere gediegene kleinere Orgelvorſpiele, ein Te Deum, ein Requiem und mehrere kleinere Meſſen. Außerdem hat man von ihm eine Generalbaßſchule, eine recht praktiſch geordnete Anweiſung zum Violinſpielen, eine dergleichen zum Singen, eine gründlich abgefaßte Abhandlung über die Applicatur, wie eine andere über die Erfindung der Bäſſe zu gegebenen Oberſtimmen, welche aber nicht gedruckt worden iſt.

Schmittbach, Carl, geboren den 28. Oktober 1798, ſeit 1832 erſter Fagottiſt in der Königl. Hofcapelle zu Hannover, ein ausgezeichneter Künſtler auf ſeinem Inſtrumente, ſtand früher eine Reihe von Jahren in dem Theaterorcheſter zu Leipzig.

Schmittbauer, Johann Aloys (nach Anderen Joſeph Al.), geboren 1718, bildete ſich in Stuttgart unter Jomelli's Leitung, und kam dann nach Raſtadt, von wo er gegen 1772 als Capellmeiſter in die Dienſte des damaligen Markgrafen von Baden und Hochberg zu Carlsruhe berufen ward, aus denen er ſpäter auch noch als Obercapellmeiſter in die des Großherzogs von Baden trat. Er ſtarb zu Carlsruhe erſt am 24. Oktober 1809. S. war ſeiner Zeit ein ſehr beliebter Componiſt; vornehmlich ſchätzte man ſeine Kirchenſachen. In ſeinen Freiſtunden beſchäftigte er ſich auch mit Verfertigung von Harmonica's aus Kryſtallglas, die er zugleich ſelbſt ſehr fertig ſpielte. Die berühmte Harmonicaſpielerin Kirchgeßner war ſeine Schülerin.

Schmölzer, Jakob Eduard, einer der ausgezeichnetſten Flötiſten, iſt zu Grätz in Steyermark, den 9. März 1812, geboren. Schmölzer's Spiel iſt ſo ausgezeichnet, daß es mit keinem der übrigen Flötiſten verglichen werden kann. — In ſeinem Spiele herrſcht eine unglaubliche Kraft und zugleich Lieblichkeit, welche die Herzen umſtricket. — Seine Compoſitionen athmen tiefes Gemüth und zeichnen ſich durch ihren Reichthum an Melodien und brillante Formen aus. Er ſchrieb bei 30 Concertſtücke, mehrere äußerſt ſingbare Lieder, mehrere Ouverturen und zuletzt eine Oper: „Der vierjährige Poſten," von Körner.

Schnabel, heißt das Mundſtück der ſogenannten Flute douce, der Clarinette und des Baſſethorns.

Schnabel, Joſeph Ignaz, geboren zu Naumburg am Queis den 24. Mai 1767, und geſtorben am 16. Juni 1831 zu Breslau als Domcapellmeiſter, Muſikdirector bei der K. Univerſität, Chorregent an der Kirche zum heiligen Kreuz und Lehrer der Tonkunſt im katholiſchen Seminar. In allen Berufszweigen, als Componiſt, Dirigent und Mentor, gleich thätig und ausgezeichnet, erwarb ſich S. die ſtets zunehmende allgemeine Achtung ſeiner Mitbürger durch ſeltene Anſpruchsloſigkeit, gefälliges Zuvorkommen, gemüthliche Herzlichkeit und ächt deutſchen Biederſinn. So war denn auch der Tag ſeines Hinſcheidens ein Trauertag für alle Bewohner Breslau's, welche 34 Jahre über Zeugen ſeiner eben ſo unermüdlichen als fruchtbringenden Wirkſamkeit geweſen. Zwei Söhne, Joſeph, Organiſt, und Auguſt, Muſiklehrer, nach Logier's Syſtem, haben wenigſtens partiell des Vaters Talent geerbt, und bereits rühmlichſt in ihren Fächern ſich ausgezeichnet. Eine Hauptzierde des reichlichen Nachlaſſes ſind S.'s Kirchenwerke, im ächt religiöſen Styl gehalten. Der älteſte Sohn Schnabel's — Joſeph, iſt ſeit 1829 Organiſt an der katholiſchen Dom-

Digitized by Google

kirche zu Glogau, und hat Kränklichkeits halber nie ſo thätig in ſeiner Kunſt ſeyn können, als ſein Talent wohl hätte erwarten laſſen. Doch componirte er mehrere Variationen für Clavier, Potpourri's (namentlich aus Spohr's „Jeſſonda“) und Lieder. — Auguſt, der jüngere Sohn S.'s, ſeit 1825 Muſiklehrer in Breslau, ſollte Anfangs Oekonom werden, ward nachgehends aber von der Regierung nach Berlin geſchickt, um unter Logier ſelbſt deſſen Unterrichtsmethode zu ſtudiren. Seine hauptſächlichſte Wirkſamkeit hat er am katholiſchen Schullehrerſeminar. — Ein Bruder von J. J. Schnabel, Michael mit Vornamen, lebt noch als Clarinettiſt in Breslau.

Schnarrwerk, auch Rohrwerk, daſſelbe was Zungenwerk oder Zungenſtimmen, welcher Artikel nachzuſehen iſt.

Schnecke, der Name des oberen Theils des Halſes an den Geigeninſtrumenten, weil derſelbe in einer gewundenen, ſchneckenartigen Form ausgeſchnitten iſt.

Schnegaß (mit lat. Endung Schnegaſius), Cyriacus, ein thätiger Beförderer der Muſik im 16. Jahrhunderte, war im Gothaiſchen Superintendent zu Friedrichsroda, ſtarb am 23. October 1597. Alle ſeine Geſänge waren weit verbreitet und beliebt, und übten namentlich einen großen Einfluß auf Verbeſſerung des Kirchengeſanges.

Schneider, Andreas, ein berühmter Orgelbauer des 16. Jahrhunderts, aus Schleſien gebürtig.

Schneider, Johann, ein guter Organiſt des vorigen Jahrhunderts, zuletzt an der Nicolaikirche zu Leipzig, geboren zu Lauder bei Coburg am 17. Juli 1702. Er ſtarb gegen 1778. Von ſeinen Compoſitionen iſt keine gedruckt worden; die im Manuſcript noch vorhandenen Orgelſätze ſind gründlich gearbeitet.

Schneider, Johann Georg Wilhelm, vortrefflicher Fortepianoſpieler und geiſtreicher Liedercomponiſt, ward geboren zu Rathenau am 5. October 1781. Er gab Unterricht im Clavierſpiele, ſpielte in Concerten, und componirte fleißig, beſonders viele Lieder, von denen auch mehrere größere Sammlungen im Druck erſchienen; ſtarb aber ſchon am 17. October 1811. Unter dem Pſeudonamen der Brüder Julius und Adolph Werder gab er auch zwei Jahrgänge eines muſikaliſchen Taſchenbuchs heraus.

Schneider, Franz, geboren 1737 zu Pulkau in Unteröſterreich. S. war ein denkender, gründlicher Tonſetzer und ein Albrechtsberger'n ebenbüetiger Meiſter auf der Degel. Er erreichte ein hohes, glückliches Alter, und ſtarb erſt am 5. Februar 1812.

Schneider, G. Abraham, ehemals Königl. Capellmeiſter zu Berlin, einer unſerer fleißigſten und auch talentvolleren Inſtrumentalcomponiſten. Es gibt kaum ein Inſtrument, für welches er nicht manches Gute, und zwar in jeder Art und Form von Tondichtung geſetzt hätte. Geboren 1760, ſtarb er 1839. Von ſeinen Kindern iſt hier vorzüglich wohl nur die Tochter Maſchinka, jetzt Frau des Violiniſten Schubert in Dresden, als Sängerin zu nennen, und dann auch der Sohn Julius, dee ſchon mehrere Liedee componirte und durch den Druck veröffentlichte.

Schneider, Georg Lorenz, Capellmeiſter in Coburg, geboren zu Burgpreppach 1766. Seine Arien und Geſänge, Lieder und andere Compoſitionen dieſer Gattung ſind wahre Meiſterſtücke ihrer Art. Erinnern wir nur an das ſchöne Lied „Vergiß mein nicht, wenn Dir die Freude winkt ꝛc.,“ das ſchon ſo oft, aber niemals geiſtreicher und ſo ganz aus der Seele geſungen componirt iſt als von Schneider.

Schneider, Wilhelm, Muſikdirector und Domorganiſt, auch Geſanglehrer am Gymnaſium zu Merſeburg, durch mancherlei Compoſitionen und muſikaliſche Unterrichtsbücher bekannt, iſt am 21. Juli 1783 zu Neudorf bei Annaberg geboren, und zu Merſeburg am 9. Octobee 1843 geſtorben.

Schneider, Dr. Peter Joſeph, zu Poppelsdorf bei Bonn lebend, ſ. Literatur.

Schneider, Vater und Söhne, gewöhnlich nur die große Familie S. genannt, aus Rückſicht auf die beiden (Söhne) Friedrich und Johann Gottlob S., die ſtets gemeint ſind, wenn von den beiden großen Künſtlern Schneider die Rede iſt. Der Vater, Johann Gottlob S., geboren am 1. Auguſt 1753 zu Alt-Waltersdorf bei Zittau, und ſpäter Organiſt und Schullehrer zu Alt- und Neu-Gersdorf, ſtarb im Mai 1840. Am 16. Mai 1837 feierte er ſein 50jähriges Amtsjubiläum in Gersdorf. Der älteſte ſeiner Söhne iſt Johann Chriſtian Friedrich S., Herzogl. Hofcapellmeiſter zu Deſſau, Dr. der Muſik ꝛc. Er ward zu Waltersdorf und zwar am 3. Januar 1786 geboren. 1817 ward er Muſikdirector bei dem neu eröffneten Stadttheater zu Leipzig, für welches er mehrere Ouverturen und andere Muſikſtücke ſchrieb, z. B. die ſchöne Ouverture, in welcher die Melodie „God save the King“ den Hauptſatz bildet. 1820 führte er das „Weltgericht“ zuerſt in Leipzig mit einſtimmigem Beifalle auf. Im Mai 1821 ging er nach Deſſau, wohin er als Capellmeiſter berufen worden war, und ſeitdem hat er fortwährend thätig als Componiſt, wie als Lehree und Director, und mit einem Erfolge gewirkt, daß unter den lebenden deutſchen Tonmeiſtern ſchwerlich einer einen berühmteren Namen in der Welt führt als unſer Friedrich Schneider. Das von ihm componirte Oratorium „Das verlorne Paradies“ führte er beim Muſikfeſte in Magdeburg am 2. September 1825 mit großem Beifalle auf. Er ſelbſt hält daſſelbe für das gelungenſte ſeiner Werke. 1827 gab er die zweite Auflage ſeines „Elementarhandbuchs der Harmonie und Tonſetzkunſt“ und einen zweifachen Curſus von Geſangsübungen für Schulen heraus. Das Oratorium „Pharao“ führte er zuerſt bei dem Dürersfeſte zu Nürnberg am 7. April 1828 auf. Außerdem ſind alle dieſe Oratorien aber, wie ſeine übrigen: „Die Sündfluth,“ „Chriſtus das Kind“ und „Chriſtus der Meiſter,“ auch an anderen Orten zu Gehör gekommen, und wir ſagen gewiß nicht zu Viel, wenn wir behaupten, daß in neuerer Zeit faſt kein großes Muſikfeſt veranſtaltet wurde, unter deſſen Aufführungen nicht auch Schneider's Name glänzte. Die meiſten größeren ſolcher Feſte hat er auch auf beſondere Einladung ſelbſt dirigirt. So ward er bei Gelegenheit der Direction der coloſſalen Aufführungen zu Halle von der dortigen Univerſität zum Doctor der Muſik ernannt. — Ueberſehen wir S.'s zahlreiche Compoſitionen, von denen bis jetzt ſchon über 100 größere bekannt geworden ſind, ſo tritt zuerſt uns die Ueberzeugung entgegen, daß ſein muſikaliſches Talent kein einſeitiges, ſondern ein univerſelles iſt. Es gibt keine Gattung von Tondichtung, in welcher ſein ſchöpferiſcher Geiſt ſich nicht, und immer zwar auf eine wahrhaft geniale Weiſe, fruchtbar gezeigt hätte. Indeß iſt der vollſtimmige Inſtrumentalſatz und vornehmlich die kirchliche Vocalmuſik, das Oratorium und die Meſſe, der eigentliche Wahlplatz ſeiner künſtleriſchen Kraft. Die Originalität ſeiner Orcheſterwerke geht ſo weit, daß man bei manchen Tonwendungen wie bei einem halsbrechenden Wagniß zittert, und doch wagt S. immer nur mit der Gewißheit des beſten Erfolgs. In Wahrheit, er ſchreibt vortrefflich, claſſiſch für das Orcheſter, überall lebensvoll und elegant. Nehmen wir Cherubini allenfalls aus, ſo vereinigt S. mehr als irgend einer der lebenden Componiſten die alte Solidität und Größe in Benutzung der Stimme mit den neueren Hülfsmitteln der Inſtrumentation. Eine Welt von Lieblichkeit und edlen Gebilden bieten ſeine Werke. Seine Oratorien ſind eine große Bereicherung der deutſchen Muſik, und nicht nur deßhalb, weil S. einer der größten Contrapunktiſten iſt, welche jetzt leben, und in der geſchickten Behandlung des Orcheſters wie Wenige gewandt und erfahren, ſondeen auch weil ee mit den Erforderniſſen des Tonkünſtlers eine nicht gewöhnliche Einſicht in die Poeſie und ein ernſtes Gemüth verbindet, das die Größe ſeiner Aufgabe kennt. — Johann Gottlob Schneider, Königl. Sächſiſcher Hoforganiſt und Muſiklehrer des evangel. Capellknabeninſtituts an der evangel. Hof-

Digitized by Google

kirche zu Dresden, der jüngere Bruder von obigem Friedrich S., und zweiter Sohn von Johann Gottlob, iſt geboren den 28. October 1789 in Alt-Gersdorf. S. iſt einer der erſten, trefflichſten Orgelvirtuoſen, und einer von den Wenigen, die es wahrhaft redlich mit der Kunſt meinen, aber auch meinen können. Er iſt ein durchbildeter Muſiker, ein wahrer Künſtler. Von ſeinen vielen, ſchönen Orgelcompoſitionen ſind leider nur erſt wenige durch den Druck bekannt geworden: eine Fantaſie und Fuge in C-Moll, eine andere in D-Moll, und ungefähr ein Dutzend anderer Orgelſtücke. Auch von ſeinen Geſängen ſind nur erſt wenige Sammlungen erſchienen. Deſto kräftiger jedoch wirken ſie in ſeiner nächſten Umgebung, wo ihm überhaupt die Verehrung zu Theil wird, die er als Künſtler und Menſch in Wahrheit und in hohem Grade verdient. — Johann Gottlieb S., Organiſt an der Kreuzkirche zu Hirſchberg in Schleſien, dritter Sohn von Johann Gottlob (ſ. oben), iſt am 19. Juli 1797 zu Alt-Gersdorf geboren. Er erreicht im Orgelſpiele nicht die eminente Kunſtfertigkeit ſeiner beiden Brüder, doch iſt er immer ein würdiger Mann ſeines Fachs, ein tüchtiger Meiſter auf ſeinem Rieſeninſtrumente. Für das Pianoforte componirte er mehrere Hefte Variationen und Sonaten, für die Orgel Vorſpiele und außerdem ein Kyrie und Gloria.

Schneider, Mathias, war ein berühmter Clavierinſtrumentenmacher und Orgelbauer zu Bern, wo er am 24. Auguſt 1838 in einem Alter von 60 Jahren ſtarb. Eines ſeiner ſchönſten und größten Werke iſt die Orgel in der deutſchen Kirche zu Neufchatel. Gebildet hatte er ſich mehr durch eigenes Studium, Uebung und Erfahrung, denn durch Anweiſung von Seiten eines Meiſters.

Schneider, Georg Abraham, ſtarb zu Berlin am 19. Januar 1830, nachdem er längere Zeit ſchon am Aſthma gelitten hatte. In der Vocalmuſik hat er ſich übrigens nicht bloß einmal verſucht, wie es im Hauptwerk heißt, ſondern außer dem daſelbſt angeführten Oratorium noch ein zweites, „die Pilgrimme auf Golgatha,“ einige Meſſen, ein Stabat mater, ein Magnificat, mehrere Cantaten (z. B. 1810 auf den Tod der Königin Louiſe von Preußen, wie zu den Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzen und Prinzeſſinnen) und noch Anderes in Muſik geſetzt. Uebrigens war ſein Hauptfeld allerdings ſtets die Inſtrumentalmuſik. Geboren war S. nicht 1760, ſondern 1770 zu Darmſtadt, und machte, als der Sohn armer Eltern, ſeine erſte muſikaliſche Carriere bei einem Stadtmuſikus. Dann unterrichtete ihn der Cantor Portmann, ſein nachmaliger Schwiegervater, wornach er zunächſt als Oboiſt Dienſte bei einem heſſiſchen Regimente nahm, bis er, aus Rückſicht auf ſeine Virtuoſität, als Hofmuſikus angeſtellt ward. In preußiſche Dienſte kam er endlich auf ausdrückliche Empfehlung des Großherzogs von Mecklenburg.

Schnell, Johann Jacob, Erfinder des Anemochords oder Windclaviers, war 1740 zu Vaihingen im Würtembergiſchen geboren.

Schneller, franz. Pincé renversé, gehört zu den weſentlichſten Manieren und beſteht aus dem vorgeſchriebenen Haupttone ſelbſt und aus der Secunde deſſelben. Er wird gewöhnlich durch zwei kleine Nötchen angedeutet und jedesmal ſehr geſchwind vorgetragen, gleichſam abgeſchnellt, woher er auch ſeinen Namen hat.

Schnelzer, ſ. Pralltriller.

Schnitker, Arp, berühmter Orgelbauer zu Hamburg, wo er 1720 ſtarb. Bei allen Bauten unterſtützten ihn ſeine beiden Söhne — Johann Georg und Franz Caspar. Nach des Vaters Tode gingen dieſelben aber von Hamburg weg und etablirten ſich in Zwoll.

Schnitzer, Sigmund, einer der älteſten Rohrinſtrumentenmacher, lebte zu Nürnberg, und ſtarb hier am 5. December 1578.

Schnizer, Franz, geboren zu Wurzach 1740, bildete ſich in dem Stifte Ottobeuren, wurde 1759 daſelbſt Benedictinermönch und Organiſt, und ſtarb 1785. An Compoſitionen hinterließ er 18 Operetten, 6 Gelegenheitscantaten, 4 Meſſen und 1 ausgezeichnetes Alma redemptoris mit einem obligaten Horne. Auch als Orgelſpieler behauptete S. einen hohen Rang.

Schnyder von Wartenſee, Xaver, im Jahre 1786 zu Luzern in der Schweiz geboren, ſtammt aus einer der erſten daſigen Patrizierfamilien. Er hatte ſeit 1817 ſeinen Wohnſitz in Frankfurt a. M., wo er ſich hauptſächlich mit dem Unterrichte in der Theorie der Tonkunſt, der Compoſition und der ausländiſchen Literatur beſchäftigte. Jetzt lebt er auf ſeinem Schloſſe Wartenſee in der Schweiz. Im Herbſt des Jahres 1827 errichtete er daſelbſt mit ſehr günſtigem Erfolge eine neue Geſangsbildungsanſtalt, und ſeit etwa 1830 widmete er ſich auch dem Spiele der Harmonica, worin er es zur Meiſterſchaft brachte. Schnyder von Wartenſee iſt ein ächter Jünger der Tonkunſt und Einer von den Wenigen, denen es um Verbreitung des edeln Geſchmacks zu thun iſt, der aber auch, bei vielſeitigen, gründlichen ſowohl muſikaliſchen als wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen, die Ueberzeugung des Schönen und Guten in ſich trägt, und daher nicht, wie ſo viele unſerer jetzt lebenden praktiſchen Künſtler, der Spielball wechſelnder Mode wird. Seine Muſik iſt oft originell; immer aber klar, melodiſch und dabei von ſeltener Correctheit. Als Operncomponiſt beurkundet er ein ſeltenes Treffen und Feſthalten der verſchiedenartigſten Charaktere und poetiſche Erhebung über das Gewöhnliche. Seine Arien athmen Gemüth und oft viele Zartheit, ſeine Chöre aber ſind kräftig und von großer dramatiſcher Wirkung. Auch als Dichter und Schriftſteller iſt Schnyder von Wartenſee bekannt. In den „Alpenroſen“ und verſchiedenen Zeitſchriften ſind mehrere ſeiner dahin gehörigen Erzeugniſſe abgedruckt worden, und von denen, welche zur Muſik in näherer Beziehung ſtehen, findet man viele in der „Cäcilia“ und der Leipziger allg. muſikal. Zeitung. Auch in dieſes unſer Buch hat er manchen ſchätzenswerthen Aufſatz geliefert. Ueberhaupt iſt Schnyder ein vielſeitig gebildeter Mann, von beſonders glänzenden phyſikaliſchen, hiſtoriſchen und artiſtiſchen Kenntniſſen. Reiſen, welche er durch ganz England und Italien machte, haben dazu nicht Wenig beigetragen. Als Muſiker möchten wir ihn unbedingt in die Reihe unſerer erſten Contrapunktiſten ſtellen, der aber nicht einſeitig an der todten Formel klebt, ſondern auch hier in reinſter Begeiſterung für alles Erhabene und Schöne ſich hoch emporſchwingt über jeden Materialismus, und den Ton, auch in ſeinen wunderbarſten Combinationen, nie entrückt ſeiner eigentlichen Natur als ſtumm-beredte Sprache der Seele. In dieſem Sinne ſind alle ſeine Compoſitionen abgefaßt; friſch geſungen die Lieder aus tiefem Gemüth, und der Chor der Inſtrumente innig belebt von einem klaren Geiſte, der, ſchlicht und einfach, wie Schnyder ſelbſt, aber auch ſtets rege und neu, immer tief innig zum Herzen redet, wo nur der Sinn für die Kunſt ſich über alltäglichen Flitter hinaus zu ihm zu erheben vermag.

Schoberlechner, Franz, Pianiſt und Componiſt (nebſt Frau). Franz S. ward geboren zu Wien am 21. Juli 1797, und iſt der Sohn eines Kaufmanns, der zugleich ein großer Muſikfreund und recht braver Violinſpieler war. Seine Frau, Sophia mit Vornamen, iſt die Tochter des italieniſchen Geſanglehrers Filippo dall' Occa (alſo nicht des Contrabaſſiſten dieſes Namens), ward geboren zu Petersburg 1809. Während ſeines erſten Aufenthalts in Petersburg lernte er ſeine Gattin kennen, indem dieſelbe in einem ſeiner Concerte ſang. Er verheirathete ſich mit derſelben am 8. Mai 1824, und keineswegs geneigt, ſich dadurch vielleicht dort zu fixiren, wie es allgemein gewünſcht ward, trat er nun vielmehr eine noch größere Reiſe mit derſelben gemeinſchaftlich an, zwar zuerſt nur in Rußland ſelbſt, dann, nach einem abermaligen zweijährigen Aufenthalte in Petersburg, 1826 aber nach Deutſchland, um vor Allem nach Dresden und Wien, und dann aus Deutſchland hinweg nach Italien, wo das Künſtlerpaar, ſie als Sängerin und er als Claviervirtuoſe, beſonders zu Parma,

Digitized by Google

Florenz und Lucca ſehr beifällig aufgenommen wurde. 1827 ward die zweite Reiſe durch Polen nach Petersburg angetreten. Jetzt ging Mad. Schoberlechner zum erſtenmale auf's Theater, nämlich in der italieniſchen Oper, welche ſich damals zu Petersburg befand. Vorher hatte ſie ſtets nur in Concerten ſich hören laſſen. Der Verſuch fiel ſo glänzend aus, daß ſie ſofort für drei Jahre mit einem jährlichen Gehalte von 20,000 Rubeln angeſtellt ward. Schoberlechner, der Mann, beſchäftigte ſich während der Zeit mit Unterrichtgeben und Componiren, nur mitunter auch ein Concert veranſtaltend. 1833 machte er ſeine dritte Reiſe nach Petersburg, jedoch vornehmlich nur in der Abſicht, um ſein daſelbſt zurückgebliebenes Vermögen nach Italien überzuholen. Unterwegs ließ er ſich am Dresdner Hofe hören, und nach Italien zurückgekehrt, verließ er von 1834 an ſeine Frau nicht mehr, die bis dahin fortan zu einem wahren Glanzpunkt der italieniſchen Oper ſich aufgeſchwungen hatte. Im genannten Jahre war ſie in Mailand an der Scala und zwar abermals neben der Malibran engagirt. Im Carneval 1835 ſang ſie auf dem Turiner Theater. Hierauf wurde ſie für's Theater Pergola in Florenz und dann mehrmals für die Scala in Mailand engagirt. Im Frühjahre 1833 war ſie mit der italieniſchen Oper in Wien, von wo aus das Künſtlerpaar abermals nach Petersburg zu einem Beſuche bei den Eltern ſich wandte. Neuere Nachrichten über dieſes Paar fehlen uns.

Schobert, ſ. Schubart.

Schofar oder Schophar, ſ. Poſaune.

Scholl, Carl, geboren den 8. Jänner 1778 zu Duolkiew in Polen. Als eminenter Meiſter auf der Flöte erhielt er am 1. Mai 1797 das Aufnahmsdecret in die Orcheſter der beiden K. K. Hoftheater, und hat fortwährend hier den Ruhm eines wahren Künſtlers bei jeder Veranlaſſung, wie nicht minder durch die Bildung trefflicher Zöglinge, bewährt. Dreiunddreißig brillante Flötencompoſitionen, die allenthalben eingänglich geworden ſind, beurkunden auch ſeinen entſchiedenen Autorberuf.

Schollenberger, Caspar, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Canonicus regul. zu Ulm, Kirchencomponiſt, und merkwürdig als (der gewöhnlichen Annahme nach) der Erſte in Deutſchland, welcher Inſtrumente zu ſeinen Muſiken ſetzte.

Scholtz, Benedikt, um 1760 zu Ullersdorf bei Liebenthal geboren. Den größten Theil ſeiner Zeit widmete er dem Studium der Violine, auf der er es bald zu einer großen Fertigkeit brachte und dieſe verſchaffte ihm die Stelle eines Muſikdirectors in der Gräfl. v. Röder'ſchen Capelle in Hohlſtein bei Löwenberg, wo er auch bis zur Auflöſung derſelben (1794) blieb. Darauf ließ er er ſich in Warmbrunn nieder, wo er, begünſtigt durch das Glück, ſich eine ruhige und bequeme Lage zu bereiten im Stande war. Indem er ſich hier mit Informationen und der Direction der damals in Warmbrunn blühenden Concerte befaßte, verdiente er den Dank vieler Muſikfreunde, denen dadurch ſo manche ſchöne Stunde gewährt wurde. Er ſtarb im Jahre 1824.

Scholz, Caspar Gottlieb, Muſikalienhändler zu Nürnberg, geboren daſelbſt am 25. December 1761, war auch ein guter Violoncellſpieler und nicht unbeliebter Componiſt. Im Jahre 1831 ſtarb zu Moskau an der Cholera ein Muſikdirector Scholz.

Schön, Moritz, Violinvirtuos, geboren 1808 zu Brünn in Mähren. Seit 1835 befand S. ſich auf Reiſen durch Deutſchland, Oeſterreich und Holland. Er beſitzt eine große Meiſterſchaft auf ſeinem Inſtrumente, und beſonderes Lehrtalent mit neuer Methode. Im Haag, in Frankfurt, Braunſchweig, Gotha, Leipzig, Wien und überall, wo er ſich hören ließ, ärndtete er ungetheilten Beifall. — Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts lebte auch ein großer Hornvirtuoſe, Namens Schön.

Schönbichler, Iſidor, geboren den 4. Jänner 1794 zu Melk in Oeſterreich, Stiftshofmeiſter und Pfarrer, gehört in die Reihen der vorzüglichen Dilettanten auf der Flöte.

Schönebeck, Carl Siegmund, Celloiſt und Componiſt, war geboren zu Lübben in der Niederlauſitz am 26. October 1758.

Schönfeldt, Johann Philipp, geboren zu Straßburg 1742. 1782 treffen wir ihn als Capellmeiſter an der ſogenannten neuen Kirche zu Straßburg, wo er auch zu Anfang des laufenden Jahrhunderts ſtarb, den Ruf eines vielgebildeten Künſtlers, und beſonders beliebten Liedercomponiſten hinterlaſſend.

Schönherr, Gottlob Friedrich, Cantor, Muſikdirector und Organiſt, auch Lehrer an der dritten Claſſe der Schule zu Jever, guter Kirchencomponiſt, geboren 1760 zu Freiberg, und geſtorben zu Jever am 5. Februar 1807.

Schönion, Name eines altgriechiſchen Tonſtücks, das einen weichlich zärtlichen Charakter gehabt haben ſoll, deſſen weitere Beſchaffenheit aber nicht mehr bekannt iſt.

Schonz, Demoiſelle, in Wien, geboren 1800, verlor ſchon, noch als Kind, durch Krankheit das Augenlicht, fand jedoch glücklicher Weiſe in der k. k. Hofharfenmeiſterin, Madame Müllner-Gollenhofer, eine wahrhaft mütterliche Freundin, welche, das ſeltene, angeborene Muſiktalent erkennend, ſie aus reinſter Menſchenliebe auf ihrem Inſtrumente unterrichtete, und mit alſo entſchiedenem Erfolge ausbildete, daß die Kleine bereits nach wenig Jahren öffentliche Proben ihrer erlangten Kunſtfertigkeit ablegen konnte. Seit geraumer Zeit iſt ihr Name in der Muſikwelt verklungen, und ſie ſelbſt wohl nicht mehr unter den Lebenden.

Schop, Johann, lebte im 17. Jahrhundert zu Hamburg als ein für damals großer Meiſter auf der Violine und geſchätzter Componiſt.

Schott. Die Muſikalienhandlung Schott in Mainz mit Commanditen in Antwerpen und Paris iſt ihrer wahrhaft gigantiſchen Unternehmungen, der, nehmen wir Breitkopf und Härtel in Leipzig aus, faſt beiſpielloſen Maſſe ihrer Verlagsartikel, worunter zudem wenige unbedeutende, und ihrer mancherlei Verzweigungen und auch äußerlich großer Ausdehnung wegen eine der bedeutendſten nicht bloß Deutſchland's, ſondern ganz Europa's. Gegründet ward ſie von Bernhard Schott um 1780. 1790 hatte die Handlung bereits einen Namen durch ganz Deutſchland, und ihr Ruf wäre vielleicht kurz darauf ſchon zu einem europäiſchen herangewachſen, hätten die franzöſiſchen Kriegsunruhen nicht, wie in alles künſtleriſche ſo auch in dieſes künſtleriſch-induſtrielle Leben eine empfindliche Störung gebracht. Nach Bernhard's, des Vaters, Tode ging dieſer an die Söhne, J. u. A. Schott, über, und durch die ausgezeichnete Geſchäftsthätigkeit dieſer beiden Brüder erhielt die Handlung, welche jetzt die Firma Bernhard Schott's Söhne annahm, nun mit dem Eintritte ruhiger und günſtigerer Zeiten auch einen Aufſchwung, deſſen wunderbar kräftige Schnelligkeit wie jetzt in Wahrheit coloſſale Geſtaltung allgemeines Erſtaunen erregen muß. Um 1818 errichteten die Gebrüder Schott neben ihrer eigentlichen Handlung und großen Notendruckerei, und lithographiſchen Anſtalt, auch eine Inſtrumentenfabrik, beſonders für Blasinſtrumente, Flügel und Pianos, und welchen mächtigen Erfolg auch im Aeußern dieſelbe bis zur Stunde gehabt hat, beweiſt am beſten wohl, daß in der Generalverſammlung des Großherzoglich Heſſiſchen Gewerbevereins vom 18. November 1836 den Gebrüdern Schott in Mainz diejenige ſilberne Verdienſt-Medaille zuerkannt wurde, welche nur an ſolche Bewohner des Großherzogthums von dort aus ertheilt wird, die ſich durch wahrhaft großartige Fabrikanlagen auszeichnen. Eine fernere Erweiterung erhielt die Handlung zu ziemlich gleicher Zeit endlich durch Anlage einer Buchdruckerei, in deren Folge nun die Verlagsunternehmungen ſich auch über theoretiſche Muſikwerke erſtrecken, unter denen wir nur Gottfried Weber's Lehrbücher und die 1824 von demſelben gegründete Zeitſchrift „Cäcilia" nahmhaft machen wollen. Das Schott'ſche Etabliſſement in Antwerpen leitete früher ein dritter Bruder, Adam Schott, der zugleich eine gründliche muſikaliſche Bildung erhalten hatte und ſich namentlich als Virtuos

Digitized by Google

auf der Clarinette auszeichnete. Er zog ſich nach ſechs Jahren von dieſem Geſchäfte zurück, und ging nach Nordamerika, wo er nun ganz der Kunſt lebte, mehrere Muſikſchulen errichtete, welche noch jetzt beſtehen und zum Theil von ſehr angeſehenen Künſtlern geleitet werden, und überhaupt für die Kunſtbildung im Allgemeinen wie im Beſonderen ſehr erfolgreich wirkte. Von Amerika nach England zurückgekehrt, müſſen wir bekennen, hat ſich der verdiente Mann ganz aus unſerem Geſichtskreiſe verloren, und wir vermögen nur noch zuzuſetzen, daß er 1838 noch in England lebte. Daß ſeit Jahren ſchon die ganze Handlung durch Großherzogliches Decret zur Hofmuſikhandlung erhoben wurde, mag zum Schluſſe unſers Aufſatzes dienen, dem wir Nichts mehr zuzufügen haben, als den herzlichen Wunſch, die ganze Anſtalt möge fortwährend ſich des Segens und Ruhmes erfreuen, den die bereits hervorgehobene bewundernswerthe Geſchäftsthätigkeit ihrer Eigenthümer, der Gebrüder Schott (deren Söhne jetzt auch im Geſchäfte ſind), in Wahrheit verdient, und den dieſelbe auch ſelbſt ſchon, wie über den europäiſchen Muſikalienhandel insbeſondere, ſo mittelbar durch dieſen auch über die geſammte muſikaliſche Kunſt auf eine ſo mächtig in die Augen ſpringende Weiſe gebracht hat.

Schott, Conrad, geſtorben zu Stuttgart 1630, war ein berühmter Orgelbauer, aber blind.

Schottland, — ſchottiſche Muſik. Bekanntlich theilt man Schottland ein in Süd-, Mittel- und Nordland, ſeine Bewohner ſelbſt jedoch lieber und auch richtiger in Hoch- und Niederländer oder Berg- und Thal-Schotten. Der Niederländer iſt ganz Engländer, in Kleidung und Sprache, Leben, Bildung, und wir müſſen darauf verzichten, auch nur eine Spur von eigenthümlicher Muſik bei ihm zu finden, denn die wenigen Nationalgeſänge, welche er noch beſitzt, ſind nicht dahin zu rechnen, und um ſo weniger, als durch die lange Kette von Tradition und fortwährende Berührung mit fremder engliſcher Kunſt ſie ohnſtreitig auch ſchon alles characteriſtiſche Gepräge verloren haben. Ziemlich alle Muſiker, welche wir in den ſchottiſchen Niederlanden antreffen, ſind Engländer oder Deutſche, weniger Italiener und Franzoſen. In Edinburg, wo ſich das einzige ſchottiſche Opernhaus befindet, werden bisweilen von kleinen engliſchen Truppen Operetten und dergleichen in engliſcher Sprache aufgeführt; zu größeren Productionen fehlen die Mittel. Bei dem Bergſchotten, welcher in allen Stücken von ſeinem Bruder, dem Niederländer, weſentlich abweicht, und bis zur Stunde, im beharrlichen Zurückweiſen alles Fremden, eine gewiſſe characteriſtiſche Selbſtſtändigkeit und Nationalität behauptet hat, iſt aber von der ganzen großen Maſſe von Inſtrumenten neben der Trommel nur der Dudelſack im Gebrauch. Kein anderes Inſtrument kennt und kein anderes liebt der hochherzige kühne Bergbewohner; es iſt ihm Alles, ſeine ganze Muſik. Im Dienſte der Religion und Kirche hat die Muſik ihre ſchönſten Früchte getragen, aber im Dienſte der Religion und Kirche auch konnte ſie nur zu der herrlichen Blüthe gelangen, mit welcher ſie nach und nach dann alles Leben überduftete. In den 900 und noch mehr Kirchen jedoch, in welchen die ſchottiſche Nation ſich zur Verehrung Gottes verſammelt, darf nach ſtrenger Satzung des dort geltenden presbyterianiſchen Ritus kein Mittel der Muſik wie der Malerei der Andacht zu Hülfe kommen. Schottland kennt ſchlechterdings keine Kirchenmuſik; nur dem Mars und Bachus ſind Geſang, Trommel und Pfeiſe geweiht. — In Schottland iſt die Harfe ſchon ſeit mehreren Jahrhunderten verklungen: die Sackpfeiſe hat — wie geſagt — ihre Stelle eingenommen. Uebrigens war in den ſchottiſchen Niederlanden die Harfe niemals heimiſch, nur die Hochlande hatten ſie von den Iren bekommen. Neuere Bergſchotten wollen das zwar nicht zugeben; allein die beiden älteſten der noch vorhandenen caledoniſchen Harfen beweiſen dieſen Urſprung. Aehnlich wie mit der Harfe verhält es ſich auch mit den älteſten uns aufbewahrten ſchottiſchen Melodien, unter welchen ſich gar viele bekannte iriſche Nationalweiſen und ſelbſt die berühmten „Erin go bragh“ und „Coolin“ befinden, nur mit dem Unterſchiede, daß die letzteren eine weit höhere Kunſtvollkommenheit und Ausbildung haben. Indeſſen gibt es namentlich unter denen, welche vorzugsweiſe dem nördlichen Hochland angehören, auch manche, die keinen iriſchen Anſtrich tragen, dagegen aber auf eine auffallende Weiſe den bekannten chineſichen Melodien ähnlich ſehen, welche Ouſeley in ſeinen orientaliſchen Sammlungen mittheilt, ſo wie andrerſeits auch Lempriere auf ſeiner Reiſe nach Marocco die Bemerkung gemacht hat, daß die lebhaften Mohriſchen Lieder außerordentlich Viel mit dem Character der ſchottiſchen Melodien gemein haben. Alle haben etwas eigenthümlich Klagendes, das einerſeits unſerm Moll ähnlich, auf der andern Seite jedoch auch wieder ſehr unähnlich iſt. Uebrigens darf nicht vergeſſen werden, daß die außer den Oſſianiſchen Liedern uns erhaltenen ſonſtigen Compoſitionen, beſonders der nördlichen Hochlande, nur wie Bruchſtücke älterer Melodien ausſehen, wild, abgeriſſen und unvollkommen. Es ſteht demnach zu vermuthen, daß ſie nicht urſprünglich für die Sackpfeiſe berechnet, ſondern umgeändert und entſtellt worden ſeyen, um dieſem unvollkommenen Inſtrumente, deſſen Beſchreibung man unter ſeinem eigenen Artikel findet, zu entſprechen. Wales ſcheint die Sackpfeiſe faſt gleichzeitig mit der Harfe, obwohl von der entgegengeſetzten Seite, empfangen zu haben; indeſſen in den ſchottiſchen Hochlanden war die letztere unſtreitig das ältere und vielleicht älteſte Inſtrument. Von der Cruth, einer Art Guitarre oder unförmliche Violine, welche auch ſchon längſt vergeſſen iſt, und nur in gaeliſchen Liedern noch erwähnt wird, läßt ſich nicht mehr ſagen, ob ſie ſchon vor oder auch erſt nach der Harfe nach Schottland kam. Die Sackpfeiſe erhielten die Schotten von den Hebriden, wohin nach einer Tradition jener Inſeln die Dänen ſie gebracht hatten, wurden aber gewiß nicht früher mit ihr bekannt als im 10. Jahrhundert. Eigentlich national und heimiſch wurde ſie wahrſcheinlich erſt geraume Zeit, nachdem Kenneth Mac Alpine die Picten bezwungen und das Königl. Hoflager von Argyleſhire nach Scone verlegt hatte. Bei der damals eingetretenen Verwilderung ſcheint ſie als das rohere kriegeriſche Inſtrument über die ſanftere harmoniſche Harfe den Sieg davon getragen und demnächſt auch bewirkt zu haben, daß die urſprünglichen Harfenweiſen ihrem mangelhaften Spiele angepaßt wurden. Zu dieſem Schluß iſt man um ſo mehr berechtigt, da in ihrer jetzigen Form keine der noch erhaltenen Melodien über jene Zeit hinausreicht, viele derſelben aber deutlich durchſchimmern laſſen, daß ſie urſprünglich für die Harfe componirt worden ſeyen. In Irland iſt die Sackpfeiſe zwar bekannt und gebräuchlich, aber niemals eigentlich national geweſen. Die Niederſchotten hatten und haben theilweiſe auch noch gleichfalls eine Sackpfeiſe; in ihrer Form jedoch wie durch ihre ſüdliche Abſtammung iſt dieſelbe ſehr verſchieden von der Dänenpfeiſe der Hochländer, bei denen ſich das Inſtrument bis auf den heutigen Tag, und zwar als das einzig nationale, erhalten hat. Was wir über die Sackpfeiſe hinaus an Inſtrumentalmuſik in Schottland treffen, iſt nicht ſchottiſche Muſik und übrigens auch ſehr wenig. Als im vorigen Jahrhundert nach Vertreibung Carl Eduard's die Clans geſetzlich aufgehoben wurden, ſchien, wie alles Nationale, auch die Sackpfeiſe mit dem Untergange bedroht; aber obwohl man den Häuptlingen ihre alten Rechte und Freiheiten nahm, ſo wurde doch mit ihrer Abhängigkeit die Anhänglichkeit der Clansleute an ſie nicht geſtört, und dauert noch bis zur Stunde, vorzüglich unter dem Landvolke der entlegenen Gegenden, in wenig verringertem Grade fort. Wie in dem Schweizer der Kuhreihen iſt auch die Sackpfeiſe fähig, in dem ſeinem Vaterlande entzogenen Schotten das heftigſte Heimweh zu erregen. Die merkwürdigſten Bei-

Digitized by Google

ſpiele liegen davon in der Geſchichte der Nationalmuſiken vor. Früher waren die Pfeifer die beſtändigen Gefährten beſonders der Chiefs; die Strenge, welche England in Folge der Ereigniſſe von 1745 eintreten ließ, brachte zwar auch hierin eine Aenderung hervor, und die Sackpfeife war eine Zeit lang, ſo gut wie die Hochlandstracht geächtet. Da ſie indeſſen bei den ſchottiſchen Regimentern als Kriegsmuſik beibehalten wurde und werden mußte, ſo kam ſie bald auch in den Bergen wieder zum Vorſchein und nahm nach und nach wieder ihre alte Stelle ein. Gegenwärtig, wo alles Altſchottiſche mit ungewöhnlicher Liebe wieder hervorgeſucht wird, und der Kilt wieder zu Ehren gekommen iſt, gibt es daher wenige Clanshäupter, die nicht einen Pfeifer halten, und die Gentlemen ſelbſt ſetzen eine Ehre darein, die Sackpfeife ſpielen zu können. Bei jenen Häuptlingen ſieht man gewöhnlich ſchon des Morgens zur Frühſtückszeit einen ſtattlichen Mann in Hochlandstracht mit ſeinem Lederſack unter dem Arm auf den Raſen vor der Hausthüre auf und ab ſtolziren, um mit ſeinen Pibrochs die Hörer zu unterhalten. Während der Mittagsmahlzeit nimmt er in der Regel entweder denſelben Platz ein oder poſtirt er ſich in der Halle. Einen beinahe feierlichen Eindruck macht es, wenn auf Bällen der Pfeifer in vollem Staat, das Gathering (Sammeln) ſeines Clans blaſend, etwa 10 Minuten vor ſeinen Chief in den Saal einſchreitet, und ſich aufſtellt, um fortzuſpielen bis ſein Gebieter mit der Familie anlangt und ihm das Zeichen zum Aufhören gibt. Zu den Nationaltänzen der Schotten, wie die „Hochlands-Reels", kann faſt keine andere als Dudelſacksmuſik gebraucht werden. So iſt auch die Ecoſſaiſe (ſ. d.) eigentlich nur für den Dudelſack beſtimmt, und in ſpäteren Zeiten auf moderne Inſtrumente übertragen, erſcheint ſie niemals in ihrer wahren nationalen Geſtalt. Die Pfeifer genießen in der Regel noch beſondere Vorrechte, und Herr und Frau vom Hauſe vertrauen ihnen mehr, als irgend einem ihrer übrigen Diener. In Dunkeld findet alljährlich ein großer Wettſtreit zwiſchen den Pfeifern der geſammten Hochlande ſtatt, wobei Preiſe ausgetheilt werden, und das ganze Jahr hindurch pflegen viele Pfeifer ſich auf dieſes Concert vorzubereiten, was ſehr zur Vervollkommnung des Dudelſackſpiels beitragen muß. Einen berühmten Pfeifer und namentlich einen ſolchen zu beſitzen, der in jenem Wettkampfe einmal den Preis gewann, iſt auch ein Stolz der Herrſchaften, und um keinen Preis ließen ſie denſelben aus ihren Dienſten treten. Eine Notenſchrift beſitzen die Schotten faſt gar nicht. Die Melodien ihrer Lieder, welche dann auch auf der Sackpfeife geſpielt werden, pflanzen ſich durch Tradition fort, und was mehr auf dieſem Inſtrumenle hervorgebracht wird, erſcheint als eine Art Phantaſie der Muſikanten. So ſind auch die Kriegsmuſiken, oder überhaupt die Muſiken beim Militär, nur kriegeriſche Lieder, die der Dudelſack vorträgt, und wozu die Trommel ſich natürlich in rhythmiſchen Schlägen geſellt. Auf Märſchen pflegen die Soldaten auch den Text dazu zu ſingen, und beim Angriff der Feinde geſchieht dieß jedesmal in beſchleunigtem Rhytmus, ſo daß Geſang und Spiel beim Angriff ſelbſt in ein wahrhaft raſendes Geſchrei ausartet, das den Bergſchotten aber zur höchſten Begeiſterung hinreißt und ihn meiſtens als Sieger aus dem Kampfe zurückkehren läßt. Kein Feſt feiert der Schotte ohne ſeine Sackpfeife, und wo er vergnügt iſt, müſſen auch die Pfeifer ihn umgeben, wie denn endlich auch mit ihren klagenden Tönen ihn zur letzten Stätte der Ruhe begleiten.

Schrader, Carl, recht wackerer deutſcher Tenoriſt, geb. 1810 zu Hamburg, trat 1828 zum erſtenmale in Hamburg auf, und war ſpäter in Leipzig, Aachen, Riga u. a. Orten.

Schramm, Melchior, Organiſt in Offenburg, in Münſterberg in Schleſien geboren, trat 1574 im Dienſte des Grafen Carl von Lothringen, wo er mehrere 5- und 6ſtimmige geiſtliche Lieder herausgab. Er war auch ſehr fleißig als Componiſt.

Schramm, 1) Tobias, Orgel- und Inſtrumentenmacher zu Dresden, blühete gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts, und war aus Spandau gebürtig. Sein Sohn — 2) Johann Chriſtian, ſtudirte unter dem Capellmeiſter Richter die Muſik. Auf dem Claviere, welches er zu ſeinem Hauptinſtrumente gewählt hatte, beſaß er eine für damals ſehr bedeutende Fertigkeit. Er componirte auch Manches für's Clavier, und ſtarb zu Berlin am 9. April 1796, im 85. Jahre ſeines Lebens.

Schreibart, ſiehe Satz und Styl.

Schreiber, Chriſtian, Kirchenrath und Oberpfarrer der Ephorie Lengsfeld im Großherzogthum Sachſen, geboren zu Eiſenach am 15. April 1781, iſt neben ſeinem Rufe als theologiſcher Schriftſteller und Dichter auch rühmlichſt bekannt als Lieder-Componiſt.

Schreyer, Chriſtian Heinrich, Componiſt, geboren zu Dresden am 24. December 1751, erwarb ſich binnen Kurzem den Ruf eines der fleißigſten und auch geſchickteſten Componiſten, beſonders in der Vocalmuſik. Unter den Inſtrumenten ſchrieb er blos für Clavier, und zwar im Ganzen mehrere Dutzend Sonaten, viele Rondo's, Märſche, Tänze und andere kleine Sachen. An Geſangwerken hat er gegen 400 Lieder, an 50 vollſtimmige Kirchencantaten und Hymnen, ein paar Oratorien und Anderes geliefert.

Schrickel, Wilhelmine, jetzt vermählte Steinmüller, geboren den 16. September 1816, Tochter des Großherzoglich Badiſchen Medicinalrathes Schrickel in Karlsruhe, hat ihre eigentlichen Studien erſt Ende des Jahres 1834 bei Bordogni in Paris begonnen, woſelbſt ſie 4 Jahre blieb. Mit Allem begabt, was zu der ſo ſchwierigen Kunſtlaufbahn nöthig, nach vorhergegangener ausgezeichneter Erziehung, konnte es nicht fehlen, daß ihr Aufenthalt in der Weltſtadt die glänzendſten Reſultate lieferte, daß der Kunſtjüngerin ſchon während ihrer Studienzeit ein vortheilhafter Ruf vorausging, der um ſo empfehlender geweſen, als er von Meiſtern verbreitet wurde, welche die Talentvolle bei ihren Beſtrebungen unterſtützten, oder ſich von ihren ungewöhnlichen Leiſtungen überzeugt hatten! Im Laufe der genannten Zeit erhielt ſie eine Einladung zu J. M. der Königin Victoria von England, bekanntlich einer großen und ſelbſt muſikaliſchen Gönnerin und Freundin der Kunſt, fand daſelbſt eine ſehr ehrenvolle Aufnahme, und ſang öfters in den Abendzirkeln J. M. und bei Privatbeſuchen, ſo wie im Conversatoie de l'ancienne musique. Nach Vollendung ihrer Studien in die Heimath zurückgekehrt, nahm ſie in Mannheim ein Engagement als erſte Sängerin auf ein Jahr an, woſelbſt ſie mit dem größten Enthuſiasmus empfangen wurde, weil ſie nicht nur durch ihre Leiſtungen als Sängerin, ſondern auch ihres dramatiſchen Talentes wegen, ſchon bei dem erſten Auftreten Staunen eeregte, welches ſich, ſo wie der Beifall bei den ſpäteren Kunſtgebilden (dieſen Namen veedient ihre Ausführung der verſchiedenen Charactere) ſtets noch ſteigerte. Unſere Künſtlerin verweilte ſpäter in Italien abwechſelnd bei Micheroux und der berühmten Paſta, und kehrte Anfangs des Jahres 1840, wir dürfen ſagen als vollendete Sängerin erſten Ranges, nach Karlsruhe zurück, woſelbſt ſie bei mehrmaligem Auftreten auf der Hofbühne, welches immer von rauſchenden Beifallsbezeigungen begleitet war, die glänzendſten Beweiſe von der Richtigkeit der eben ausgeſprochenen Behauptung gab. Ende des Jares 1840 begab ſich Fräulein Schrickel (nachdem ſie ſich vorher bei Gelegenheit eines kurzen Ausfluges in Darmſtadt neue Lorbeeren geſammelt) nach Italien, um in Venedig bei der großen Oper auf mehrere Saiſons ein Engagement anzutreten. Später kam ſie nach Hannover, wo ſie noch weilt. Einer ſpätern Zeit muß es vorbehalten bleiben, die fernere Laufbahn dieſer intereſſanten Künſtlerin zu ſchildern, welche jedenfalls ein glänzendes Geſtirn am muſikaliſchen Horizont genannt zu werden verdient.

Schrödel, (auch Schrödl), Friedrich Ludwig geboren zu Baruth am 4. Februar 1754, ausgezeichneter

Digitized by Google

Celiſt. Leider untergrub ein ſchleichendes Zehrfieber ſeine ohnehin nicht allzu feſte Geſundheit, und führte ihn, wahrhaft betrauert, kurz nach erreichtem 40. Lebensjahre am 16. Januar 1800, in die Arme des Todes. Er hinterließ mehrere Compoſitionen für ſein Inſtrument, worunter 6 Violoncell-Duetten mit Baß, bei Breitkopf in Leipzig gedruckt ſind.

Schroder, 1) Lorenz, war in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts Organiſt an der heiligen Geiſtkirche zu Copenhagen, und als Orgelſpieler berühmt; gab auch einen muſikaliſchen Traktat „Laus musicae“ 1639 heraus. Sein Sohn und Schüler — 2) Daniel, geboren zu Copenhagen, zeichnete ſich ebenfalls als tüchtiger Orgelſpieler aus. Er ward als Organiſt an St. Martin nach Stralſund berufen, und hier ſtarb er auch am 9. Januar 1682. — 3) Johann Adam Sch., geboren zu Sondershauſen um 1742, war einer der vorzüglichſten Virtuoſen auf der Flöte und dem Fagotte. Er ſtarb zu Schwerin um 1770.

Schröder, Chriſtoph Gottlieb, ſ. Schröter.

Schröder, Betty, Tochter der großen Schauſpielerin Sophie Schröder und ſonach Schweſter der viel bewunderten Sängerin Schröder-Devrient, früher eine ſehr brave Opernſängerin im munteren Rollenfache, ward 1809 zu Hamburg geboren, und war dort auch längere Zeit eine wahre Zierde der Oper. Doch ſollte ſie nicht lange der Kunſt insbeſondere angehören, indem ſie ſich nach der Zeit mit dem Theaterarzt Dr. Schmidt zu Hamburg verheirathete und von dem Augenblicke an aus allem öffentlichen Leben zurück in den Kreis edleren Dilettantismus trat, in welchen ſie bloß bei Kirchenmuſiken und in Privat-Concerten noch hier und da ſich hören läßt.

Schröder-Devrient, Wilhelmine, eine der größten Künſtlerinnen, welche je auf deutſchem Boden erzeugt worden ſind, iſt die Tochter der großen Schauſpielerin Sophie Schröder, welche ſo lange die Zierde der erſten Bühnen Deutſchlands war, und geboren zu Hamburg am 6. October 1805. Mit ihrem Gatten gemeinſchaftlich ward ſie bei der Hofbühne zu Dresden engagirt, von wo aus ſie, beſonders ſeitdem ihre Ehe wieder getrennt iſt, von Jahr zu Jahr immer größere Kunſtreiſen unternahm, die ihren in Deutſchland bereits gewonnenen glänzenden Ruf auch in's Ausland trugen. 1832 nach London berufen, ſetzte ſie die Welt dort in Staunen und ſammelte an Ruhm und Geld gleich große Schätze. 1833 war ſie, nach nur kurzem Aufenthalte auf dem Continente, abermals in London. Von 1834 an reiſte ſie meiſtentheils in Deutſchland, Oeſterreich (Wien) und Rußland, und im Sommer 1837 nahm ſie zum drittenmale, warſcheinlich angezogen durch frühere ungeheure pecuniäre Vortheile, ihren Aufenthalt in London. So iſt jetzt denn ihr Ruf ein wahrhaft europäiſcher geworden und ſie wird ihn auch noch lange zu bewahren wiſſen.

Schröder-Steinmetz, Nicolaus Wilhelm, geboren 1793 und geſtorben 1826 in Holland. Seine hinterlaſſenen Werke ſind: Amphion, eine muſikaliſche Zeitſchrift Th. I. II. III.; Quatuor pour 2 Violons, Alto et Basso; Concertino pour Clarinette; Potpourri pour Do.; Introduction und Chöre bei Gelegenheit einer Ueberſchwemmung in Geldertand; vierſtimmiger Geſang mit Begleitung des Pf.; Bundeslied am Inſtitutionstage eines Geſangvereins; Fünfſtimmiger Geburts-Geſang; Geſang zur Wahl eines Doctor juris; Geburtstagslied; Lied an Körner; vierſtimmiger Geſang ohne Begleitung; die Geneſung Klopſtocks; Cantate; der Geburtstag; Eine Ode; Vierſtimmiger Geſang ohne Begleitung; Cantate; Solo und Chor mit Pf.; die Gefälligkeit, ſechsſtimmig, ohne Begleitung; vierſtimmiger Chor ohne Begleitung; Grabgeſang für 4 Männerſtimmen.

Schrodl, Violoncelliſt, ſ. Schrödel.

Schröter, Johann Georg, Orgelbauer zu Erfurt, blühte gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Schröter, Corona Eliſabeth Wilhelmine, geboren zu Warſchau 1748, war eine der vorzüglicheren Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts. Um 1794 gab ſie ein Paar Sammlungen Lieder eigener Compoſition heraus. Aehnliche waren früher ſchon, um 1786 von ihr erſchienen. Sie ſtarb zu Weimar im Sommer 1802.

Schröter, Johann Heinrich, Bruder der vorhergehenden, geboren zu Warſchau 1762, war Violinvirtuos. In ſpäterer Zeit ſind auch einige Violincompoſitionen von ihm erſchienen, namentlich einige gelungene Duette.

Schröter, Johann Samuel, älteſter Bruder der Sängerin Schröder, geboren zu Warſchau 1750, war Claviervirtuos. Von ſeinen Compoſitionen erſchienen namentlich mehrere Sonaten, Concerte, Duette, Trio's und Quintette, ſämmtlich für Clavier als Hauptinſtrument. Die zahlreichſten waren Concerte. Er ſtarb am 2. November 1788 auf einem nahe bei London gelegenen kleinen Landgute.

Schröter (nicht Schröder), Chriſtoph Gottlieb, der Erfinder der Pianoforte-Inſtrumente, war geboren zu Hohenſtein am 10. Auguſt 1699. Seine Thätigkeit als muſikaliſcher Schriftſteller hatte vornehmlich eine polemiſche Richtung genommen. Der „kritiſche Muſikus“ von Scheibe, Telemann's Intervallen-Syſtem und mehrere andere literariſche und artiſtiſche Erſcheinungen riefen ihn zum öftern in die Schranken. Doch ſchrieb er auch ein Paar gründliche theoretiſche Werke, z. B. eine Anweiſung zum Generalbaſſe, eine Geſchichte der Harmonie, und Mehreres über die temperirte Stimmung der Inſtrumente. Als Componiſt war er nicht weniger produktiv, vorzüglich im Kirchenſtyle. S. war einer der vorzüglichſten Orgelſpieler ſeiner Zeit. Er ſtarb zu Nordhauſen im November 1782. Eine ausführliche Beſchreibung ſeines Lebens hat Hiller geliefert.

Schryary. Unter dieſem Namen führt Prätorius in ſeiner Syntag. mus. T. II. c. XVIII eine Art, jetzt aber ganz veralteter, Blasinſtrumente an, die an Struktur den Cornamuſen völlig gleich, nur unten offen waren.

Schuback, Jacob, geboren zu Hamburg 1726 und geſtorben daſelbſt am 15. Mai 1784 als Syndikus und Licentiat der Rechte, der ſich nicht nur als Virtuos auf mehreren Inſtrumenten, ſondern auch als Componiſt und muſikal. Schriftſteller auszeichnete.

Schubart, gewöhnlich Schobert genannt und geſchrieben, weil dahin die Franzoſen, denen er ſeinem ganzen künſtleriſchen Leben nach angehörte, ſeinen Namen verändert hatten, war ein ausgezeichneter Clavierſpieler und Componiſt, und ungeachtet der wilden Wüſtenei, in welche ſich ſein Genie verloren hatte, immer ein großer Künſtler. Verwandter des folgenden berühmten Daniel Schubart ward er zu Straßburg 1720 geboren. 1768 ging er mit mehreren Freunden in einen Wald, um ſelbſt Schwämme zu ſuchen, die ſeine Lieblingsſpeiſe waren; war aber ſo unglücklich, mehrere giftige für gute zu behalten, und kaum hatte er ſie verzehrt, ſo befielen ihn die heftigſten Krämpfe, an denen er binnen wenigen Stunden ſeinen Geiſt aufgab.

Schubart, Chriſtian Friedrich Daniel, ward zu Oberſontheim in der ſchwäbiſchen Grafſchaft Limpurg am 26. März 1739 geboren. Ziemlich alle muſikaliſchen Werke ſchrieb er in ſeiner Gefangenſchaft auf Hohenaſperg. Es ſind Compoſitionen und „Ideen zu einer Aeſthetik der Tonkunſt,“ welche letztere erſt nach ſeinem Tode von ſeinem Sohne Ludwig, Königl. Preuß. Legationsrathe zu Nürnberg († 1812), im Jahre 1806 zu Wien herausgegeben wurden, und, wenn auch noch ſo fragmentariſch, doch viele geniale Anſichten und Urtheile enthalten. Auch ſeine „Gedichte,“ welche bei ſeinen zahlreichen Freunden vielen Beifall fanden, gab er noch während ſeiner Gefangenſchaft heraus. S. ſtarb 1791 am 10. October. Seine ſämmtlichen Gedichte, die außer vielem Schwülſtigen, Rohen und Ueberkräftigen auch viel Volksmäßiges, Feuriges und Erhabenes enthalten (z. B. der „Hymnus an Friedrich den Großen,“ „die Fürſtengruft,“ „der ewige Jude“ und das Lied „Auf, auf ihr Brüder ꝛc.“) kamen 1787 und noch einmal 1824 zu Frankfurt heraus. Auch die von ſeinem Sohne noch

Digitized by Google

1812 herausgegebenen „Vermiſchten Schriften“ enthalten viel Muſikaliſches. S's Tochter, verehelichte **Kaufmann** (ſ. d.), glänzte als Sängerin.

Schubert, Ferdinand, Profeſſor an der K. K. Normal-Hauptſchule zu St. Anna in Wien, älterer Bruder des verſtorbenen Componiſten Franz S. (ſ. d.), iſt geboren den 18. October 1794 in der Vorſtadtpfarre Lichtenthal. Außer einigen pädagogiſchen Schriften verfaßte er auch theils geſtochene, theils handſchriftliche Tonwerke.

Schubert, Franz, geboren den 31. Januar 1797 zu Wien in der entlegenen Vorſtadt Himmelpfortgrund, und geſtorben am 19. November 1828. Bereits noch ohne Anleitung, im Knabenalter, hatte er ſchon Quartette, Sinfonien, Clavierſtücke u. dergl. zu Papier gebracht; jetzt verſuchte er ſich faſt in allen Kunſtzweigen, und was er im Laufe eines ſo karg zugemeſſenen Wirkens ſowohl quantitativ Alles geleiſtet, überſteigt beinahe allen Glauben. Opern, Sinfonien, Chöre, Ouverturen, Cantaten, Pſalmen, Meſſen, Graduate's Offertorien, Stabat mater, Alleluja, viele Sonaten, Trio's, Variationen, Fantaſien, Rondo's Impromptu's, Tänze, Märſche, Vocal- und Streichquartette, italieniſche Arien, ein großes Octett u. v. A. beweiſen in der That eine ſeltene Productionskraft. Im Balladen- und Liederfache dürfte er ſchwerlich einen Mitbewerber ſcheuen: über 200 an der Zahl ſind, lange ſchon gedruckt, ein Gemeingut der Kunſtwelt geworden; und mehr noch bot der handſchriftliche Nachlaß. Höchſte Originalität, ein tiefes poetiſches Gemüth, überraſchende Wahrheit des Ausdrucks, zartes Auffaſſen der leiſeſten Andeutungen des Dichters, feurige Fantaſie, durch Hinneigen zur Schwermuth gemildert, einfach reizende Melodien, Fülle der Modulation und unerſchöpfliche Neuheit im Formellen ſind vorzugsweiſe derſelben charakteriſtiſche Prärogative. Kurz war ſein Erdenwallen, wie der Scheidemoment; in wenig Tagen raffte ihn eine heftig um ſich greifende Entzündung dahin. Die irdiſchen Ueberreſte ruhen im Währinger Friedhofe; ein einfacher Leichenſtein, mit der aus Erz gegoſſenen, ſprechend ähnlichen Büſte geſchmückt, bezeichnet die Stelle, und ein Grab nur trennt ihn hienieden von Beethoven, ſeinem erhabenen Vorbilde.

Schubert, David, Orgelbauer und Clavier-Inſtrumentenmacher, ein Zögling von Gottfr. Silbermann zu Freiburg, lebte zu Dresden, und ſtarb hier auch 1769.

Schubert, Heinrich Franz, ausgezeichneter Violinſpieler, geboren zu Prag am 17. December 1724, lebte als Mitglied des Prämonſtratenſer-Ordens im Stift Stralhof daſelbſt, und war auch als Componiſt durch mehrere treffliche Sonaten und Parthien nicht unberühmt, ſtarb aber ſchon am 20. Auguſt 1758.

Schubert, Johann Friedrich, Violinvirtuos und Componiſt, geboren zu Rudolſtadt am 17. September 1770. Als Componiſt war er durch mehrere Duette und Concerte für Violine bekannt geworden. 1801 befand er ſich als Muſikdirector bei dem Theater zu Glogau, und 1804 trat er in gleicher Eigenſchaft zu der Witterſchen Schauſpieler-Geſellſchaft, von wo er aber auch bald wieder einen Ruf erhielt nach Cöln als Director der Concerte, welche die daſige Kaufmannſchaft damals in dem benachbarten Mühlheim unterhielt, und hier ſtarb er an einer Lungen-Entzündung im October 1811. Außer mehreren Compoſitionen hatte er in der letzten Zeit ſeines Lebens auch eine Geſangſchule herausgegeben und in die Leipz. allgem. muſikal. Zeitung mehrere Abhandlungen über den Bau der Geigeninſtrumente geliefert. Als Violinſpieler ward er zu ſeiner Zeit mit Recht ſehr geſchätzt, ſowohl in Hinſicht auf bloße techniſche Fertigkeit als ſchönen Vortrag.

Schubert, Joſeph, geboren zu Warnsdorf in Böhmen 1757, wo er auch ſehr zeitig von ſeinem Vater, der Cantor daſelbſt war, den erſten Unterricht in der Muſik erhielt. 1788 folgte er einem Rufe nach Dresden in die damals Churfürſtl. Capelle. Hier in Dresden blieb S. nun auch für die ganze Zeit ſeines Lebens, als Inſtrumentalcomponiſt beſonders, ſtets im Beſitze eines großen Rufs. Er ſtarb in Dresden 1812.

Schubert, Johann Gottfried, zu Hundsfeld am 11. April 1792 geboren, ging mit 13 Jahren zum Tiſchlermeiſter Lück in Breslau in die Lehre, 1807 nach Töplitz, widmete ſich dann aber der Clavier-Inſtrumentenbaukunſt und ging nach Wien. Hier hielt er ſich bei dem berühmten Graff einige Jahre auf, trat dann mit dem Inſtrumentenmacher Pfaff daſelbſt in eine Geſchäftsverbindung, und kehrte 1819 nach Breslau zurück, um hier eine eigene Fabrik zu gründen, die bis jetzt auch den glücklichſten Fortgang gehabt hat. Seine Flügel beſonders gehören zu den beſſeren, die in Deutſchland gemacht werden.

Schubert, Franz (nebſt Frau), erſter Violiniſt in der Königl. Sächſ. Hofcapelle zu Dresden, ein vorzüglicher Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, iſt der Sohn des vormals durch mehrere Kirchenſtücke und Theatermuſiken, z. B. „der Galeerenſklaven“ von Th. Hell, rühmlich bekannten Componiſten Franz Schubert, der — irren wir nicht — in der Capelle zu Dresden als Contrabaſſiſt mitwirkte, und geboren hier am 22. Juli 1808. Seine Gattin iſt die Tochter des Königl. Preuß. Capellmeiſters Abraham Schneider, die vor nicht langer Zeit noch unter dem Namen Maſchinka Schneider auf mehreren Theatern als Sängerin glänzte. Sie ward geboren zu Reval, wo damals ihre Eltern lebten, am 25. Auguſt 1815.

Schuberth, Gottlob, früher berühmt als Oboenvirtuos, ward geboren am 11. Aug 1778 und hielt ſich eine Reihe von Jahren in Magdeburg auf, lebt ſeit 1833 aber in Hamburg. Er ſchrieb gefällige kleinere Clavierſtücke, die ſich in näheren Kreiſen mit Theilnahme verbreiteten.

Schuberth, Ludwig, Muſikdirector am Theater zu Königsberg, zweiter Sohn des vorhergehenden, ward geboren zu Magdeburg am 18. April 1806. Gedruckt ſind von allen ſeinen Compoſitionen aber erſt einige Lieder und einige kleinere Clavierſachen.

Schuberth, Carl, jüngerer Bruder des vorhergenden und dritter Sohn von Gottlob Sch., ausgezeichneter Violoncelliſt, ward am 15. Februar 1811 zu Magdeburg geboren. In Holland beſonders erwarb er ſich einen ſolch' glänzenden Ruf, daß der König der Niederlande ihn zu Allerhöchſt Seinem Solocelliſten ernannte, und in Petersburg angekommen, ward er ſofort als Soloſpieler in der Hofcapelle angeſtellt.

Schule. Bezeichnet man mit dieſem Worte in der Muſik, nach ſeiner erſten allgemeinen Bedeutung, eine Pflanzſtätte der Bildung junger Talente. — Bezeichnet man damit aber das Lehrbuch oder die theoretiſche Anweiſung, wornach oder woraus ſich jene Bildung, in welcher Beziehung nun oder nach welcher Seite hin, erwerben läßt, ſo haben wir Schulen für alle Inſtrumente und für den Geſang, die dann Clavierſchule, Violinſchule, Hornſchule 2c. heißen. — Drittens bezeichnet man mit dem Worte Schule in der Muſik auch wohl einen Kreis von Männern, welche durch Anſichten oder Methode eines originellen Lehrers und Meiſters, welchem ſie in ihren Werken gefolgt ſind, oder durch Nationalität einen gemeinſchaftlichen Charakter angenommen haben, und redet z. B. von einer Neapolitaniſchen, Römiſchen, Venetianiſchen und Wiener Schule. — Endlich viertens wird das Wort S. in der Muſik auch im Sinne von Schreibart, Styl, Manier 2c. gebraucht. In der Bedeutung kann jeder große Künſtler eine eigene Schule beſchreiben, und können wir eine alte claſſiſche und eine neue moderne, eine intellectuelle und ſenſitive, eine franzöſiſche und eine italieniſche oder eine deutſche Schule unterſcheiden, je nachdem nämlich ſowohl ihre inneren als äußeren charakteriſtiſchen Merkmale von einander abweichen.

Schülerchor, heißt in einigen Gegenden auch der öffentliche Singechor (ſ. d.), weil er meiſt aus Schülern irgend einer vorhandenen öffentlichen Lehranſtalt gebildet iſt.

Schulgerecht, was den Regeln und Geſetzen einer Schule (ſ. d.) entſpricht. Doch denkt man bei der Schulrichtigkeit in der Muſik gewöhnlich auch an die

Digitized by Google

Orthographie des Satzes, und nennt ſchulgerecht überhaupt die Muſik oder Compoſition, welche genau nach den Regeln der Tonkunſt verfertigt worden iſt, und ſich keine Freiheit erlaubt, die der Satz als ſolcher nicht ſchon billigt.

Schulterviole, ſ. Viola di spala.

Schultheſius, Johann Paul, fertiger Clavierſpieler und fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument, zu Fechheim im Coburg'ſchen 1748 geboren.

Schultz, Hieronymus, nebſt dem Sohne Jakob, ſ. Prätorius.

Schultze, Andreas Heinrich, geboren zu Braunſchweig am 4. Februar 1681; 1706 ward er zum Organiſten an der St. Lambertikirche zu Hildesheim erwählt. Jetzt trat er auch als Componiſt auf, und mehrere ſeiner Concerte für Clavier und Orgel-Präludien ſind gedruckt worden. Als Orgel- und Clavierſpieler erfreuete er ſich eines großen Rufs. Er ſtarb aber ſchon am 12. October 1742.

Schultze, Chriſtian Auguſt, ward am 1. April 1759 zu Klingenthal im Voigtlande geboren. Außer Gelegenheitsmuſiken ſchrieb er auch viele andere, ſowohl für Inſtrumente als für Geſang, und ſowohl für die Kirche als für die Kammer: Cantaten', Chöre, Arien, Lieder, Duo's, Terzette, Variationen, Tänze rc. Für die Muſikcultur in Nürnberg ſelbſt hat S. Viel gethan; namentlich erhielt die Kirchenmuſik durch ſeine raſtloſe Thätigkeit einen bedeutenden Aufſchwung

Schultze, Chriſtoph, Componiſt des 17. Jahrhunderts, blühete beſonders um die Mitte deſſelben, war aus Sorau gebürtig und Cantor zu Dölitzſch.

Schulz, Carl, Lehrer am Königl. Schullehrer-Seminar zu Züllichau, ſ. Literatur.

Schulz, Chriſtian Joh. Philipp, geboren 1773 zu Langenſalza, ein Zögling der Thomasſchule zu Leipzig, und als Knabe ein äußerſt trefflicher Sopraniſt. Vom Jahre 1800 an leitete er das Orcheſter der Franz Seconda'ſchen Geſellſchaft, und zehn Jahre ſpäter übernahm er die Muſikdirektorsſtelle der wöchentlichen Concerte im Gewandhaus-Saale zu Leipzig. Dieſes ſeinen Wünſchen ſo ganz entſprechende Amt bekleidete er mit thätiger Liebe und Sorgfalt bis zu ſeiner Todesſtunde, welche ein lange im Geheimen fortwirkendes Bruſtübel im Februar 1827 herbeiführte. S. war übrigens auch ein ſehr gründlicher Singmeiſter, was viele wackere Schüler und Schülerinnen am evidenteſten bezeugen, und ein recht achtbarer Componiſt, der die Bühne mit ſo manchen erfreulichen Beiträgen beſchenkte. Rochlitz hat im 29. Jahrgange der Leipz. muſikal. Zeitung S. 101 Schulzen's ausführlichen Nekrolog geliefert, und dadurch das Andenken des allgemein betrauerten Meiſters als Menſch und Künſtler gleich hoch geehrt.

Schulz, Johann Friedrich, berühmter Orgelbauer zu Mühlhauſen an der Unſtrut, geboren zu Milbitz am 27. Januar 1793. Die Kunſt ſcheint ihm angeerbt, denn ſein Vater und Großvater von mütterlicher Seite waren Orgelbauer. Joh. Andreas Schulz zu Milbitz, der Vater, deſſen Gerber in ſeinem Lexicon bereits lobend erwähnt, erbaute in einem Zeitraume von 20 Jahren 14 Orgeln.

Schulze, Johann Abraham Peter, geboren zu Lüneburg am 30. März 1747. 1773 kam er nach Berlin und traf Kirnberger und Sulzer gerade beſchäftigt, die Artikel zum 2. Bde. der Theorie der ſchönen Künſte des Letzteren zu verfertigen. Schulze ward eingeladen, Theil an der Arbeit zu nehmen, und von Buchſtabe S an hat er ſämmtliche muſikaliſche Artikel zu dieſer Theorie geliefert. Später half er Kirnberger an der bekannten „Kunſt des reinen Satzes", und wenn auch nicht der Inhalt an ſich, ſo iſt Form und Darſtellung deſſelben doch hauptſächlich ſein Eigenthum, denn Kirnberger war kaum fähig, ſeine Gedanken auf eine rein verſtändliche Weiſe Anderen mitzutheilen, viel weniger ſyſtematiſche Ordnung in ein ſo weit ausgedehntes theoretiſches Werk zu bringen. Er componirte auch unter Kirnberger's Augen viele kleine Motetten, Chorgeſänge, deutſche Lieder und Clavierſtücke, u. dergl. Er trat 1780 als Capellmeiſter in Dienſte des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg, wo ſich nun ſeinen Talenten und ſeinem wahrhaft heroiſchen Streben auch ſchon ein ungleich größerer Wirkungskreis öffnete. Die Herausgabe der meiſten der vortrefflichen Werke, welche wir von ihm beſitzen, fällt in die Zeit ſeines Aufenthalts zu Rheinsberg, wie der „Entwurf einer neuen und leicht verſtändlichen Muſiktabulatur rc." Durch die Schrift „Ueber Bildung des Volks und über die Einführung der Muſik in die Schulen des däniſchen Staats" bahnte er ſeinem Einfluſſe einen Weg in das muſikaliſche Treiben des geſammten däniſchen Königreichs, und er hat in der That auch in dieſer großen Ausdehnung nicht wenig für Hebung des Geſchmacks gewirkt. Er ſtarb zu Schwedt am 10. Juni 1800. Seinen muſikaliſchen Nachlaß, der bedeutend geweſen ſeyn muß, erbte teſtamentariſch der Muſikdirektor Haack in Stettin. Eine Charakteriſtik Schulze's von Reichardt ſteht in der Leipzig. allgem. muſikal. Zeitung 1800 Nro. 10.

Schumann, Robert, früher Gründer und Redakteur der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" und Componiſt zu Leipzig. Robert S. iſt der jüngſte Sohn des bekannten Buchhändlers in Zwickau, und wurde daſelbſt 1808 oder 1809 geboren. Nach der Univerſitätszeit, wo er fortwährend Leipzig zu ſeinem Wohnſitz wählte, verſank er in ein tiefes Hinbrüten, und machte beſonders Studien im Pianoforteſpiel und in der Compoſition. Sehr anregend in dieſer Hinſicht wirkte auf ihn der vertraute Umgang mit Wieck, dem Vater der berühmten Clara Wieck (ſeiner jetzigen Gattin), deren Talent ſich gerade in dieſer Periode, meiſt an Schumann's Seite, mit raſchen Schritten entfaltete. Es bildete ſich ein geſelliger Kreis von Muſikern und Muſikfreunden; täglich wurde über die Kunſt geſchwatzt; man fand in den Claviercompoſitionen der letzten Periode viel Veraltetes und Nichtsſagendes, wobei Beethoven und Franz Schubert immer den Maaßſtab der Kritik in die Hand gaben. Schumann waren alle leeren Effekt- und Modeſtücke zuwider. Seine Verſtandesnatur (sit venia) erfreuete ſich an dem alten guten Sebaſtian Bach, deſſen Geiſt zugleich aber auch ſo viel Seele hat; und ſeine fantaſtiſche Natur wurde durch Paganini frappirt, kehrte aber immer auch wieder zurück zu Beethoven und Jean Paul, bis mit Chopin's Auftreten eine ganz neue Aera in ſeinem künſtleriſchen Leben begann. S. und Chopin nämlich trafen in ihren Ideen zuſammen, und erſchracken vor einander, wie einſt die beiden Doppelgänger Jean Paul und Hippel. Chopin's Etuden und Concerte konnte Niemand in Leipzig ſpielen als Clara Wieck. Wer war der Erſte, der ſie von ihr hörte? Schumann; aber obſchon ſeine eigene Seele abſpiegelnd, fand er ſich doch erſt ſpäter in ihnen zurecht, nach mehrmahligem Hören erſt, wo ſie ſeine Seele ſpannten mit ſüßem Zauber, und in ihm nun auch rechtfertigten den Namen einer neuen romantiſchen Schule. Jetzt war Schumann kein muſikaliſcher Eremit mehr: er hatte noch Einen neben ſich, dem man Unpopularität vorwarf und den man an das Publikum erinnerte; und Beide trotzten dieſem Vorwurf nur deſto hartnäckiger. Es iſt wahr, wie Chopin kann auch S. ſeine Compoſitionen ſelbſt nicht ſpielen; aber die Clara Wieck macht es möglich, und Göthe ſagt: „Die Kunſt beſchäftigt ſich mit dem Schwierigen und Guten." Endlich kam noch Berlioz, von dem die deutſchen Hyperboräer bis jetzt ſo viel als nichts wiſſen. Inzwiſchen hatte Schumann der „Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung" gegenüber 1834 ſeine neue begründet, die den Ton eines muſikaliſchen jungen Deutſchlands anſtimmte, jedoch wohl etwas zu Jean-Pauliſch. Sowohl der engere Leipziger muſikaliſche Kreis, als: Wieck, der Liedercomponiſt Bank, der verſtorbene Pianoforte-Virtuos Schunke aus Stuttgart, E. Ortlepp, der Engländer Bennet, Rackemann aus Bremen und viele andere täglich Verſammelte, als auch viele Auswärtige intereſſirten ſich lebhaft für Schumann's Beſtreben, das einen kaum zu erwartenden raſchen Fortgang nahm. Auch Mendelsſohn-

Digitized by Google

Bartholdy's Erſcheinen in Leipzig, der dort die Concertdirection übernahm, gab der Muſik einen neuen Aufſchwung, und Schumann's ſchönem Streben einen kräftigen Impuls. S. componirte viel Herrliches, aber äußerſt Schweres für das Pianoforte. Dabei verfolgte er als muſikaliſcher Kritiker immer entſchiedener und kühner ſeinen Weg, der alles Fade und Veraltete liegen ließ und durchaus gleichſam eine Entdeckungsreiſe war. Seine Recenſionen ſind mehr muſikaliſche Fantaſien als Kritiken; S. iſt aber durch und durch auch Poeſie und Humor. Seine Compoſitionen zeigen den Freund Jean Pauls und Shakeſpeare's; überall Bilder, überall Fantaſie. Und dabei die Perſpektive in die Natur, in das Leben, in das Unendliche hinaus! Genug, in Schumann wohnt ein ſeltener Genius, deſſen weiteres Wirken ſeiner Zeit eine andere Feder mit unpartheyiſcher Wahrheit beſchreiben mag.

Schunke (Familie). Namentlich zählt ſie einige Horniſten zu ihren Mitgliedern, die nun das ganze Jahrhundert hindurch allgemein zu den erſten Künſtlern auf ihrem Inſtrumente gerechnet wurden, und in der That auch einen wahrhaft europäiſchen Ruf haben. Der Vater der Familie war Bäcker in Schkortleben bei Weißenfels an der Saale. — Gottfried, der älteſte ſeiner Söhne, geboren zu Schkortleben am 3. Januar 1777. Durch ihn erhielt der Name Schunke zuerſt einen europäiſchen Klang. Doch beginnt deſſen eigentliche Glanzperiode erſt mit 1809, wo die Brüder Gottfried und Michael zuſammen in Caſſel engagirt wurden, und nun Beide durch ihr Duettſpiel eine ganz neue Seite ihrer außerordentlichen Kunſtgeſchicklichkeit herausſtellten. — Michael, ein Paar Jahre jünger als Gottfried, machte viele Reiſen mit Erſterem und es wurden im Jahre 1815 endlich Beide für die ganze Zeit ihres Lebens als Kammermuſiker und erſte Waldhorniſten in der Königl. Würtembergiſchen Hofcapelle zu Stuttgart angeſtellt, als welcher Gottfried auch noch jetzt daſelbſt lebt; Michael aber ſtarb ſchon im Jahre 1821. Der dritte der fünf Brüder Schunke, welche ſich zu Hornvirtuoſen zu bilden beſchloſſen hatten, war — Andreas. Derſelbe ward geboren zu Schkortleben 1778. Die erſte Reiſe, welche er machte, führte ihn nach Berlin, und ſeit 1812 ſtand er als erſter Solobläſer in der K. Hofcapelle dort, bis er im Jahre 1833 penſionirt ward. Als Virtuoſe glänzte er vornehmlich durch einen impoſanten Ton. — Chriſtoph, der vierte der Brüder, und wahrlich auch ſehr ausgezeichneter Horniſt, geboren 1796, iſt Großherzogl. Kammermuſikus und erſter Horniſt in der Hof-Capelle zu Carlsruhe. — Gotthilf, der fünfte Bruder und Hornvirtuos, geboren 1799, ſteht jetzt als erſter Waldhorniſt in der Königl. Hofcapelle zu Stockholm. — Die letzten beiden Brüder — Gottlob und Friedrich, welche, obſchon ſie die Muſik von jeher ſehr lieb hatten, und auch ziemlich fertig Horn blaſen, doch die Kunſt nicht zu ihrem eigentlichen Berufe wählen, leben als Oeconomen bei Weißenfels. Gehen wir nun zu den jüngeren Künſtlern dieſes Namens über, die ſämmtlich Kinder der obigen Brüder ſind: Carl, Königl. Hofpianiſt zu Paris und Ritter der Königl. franz. Ehrenlegion, iſt ein Sohn des verſtorbenen Michael Schunke, und ward 1801 zu Magdeburg geboren, einer der ausgezeichneteſten Clavierſpieler jetziger Zeit und auch beliebteſten Componiſten, hatte ſeit längerer Zeit in Folge eines Schlagfluſſes die Sprache verloren und fand am 15. Dezember 1839 ein beklagenswerthes Ende, indem er ſich — vermuthlich in Folge eines Anfalles von Wahnſinn — zum Fenſter herabſtürzte und einige Stunden darauf verſchied. Der aus jüngſter Zeit noch in ſo ſchönem Andenken ſtehende große Clavierſpieler und geniale Componiſt Louis Schunke war ein Sohn Gottfrieds und geboren zu Caſſel am 21. Dezember 1810 und ſtarb am 7. Dez. 1834. Die vielen Freunde, welche er überall gewonnen hatte, ſetzten dankbar für den großen, hohen Genuß, welcher ihnen früher durch ſeine Kunſt geworden war, ein ehrendes Denkmal auf das Grab. — Ernſt, zweiter Sohn Gottfrieds und geboren zu Caſſel am 6. Mai 1812, iſt Hornvirtuos und ſeit 1828 bereits neben dem Vater als erſter Horniſt in der Königlichen Hofcapelle zu Stuttgart angeſtellt. — Von den übrigen acht Kindern Gottfrieds widmen ſich bis jetzt noch drei andere ausſchließlich der Muſik: Emilie, geboren zu Stuttgart 1820, dem Clavier; Adolph, geboren zu Stuttgart 1821, dem Violoncell, und Hugo, geboren zu Stuttgart 1823, der Violine, und ſämmtlich, beſonders aber der letztgenannte, der ein eminentes muſikaliſches Talent beſitzt, und ſein Inſtrument mit erſtaunenswürdiger Gewandtheit behandelt, berechtigen zu den größten Hoffnungen für die Zukunft. — Carl, Königlicher Kammermuſikus und erſter Waldhorniſt in der Königl. Hofcapelle zu Berlin, iſt ein Sohn und Schüler von Andreas, und geboren zu Berlin 1811. Unbedingt ſtellen wir dieſen jungen Künſtler an die Spitze aller jetzt noch lebenden Hornvirtuoſen. Nie haben wir unter dieſen auch nur einen gehört, der mit mehr Wahrheit und in ſo ganzer charakteriſtiſcher Schönheit ſein Inſtrument behandelt. — Ein zweiter Sohn von Andreas, Julius, welcher früher auch zum Hornvirtuoſen ſich bildete, iſt jetzt Schauſpieler und treibt die Tonkunſt nur noch als Dilettant.

Schuppanzigh, Ignaz, geboren 1776 zu Wien, wurde nicht nur durch anhaltenden Fleiß und raſtloſe Uebung ein tüchtiger Violiniſt, ſondern auch, gleichſam von der Natur dazu berufen, ein wahrhaft energiſcher Orcheſter-Anführer. Er begründete einen ſehr intereſſanten Quartetten-Zirkel, wobei er an der zweiten Violine ſeinen hoffnungsvollen Schüler, den nachmals ſo berühmten Mayſeder, anſtellte, und ſetzte die ſo beliebten, von der geſammten ſchönen Welt und allen Kunſtfreunden beſuchten Morgen-Concerte fort, welche während den Sommermonaten wöchentlich jeden Donnerſtag im k. k. Augarten-Saale ſtatt fanden, und durch den feurigen, höchſt präciſen Vortrag der neueſten Sinfonien, Ouverturen, Geſang-Piecen, Soloſätze und dergl. in den zu warmer Empfänglichkeit doppelt ſtimmenden Frühſtunden ſtets auserleſene Genüſſe darboten. Auch als Concertvirtuoſe in öffentlichen Productionen jederzeit ungetheilten Beifall ärndtend, erhielt er bald nachher den ehrenvollen Antrag, in die Dienſte des damals Kaiſerl. Ruſſiſchen Botſchafters, Fürſten von Raſumovsky, zu treten, welcher ſo eben für ſeine Kammermuſiken, wobei er perſönlich an der Second-Violine mitwirkte, ein erleſenes Quartett zu creiren beabſichtigte, und auf Schuppanzigh's Vorſchlag zu deſſen Commilitonen die Viola- und Violincellſpieler Weiß und Linke ernannte. Wie bekannt, war Beethoven im Fürſtl. Hauſe ſo zu ſagen Hahn im Korbe; Alles was er componirte wurde dort brühwarm aus der Pfanne durchprobirt, und nach eigener Angabe haarſcharf, genau, wie er es eben ſo und ſchlechterdings nicht anders haben wollte, ausgeführt, mit einem Eifer, mit Liebe, Folgſamkeit und einer Pietät, die nur ſolch glühenden Verehrern ſeines erhabenen Genius entſtammen konnte, und einzig blos durch das tiefſte Eindringen in die geheimſten Intenſionen, durch das vollkommenſte Erfaſſen der geiſtigen Tendenz gelangten jene Quartettiſten im Vortrage Beethoven'ſcher Tondichtungen zu jener univerſellen Berühmtheit, worüber in der ganzen Kunſtwelt nur eine Stimme herſchte. Nach der, von Zeitverhältniſſen herbeigeführten Auflöſung der kleinen Kammercapelle machte Sch. mehrjährige Reiſen nach Norddeutſchland, Polen und Rußland, aller Orten den ehrenvollſten Nachruhm ſich erwerbend, beſonders in jenen Reſidenzen, die er zum längern Domicil erkoren hatte. Wieder zur Vaterſtadt heimkehrt, erneuerte er, dem allgemeinen Wunſche zufolge, im Verein mit ſeinen früheren Collegen die ſo lange ſchmerzlich entbehrten Quartett-Unterhaltungen; erhielt 1824 das Anſtellungs-Decret in die k. k. Hofcapelle, und übernahm vier Jahre ſpäter, während Graf Gallenberg's Entrepriſe, im Hofoperntheater die Muſikdirectors-Stelle, um jedoch gar zu bald und für immer vom Schauplatze abzutreten; denn, als er eben, wie gewöhnlich Samſtags, an der fröhlichen Mittagstafel des großen Kunſtfreundes, Doctor von Vivenot, umgeben von vieljährigen Mitgenoſſen,

Digitized by Google

des beſten Wohlſeyns ſich erfreuete, und gerade die letzte Taſſe Caffe behaglich hineinſchlürfte, teaf ihn plötzlich ein lähmender, bei ſeiner ſtarken Corpulenz lebensgefährlicher Schleimſchlag, und, ohne wieder der Spcache, odee des vollſtändigen Bewußtſeyns mächtig zu werden, endete erſt am Morgen des dritten Tages, den 2. März 1830, unter fortwährenden nervöſen Convulſionen dee fuechtbare Todeskampf. Sch. war von Allen, die ihn kannten, geliebt, und wurde herzlich betrauert. Seine hinterlaſſene, kinderloſe Wittwe, geborne Kiliſhtsky, iſt die Schweſter der in Spontini's Opern vormals hochgefeierten Bravourſängeein, Madame Schulz. Er ſchrieb auch, blos für ſich ſelbſt, einige Kleinigkeiten, wovon die Variationen-Parthie über ein Thema des Ballettes: „Aleina," gedruckt iſt.

Schürer, Adam, einee der beſſeren Kircheneomponiſten des vorigen Jahrhunderts, ſtand in der damals Churfürſtlichen Capelle zu Dresden, und ſtarb gegen 1780 als ein ſehr alter Mann.

Schürmann, Georg Caspar, zuletzt Herzoglich Braunſchweigiſcher Capellmeiſter, guter Componiſt, auch Dichter, Altſänger und Clavierſpieler, aus dem Hannöveriſchen gebürtig, ſtarb 1730.

Schuſter, Ignaz, geboren zu Wien am 20. Juli 1770, und geſtorben den 6. November 1835. Volle drei Deeennien über blieb er der erklärte Liebling des Leopoldſtädter-Volkstheaters; ſelbſt das Erſcheinen des genialen Raimund vermochte nur temporair einzuwirken; ſchon aus dem Grunde, weil beider individuelle Darſtellungsweiſe weſentlich von einander abwich, und übrigens Schuſter eine angenehme Bariton-Stimme zu Gebote ſtand, welcher er die reinſten, wahrhaſt ſonoren Falſet-Töne abzugewinnen verſtand, und eben dadurch im parodirten Taneed, als falſche Catalani, u. a. ſo außerordentliche Senſation erregte. Gründliche Muſikkenntniſſe verſchafften ihm 1820 die Aufnahme in die k. k. Hofcapelle; und daß er gleichfalls in der Setzkunſt wohlbewandert war, bezeugen mehrere von ihm componirte Operetten, welche weniger durch geſuchte Originalität, als durch ſchöne Melodien und harmoniſchen Fluß ſich eingänglich machten, und woraus verſchiedene Favorit Piecen gedruckt erſchienen ſind.

Schuſter, Joſeph, ward geboren zu Dresden am 11. Auguſt 1748. Sohn eines Muſikees und Baßſängers in der ehemaligen Königl. Polniſchen Capelle. Von 1782 an (nach vielen vorhergegangenen Reiſen) verließ er ſeine Heimath nicht wiedee; fortwährend war er als Componiſt für die Dresdner Bühne als Hofcapellmeiſter thätig. Er ſchrieb viele Opern. Auch im Kirchenſtyle lieſerte er manches namhafte Werk, und in dee That war er duch jene ſeine Opern einee der beliebteſten Tonſetzer ſeiner Zeit geworden, wegen ihees äußerſt leichtgefälligen Styls, ſo mußten ihm dieſe Kiechenwerke anch das Anſehen eines gründlichen Contrapunktiſten bringen. Sie, dieſe Kirchenwerke, namentlich die Meſſen, ſind es denn auch, welche jetzt noch recht gerne gehört werden, während die Opern, als Produkte eines nimmer dauernden Zeitgeſchmacks, längſt vegeſſen ſind. Schuſtee ſtarb zu Dresden am 24. Juli 1812.

Schuſterflock, ſ. Roſalie.

Schütz, Gabriel, geboren zu Lübeck am 1. Februar 1633, galt allgemein für den größten Gambenſpielee ſeiner Zeit. Er ſtarb zu Nüenberg 1711. Unter ſeinen vielen Schülern zeichnete ſich beſonders auch ſein Sohn

Schütz, Jacob Balthaſar, als Violiniſt aus. Geboren zu Nüenberg am 5. Januar 1661. Er ſtarb aber ſchon am 22. Januar 1700. Unter ſeinem Notennachlaß beſanden ſich mehrere Solo's und Parthien für Violine von ſeiner Compoſition.

Schütz, Heinrich, genannt anch Sagittarius und der Vater der deutſchen Muſik ſeiner Zeit, ward geboren zu Köſterritz im Voigtlande am 8. Octobee 1585; ſtarb (zu Dresden) am 6. November 1672. Hatten die Deutſchen auch ſelbſt unter den Stürmen jenes endlos ſcheinenden Kriegs die Tonkunſt nicht ausſterben laſſen, und wueden Contrapunkt wie Orgelſpiel und dee concertirende Kirchenſtyl fortan gepflegt, ſo iſt Schütz doch in ſofern das hohe Prädieal eines Valees der deulſchen Muſik nicht mit Unrecht beigelegt woeden, als er ſchon 1628 bei Gelegenheit der Vermählung des Landgeaſen von Heſſen mit der Schweſter des Churfürſten von Sachſen, ſeines Herrn, wo in Deutſchland noch an keinen Theaterſtyl gedacht wucde und gedacht werden konnte, eine deutſche Oper, nämlich die „Daphne" von Rinueeini (überſetzt von Opitz), geſchrieben haben ſoll, wenn jetzt auch alle Spuren davon verloren gegangen ſind. Und dann gehörten ſeine Kirchenſachen zu den ſchönſten Produeten ſeiner Zeit. 14 beſondere Sammlungen ſind davon gedruckt worden, und einige ſogar in verſchiedenen Auflagen. Als die vorzüglichſten werden die achtſtimmige Motette „Jeſaia dem Propheten" 2c., eine Paſſionsmuſik, und die Pſalmen Davids für acht und noch mehr Stimmen, bis zu vier Chören, bezeichnet.

Schütze, Friedrich Wilhelm, Lehrer am Freiherrlich von Fletcherſchen Schullehece-Seminar zu Dresden, ſ. Literatur.

Schütze, Johann Stephan, als theoretiſch-äſthetiſcher Schriftſteller auch in der muſikaliſchen Welt bekannt, Sohn eines nicht reichen aber gebildeten Landmanns zu Olverſtädt bei Magdeburg, am 1. November 1771 geboren, ſtarb zu Weimar am 10. März 1839. 1811 übernahm er die Herausgabe des „Taſchenbuchs für Liebe und Freundſchaft." 1818 erſchien ſeine „Theorie des Komiſchen," die, ungeachtet ihrer wenig vorherrſchenden muſikaliſchen Haltung oder ihrer geringen ſpeciellen Anwendung auf die muſikaliſche Compoſition, von keinem Tonſetzer, der aus tieferen Gründen ſeine Kunſt treibt, unſtudirt bleiben ſollte. Merkwürdig für die muſikaliſche Theorie war Sch. auch ſchon feüher geworden durch eine Abhandlung in der Zeitung füe die elegante Welt (1806): „Kann die Lyrik den Charakter des Menſchen ausdrücken?" — Redacteur des „Journals für Kunſt, Literatur, Lurus und Mode" legte er auch in dieſer Zeitſchrift viele Aufſätze muſikaliſch-äſthetiſchen Inhalts nieder, und ſeit 1825 nahm er endlich auch Theil an dee Zeitſchrift „Cäcilia." Unter den Aufſätzen, welche er in dieſelbe lieſerte, heben wir hervor: „Ueber den Tert der Oper Euryanthe" (1825 pag. 42 ff), „übee das Verhältniß dee Muſik zu den übrigen ſchönen Künſten" (Bd. 3 pag. 15 ff.), und „über Beſtimmtheit in dee Muſik" (1828, pag. 137 ff.).

Schwaan, Friedrich, iſt der wenig gekannte Name eines tüchtigen Muſikmeiſters, den ſein Geſchick an Deutſchlands nördliche Grenzmarken, nach Roſtock, verſchlug. Er wurde am 22. Februar 1774 zu Birnbaum, einem polniſchen, jetzt Königlich preußiſchen Städtchen, geboren. Sch. ſpielt faſt alle Inſtrumente, Fagott und Contrabaß mit großer Fertigkeit; er componirte auch Manches, meiſt nue als Naturaliſt! ſein Kunſtenthuſiasmus flammt auch im vorgerückten Alter noch mächtig empor; Haydn, Mozart, und Beethoven waren, ſind und bleiben die Idole abgöttlicher Verehrung.

Schwäbiſch (Lied). Auch bezeichnete man mit „Schwäbiſch" früher wohl eigene Tänze, die beſonders bei den Schwaben üblich ſeyn ſollten, wie die Allemande und den Ländler; doch waren dieſe keine eigentlichen ſchwäbiſchen Volks- oder Nationaltänze, ſondern der Tanz, den man unter dem Namen „ſchwäbiſcher Tanz" zu verſtehen hat, iſt kein anderer als der Walzer (ſ. d.), der ehedem auch Schleiſer oder Dreher hieß.

Schwach, in der Muſik wie überall der Gegenſatz von ſtark (piano), doch gebraucht man als techniſche Termination das Wort hier auch im Sinne von ſchlecht, z. B. ſchwacher Takttheil ſtatt ſchlechter Takttheil; ſchwache Taktzeit (Aufſchlag) ſtatt ſchlechte Taktzeit.

Schwachhofer (oder — höfer), Ignaz, Joſeph, Andeeas und Anton, vier Brüder, alle vier gute Violinſpieler des vorigen Jahrhunderts, und ſämmtlich auch in der damaligen Churfürſtlichen Capelle zu Mainz, ihrem Geburtsorte, angeſtellt. Ihre höchſte Blüthezeit fällt ohngefähr in die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Zu Paris wurden 15 Duette für zwei Viokoncell's von ihnen gedruckt, und andere Violoncellſachen ihrer Compoſition verbreiteten ſich durch zahlreiche Abſchriften.

Schwachhoffer, Thereſe, Sängerin, ſ. Eunicke (Mad.).

Schwägel, ſ. Schwiegek.

Schwanberg (nicht Schwanberger), Johann Gottfried, geboren zu Wolfenbüttel am 28. December 1740 (nicht 1737). In allen ſeinen Opern iſt die reizendſte, angenehmſte Melodie vorherrſchend, und auch die Inſtrumentalbegleitung nicht ohne Effect. Sie hatten Sch. den Ruf eines der glücklichſten und gewandteſten Componiſten ſeiner Zeit verſchafft. In ſeiner Jugend glänzte er auch als Clavierſpieler. Schwanberg ſtarb zu Braunſchweig am 29. März (nach Andern am 5. April) 1804.

Schwanengeſang. Im Alterthume war der gemeine Schwan dem Apollo geheiligt, und hatte von dieſem ſeinem Schutzgotte die Gabe der Weiſſagung, welche ſich jedoch nur auf ihn ſelbſt beſchränkte und zwar auf das Vorherwiſſen ſeines Todes. Während man den Schwanen nun einen beſonderen Geſang zuſchrieb, den ſie bisweilen von ſich hören ließen, ſo war er in den Stunden vor ihrem Sterben ſchöner, reizender und anhaltender; daher Schwanengeſang als ſeltener, rührender Geſang gilt, auch von ſchönen Liedern, welche Dichter und Componiſten kurz vor ihrem Ende gedichtet, oder Sänger und Virtuoſen zu dieſer Zeit geſungen oder geſpielt haben.

Schwärmer, ſ. Rauſcher.

Schwartzkopf, Theodor, zuletzt Herzogl. Würtembergiſcher Capellmeiſter zu Stuttgart, blühete ſchon um 1680 als Componiſt. Sein Tod fällt in die zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Schwarz, 1) Andreas Gottlob, einer der ausgezeichnetſten deutſchen Fagottiſten des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Leipzig 1743. Er ſtarb zu Anſpach am 26. Dezember 1804. Als Componiſt war er durch ein Concert und ein Solo für den Fagott bekannt geworden. — 2) Chriſtoph Gottlob Sch., älteſter Sohn des vorhergehenden und von demſelben ebenfalls zu einem tüchtigen Fagottvirtuoſen gebildet, ward zu Ludwigsburg, der zweiten Würtembergiſchen Reſidenz, am 12. September 1768 geboren. — 3) Eberhard Friedrich Sch., zweiter Sohn von Andreas Gottlob, geboren zu Anſpach 1775, bildete ſich in des berühmten Anton Janitſch's Schule zu einem tüchtigen Violiniſten, und, durch eigene Uebung, beſonders auch zu einem guten Clavierſpieler. 1795 erhielt er ein Engagement als Violiniſt in der Königl. Preußiſchen Capelle zu Berlin, das er auch nie wieder verlaſſen hat.

Schwarz, 1) Jakob, berühmter Orgelbauer, war Jeſuit und lebte in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. — 2) Thomas Sch. (auch Schwartz geſchrieben), Böhme von Geburt und Laienbruder der Geſellſchaft Jeſu, blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Orgelbauer.

Schwebung, ſagen Einige, aber wohl nicht ganz richtig, für Bebung (ſ. d.). In der Orgelbaukunſt iſt es eine Art kleiner Tremulant, (ſ. d.).

Schweden, ſchwediſche Muſik, ſ. Skalden und Skandinavien.

Schwegler, Johann David, Componiſt und Virtuos auf der Hoboe, geboren zu Endersbach am 7. Januar 1759 und geſtorben zu Stuttgart als Mitglied der daſigen Hofcapelle 1817. Für ſein Inſtrument ſchrieb er im Ganzen 16 Concerte, vier Doppelconcerte, ohngefähr ein halbes Dutzend Quartette, wohl eben ſo viele Trio's und Duo's, und ein Dutzend Solo's; außerdem nun aber auch Concerte, Duette, Solo's ꝛc. für Horn, Clarinette (für dieſe unter andern auch ein Paar gute Doppelconcerte), Flöte, und Harmoniemuſiken, Lieder und andere Geſänge mit Clavierbegleitung ꝛc.

Schwehr, 1) Johann Georg, geboren zu Neuſtadt an der Aiſch 1643, war 1683 Präceptor an der Sebalder-Schule und Cantor an der Aegidienkirche zu Nürnberg, als welcher er 1704 ſtarb. Sein Sohn — 2) Johann Chriſtoph, geboren 1672, wurde 1705 Präceptor an der Sebalder-Schule, und 1727 Cantor, als welcher er am 29. Mai 1741 ſtarb. Beide Schwehr, Vater und Sohn, waren ausgezeichnete Choraliſten und vorzügliche Lautenſpieler.

Schweigezeichen, daſſelbe was Pauſe (ſ. d.).

Schweighofer, Johann Michael, der älteſte Sohn des bekannten Pianoforte- und Orgelbauers in Wien, geboren daſelbſt 1806, erlernte das Geſchäft bei ſeinem Stiefvater Johann Promberger (ſ. d.). Sein eigenes Geſchäft gedeihet ſeit 1832; erfreut ſich des beſten Fortgangs, und gewinnt, indem ſeine Fabrikate die Vorzüge eines ſchönen Tones, dauerhaften Mechanismus, und höchſt ſolider Structur beſitzen, immer noch einen ausgebreiteteren Ruf.

Schweitzer (Andere ſchreiben auch Schweizer), Anton, geboren zu Coburg 1737, ward wegen des außerordentlichen Talents, welches er in ſeiner Jugend für Muſik offenbarte, von ſeinem zehnten Jahre an auf Koſten des damaligen Herzogs von Sachſen-Coburg in derſelben gebildet. Außer mehreren Ouverturen und anderen Muſiken, welche er zu verſchiedenen Schauſpielen verfertigte, ſchrieb er zwölf Opern und Operetten, und Ballette. Für ſeine gelungenſte Arbeit im Fache der großen Oper wird allgemein die „Alceſte" gehalten; und dann das lyriſche Melodram „Polyrena," das eine wahre Berühmtheit erlangte. Er ſtarb am 23. November 1787. Von ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen vermögen wir keine namhaft zu machen.

Schweiz — ſchweizeriſche Muſik. Wie die Literatur, ſo iſt auch die Kunſt und beſonders die muſikaliſche Kunſt in der Schweiz ein Zweig der deutſchen, ja genau betrachtet ziemlich ganz deutſch. Der Schweizer befand ſich niemals in Verhältniſſen und ſein innerer wie äußerer Zuſtand waren, ſo weit die Geſchichte reicht, niemals auf ſo lange von einer alle Lebenspulſe durchdringenden Conjunctur nach Außen befreit, daß er in und aus ſich ſelbſt hätte eine vorherrſchende Cultur der Kunſt entwickeln können. Das wenige Eigenthümliche, was er in dieſer Hinſicht beſitzt, iſt alt, ſehr alt, und rührt noch aus der Zeit eines nomadiſchen Hirtenlebens einiger ſeiner Stämme her; greift aber eben deßhalb auch, ſo geringfügig es aus demſelben Grunde ſeyn muß, ſo tief in ſein ganzes Lebensſyſtem ein, und iſt ſo eng mit ſeiner ganzen, inneren und äußeren, Natur verwachſen, daß es, wie die Geſchichte lehrt, oft die wunderbarſten Wirkungen in ihm und auf ihn hervorbringt, und dieſe Wirkungen, wenn auch nicht mehr als unlösbare Räthſel, ſo doch ſtets als höchſt ſeltſame Erſcheinungen angeſehen werden müſſen. — Die erſten Bewohner des Landes zwiſchen dem Rhein, dem Jura, den Savoyer und den Tyroler-Alpen, welches wir zuſammen die Schweiz nennen, waren keltiſchen Urſprungs, und ſo haben wir denn auch, wollten wir auf eine Urgeſchichte der Muſik in der Schweiz zurückgehen, dieſelbe bereits in dem Artikel über keltiſche Muſik geliefert. Indeß hielt ſich derjenige keltiſche Völkerſtamm, welcher von Nordoſt her in die Schweiz einwanderte und ſich Helvetier nannte, weit weniger lange in Frieden als jeder andere verwandte Stamm, der ſeinen Zug nach anderen Gegenden hin nahm, und konnte ſomit auch eine nur weit geringe Aufmerkſamkeit auf ſeine innere Cultur richten, mit welcher die Muſik in engſter Verbindung geſtanden wäre. Schon 113 v. Chr., als die Cymbern und Teutonen in Gallien einfielen, ſchloſſen ſich ihnen zwei helvetiſche Volksſtämme, die Tiguriner und Tugener, an und halfen die Römer überwinden, und die Siege, welche ſie unter ihrem Anführer Divico über Römiſche Feldherren, wie Caſſius und Piſo, 107 v. Chr. erfochten, impften ihnen gleichſam eine ſolch' unerſättliche Kriegsluſt ein, daß ſie nun, ſelbſt mit Hintenanſetzung aller weiteren Cultivirung nach innen, wie heimathloſe Schaaren auf Eroberungen auszogen, bis Julius Cäſar ſie in ihre Gebirge zurücktrieb, und ihnen hier römiſche Sitten, Geſetze und Verfaſſung vorſchrieb,

Digitized by Google

die wahrlich nicht geeignel waeen, ſo ſehr die Helvetier die Muſik im Ganzen liebten, derſelben einen auch nur einigermaßen höheren Aufſchwung zu verſchaffen. Im Gegentheil unterdrückte das ſtrenge Joch, unter welchem die Helvetier während der römiſchen Herrſchaft lebten, mit dem Gefühle der Freiheit auch jede Stimmung für erheiternde Kunſt, die vielleicht noch in dieſer oder jener Bruſt ſich regte. An Wohlſtand und Lebensüppigkeit nahmen ſie zu, abee an Sittlichkeil und Freiheit ab, und dies ſind doch die Pflanzgärten, in denen allein nur ein regeres Kunſtleben gedeihen kann. So ſchweigt die Geſchichte viele Jahrhunderte hindurch von irgend einem künſtleriſchen Treiben in der Schweiz. Es war eine Zeit des ewigen Kampfes der Freiheit mit der Sklaverei, und alle Muſik nur Angſtruf jener unter dem furchtbaren Schwerdte fremder Gewalt. Srlbſt nach Einführung des Chriſtenthums im 6. und 7. Jahrhunderte, womit ziemkich in allen Ländern doch der muſikaliſchen Kunſt ein neues, unermeßlich belebendes Elemeut zufloß, und das auch hier, in der Schweiz, wie überall bald die Gründung mehreeer Klöſter und Stifter nach ſich zog, ward die Sache noch nicht anders. Die Prälaten und Aebte von St. Gallen, Einſiedeln, Seckingen ꝛc. erlangten im 9. und 10. Jahrhunderte bereits unermeßliche Reichthümer und eine der Krone ſelbſt gefährliche Macht, aber zum Vortheil der Muſik in ihren Klöſtern machten ſie im Ganzen von derſelben nur ſehr wenig Gebrauch. Auch einzelne Städte und Stände nahmen mit Rieſenſchritten an Wohlhabenheit und mancherlei Gerechtſamen zu; indeß duldete die ewig ſchwankende Oberherrſchaſt des Landes noch immer nicht eine ſorgſamere Pflege der Kunſt, und es war jenes große Anſehen, das viele Städte und Klöſter bis ins 16. Jahrhundert in der Schweiz hatten, mehr aus einem rein materiellen Gewinn und der Entwickelung einer beſonderen phyſiſchen und politiſchen Kraft, als dem Offenbaren einer geiſtigen und zumal künſtleriſchen Ueberlegenheit hervorgrgangen. Zürich, das vor allen übrigen Städten hervorblühete, ward in dieſer Hinſicht begünſtigt durch ſeine Lage am und auf dem Handelswege zwiſchen Italien und Deutſchland, auch durch den Sitz zweier reichen Stifter und der Landvögte, der viele Gewrrbtreibende und Handelsleute anzog; Baſel erhielt als Biſchofsſitz und als Gränzſtadt zwiſchen Deutſchland und Burgund eine große Bedeutſamkeit; Schaffhauſen hatte ſein Emporblühen dem Kloſter Allerheiligen und auch ſeine Lage zu danken, da wegen des nahen Rheinfalls auf dem Rheiu heruntergeſchiffte Waaren hier ausgeladen werden mußten; Solothurn durch das von Pipin dem Kurzen geſtiftete St. Urſusmünſtee; Luzern durch die große Handelsſtraße zwiſchen Deutſchland und Italien. Nur das Kloſter St. Gallen, das bekanntlich viele Jahnhunderte hindurch ein hochberühmter, aber auch wohl der einzige Sitz der Wiſſenſchaften in der Schweiz war, that ſich einigermaßen auch durch die Pflege der Kunſt hervor. Es hatte einige Kirchenmuſik und ſelbſt Lehrer der Muſik und vorzüglich des Geſanges in ſeiner Schule angeſtellt; doch über die Kirche hinaus erſtreckte ſich ſeine Wirkſamkeit auch nicht, und es erſcheint daher gar nicht ungrreimt, wie Andeee, der Geſchichte indeß vielleicht ganz unkundig, ſchon behaupten wollten, daß Roſſini in ſeiner Oper „Tell“ Tyeoler als Sänger in dem Geſolge des Landvogts Geßler auftreten läßt. Eine tieſe Charakteriſtik iſt dieß ſogar für alle geiſtige Selbſtthätigkeit erſtickende Gewalt, welche in jenen Jahrhunderten verſchiedene Fremdherrſchaften, zuletzt die Oeſterreicher, über die Helvetier übten. Des Schweizers angeſtammteſte Muſik iſt der Grſang, aber bis in die jüngſten Jahehunderte herauf verhielt theils das Schwerdt, theils die Unluſt unter dem zur Waheung ſeines Lebens ſtets fertigen Bogengeſchütz ſeine Stimme, und auch die aus fremdem Dienſt Heimkehrenden mochten für die Erzahlung des Geſehenen und Gehörten in anderen Städten und Ländern kein williges Ohr finden. Nur allein die drei Hochcantone Schwyz, Uri und Unleewalden, die wie ein freies Hirtenvolk lebten, und niemals eine Oberherrſchaft anerkannten und ſo wenig von den Römern als den Buegundern auch übeewältigt werden konnten, ſtimmten auf ihren Bergen noch ein frohes, friſches, lebenskräftiges Lied an, und von ihnen her ſchreibt ſich denn auch, was wir an eigentlicher Nationalmuſik in dieſer Stunde noch in dee Schweiz finden: der Kuhreihen (Ranz des vaches) und das Alpenhorn (ſ. d.), welche die Baſis aller ſpäteren Nachahmungen in Liedern und Inſtrumenten (Schallmey) bilden, und dort ſchon, von jenen Hochrantoniſten, im 12. und 13. Jahrhunderte gebraucht wurden. Mit dem Heldenkampfe bei St. Jacob endlich 1444 und dem bei Wolraw 1446 hatten die Schweizer ſich eine dauernde Selbſtſtändigkeit errungen, und ſicher wäre nun auch für die Kunſt eine ſchönere, goldenere Zeit erblüht, hätten nicht Zwiſtigkeiten im Innern wieder den kaum geſchloſſenen Frieden geſtört und die durch Jahrhunderte hindurch genährte Luſt und Gewöhnung des kräftigen Bergbewohners an kriegeriſche Unternehmungen auch neue Unruhen nach Außen damit in Verbindung gebeacht. Dazu kam eine neue Demoraliſirung, ſelbſt der Geiſtlichen, die zu Anfange der chriſtlichen Religion doch, mittelſt ihres unermeßlichen Anſehens, einen wohlthätigen Einfluß auf das Schweizeriſche Volk in dieſer Hinſicht geübt hatten, und ſie trat hier in einer um ſo ſcheußlicheren Geſtalt und fürchterlicheren Verbreitung auf, als keine Fürſten und kein reicher Adel die Ueppigkeit und das Wohlleben der Prälaten und Kloſtergeiſtlichen entſchuldigten. Als die Kirchenreformation in Deutſchland anfing, war in der Schweiz jede Ehrfurcht vor dee Religion längſt verſchwunden, und wie ſein Mund Nichts ſang als höchſtens ein liederliches Lied und ſein Ohr ſich an Nichts mehr ergötzte als höchſtens an dem Klagegeſchrei der durch ſein Kampfgeſchoß getroffenen Sterbenden und dem Raſſeln der Trompete und Geſchütze, ſo war aus ſeiner Kirche längſt jedes erhabene Lied gewichen. Nun aber war es auch nicht Luther, dieſer Held des Geſanges, der ſingend gleichſam ſein großes Werk der Reformation vollbrachte, welcher zuerſt bei den, in ſolchem Zuſtande dafür leicht empfänglichen Schweizern gegen den Ablaß predigte, ſondern der Pfarrer Ulrich Zwingli zu Zürich, dem nach mehreren anderen Männern endlich auch der große Calvin folgte, und die Einfachheit des Calviniſchen Gottesdienſtes, welche in der ganzen proteſtantiſchen Schweiz angenommen wurde, vermochte ebenfalls nicht ſehr fordernd auf die Muſik zu wirken, währeud auf der anderen Seite auch die Katholiken durch die eingetretenen inneren und äußeren Zerwürfniſſe der Kirche mehr als in irgend einem anderen Lande von dem, was ihrem Gottesdienſte eigentlich jene eehabene Pracht und anziehende Herrlichkeit verleiht, abgezogen, ja ſelbſt ihm faſt entfremdet und zu dem eitlen Wahne hingeleitet wurden, duech die Macht der Fauſt und des Schwerts ihrem Glauben das Vorrecht zu verſchaffen und zu ſichern. Die Reformationskriege in der Schweiz dauerten bis weit in's 17. Jahrhundert herauf, und in dieſer ganzen langen Zeit geſchah abermals ſo viel als Nichts für Ausbildung der Muſik und Weckung und Verbreitung eines regeren Sinnes dafür, und es konnte auch, unter angegebenen Umſtänden, ſo viel als Nichts dafür geſchehen. Wie im 12. und 13. Jahrhunderte ſchon ſang auch jetzt noch der Landmann und beſonders der muthwillige Hirte, der wenig ſich um politiſche und religiöſe Händel kümmerte, ſein einfach ſchwärmeriſches Volslied und blies auf dem Alpenhorne und der Schallmey ſeine fröhlichen Weiſen; was weiter in der Muſik geſchah, war ein armſeliger Dilettantismus. In der That, die Schweiz liefert den lebendigſten Beweis, in welch' engee Beziehung das politiſche und kirchliche Leben zu dem der Kunſt ſteht und wie der muſikaliſche Gottesdienſt namentlich und die Monarchie die erſten und unerſchütterlichſten Grundpfeiler ſind einer höheren muſikaliſchen wie überhaupt künſtleriſchen Cultur. So lange die Welt ſtehl, waren Fürſtenthum und ein damit verbundenes größeres Zuſammenleben die heil-

Digitized by Google

bringendſte Pflege einer edleren, großartigeren Geſtaltung der muſikaliſchen Kunſt, und wußte ſich dieſe, mit ſehr wenigen Ausnahmen, niemals auf eine energiſche Weiſe zu entfalten unter Verhältniſſen einer demokratiſchen Staatenzerſtückelung, und wo ihr zumal die heilige Weihe der Kirche in einem Maaße wie in der Schweiz entgeht. Die Schweiz iſt das Land der ewigen Zänkerei; Unfrieden aber der furchtbarſte Feind der Kunſt, dieſer Kunſt, die die Sprache der Seele, ganz die Liebe iſt, wie Plato ſich ſchon ausdrückt. Das mochte denn auch der erſte und vornehmſte Beweggrund ſeyn, als, nach Peſtalozzi's Wirken (ſ. d.), der durch ſeine vereinfachte Unterrichtsmethode dem den Schweizern von Natur allerdings inwohnenden Sinn für Muſik und namentlich große Anlage zum Geſange ſo ſehr fördernd und leitend entgegentrat, und dadurch den erſten Impuls gab, daß zu Ende des vorigen Jahrhunderts ſchon ziemlich in allen größeren Städten der Geſangs- und überhaupt Muſikunterricht als ein integrirender Theil den niederen und höheren öffentlichen Bildungsſchulen zugetheilt und hiedurch ein Weſentliches für die größere Hebung und Verbreitung der Muſik in der Schweiz gethan ward, — wir ſagen: die Erkenntniß jenes auf hiſtoriſchem Boden zum feſtſtehenden Grundſatze gewordenen Wechſelverhältniſſes mochte denn auch die erſte und vornehmſte Bewegung ſeyn, als 1808, um endlich das Uebel zu heben, von einer Muſikgeſellſchaft in Luzern an alle Muſikliebhaber in der geſammten Schweiz ein Aufruf erging, ſich zu einem allgemeinen Bunde zu vereinen, der die Förderung der Kunſt durch größeres gemeinſameres Wirken in Concerten ꝛc. zum Zweck habe. Der Aufruf fand überall den ſchönſten Anklang und noch in demſelben Jahre kam „die ſchweizeriſche Muſikgeſellſchaft“ als ein in ſich abgeſchloſſenes Inſtitut zu Stande, das dann in der Energie, mit welcher der geniale Nägeli (ſ. d.) die Idee auffaßte und verfolgte, die heilbringendſte Pflege fand. Alljährig veranſtaltete dieſer Verein, der jetzt ſchon über 1000 ordentliche Mitglieder zählt, ein immer größeres muſikaliſches Feſt in bald dieſer bald jener Stadt, und der Schweizer ward dadurch auf einmal ſich bewußt des ſchönen Funkens, den die göttliche Liebe für die heilige Kunſt in ihn gelegt hatte. Künſtler in großer Anzahl zu beſolden, war er außer Stande. Zürich, Baſel, Freiburg und andere Städte haben zwar ihre Schauſpielhäuſer, in denen bei leidigem Orcheſter die Truppen auch Opern aufführen; allein an Großartiges und Meiſterliches iſt dabei nicht zu denken. Aus ſich ſelbſt mußte daher der Schweizer die Mittel bilden, dem Zwecke jenes herrlichen Vereins immer näher zu kommen. Das konnte nur durch Unterricht geſchehen, und Nägeli war der Erſte, der ein Singinſtitut in höherem Sinne zu Zürich errichtete, von wo aus dann ſich der Saamen über die geſammte Schweiz ausſtreute und hier überall Früchte trug, die in ihrer Unvergänglichkeit auch Nägeli's Namen der Unſterblichkeit anheimgegeben haben. Noch ſind keine drei Decennien verfloſſen, als mit Entſtehen jenes Vereins der über die Kunſt für ſich hinaus auch eine noch größere, ja politiſche Bedeutung hat für das geſammte Helvetien, indem er gleichſam den einzigen Mittelpunkt bildet, wo entfernt von allem andern Intereſſe die Nation als ſolche und im Ganzen ſich wiederfindet, — als Nägeli's „neue Geſangbildungslehre“ erſchien, und — ſollte man es glauben — jetzt, 1838, zählt die Schweiz, blos in Folge jenes durch Peſtalozzi und Nägeli gegebenen Impulſes, die Alltagsſchüler nicht mitgerechnet, an die 20,000 kunſtgerecht zu nennende Figuralſänger, die Mitglieder von Orts-, Gemeinde- oder Cantons-Vereinen ſind. Des Männer-Geſangsvereins allein zählt der Canton Zürich ein volles Tauſend Mitglieder, Thurgau 400, Aargau mit Solothurn, Appenzell und St. Gallen mehere Hunderte ꝛc; dazu kommen nun viele kleine Ortsvereine, und endlich Vereine für allgemeinen Chor, dieſe vorzüglich in den Cantonen Appenzell, Bern, St. Gallen, Zürich ꝛc. Als Förderer des Geſangs und der Muſik überhaupt von beſonderem Verdienſte müſſen der Pfarrer Weishaupt in Gais und der Pfarrer Müller in Burgdorf genannt werden. Indeß ſteht Nägeli immer oben an, und wir dürfen ihn eigentlich den erſten Begründer einer ſtoffreichen Geſchichte der Muſik in der Schweiz nennen. Vor ihm hatte eine ſolche, wie wir geſehen haben, niemals einen ſicheren Anhaltspunkt. Indeß beſchränkt ſich dieſe neuere Muſikcultur in der Schweiz, übrigens auch dem von Nägeli ſehr wohl verſtandenen Schweizer-Elemente vollkommen angemeſſen, doch hauptſächlich nur auf das **Geſangweſen**; in der **Inſtrumentalmuſik** iſt bis jetzt noch wenig Erhebliches geſchehen. Wie Inſtrumentalcomponiſten beſitzen die Schweizer auch nur wenige bedeutende Inſtrumentalvirtuoſen. Hier zeigt ſich am deutlichſten der Einfluß Deutſchlands und Frankreichs auf die Schweiz, indem die meiſten Virtuoſen daher kommen, und auch die dießſeitigen Componiſten einen großen Vorrang behaupten. Doch können wir nicht ohne Rühmen unerwähnt laſſen den meiſt vortrefflichen und gebildeten Geſchmack, den die Schweiz in dieſer Abhängigkeit an den Tag legt. Feiert die deutſche Muſik auf helvetiſchem Boden viele ihrer ſchönſten Triumphe, ſo legt doch der Schweizer dadurch auch das ſchönſte Zeichen dar, wie ſehr er den Ernſt und die ergreifendere, wirkſamere Schöne in der Kunſt zu ſchätzen weiß, und der Deutſche kann ſtolzer deßhalb zwar ſich erheben, aber muß achtend auch, hochachtend ſein Haupt beugen vor dem Sinne der herrlichen Schweiz.

Schweizerbaß, ſ. d. folg. Art. **Schweizerpfeife.**

Schweizerpfeife, nannte man vor Alters auch wohl die gewöhnliche Querpfeife (ſ. d.); insbeſondere jedoch verſteht man darunter ein offenes Flötenregiſter der Orgel.

Schweller, ſ. **Crescendozug,** in welchem Art. auch von all' den verſchiedenen Arten des Schwellers gehandelt wird.

Schwellton, in der Geſangskunſt der Vortrag eines Tones mit zu- und abnehmender Stärke, alſo das auf einen, gewöhnlich lang auszuhaltenden, Ton fallende crescendo und decrescendo (ſ. d.), das in Zeichen ausgedrückt wird durch <>.

Schweling, ſ. **Sweling.**

Schwemmer, **Heinrich,** ein guter Componiſt ſeiner Zeit, war geboren zu Gubertshauſen im Amte Halburg am 28. März 1621. Er ſtarb am 26. Mai 1696, viele Compoſitionen hinterlaſſend, von denen jetzt aber ſchwerlich noch eine vorhanden ſeyn dürfte. Dagegen kennt man noch die großen Verdienſte, welche er ſich als Lehrer ſeiner Kunſt erwarb.

Schwenke. Der Stammvater der angeſehenen **Künſtlerfamilie** dieſes Namens war — **Johann Gottlieb S.,** welcher, geboren 1744 (der Ort iſt uns unbekannt geblieben) und einer der ausgezeichnetſten Fagottiſten ſeiner Zeit, in ſeiner Jugend eine Reihe von Jahren in Sächſiſchen Dienſten lebte, und dann als Rathsmuſikus nach Hamburg berufen ward, wo er erſt im December 1823 ſtarb. — **Chriſtian Friedrich Gottlieb S.,** der ſich ſowohl als Theoriker wie als gründlicher Kritiker und Componiſt, für ſeine Zeit auch tüchtiger Clavier- und Orgelſpieler einen dauernden Ruf erworben hat, war der älteſte Sohn des Obigen und geboren zu Wachenhauſen am Harze den 30. Auguſt 1767. Seinen Beruf zum kritiſch-muſikaliſchen Schriftſteller beurkunden mehrere in die Leipziger allgemeine muſikaliſche Zeitung anonym gelieferte gehaltvolle Aufſätze. Unter ſeinen zahlreichen Compoſitionen ſind am meiſten bekannt: die auf die Krönung der Kaiſer Leopold und Franz II. geſetzten Oratorien, die Cantate auf den Tod des Kaiſers Joſeph II., und die Oſter-, Himmelfahrts-, Michaelis-, Weihnachts-, Geburtstags-, Neujahrs-, Paſſions- und übrigen Gelegenheits-Cantaten, Klopſtock's Ode: „Um Erden wandeln Monde,“ ein Lobgeſang auf die Harmonie, „die Feier der Natur,“ „das Vater Unſer,“ „der Frohſinn“ (von Klopſtock), und viele kleine Geſänge, Lieder, Chöre, Motetten und Kirchenſtücke. Dieſe ſeine Kirchenmuſiken, deren er eine große Anzahl geſchrieben hat, gehören zu den gelungenſten Werken. S. ſtarb am 27.

Digitized by Google

October 1822 zu Hamburg. — **Johann Friedrich S.**, Organiſt an der St. Nicolaikirche zu Hamburg, iſt der älteſte Sohn des vorhergehenden Chr. Fr. Gottlieb S., und geboren zu Hamburg am 30. April 1792. Seit 1820 verfertigte er über 300 Vor- und Nachſpiele, eine Cantate mit Orgelbegleitung, ein (1832 gedrucktes) Choralbuch zum Hamburgiſchen Geſangbuche, und ſetzte gegen 1000 Choräle, wie 73 ruſſiſche Volkslieder und Anderes in vierſtimmige Harmonien aus. Außerdem iſt er Verfaſſer eines in ſeiner Art bewunderungswürdigen Septetts für fünf Violoncelle, Contrabaß und Pauken, und vieler Clavierauszüge, beſonders von größeren Inſtrumental-Compoſitionen Spohr's, Beethoven's, Mozart's ꝛc. Einen ſchönen Beweis ſeines pädagogiſchen Talents hat er in der Bildung ſeines Sohnes — **Friedrich Gottlieb**, abgelegt, der bereits ſo viele Fertigkeit im Orgelſpiele beſitzt, daß er den Vater in ſeinem Amte als Organiſt kräftig zu unterſtützen im Stande iſt. — **Carl S.**, ausgezeichneter Clavierſpieler, guter Componiſt für ſein Inſtrument und gründlicher Lehrer, iſt der zweite Sohn von Chr. Fr. Gottl. S., alſo Bruder des vorhergehenden, und zu Hamburg geboren am 7. März 1797. Vom Vater gebildet, lebt er ſeit ſeinem 17. Jahre ſchon beſtändig auf Reiſen, die ſich vornehmlich über den Norden von Europa, und dann auch über Deutſchland und Frankreich erſtreckten. Große Triumphe feierte er mit ſeiner Kunſt namentlich zu Stockholm, Bergen, Petersburg, Moskau, Wien und Paris. Hier in Paris ſo wie in Leipzig ſind auch die meiſten ſeiner Claviercompoſitionen erſchienen. — Von minderer künſtleriſcher Bedeutung ſind die jüngſten Söhne Chr. Fr. Gottl. S.'s — **Guſtav** und **Adolph S.**, welche, Zwillingsbrüder, am 5. October 1807 zu Hamburg geboren wurden und jetzt zu Roſtock leben.

Schwenkenbecher, Günther, geboren zu Mulda in Thüringen, unweit Jena, am 26. November 1651. S. hatte als Muſiker wie als Lehrer zu ſeiner Zeit einen ſehr berühmten Namen. Ob er Compoſitionen hinterlaſſen, iſt uns nicht bekannt. Mattheſon zählt ihn in ſeiner „Ehrenpforte" unter die gründlichſten Theoretiker. Er ſtarb am 9. März 1714.

Schweran, ſ. Duda.

Schwiegel, oder Schwägel, auch Stamentienpfeife, ein veraltetes Blasinſtrument, das ganz wie die Flöte à bec intonirt und in verſchiedenen Dimenſionen verfertigt wurde. — Nachgeahmt ward der Ton des Inſtruments auch früher in einer Orgelſtimme, welche am gewöhnlichſten Schwiegel, wenn ſie nämlich im Manuale ſtand, und Stamentienbaß, wenn ſie im Pedale ſtand, genannt wurde.

Schwindel, Friedrich, ein fleißiger und beliebter Componiſt des vorigen Jahrhunderts.

Schwingung, die Handlung des Schwingens, das heißt des Bewegens, daß die Linie der Bewegung ſich um einen Punkt dreht; dann aber auch ſo viel wie Oscillation, und in dieſem Sinne in der Muſik die ſchnelle, zitternde Bewegung, in welche die ſog. tongebenden Körper, wie z. B. Saiten, Glas, Metall, Membranen ꝛc. durch Schlagen, Reißen, Stoßen, Reiben, Blaſen oder noch andere Mittel geſetzt werden, um wirklich den verlangten Ton zu erzeugen. Solcher Schwingungen können, nach Verſchiedenheit ihrer erregenden Urſachen ſowohl als der Beſchaffenheit der Körper, welche ſchwingen, gar mancherlei Arten ſeyn: Longitudinalſchwingungen, Transverſalſchwingungen, Moleculärſchwingungen ꝛc. Ueber alle indeß iſt, ſo wie über die muſikaliſche Bedeutung der Schwingungen überhaupt ꝛc., in den Artikeln Akuſtik, Reſonanz und Schall ſchon genugſam gehandelt worden.

Schwingungsknoten, ſ. Schall; dann vergl. aber auch die Artikel Akuſtik, Reſonanz u. Klangfiguren.

Scindapſos, ſ. Skindapſos.

Scio, 1) Eleonora de, blühte als Sängerin zu Anfang des vorigen Jahrhunderts und damals zwar am Churpfälziſchen Hofe. — 2) Eine andere berühmte Sängerin des vorigen Jahrhunderts Namens — Scio (Madame), lebte ſpäter, ſchon gegen Ende des Jahrhunderts, und ſtand am damaligen Théâtre lyrique zu Paris. Ihr Gatte war vermuthlich der Componiſt der Opern „Lisidore et Montrose," „Lisia" und „Le Tambourin de Provence," welche in den Jahren 1792 und 1793 auf eben jenem Theater zu Paris unter dem Namen Scio aufgeführt wurden.

Sciolto, frei, ungebunden; bezeichnet einen ungezwungenen, leichten, kühnen Vortrag, wobei die Töne weniger aneinander gebunden als kurz und entſchieden angegeben werden ſollen, ohne ſie jedoch eigentlich zu ſtockeen und ohne auf der andern Seite auch wieder vielleicht in eine gewiſſe Härte und Unzierlichkeit auszuarten.

Scobedo oder Escobedo (jedoch nicht Escovedo), Bartholomeo, gehört unter die guten Tonſetzer des 16. Jahrhunderts; beſonders in die Mitte deſſelben ſcheint ſeine Blüthezeit zu fallen.

Scolari, Giuſeppe, aus Vicenza gebürtig, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als dramatiſcher Componiſt in ganz Italien ſehr angeſehen, und auch von außerordentlicher Productivität.

Scolien, ſ. unter Sk. — Skolien.

Scordato (ital.) — verſtimmt; Violino scordato — verſtimmte Violine; Viola scordata — verſtimmte Viola.

Sdegnoso (ital.) — gehäſſig, trotzig; kommt ſelten vor, und bezeichnet immer einen etwas raſchen, wilden, kurz abſtoßenden, kräftig rauhen Vortrag, ohne beſondere Nuancirung der einzelnen Töne.

Sebaſtiani, 1) Claudius, um die Mitte des 16. Jahrhunderts Organiſt, und berühmt als ſolcher; dennoch aber kann jetzt Nichts mehr über ihn berichtet werden, als daß er der Verfaſſer des in ſeiner Art höchſt intereſſanten Werks: „Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges, de Principatu in musicae provinciae obtinendo contendentes" iſt. — 2) Johannes Sebaſtiani, geboren zu Weimar, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Brandenburgiſcher Capellmeiſter. Man hat von ſeinen Compoſitionen noch die geiſtlichen und weltlichen Lieder von Gertrud Müller, und eine fünfſtimmige Paſſionsmuſik mit Begleitung von 6 Inſtrumenten nebſt Baß.

Sebaſtiani di Albano, P. Luigi, ein italieniſcher Geiſtlicher und muſikaliſcher Schriftſteller, ſtarb zu Rom Anfangs März 1809.

Secchi (Vorname?), nächſt Lebrun einer der größten Hoboenvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts.

Secchi, Antonio, berühmter Singlehrer, geboren zu Concorezzo im Mailändiſchen 1761. Im Jahre 1833 rief ihn der Tod ab. Seine Methode war allgemein geſchätzt und unter ſeinen Schülern zeichneten ſich auch viele ſehr vortheilhaft aus, ſo z. B. di Fabri, Bonini, Brambiela u. A. m.

Sechsachteltakt. Es gibt zwei Arten Sechsachteltakt: die erſte iſt eine ſogenannte gemiſchte Taktart, und urſprünglich aus dem Zweiviertelttakt entſtanden, indem nun jedem Viertel noch ein Punkt beigeſetzt wurde; die zweite iſt eine zuſammengeſetzte Taktart, indem aus 2 Dreiachteltakten ein einziger gebildet wurde. Beide Arten, unter denen übrigens kein gar weſentlicher Unterſchied beſteht, haben gleiche Takttheile, nämlich zwei, einen guten und einen ſchlechten, und ſind alſo gerade Taktarten, die in beiden Fällen bezeichnet werden durch $^6/_8$ zu Anfange eines Tonſtücks oder einer Notenzeile. Im Uebrigen vergleiche man den General-Artikel Takt.

Sechſer, ein Satz von 6 Takten ſ. Abſatz.

Sechsvierteltakt, eine ungerade Taktart, bei welcher in jedem Takte zwar 6 Viertel enthalten ſeyn müſſen, aber doch nur 3 Hauptzeiten oder Takttheile vorkommen: 1 guter und 2 ſchlechte. Jene beginnt mit dem erſten, dieſe mit dem dritten und fünften Viertel. So iſt denn der Takt gewiſſermaßen aus 2 Dreivierteltakten zuſammengezogen, oder durch die Augmentation der Achtelsnoten im Dreivierteltakt entſtanden. Im Uebrigen vergleichen den Generalartikel Takt.

Sechter, Simon, K. K. Hoforganiſt in Wien, ge-

Digitized by Google

boren den 11. Oct. 1788 zu Friedberg in Böhmen, iſt einer der ausgezeichnetſten jetzt lebenden Theoretiker und Contrapunktiſten. S. beſchäftigt ſich, da ihm ſein Dienſtberuf reichliche Muße vergönnt, unausgeſetzt und größtentheils mit Kirchencompoſitionen, unterrichtete ſowohl ſeine eigenen Kinder als viele angehende Kunſtjünger, die mit Ernſt zur Fahne Polyhymnieus zu ſchwören geſinnt ſind, und führt übrigens ein ſehr zurückgezogenes, ächt patriarchaliſches Stillleben. Nur der kleinſte Theil ſeiner ungemein zahlreichen und gediegenen Werke iſt durch den Druck verbreitet.

Sechszehnfüßig, ſ. Fußton.

Sechszehntel (ſechszehn-Theil-Note), ſ. Geltung (der Noten) und Note.

Seckendorf, Carl, Sigmund Freiherr von, geboren am 26. November 1744, und ſtarb 1785 zu Ansbach. Er war ein vortrefflicher Clavier- und Violinſpieler, und neben ſeinem Anſehen als Dichter und Schriftſteller überhaupt auch berühmt als Lieder-Componiſt. Mehrere Sammlungen Volks- und anderer Lieder ſind von ihm gedruckt worden.

Secondo (ital.) — zweiter; mit weiblicher Endung seconda — zweite; in der Muſik immer der Gegenſatz von primo und prima, alſo die Bezeichnung der zweiten Stimme unter zwei Stimmen einerlei Art, als: Violino secondo — zweite Violine, Viola seconda — zweite Viola, Corno secondo — zweites Horn ꝛc.

Secrites, altgriechiſcher Tonkünſtler, aus Numidien gebürtig, erfand nach Athenäus einen Nomos zu Ehre der Cybele, und die ſogenannten Lybiſchen Flöten.

Sectionalzeile, ſ. Satz.

Secunde, ein diſſonirendes Intervall von zwei Stufen (secundus tonus — der zweite Ton), das in der practiſchen Muſik in drei verſchiedenen Größen oder Gattungen gebraucht wird, nämlich als klein, groß und übermäßig (ſ. Intervall) vorkommt, oder der ſog. große halbe Ton, wie e — f, h — c, der ſich in der Dur-Tonleiter jedesmal zwiſchen der dritten und vierten und der ſiebenten und achten Stufe befindet, in der Moll-Tonleiter aber aufwärts zwiſchen der zweiten und dritten und ſiebenten und achten, abwärts zwiſchen der zweiten und dritten und fünften und ſechſten. Sein Verhältniß iſt immer 15 : 16. — Die große Secunde, die eben auch das iſt, was man gewöhnlich einen ganzen Ton nennt (ſ. Intervall und Ton), beſteht aus einem kleinen und großen halben Tone, wie c — d, d — e ꝛc. In jeder diatoniſchen Tonleiter iſt ſie fünfmal enthalten, denn jede ſolche Tonleiter beſteht aus 7 Stufen, und kleine Secunden oder halbe Töne kommen, wie wir geſehen haben, nur zwei darin vor. Deshalb heißt dieſe Tonleiter auch diatoniſch, d. i. wörtlich: durchtönig, durch ganze Töne gehend, ganztönig.

Secundenaccord. Es gibt mehrere Accorde, in welchen eine Secunde enthalten iſt, und die daher Secundenaccorde heißen könnten: aber man pflegt nur diejenigen unter denſelben mit dieſem Namen zu belegen, die aus Secunde, Quarte und Sexte beſtehen, und die übrigen, in welchen ſich auch jederzeit noch eine Quinte dazu geſellt, Secundquintenaccorde zu nennen; von welchen hier aber in einem beſonderen Artikel die Rede iſt. Jener eigentliche Secundenaccord, der aus 2, 4 und 6 beſteht, bildet ſich durch die dritte Umkehrung des eigentlichen Septimenaccords, bei welcher die Septime in den Baß zu ſtehen kommt, zu der nun die übrigen Töne des Accordes, welche keine anderen als die des Dreiklanges über der Tonika ſind, ſich wie 2, 4 und 6 verhalten, und deshalb dem Accorde auch wohl den Namen Secundquarten- oder Secundqartſextenaccord geben. Daraus ergibt ſich, daß, ſo viele Gattungen Septimenaccorde es gibt, auch eben ſo viele Gattungen Secundenaccorde ſeyn können. — Was die Bezifferung dieſes Accordes in der ſogenannten Generalbaßſchrift betrifft, ſo kann dieſelbe ſeyn: blos 2, oder $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. Iſt eins von den Intervallen erhöht oder erniedrigt, ſo kann es durchaus nicht in der Bezifferung ausgelaſſen werden, ſondern muß ſtehen, und zwar mit dem Zeichen der Erhöhung oder Erniedrigung.

Secunden-Fuge, ſ. Fuge.

Secundiren, ſagt man wohl für: zu einer Melodie oder einer Hauptſtimme eine zweite (secunda vox) Stimme ſpielen oder ſingen, die natürlich dann tiefer liegt und ſich gewöhnlich in Terzen, Sexten und Quarten mit jener fortbewegt. Am gewöhnlichſten kommt der Ausdruck bei Blasinſtrumenten, und hier zwar beim Horn und bei der Trompete vor.

Secundquarten- und **Secundquartſextenaccord**, ſiehe Secundenaccord.

Secundquintenaccord, iſt eigentlich kein anderer als der Secundenaccord mit zugefügter Quinte; doch entſtehen aus dieſer Zufügung ſo manche andere harmoniſche Verhältniſſe, daß nothwendig ſich wieder ein ganz neuer Accord und zwar von verſchiedenen Gattungen daraus bildet. In den Artikeln Undecimen- und Terzdecimenaccord iſt der ſyſtematiſche Zuſammenhang dieſer verſchiedenen Gattungen als Stamm- und abſtammende Accorde näher entwickelt. Beſchäftigen wir uns hier daher nur noch mit dem Weſen des Accordes für ſich ſelbſt. Wie bei allen Secundenaccorden iſt auch bei allen Gattungen des Secundquintenaccordes der eigentlich diſſonirende Ton das unterſte Ende des weſentlichen Intervalles (der Secunde) und alſo in der Grundſtimme enthalten, und überall auch muß derſelbe hier vorbereitet und eine Stufe abwärts aufgelöſt werden. Practiſch benützt wird der Accord in 5 verſchiedenen Tonzuſammenſtellungen: 1) ohne Verbindung mit irgend einem andern Intervalle blos mit Verdoppelung der Quinte oder des oberen Endes der Secunde, in welchem Falle die Secunde groß und die Quinte rein iſt, und der Accord hauptſächlich in gebundenen Sätzen zur Aufhaltung des Sextenaccordes dient. 2) mit Secunde, Quinte und Quarte, in welchem Falle ebenfalls die 2, 4 und 5 aber rein ſind, und der Accord in der gebundenen Schreibart hauptſächlich zur Aufhaltung des Sexquintenaccordes dient. 3) mit Secunde, Quinte und Terz, in welchem Falle aber die 2 meiſt klein, die 5 rein und die Terz groß iſt, und der Accord zur Aufhaltung des Terzquartenaccordes im gebundenen Style gebraucht wird. Ein Beiſpiel dürfte überflüſſig ſeyn. Mit Secunde, Quinte und Sexte, in welchem Falle die 2 wieder groß iſt, und der Accord vorkommt, wenn die Quarte des gewöhnlichen Secundenaccordes durch die Quinte aufgehalten werden ſoll. Endlich 5) mit Secunde, Quinte und Septime, in welchem Falle der Accord ebenfalls zur Aufhaltung des gewöhnlichen Secundenaccordes gebraucht wird, und insbeſondere zwar zur Aufhaltung der Sexte. Auch die Bezifferung des Secundquintenaccordes muß bezeichnet werden, nur wenn der Accord in Geſellſchaft einer Terz erſcheint, darf die Quinte wohl in der Bezifferung wegbleiben, und ſtatt $\begin{smallmatrix}5\\3\\2\end{smallmatrix}$ blos $\begin{smallmatrix}3\\2\end{smallmatrix}$ ſtehen.

Sedetze, der jetzt ganz veraltete Name eines einfüßigen Octavenregiſters in der Orgel, alſo eine Octave, die aber um mehrere Octaven höher ſtand als die Grundſtimme, und um dieſes, außer dem Fuß-Maaße, auch mit dem Namen zu bezeichnen, wohl ſo, in dieſer Verdoppelung der Octavenhöhe (von sedecim — 16), genannt wurde.

Sedlazek, Johann, geboren zu Ober-Glogau in Schleſien am 6. December 1789, ausgezeichneter Flötiſt. Machte ausgedehnte Kunſtreiſen. Seit der Mitte des Jahres 1826 aber domicilirt S. in London.

Seebach, Andreas, geboren zu Tiefenthal bei Erfurt am 14. Januar 1777, und geſtorben zu Magdeburg als Organiſt an der St. Ulrichskirche am 28. Juni 1823. Den erſten Unterricht in der Muſik empfing er von ſeinem Vater, der Schullehrer war, und von ſeinem

Digitized by Google

13. Jahre an ſetzte er das Clavier- und Orgelſpiel unter Kittel's Leitung fort, bis er im October 1791 zum Stadtmuſikus Roſe in Ronneburg in die Lehre kam. Während der 5 Jahre, die er bei demſelben zubrachte, lernte er ziemlich alle gebräuchlichen Inſtrumente behandeln. 1796 trat er als Horniſt in das Orcheſter des Theaters zu Magdeburg, und erweiterte hier ſeine Kenntniſſe und Fertigkeiten durch den Unterricht des Muſikdirectors Pitterlin und des wenig gekannten, aber guten Contrapunktiſten Zachariä. 1799 ward er zum Organiſten und Seminarlehrer am Gymnaſium des Kloſters Berge bei Magdeburg, und 1813 zu der Stelle befördert, von welcher ihn der Tod, wie gemeldet, abrief. Seebach war ein gründlicher und geſchickter Muſiklehrer, fertiger Clavier- und Orgelſpieler, in früherer Zeit auch guter Hornvirtuoſe. Seit 1810 kamen durch ihn in den Concerten zu Magdeburg viele ältere claſſiſche Werke zu Gehör, welche bis dahin dort gänzlich unbekannt geblieben waren. Zu dem Zwecke gründete er auch einen Singverein, der fortwährend, bis zu ſeinem Tode, unter ſeiner Leitung ſtand. Von ſeinem Compoſitionen iſt außer einigen Chorälen mit melismatiſchen Soperanſolo's für jenen Singverein und mehreren kleineren Arbeiten wie Arrangements für die Freimaurerloge Nichts bekannt geworden: doch befanden ſich unter ſeinem Nachlaſſe viele Choralvorſpiele, Trio's und Fughetten für die Orgel, die tüchtige contrapunktiſche Kenntniſſe und Fertigkeiten, wie ein fleißiges Studium der älteren Muſikwerke beweiſen. Seebach's Nachfolger im Amte war Mühling.

Seeber, Nicolaus, zuletzt Hof- und Stadtorganiſt und Orgelbauer zu Römhild, war geboren zu zu Hayna bei Römhild 1680, und that ſich auch als Componiſt von vielen guten Kirchenſachen hervor. Zwei volle Jahrgänge ſind von dieſem noch vorhanden, Er erreichte ein hohes Alter; doch läßt ſich die Zeit ſeines Todes nicht mehr genau ermitteln.

Seeger, oder böhmiſch Zegert (Segert), Joſeph, berühmter Organiſt am Dom und an der Kloſterkirche der Kreuzherren in Prag, ſo wie einer der wenigen wirklich guten Contrapunktiſten des 18. Jahrhunderts. Er war um's Jahr 1720 zu Bzevin in Böhmen geboren, und es ſtarb dieſer würdige und vielfach verdiente Meiſter, deſſen Andenken in Böhmen nie erlöſchen wird, in Prag am 22. April 1782, etwa 62 Jahre alt.

Seele, ſ. Stimmſtock.

Segert, ſ. oben Seeger.

Segno (ital.), Zeichen, ſ. Al segno.

Segue, oder Siegue, (ital.) — es folgt; ſteht oft am Ende einer Notenſeite, um anzudeuten, was auf der folgenden Seite folgt, z. B. siegue Allegro — es folgt das Allegro ꝛc.

Sehling (nicht Selling), Joſeph, geboren zu Teiſing in Böhmen, blühte als Componiſt um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und war damals an der Metropolitankirche zu Prag als Muſikus angeſtellt.

Sehring, C. H., (deſſen Familienname eigentlich Strohm iſt, welchen er aber nach des Vaters früh erfolgten Tod ablegte und mit ſeinem jetzigen, dem ſeines Stiefvaters, vertauſchte), ward geboren den 9. Dezember 1785 in Karlsruhe, im Großherzogthum Baden. Er iſt ein vielſeitig gebildeter Künſtler, welcher ſich einen vortheilhaften Namen in der Kunſtwelt zu erwerben wußte, und (nachdem er bedeutende Reiſen gemacht, auf denſelben in genaue Verbindungen mit den intereſſanteſten Zeitgenoſſen gekommen war) in ſeiner Vaterſtadt, durch die Gunſt und Achtung des Publikums, die ihm ſeine Leiſtungen ſo wie die Solidität ſeines Charakters verſchafften, eine lebenslängliche Anſtellung als Hofſänger und Schauſpieler erhalten hat. Die Beſchreibung ſeines an wichtigen Momenten reichen Lebens, welche uns vorliegt, können wir aus Mangel an Raum in dieſen Blättern nicht aufnehmen, ſondern nur noch kurz bemerken — da wir ohne Entſtellung auch nicht einmal nur einen Auszug aus dem reichhaltigen Stoff bringen können — daß er gegenwärtig im Genuſſe einer anſtändigen Penſion, ſich mit literariſchen Arbeiten beſchäftigt.

Sehring, Henriette, geboren am 14. Februar 1796 in Eilenburg in Sachſen, betrat ſchon als kleines Kind in Weimar, Magdeburg u. ſ. w. unter Anleitung ihres genialen Vaters, die Bühne. In ihrem 8. Jahre ward ſie der Pflege ihres Onkels, des Ober-Bau-Directors Ballew in Berlin anvertraut, der ſie für die Bühne ausbilden ließ, da er ihre glänzenden Anlagen und den entſchiedenen Beruf zum Theater in ihr erkannte. Das damals unter Iffland an trefflichen Künſtlern überreiche Königliche Theater ließ ihn eine gute Wahl für ihre Lehrer treffen, deren Unterricht ſie zu benützen verſtand. Iffland, der das Haus ihres Onkels oft beſuchte, und ſie einigemal in der Loge Royal York deklamiren hörte, wollte ſie durchaus zu Kinderrollen für die Königl. Bühne gewinnen, in der ſicheren Ueberzeugung, ihre eminenten Anlagen wahrnehmend, daß ſie in der Folge ein bedeutendes Talent für das deutſche Theater werden müſſe. Allein die Ankunft ihres Vaters, Röpyke, der ſie abzuholen kam, vereitelte dieſen Plan. Er nahm ſeine Tochter wieder zu ſich. — Da er ein eigenes ambulantes Theater errichtet hatte, mußte ſeine Tochter Kammerjungfern und naive Liebhaberinnen ſpielen, vom 12. Jahre ihres Alters an. Endlich kam ſie nach Altona und bald darauf nach Hamburg, wo ſie, ein noch zartes, ſechszehnjähriges Mädchen, das Publikum als Oberon, kleiner Matroſe, ſchöne Müllerin, und beſonders als Hulda in allen drei Theilen des „Donauweibchens“ zur Bewunderung hinriß. In einem dieſer Donauweibchen war es, wo Sehring ſie zum Erſtenmale ſah. Gerber und Jacoby, ſeine Freunde und Collegen, beredeten ihn, in's Hôtel de Rom zu gehen, um die junge Röpyke zu bewundern. Sehring begleitete die erſten Sängerinnen des Stadttheaters, die Damen Gley und Becker, dahin. Er ſtand am Orcheſter, und beim erſten Erſcheinen Hulda's flüſterte ihm eine leiſe Stimme zu: „Sie wird deine Frau“. Und ſo geſchah es. Am andern Tage lernten ſie ſich kennen, und der Bund war geſchloſſen. Sehring entführte ſie Hamburg, indem er ſich einige Tage vor ſeiner Abreiſe mit ihr verheirathet hatte, und führte ſie der Karlsruher Hofbühne, im Mai 1812, zu. Beide traten zum Erſtenmale in der „ſchönen Müllerin“ auf. Sehring hatte ſeine junge Frau als Anfängerin annoncirt und engagirt, wahrſcheinlich in der Abſicht, ihr einen großen Empfangstriumph zu bereiten, der auch nicht ausblieb. Bei ihrem erſten Auftreten überraſchte die freundliche, beſcheidene und grazienvolle Erſcheinung die anſehnliche Verſammlung der Zuſchauer wie von einem elektriſchen Zauber berührt. Der ſtürmiſche Applaus begrüßte ſie, und er ſteigerte ſich durch die ganze Oper hindurch. Sie war von dieſem Tage an der Liebling des Hofes und des allgemeinen Publikums, und iſt es bis auf heutigen Tag geblieben, wo ihr Zurückziehen von der Bühne allgemein betrauert wird.

Sejan, einer der größten Orgelſpieler Frankreichs im vorigen Jahrhundert, war Organiſt an der Kirche S. Sulpice zu Paris, und ſtarb daſelbſt zu Anfang des laufenden Jahrhunderts. Auch componirte er Vieles für die Orgel, wovon mehrere herrliche Werke gedruckt aber in Deutſchland nur wenig bekannt geworden ſind.

Seidel, Friederich Ludwig, geb. um 1760, ſtarb am 7. Mai 1831 zu Berlin als Königl. Preußiſcher Capellmeiſter. Als Componiſt zeigte er ſich beſonders in Pſalmen, Hymnen, Motetten u. Liedern, wie in einigen Melodramen und Singſpielen. Auch mehrere wirkſame Theatermuſiken zu Schauſpielen hat S. geliefert, die zu ihrer Zeit dem Zwecke entſprachen, ohne auf den Glanz beſonderer Genialität Anſpruch machen zu wollen.

Seidel, Ferdinand, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Hofkomponiſt des Erzbiſchofs zu Salzburg, war zu Falkenberg 1705 geboren. Er hat viele Sinfonien, Concerte und Solo's für die Violine geſchrieben, die zu ſeiner Zeit zu den ſchwierigſten ihrer Art gezählt wurden.

Digitized by Google

Seidelmann, ſ. Seydelmann.

Seidler, Ferdinand Auguſt, erſter Violiniſt in der Königl. Hofcapelle zu Berlin, ein ausgezeichneter Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, iſt geboren zu Berlin am 13. September 1778, und ſtarb daſelbſt am 27. Februar 1840. Seit 1824 ohngefähr hatte er das öffentliche Spiel ganz aufgegeben. Seine Frau — Caroline, geborne Wranitzky, Tochter des bekannten Capellmeiſters und Componiſten Wranitzky, und Schweſter der Sängerin Kraus-Wranitzky, mit der er ſich 1813 zu Wien verheirathete, iſt eine vortreffliche Sängerin, aus der Wiener Schule.

Seidler, C. A., Königlich preußiſcher penſionirter Concertmeiſter in Berlin, in der Kunſtwelt als Concert- und Quartettſpieler rühmlichſt bekannt, ſtarb am 27. Februar 1840 in Folge wiederholter Schlaganfälle.

Seiffert, Carl Theodor, Organiſt an der Stadtkirche zu St. Wenzel in Naumburg an der Saale, ein achtungswerther Meiſter auf ſeinem heroiſchen Inſtrumente wie auf dem Clavier und als Muſiker überhaupt. Als Componiſt arbeitete er für Geſang, Orgel und Pianoforte; doch iſt erſt Weniges von ihm zum Druck befördert worden.

Seitenbewegung (motus obliquus), ſ. Bewegung.

Seitz von Seitzenbach, Joſeph Anton, geboren zu Bernang in der Schweiz 1709, war zu Nürnberg wirklicher Cantor und Präceptor an der Sebalder-Schule bis an ſeinen Tod 1772.

Seixas, Joſe Antonio Carlos, Ritter vom Chriſtus-Orden und Organiſt an der S. Baſilica zu Liſſabon, geboren zu Coimbra 1704, erlangte einen großen Ruhm in ſeiner Kunſt, obſchon er bereits 1742, alſo erſt 38 Jahre alt, ſtarb. Man ſchätzte ihn nicht blos ſeines Orgelſpiels, ſondern auch ſeiner Compoſitionen wegen.

Selbius, Georg Sigismund, Kaiſerlicher Vice-Canzler zu Wien, war ein vorzüglicher Lautenſpieler. Geboren zu Augsburg am 21. Januar 1516, ſtarb am 26. Mai 1565.

Selichius, Daniel, blühete als Componiſt zu Anfange des 17. Jahrhunderts. Aus Wien gebürtig war er bis 1625 Muſikdirector zu Weeſenſtein bei Dresden, dann aber folgte er einem Rufe als Braunſchweigiſcher Hofcapellmeiſter nach Wolfenbüttel.

Selle, Thomas, geboren zu Zörbig in Sachſen am 23. März 1599, war bis 1624 Rector zu Weſſelbur in Dithmarſen, dann bis 1636 in Heide, und bis 1641 hierauf Cantor zu Itzehoe, von wo er als Stadtcantor, Canonicus miniſterialis und Muſikdirector nach Hamburg berufen wurde, und dies blieb bis an ſeinen Tod, den 2. Juli 1663. Selle galt zu ſeiner Zeit für einen der gelehrteſten Muſiker und gründlichſten Contrapunktiſten.

Sellitti, Giuſeppo, aus Rom gebürtig, gehört zu den guten Componiſten, welche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Italien lebten.

Selmer, Heinrich Chriſtoph, Hoboenvirtuos, geboren zu Güſtrow 1725. Er ſtarb 1770 in Mecklenburg-Strelitz. Den noch vorliegenden Zeugniſſen von Ohrenzeugen zu Folge muß S. beſonders im Adagio und cantabeln Vortrage unübertrefflich geweſen ſeyn.

Sellner, Joſeph, Mitglied der k. k. Hofcapelle zu Wien und Profeſſor der Oboe am Wiener Conſervatorium der Muſik, iſt zu Landau im Elſaß, gegenwärtig zum k. Bayeriſchen Rheinkreiſe gehörig, am 13. Mai 1787 geboren, und ſtarb in Wien am 17. Mai 1843. 1822 wurde er Mitglied der k. k. Hofcapelle, ſpäter Profeſſor der Oboe am neu errichteten Conſervatorium der Muſik in Wien, ſchrieb für dieſes Inſtitut eine Oboeſchule, die auch in Paris nachgedruckt wurde, und erhielt im Jahre 1823 nebſtbei die Oberleitung der Uebungen und Concerte der Zöglinge. Componirt hat S. mehrere Concerte, Rondo's, Polonaiſen, Variationen u. ſ. w. für die Oboe mit Orcheſterbegleitung, mehrere Stücke für Harmoniemuſik, für Guitarre und andere Inſtrumente, jedoch ſind von ſeinen Arbeiten nur die ſchon erwähnte Oboeſchule und mehrere Guitarre-Compoſitionen im Stich erſchienen. Als Virtuos für ſich leiſtete S. Ausgezeichnetes. Als Orcheſterdirector hat er im Conſervatorium ſich große Verdienſte erworben, und ihm verdankt das Inſtitut, daß die Zöglinge ſelbſt ſchwierige Compoſitionen mit Leichtigkeit ausführen. Als Lehrer der Oboe gebührt ihm beſonderes Lob. Die Zahl der von ihm gebildeten Schüler iſt bedeutend.

Selneccer, Nicolaus, hieß eigentlich Schellenecker, und war geboren zu Hersbruck am 5. December 1532. Ward Geiſtlicher, Hofprediger zu Dresden, dann Doctor und Profeſſor der Theologie zu Leipzig, endlich Superintendent, 1589 indeß wieder abgeſetzt, und ſtarb am 24. Mai 1592. In ſeiner letzten Zeit war er auch, nach langer Unterbrechung, als Componiſt wieder thätig geweſen, hatte die ſieben Bußpſalmen und eine Sammlung chriſtlicher Lieder und Kirchengeſänge componirt und herausgegeben, und das macht ihn denn auch für die jetzige Zeit noch merkwürdig, indem ſich unter dieſen Geſängen die noch jetzt gebräuchlichen Choräle „Wach' auf mein Herz und ſinge," „Allein Gott in der Höh' ſey Ehr," und „Singen wir aus Herzens Grund" befinden.

Semeiographie, kommt aus dem Griechiſchen her und iſt der umfaſſende Name für Zeichenlehrer, alſo in der Muſik der Notirungskunſt. Eine ganz eigene Art der muſikaliſchen S. iſt auch die Ziffernſchrift (ſ. d.).

Semi (ital.) — halb; kommt in der Muſik in verſchiedenen Zuſammenſtellungen vor. — Ueber Semibrevis ſ. Geltung (der Noten) und Menſuralmuſik. — Semicroma (Mehrzahl semicrome), wörtlich: halbes Achttheil, iſt der italieniſche Name der Sechzehntel-Noten. — Semidiapente, (Halb-Quinte) iſt die verminderte Quinte. — Semidiatessaron (Halb-Quarte), die verminderte Quarte — Semiditono (Halb-ganzer Ton), ital. Name der kleinen Terz. — Semifusa (halbgeſchwänzt), lateiniſcher Name der Achtelnote. — Ueber Semiminima ſ. Geltung (der Noten) und Menſuralmuſik. — Semitonium, mit deutſcher Endung auch blos Semiton, iſt der halbe Ton, und bezeichnet ſowohl die eine als die andere Hälfte eines in 2 Theile getheilten ganzen Tones; die größere Hälfte heißt Semitonium majus, der große halbe Ton (ſ. Ton), und die kleinere Semitonium minus, der kleine halbe Ton. — Semitonium modi, Halbton des Modus, iſt der unterhalbe Ton einer jeden Tonart oder die große Septime einer Tonica (ſ. auch Charakteriſtiſch, Leitton und Septime). — Semitonium fictum, der gebildete Halbton, kommt nur in älteren theoretiſchen Werken noch vor und bezeichnet denjenigen großen halben Ton, welcher durch die Verſetzung der Haupttonarten C-Dur oder A-Moll auf anderen Stufen der Tonleiter zum Vorſchein kommt. In dieſem Falle muß nämlich, um z. B. die große Septime oder die reine Quarte zu erhalten, der eine oder andere Ton bald durch ein Kreuz erhöhet, bald durch ein ♭ erniedrigt werden. — Semitonium naturale, natürlicher Halbton, hieß bei den älteren Tonlehrern derjenige große halbe Ton, bei welchem, ſo wie in der Tonleiter von C-Dur, kein Ton durch ein Verſetzungszeichen geändert worden war.

Semiotik, ſ. Semeiographie.

Semmler, der angebliche Erfinder der Pedalharfe, welche jedoch ſchon vor ihm in Paris entſtanden war, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Organiſt zu Tating bei Eyderſtadt, und in der That ſehr geſchickter Mann ſeines Fachs. Neben Orgel und Clavier ſpielte er die Harfe ſehr fertig, und ihm mag das Verdienſt gehören, die Pedalharfe zuerſt in Deutſchland bekannter gemacht zu haben; doch war er ihr Erfinder nicht. Daß er als Componiſt ſehr thätig geweſen ſey; findet ſich ebenfalls in verſchiedenen Nachrichten; indeß iſt kein Werk mehr von ihm bekannt. Er ſtarb zu Tating um 1796.

Semplice, ſ. Simplice.

Sempre (ital.) — immer, allezeit, fortwährend; alſo sempre piano — fortwährend ſchwach, oder sempre

Digitized by Google

forte — fortwährend ſtark, nämtich ſo weit das Zeichen dafür (---) geſeßt iſt, oder auch wohl das ganze Stück hindurch; sempre crescendo immer zunehmend; sempre ritardando — immer nachlaſſend u. ſ. w.

Senaillié, Jean Baptiſte, einer der größten Violiniſten ſeiner Zeit, war geboren um 1688, und ſtarb zu Paris 1730. 5 Bücher Viotinſolo's, welche er zu Paris herausgab, galten für Meiſterwerke ihrer Art.

Senal oder Senel, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Wien und war berühmt als Virtuos auf der ſog. Nagel- oder Stiftharmonica. Geboren war er in Böhmen; geſtorben iſt er zu Wien in den 90er Jahren.

Seneſino, Ferdinando, ſ. Tenducci.

Seneſino, Franceseo, ſ. Bernardi.

Senfel, oder Senſl, Ludwig, nach Gerber's, Walther's und Anderer Angabe zu Zürich geboren; jedoch iſt noch ein Brief Senfels an Bartholomäus Schenl vorhanden, in welchem von ihm ſelbſt Baſel als ſein Geburtsort angegeben wird, und es verdient dieſe Annahme auch um ſo mehr Glauben, als es außer dem Zweifel tiegt, daß S. ſeinen erſten Unterricht im Singen, und zwar als kleines Kind ſchon, in Baſel erhielt. Ueber das Jahr der Geburt dieſes alten großen Meiſters aber, der ſchon durch Luthers Verehrung einen ewig denkwürdigen Namen erworben hat, läßt ſich nichts mehr entſcheiden, als daß es jedenfalls noch in's 15. Jahrhundert fällt. Unter den deutſchen Componiſten und Contrapunktiſten des 16. Jahrhunderts iſt es beſonders Senſet, der wie ein Coloß aus der ſchönen und großen Periode Willaert hervorragt. Luther, dieſer aufrichtige und durchbildete Kenner und Freund der Muſik, verehrte ihn über alle Tonſeßer ſeiner Zeit. Senſel war Luther's Lieblingscomponiſt. Keines Tonſeßers Motetten ſang der große Reformator als Senſets. Auf eine Compoſition, welche ſich derſelbe von ihm über die Worte „Non moriar sed vivam" etc. erbeten hatte, antwortete er von Coburg aus in einem prächtigen lateiniſchen Briefe, den Forkel in ſeinem Muſilalmanach von 1784 mittheilt, und in welchem Luther in ſeiner offen geraden Manier ſo ſchöne Worte zum Preiſe der Muſik überhaupt wie Senſel's Kunſt insbeſondere ausſpricht. Von Senſel's Werken ſind verhältnißmäßig nur noch wenige vorhanden. Zerſtreut findet man in Sammlungen noch Compoſitionen von ihm. Senſel's Todesjahr iſt nirgends angegeben. Es muß aber in die Zeit nach 1550 fallen. Wem alle jene Sammlungen und Werke nicht zugänglich ſind, kann wenigſtens eine Probe von S.'s Arbeiten erhalten in der „Cäcilia" von 1827 Bd. 7., wo pag. 182 ff. Räthſelcanons und A. von ihm aus dem Jahre 1520 mitgetheilt werden, deren Auflöſung dann der 10. Band pag. 149 ff. enthält.

Sengſtacke, Madame, geboren in Schleſien 1783, iſt eine Schweſter des bekannten Friedrich Wilh. Grund in Hamburg und war in ihrer Jugend eine ausgezeichnete Sängerin. Den erſten Unterricht in der Muſik empfing ſie von ihrem Vater, der als Muſiklehrer in Hamburg tebte. Mutter 14 liebenswürdiger Kinder trägt ſie ſelbſt jeßt noch auf jede mögliche Weiſe zur Verbreitung und Befeſtigung der Kunſtliebe in ihrer Umgebung bei.

Sens, Impert, gab 1780 zu Paris heraus: Nouvelle Methode on Principes raisonnes du Plain Chant, dans sa perfertion, tirés des Elémens de la Musique, contenant aussi une Méthode de Serpent, pour ceux qui en veulent jouer avec gout etc., und war ats Serpentiſt damals an einer Kirche zu Paris angeſtellt, wie er denn überhaupt auch als Virtuoſe auf ſeinem Inſtrumente bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts keinen unberühmten Namen hatte.

Senza (ital.) — ohne; kommt in mancherlei Zuſammenſtellungen vor. Wir wollen die wichtigſten anführen: senza Fagotti, senza Corni, senza Tromboni (ohne Fagott, Hörner, Poſaunen), wenn z. B. der Fagott mit dem Baſſe, die Trompeten mit den Hörnern, die Singſtimmen mit den Poſaunen auf einer Zeile zuſammengeſchrieben ſind, und man bloß den Baß, die Trompeten und die Singſtimmen ohne Begleitung der anderen Inſtrumente anwenden will. — Senza organo (ohne Orgel), Andeutung, daß die Orgel ſchweigen und blos Violoncell und Contrabaß den Baß vortragen ſollen. — Senza ornamenti (ohne Verzierungen). — Senza repetizione oder senza replica (ohne Wiederholung). — Senza sordini (ohne Sordinen, Dämpfer), oder si levano i sordini, um anzuzeigen, daß die Bogeninſtrumente, auch Trompeten und Pauken, die Sordinen wegnehmen müſſen. In Stücken für das Pianoforte bedeutet es, daß man die Dämpfung aufheben ſoll. — Senza tempo (ohne Zeitmaß) iſt mit a piacere gleichbedeutend.

Septachord, ſiebenſaitig, nämlich Tonſyſtem, ſ. Griechiſches Tonſyſtem.

Septett, Septetto, Septuor, ein ſiebenſtimmiges Tonſtück, ſey es nun für Inſtrumente oder Singſtimmen. Für teßtere kommt es hauptſächlich in großen Opern häufig vor; für erſtere ſchrieb Hummel ein beſonders ſchönes Tonſtück dieſer Art. Mit Berückſichtigung der vermehrten Stimmenzahl iſt das Septett, ſeiner Idee und Form nach, denſelben Geſeßen und Anforderungen unterworfen, welche wir an das Quartett, Quintett 2c. machen, und man vergl. daher auch über das Weitere den Artikel Quartet.

Septime, der ſiebente Ton von einem angenommenen Grundtone; ein diſſonirendes Intervall, das in 3 verſchiedenen Größen in der praktiſchen Muſik vorkommt; als kleine, (auch haupt- oder weſentliche 7) große und verminderte Septime.

Septimenaccord, heißt eigentlich jeder Accord, in welchem eine Septime als weſentliches Intervall vorkommt: indeſſen verſteht man darunter vornehmlich doch nur den Accord, der aus Grundton, Terz, Quinte und Septime beſteht; die anderen Septimenaccorde, in welchen noch ein zweites diſſonirendes Intervall (Quarte oder None) enthalten iſt, werden zur Unterſcheidung gewöhnlicher mit demſelben zuſammen benannt, und ſind daher auch hier in den beſonderen Artikeln Quartſeptimen- und Nonenſeptimen-Accord (Nonenaccord) beſprochen worden.

Septimenfuge, ſ. Fuge.

Septimole (Einige ſagen auch Septole), eine taktiſche Figur, die Zergliederung einer Note in ſieben ſtatt vier kleinere, z. B. eines Viertels in ſieben Sechszehntel ſtatt in vier. Die zur Septimole gehörigen Noten werden zuſammengeſtrichen und mit einer 7 und einem Bogen bezeichnet: Doch läßt man öfters auch die Ziffer mit ihrem Bogen weg, und es muß dann aus der Eintheilung errathen werden, daß dieſe Noten eine Septimole ausmachen. Im Vortrag erhalten alle Töne der Septimole gleiche Geltung, und (da eine gleichmäßige Theilung unmöglich iſt) nur der erſte einen Accent. Es iſt ein Fehler, die Septimole in vier ſchnellere und drei Triolennoten zu zerlegen. Im Uebrigen ſ. Figur.

Sequenz, jede Fortſeßung eines melodiſchen oder harmoniſchen oder melodiſch harmoniſchen Motivs, einer feſten, ſich wiederholenden Form. Vorzugsweiſe bezeichnet man jedoch mit dieſem Namen jede gleichmäßig fortgehende Accordreihe, und zu allernächſt die Ketten von Septimen-, oder Nonen-, oder Septimen- und Nonen-Accorden. Den Sequenzen iſt, wie ſchon aus ihrer Entſtehung folgt, eine große innere Einheit und eine im Grunde endloſe Laufbahn eigen, und dieſes ihr einheitsvolles, fließend und ſchrankenlos beweglicheſ Weſen geht auf alle durch Figuration u. ſ. w. aus ihnen zu entwickelnden Geſtaltungen über, die ſich bald einfach bald wechſelvoller ausbilden, ja durch reiche, weniger ſymmetriſche Ausführung die Einfachheit oder Einförmigkeit der Grundlage geſchickt verbergen oder überwinden können. Es iſt daher natürlich, daß die Sequenzen in allen Compoſitionen, beſonders in den Gängen größerer Säße ſich ſehr vielfältig einfinden, und zu ſymmetriſchem und

Digitized by Google

fließendem Fortgange des Ganzen Viel beitragen. Aber eben ſo einleuchtend iſt auch, daß ſie, am unrechten Orte und zu häufig angewendet, der Compoſition Einförmigkeit und ein ſchlendrianiſtiſches Weſen mittheilen, in dem alle Kraft, jeder hervortretende Charakterzug endlich verloren geht. So war es z. B. unter den ſchwächern Fugiſten in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts förmlich eingeriſſen, ihren Fugenthemas Quartenſchritte mit den darüber gehörigen Septimenſequenzen bald nackt, bald verblümt einzupflanzen. Nichts iſt leichter, als die Behandlung einer ſolchen Anlage in Fugen- oder auch kanoniſcher Form; aber Nichts kann auch geringer und für den Jünger in der Compoſition verderblicher in den Folgen ſeyn, da man durch alle möglichen Verbrämungen hindurch im Grunde nur die einförmige Sequenz hört, und ſich dabei endlich ganz in eine todte Manier verliert. Daß übrigens auch dieſer vielfach mißbrauchten Form am rechten Orte noch ein Erfolg abzugewinnen iſt, könnte an mehr als einem zunächſt auf Sequenz gebauten Fugenſatze bewieſen werden.

Serafini, 1). Seraſino, Componiſt des 16. Jahrhunderts, geboren zu Anfange deſſelben zu Saluveccio, war Capellmeiſter am Dom zu Smigaglia. — 2) Giovanni Bernardino S., Componiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, war Capellmeiſter zu Perugia.

Seraſſi, Giuſeppe (nebſt Sohn), der größte Orgelbaumeiſters unſeres und auch noch des vorigen Jahrhunderts in Italien, war geboren zu Bergamo 1750. Die Kunſt des Orgelbaues ſcheint in ſeiner Familie gleichſam erblich geworden zu ſeyn, denn ſein Großvater und Vater waren, und jetzt ſind auch ſeine Söhne wieder Orgelbauer.

Seratelli, um 1760 Capellmeiſter des damaligen Herzogs von Venedig, war ſeiner Zeit einer der berühmteſten Lehrer der Muſik in Italien. Wahrſcheinlich aber iſt der Name Seratelli ein Druckfehler für Saratelli.

Serbien — Serbiſche Muſik, ſ. Türkiſche Muſik.

Serenade, franz. Sérénade, ital. Notturno, eine (bei heiterem Himmel) im Freien unter Jemandes Fenſtern aufgeführte Muſik, der Gegenſatz von Aubade, eine Abendmuſik, Nachtmuſik, ein Ständchen.

Serinda, ein Inſtrument der Hindus, das ganz nach Art unſerer Geigen gebaut nur ſchmaler und etwas länger, wie denn eben deshalb auch mit nur 3 Saiten bezogen iſt, die mit einem Bogen geſpielt werden.

Serinette, deutſch eigentlich: Vogelorgel, ſ. Drehorgel.

Serioso (ital.) — ernſt, männlich, feſt und beſtimmt, eine nicht ſehr häufig vorkommende Vortragsbezeichnung, deren Bedeutung als ſolche ſich von ſelbſt ergiebt.

Sermiſy, Claude de, Componiſt aus der Periode, welche Paleſtrina's Zeitalter unmittelbar vorhergeht, war Königl. Kapellmeiſter zu Paris.

Serpent, ital. Serpentano, franz. Serpent, und deutſch eigentlich Schlangenrohr, ein Blasinſtrument, das beſonders wirkſam bei Militärmuſikchören gebraucht wird, wo es mit ſeinen gewaltig tiefen Tönen die Stelle eines Contraviolons vertritt. Schulen für den Serpent exiſtiren mehrere; die beſten ſind die von Fröhlich und Hardi. Die Orgelſtimme Serpent, welche den Ton jenes eigentlichen Inſtruments dieſes Namens nachahmen ſoll, aber nie vollkommen gleich erreicht, iſt ein Schnarrwerk, und wird gewöhnlich zu 16′ und auch 32′ disponirt, und zwar im Manual oder Pedal.

Serra, 1) Michele Angelo, zu Anfange des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter an der Kirche del Vado zu Ferrara, war Geiſtlicher zugleich und aus Mantua gebürtig; componirte viele Meſſen, Veſpern ꝛc. und unter anderen Kirchenſachen 1604 auch ein Completorium romanum. — 2) D. Paolo S., aus Novi gebürtig, wurde 1753 in das Collegium der Päpſtl. Sänger aufgenommen, und galt zu ſeiner Zeit für einen tüchtigen Contrapunktiſten.

Serre, J. A., muſikaliſcher Schriftſteller des vorigen Jahrhunderts, lebte eigentlich als Maler zu Genf, ſ. Literatur.

Seſé oder **Seſſe**, Don Juan, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organiſt an der Königlichen Capelle zu Madrid, ſchrieb Vieles, für die Orgel insbeſondere, namentlich Fugen, und für die Kirchenmuſik überhaupt, als Magnifikate, Pſalme ꝛc., Sein Todesjahr ſcheint in die 80er Jahre genannten Jahrhunderts zu fallen.

Sesqui altera, (lat. und ital.), iſt in der Muſik zunächſt der Beiname eines Intervallen-Verhältniſſes (ſ. Verhältniß); dann, für ſich, der Name einer gemiſchten Orgelſtimme, in welcher jede Taſte nicht den ihr eigenthümlichen oder nach Maaßgabe unſers Tonſyſtems ihr entſprechenden Ton angibt, ſondern immer die Terz und Quinte von dieſem, und nach Adlung's musica mech. org. zwar dergeſtalt, daß die Terz immer noch in einer höheren Octave erklingt, als die Quinte, ſo daß alſo das Verhältniß von Quinte und Decime des eigentlichen Stammtones entſteht. Erklingt die Terz in derſelben Octave, in welcher die Quinte liegt, alſo tiefer als dieſe und in dem einfachen Verhältniſſe der Intervalle, ſo will Adlung die Stimme Tertian genannt wiſſen. Hinſichtlich ihres Geſchlechts iſt dieſe Stimme ein lieblich, nicht zu ſtark intonirtes, offenes Flötenregiſter, das verſchieden disponirt wird, meiſt aber über das ganze Manual ſich erſtreckend. — Sesqui altera maggiore perfetta bedeutete vor Zeiten den Tripeltakt, in welchem die Brevis drei Semibreves galt, ohne daß ſie einen Punkt bei ſich hatte. Man pflegte dieſe Taktart zu Anfange des Tonſtücks auf dem Linienſyſteme mit einem ſenkrecht durchſtrichenen Zirkel und mit den demſelben nachfolgenden Zahlen $\frac{3}{2}$ zu bezu bezeichnen. — Sesqui altera maggiore imperfetta war bei den Alten derjenige Tripeltakt, in welchem die Brevis ohne Punkt 2 Semibreves galt, mit dem Punkte aber 3 Semibreves. Er wurde durch einen ſenkrecht durchſtrichenen Halbzirkel und die Zahlen $\frac{3}{2}$ bezeichnet. — Sesqui altera minore perfetta hieß der Tripeltakt, in welchem die Semibrevis auch ohne Punkt 3 Minimas galt. Das Zeichen für die Taktart war ein Kreis mit den Zahlen $\frac{3}{2}$ neben ſich. — Sesqui altera minore imperfeta — derjenige Tripeltakt der Alten, in welchem die punktirte Semibrevis 3 Minimas, die unpunktirte aber nur 2 Minimas galt, alſo unſer gewöhnlicher $^3/_2$-Takt. Bezeichnet wurde jene Taktart durch einen offenen Halbzirkel und die Zahlen $\frac{3}{2}$ neben ſich.

Sesqui ottava pflegen die alten Tonlehrer den Neunachteltakt zu nennen, den ſie, nicht wie wir blos mit $^9/_8$, ſondern mit einem offenen Halbzirkel und den Zahlen $\frac{9}{8}$ neben ſich bezeichnet.

Sesqui tertia, dasjenige Intervallen-Verhältniß, wobei die kleinere Zahl in der größeren einmal ganz und dann noch um ein Drittel-Mal in derſelben enthalten iſt, wie z. B. das Verhältniß der Quarte 4 : 3; die 3 iſt hier in der 4 erſt einmal ganz und in dem Uebrigbleibenden noch um ein Drittelstheil enthalten.

Seſſi, ein in der Geſchichte des neueren Kunſtgeſanges hochgefeierter und weltberühmter Name. Fünf Schweſtern beſonders ſind es, durch deren, theilweis außerordentliche, Leiſtungen derſelbe zu ſolcher ſeltenen Celebrität gelangt iſt. Ihr Vater war früher in Rom angeſtellt, begab ſich 1794 jedoch nach Wien. Die älteſte — Marianne S., geboren zu Rom 1776, iſt bis in die neuere Zeit als eine der erſte Bravourſängerinnen Deutſchlands und Italiens bekannt geblieben. 1795 verheirathete ſie ſich an den reichen Kaufmann Natorp und hieß von der Zeit an Seſſi-Natorp. Von 1811 war ſie lange Zeit in London, von wo ſich ihr Ruf, man kann ſagen, über den ganzen Erdball verbreitete. 1816 kam ſie abermals nach Deutſchland, trat 1817 und 1818 beſonders in Leipzig, Dresden, Berlin und Hamburg mit dem größten Beifalle auf, und ging dann über Copenhagen nach Stockholm. 1835

Digitized by Google

treffen wir ſie zum dritten Male in Deutſchland, doch jetzt auch mit den Zeichen der Vergänglichkeit alles Schönen in der zeitlichen Welt. 1836 trat ſie zum letzten Male in Hamburg als Pygmalion in der Oper gleiches Namens auf; dann beſchloß ſie, nach Italien zurückzukehren und dort in Florenz, wo ihre Eltern zuletzt gewohnt hatten, die noch übrige Zeit ihres Lebens ſo viel als möglich in Ruhe zuzubringen; verweilte den Winter über jedoch noch in Berlin, und gab hier Unterricht im Geſange, durch welchen ſie auch die ſchlagendſten Beweiſe von der Vortrefflichkeit ihrer Methode ablegte. — Die zweite Schweſter, Imperatrice Seſſi, hat, ungeachtet ihrer nur kurzen Laufbahn, den größten Ruf unter allen als Sängerin erlangt, und iſt gewöhnlich auch gemeint, wenn jetzt noch von einer großen S. geſprochen wird, denn der Glanz ihres Namens war nicht jener gewöhnliche, den ſelbſt Künſtler mittleren Ranges in einem leicht erregbaren Publikum gewinnen, ſondern hat ſich bis zur Stunde dauernd über ihr frühes Grab hinaus erhalten. Geboren zu Rom 1784, aber mit ihrem Vater 1794 nach Wien überſiedelt, bildete ſie ſich hier und betrat 1804 auch zum erſten Male daſelbſt das Theater. Sonette von allen Farben und Formen, wurden zu ihrer Ehre gedichtet. Sie ſtarb in Florenz 1808 an der Schwindſucht. Seit 1805 war ſie an den Bruder ihres Schwagers, den geweſenen K. K. Major von Natorp, verheirathet, nannte ſich jedoch nicht Seſſi-Natorp, um mit der älteren Schweſter nicht verwechſelt zu werden. An ihrem ſeelenvollen, tief ergreifenden Vortrage und oft bis zu Thränen rührenden Geſange entwickelte ſich nun vorzüglich auch das Talent der dritten Schweſter — Anna Maria S, welche ſich ebenfalls als eine der gediegenſten Sängerinnen bekannt gemacht hat. Sie iſt zu Rom 1793 geboren. Mit geringer Unterbrechung befand ſie ſich damals in Geſellſchaft der vorhergehenden Schweſter Imperatrice, die von Venedig aus mit ihr mehrere Städte Italiens beſuchte, und dann zu den Eltern nach Florenz zurückkehrte. Als der Tod mit der Schweſter Imperatrice auch die geliebteſte Meiſterin ihr entriſſen hatte, ging ſie nach Neapel, wo ſich damals die oben zuerſt erwähnte älteſte Schweſter Marianne aufhielt, und vollendete unter dieſer ihre Bildung. Dann eilte ſie 1811 nach Wien, um von da aus ihre eigentliche Carriere als Künſtlerin zu beginnen. 1813 verheirathete ſie ſich zu Wien an einen gewiſſen Neumann, und nannte ſich nun in der Künſtlerwelt Neumann-Seſſi, trat 1814 zum öftern auf dem Theater zu Peſth auf, und während des Congreſſes wieder in Wien in der deutſchen Oper. 1815 reiſte ſie über München nach Carlsruhe, Frankfurt, Hannover, Hamburg und über Leipzig nach Wien zurück. Ueberall ward ihr großer Beifall, obſchon man ſich nicht verſchweigen konnte, daß ſie hinſichtlich der Art ihres Vortrags und der Geſangsmethode überhaupt, durch welche ſie zu glänzen ſuchte, mehr für das Concert als für die Oper ſich eigne. 1823 machte ſie noch einige Reiſen, und kam endlich wieder nach Peſth, wo ſie durch eine Krankheit auf einmal ihre Stimme verlor, ſeit welcher Zeit ſie denn auch aus aller Oeffentlichkeit verſchwunden iſt. — Vittoria und Carolina S., die vierte und fünfte Schweſter, von denen die erſte in Wien, die zweite in Neapel verheirathet lebt, ſind weniger bekannt. — Die Sängerin Maria Thereſia Seſſi, welche beſonders in ſüdlichen Ländern rühmlichſt bekannt iſt, gehört nicht zu jener Römiſchen Sängerfamilie, wenn gleich ſie mit derſelben verwandt ſeyn mag. Aus ihrer Jugendgeſchichte iſt uns weiter Nichts bekannt, als daß ſie zuerſt in Wien und dann in Italien gebildet ward. Sie trat in Paris und London mit Beifall auf. Im Süden von Deutſchland hat ſie an mehreren Orten durch ihren großen Stimmreichthum und ihre Fertigkeit wahre Senſation gemacht. In den Jahren 1835 — 1837 befand ſie ſich auf Reiſen in Italien, bald bei dieſem, bald bei jenem Theater ſich mehr oder weniger lange Zeit aufhaltend, aber immer noch im Beſitz eines ungetheilten Beifalls.

Sestetto, ital. Name des Sextett's (ſ. d.).

Setetto, ital. Name des Septett's (ſ. d.).

Setzart, daſſelbe was Schreibart. ſ. Satz u. Styl.

Setzkunſt, ſ. Compoſition und Tonſetzkunſt.

Setzſtück, daſſelbe was Krummbogen; ſ. dieſen Artikel und Horn und Trompete.

Seufert, Georg Valentin (1797), Muſikdirector am Domſtifte zu Würzburg, geboren zu Biſchofsheim an der Röhn. Als ſolcher trug er beſonders Viel zur Verbeſſerung der Kirchenmuſik in Würzburg bei; und ſo lange der Großherzogliche Hof zu Würzburg beſtand, wirkte er auch in den Concerten deſſelben als Sänger und Violinſpieler mit. Als Componiſt iſt er nur durch mehrere wohlgelungene Lieder bekannt geworden. Dagegegen hat er ſich als Lehrer wieder manche und namhafte Verdienſte erworben. Unter ſeinen zahlreichen Schülern befinden ſich mehrere treffliche Clavier- und Violinſpieler.

Seuffert, berühmte Orgelbauerfamilie zu Würzburg. Das älteſte Glied derſelben, Johann Philipp S., war Fürſtl. Würzburgiſcher Hoforgelbauer, und geboren zu Geſſenheim bei Carlſtadt 1673, ſtarb 1760. — Johann Ignatz Seuffert, der älteſte Sohn des vorhergehenden, reiſte lange als Orgelbauer in Frankreich, habilitirte ſich zu Kirchweiler, und ſtarb hier erſt 1809 in einem Alter von 82 Jahren. Im Ganzen hat er gegen 150 neue Werke erbaut. — Franz Ignatz Seuffert, zweiter Sohn von obigem Johann Philipp, ward geboren zu Würzburg 1731, ward Hoforgelbauer zu Würzburg, wo er 1810 oder 1811 geſtorben iſt. — Johann Philipp S., welcher auf Franz Ignatz in der Eigenſchaft eines Hoforgelbauers zu Würzburg folgte, iſt der älteſte Sohn von dieſem, und zugleich ein guter Contrabaßſpieler, als welcher er früher auch in der Großherzogl. Capelle mitwirkte. Ein zweiter Sohn von Franz Ignatz — Franz Martin S., widmete ſich Anfangs auch der Orgelbaukunſt, ward ſpäter aber in Wien Clavier-Inſtrumentenmacher und Theilhaber der bekannten Inſtrumenten-Fabrik von Wachtl und Compagnie, welche in den Jahren von 1806 ohngefähr an bis gegen 1820 beſonders in ſchönem Flor ſtand. Der Profeſſor Johann Adam Seuffert in Würzburg, der in der bayeriſchen Kammer vor einigen Jahren eine ſo bedeutende parlamentariſche Rolle ſpielte, iſt auch ein Sprößling dieſer Orgelbauerfamilie.

Severi, Franceſco, aus Perugia gebürtig und daher gewöhnlich mit dem Zuſatze Perugino, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts Sänger in der Päbſtl. Capelle, und als Tonſetzer nicht unberühmt.

Severus, Caſtorius, der berühmte und durch die Choralmelodie „Was Gott thut, das iſt wohl gethan ꝛc.“ noch immer in ſchönem Andenken ſtehende Liedercomponiſt des 17. Jahrhunderts, war Cantor zu Jena.

Sevin, Anton de, berühmter franzöſiſcher Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts.

Sevin, Saint (mehrere), ſ. unter Abbé.

Sewuri, der Name einer orientaliſchen Zither, die mit 4 Stahl- und einer doppelten Meſſingſaite bezogen iſt, und wahrſcheinlich von dem hebräiſchen Kinnor (Kinnura) abſtammt, mit welchem Inſtrumente ſie übrigens wohl nicht ganz gleich geſtellt werden darf.

Sexachord, ſechsſaitiges Tonſyſtem (ſ. Griech. Tonſyſtem).

Sexta toni, die ſechſte Klangſtufe derjenigen Tonart, in welcher ſich die Modulation eines Tonſtücks befindet, alſo noch nicht jede beliebige Sexte. Man nennt jene Klangſtufe auch wohl Unter- oder Submediante, weil ſie eine Terz unter der Octave des Grundtones liegt, und die gewöhnliche Terz auch wohl Mediante heißt.

Sexte, entweder jedes Intervall von 6 Stufen überhaupt, oder die ſechſte Stufe der Leiter eines zum Grundtone angenommenen Tones insbeſondere, in welchem Falle die Alten ſie Sexta toni nannten, und wir ſie auch wohl Untermediante nennen, weil ſie die Unterterz des Grundtones oder ſeiner Octave iſt. Als Intervall über-

haupt wird die Sexte gewöhnlich nur in einer doppelten Größe gebraucht, als groß oder klein.

Sextenaccord, nach ſeinem weſentlichſten Intervall benannter Accord, der aus der erſten Umkehrung des Dreiklangs entſteht, indem aus dieſem die Terz in den Baß gelegt wird, und zu dieſer nun die übrigen Töne des Dreiklangs (8 und 5) ſich wie Terz und Sexte verhalten. Durch die Umkehrung des Dur-Dreiklangs entſteht auf dieſe Weiſe der Sextenaccord mit der kleinen Terz und kleinen Sexte, und durch die Umkehrung des Moll-Dreiklangs der S. mit der großen Terz und großen Sexte, denn die umgekehrte große Terz giebt immer, wie wir aus dem vorigen Artikel wiſſen, die kleine Sexte, und die umgekehrte kleine Terz die große Sexte. Uebrigens werden beiderlei Accorde, ſowohl der mit der großen als der mit der kleinen Sexte, in beiderlei Tonarten gebraucht. Die Bezifferung des Sextenaccordes in der ſog. Generalbaßſchrift geſchieht ganz einfach durch die Zahl 6, und iſt im Uebrigen ganz den gewöhnlichen Regeln der Bezifferung überhaupt unterworfen.

Sextenfuge, ſ. Fuge.

Sextett, lat. Sextuor, ital. Sestetto, ein Tonſtück für ſechs obligate Inſtrumente oder ſechs concertirende Stimmen, das mit Rückſicht auf dieſe Stimmenzahl im Uebrigen allen Anforderungen unterliegt, die wir unter dem Artikel Quartett, der zu vergleichen iſt, an ſolche mehrſtimmigen Tonſtücke ſtellen.

Sextole, eine taktiſche Figur, die darin beſteht, daß eine Note in ſechs ſtatt in vier kleinere getheilt, oder ſechs Noten ſtatt vier auf einen taktiſchen Theil gerechnet werden, z. B. ſechs Sechszehntel auf ein Viertel, ſechs Achtel auf eine halbe, ſechs Viertel auf eine ganze Note. Die Sextole kann aber auf zweierlei Art entſtehen, und hiernach einen zweifachen, weſentlich verſchiedenen Ausdruck haben. Es kann nämlich erſtens eine Note zunächſt in zwei kleinere, und dann jede dieſer kleineren wieder in drei, alſo Triolennoten, getheilt werden, z. B. ein Viertel in zwei Achtel, jedes dieſer Achtel, dann wieder in drei Triolen-Sechszehntel, ſo daß man eigentlich zwei Triolen vor ſich hat, die aber zuſammengeſtrichen und Sextole genannt werden können. Oder es kann zweitens eine Note zunächſt in drei kleinere, alſo Triolennoten, dann aber jede von dieſen wieder in zwei kleinere getheilt werden, z. B. ein Viertel in drei Triolen-Achtel, und jedes derſelben in zwei Sechszehntel, die dann ebenfalls als Sextole zuſammengeſtrichen werden können. In beiden Fällen erhält die erſte der ſechs Noten als Hauptnote den ſtärkſten Accent: im erſteren Falle aber — und hierin liegt der weſentliche Unterſchied beider Formen — erhält noch die vierte, im anderen Falle hingegen die dritte und fünfte Note einen, obwohl mindern Accent; Eins von beiden ſcheint nothwendig (vergl. „die allgemeine praktiſche Muſiklehre“ von A. B. Marx, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig), da es unſerem Gefühl zuwider iſt, fünf unterſchiedene Noten an eine einzige accentuirte zu ſchleifen. Dieſe beiden Arten der Sextole nun werden auf gleiche Weiſe geſchrieben (mit zuſammengeſtrichenen Noten und der übergeſetzten Ziffer ſechs, oder auch ohne dieſelbe), und ſo bleibt es äußerlich zweifelhaft, welche Vortragsart in jedem einzelnen Falle gemeint ſey; man hat ſogar darüber geſtritten, welche von beiden Arten die richtige ſey, da doch einleuchtet, daß jede die richtige, nämlich eine vernunft- und kunſtmäßig gebildete ſeyn könne. In den meiſten Fällen werden die begleitenden Stimmen den Zweifel löſen: wenn nämlich zu einer Sextole in andern Stimmen zwei Noten genommen werden, iſt die erſte Art — wenn drei, ſo iſt die zweite Art der Sextolen gemeint. In anderen Fällen wird der Zuſammenhang Aufklärung geben, wenn z. B. auf Triolen Sextolen gleicher Noten, oder auf zweitheilige Glieder Sextolen von halb ſo langen Noten (z. B. auf zwei und zwei Achtel Sechszehntel-Sextolen) folgen, iſt die erſte Art, — wenn auf Triolen Sextolen halb ſo langer Noten (z. B. auf Achteltriolen Sextolen von Sechszehnteln) folgen, iſt die zweite Art zu vermuthen. Endlich iſt zu merken, daß die erſtere Sextolenart die gebräuchlichſte (und daher in zweifelhaften Fällen vorausſetzliche) iſt, weil die rhythmiſche Belebung naturgemäß eher von der ruhigen zwei- zur dreitheiligen Gliederung fortgeht als umgekehrt.

Sextquartenaccord, in ſchicklicherer Folge Quartſextenaccord genannt, ſo wie

Sextquintenaccord, beſſer Quintſextenaccord, und man ſehe daher dieſe Artikel.

Sextuor, ſ. Sextett.

Seydelmann, Franz, ward geboren zu Dresden am 8. October 1748. Sein Vater war Kammermuſikus dort in der damaligen Königlich Polniſchen Capelle. S. nahm 1772 die ihm angetragene Stelle eines Kirchen- und Kammercomponiſten am Hofe zu Dresden an, in welcher er mit Naumann und Schuſter in der Direction der Oper und Kirchenmuſik wechſelte, bis er 1787 zum wirklichen Capellmeiſter ernannt wurde, und als ſolcher ſpäter das italieniſche Opernorcheſter, das ſich zu Dresden befand, allein zu dirigiren hatte. Er ſtarb jedoch ſchon am 23. October 1806, vielleicht in Folge zu großer Anſtrengung, denn bewundernswerth iſt die Thätigkeit, welche S. als Componiſt allein entwickelte. Er ſchrieb im Ganzen 10 Opern; dann für die Kirche Oratorien, 25 große Meſſen, 8 Veſpern, 9 Litaneyen, 4 Miſerere, 1 Stabat mater, 1 Requiem, 3 Salve regina, 3 Magnificat und die Ode „der Schöpfer“; dann für das Concert und die Kammer; viele Clavierſonaten, theils mit, theils ohne Begleitung von anderen Inſtrumenten, Rondo's, Variationen ꝛc.

Seydelmann, Eugen, Muſikdirector am Theater zu Breslau, iſt geboren zu Rengersdorf bei Glatz am 12. April 1806. Als Theodor Kahl 1828 von Breslau abging, ward er an deſſen Stelle zum Director des dort beſtehenden academiſchen Muſikvereins erwählt, und trat im Juni 1830 in ſein oben bezeichnetes Amt, in welchem er fortwährend mit Segen wirkt und ſich als Componiſt wie Dirigent der allgemeinſten Achtung ſeiner Umgebung zu erfreuen hat.

Seifarth, Johann Gabriel, vorzüglicher Violinvirtuos und Componiſt des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Reisdorf bei Weimar 1711, ſtarb zu Berlin am 9. April 1796.

Seyfert, 1) Johann Caſpar, der Vater, geboren zu Augsburg 1697; componirte viele treffliche Kirchenmuſiken, worunter ſelbſt ein Paar gelungene Oratorien; dann auch Mehreres für die Kammer und das Concert. Unter ſeinen Inſtrumentalſachen wurden beſonders die für die Laute ſeiner Zeit geſchätzt, welches Inſtrument er in ſeiner Jugend auch mit bedeutender Fertigkeit ſpielte. Er ſtarb zu Augsburg am 26. Mai 1767. Sein Nachfolger im Amte war ſein Sohn — 2) Johann Gottfried S. Als ſein Vater ſtarb, ward er nach Augsburg berufen, und zu deſſen Nachfolger ernannt; indeſſen lebte er auch nur noch bis zum 12. Dezember 1772. Kenner, denen ſeine Werke zu Geſicht kamen, rühmen ihre einfache Größe und die Innigkeit, welche in einzelnen Partien herrſche. Jedenfalls gehörten beide S., Vater und Sohn, ihrer Zeit zu den gründlichſten Componiſten Deutſchlands.

Seyfried, Ignaz Ritter von, wurde geboren zu Wien am 15. Auguſt 1776. Sein Vater, Joſeph, Ritter von Seyfried, war Hofrath des Fürſten von Hohenlohe-Schillingsfürſt. Schon in früher Jugend zeigte er eine beſondere Neigung, wie großes Talent zur Tonkunſt, und erhielt auch ſowohl im Singen als auf mehreren Inſtrumenten gründlichen Unterricht. Vorzüglich war es Mozart, und nach deſſen Tode Kozeluch, die ihn zu einem ausgezeichneten Clavierſpieler bildeten. Organiſt Haydn machte ihn mit dem Weſen und den Regeln des Generalbaſſes bekannt. Indeſſen war ſein eigentlicher Beruf damals noch ein der Kunſt vollkommen entgegengeſetzter: nach dem Willen ſeiner Eltern ſollte er Juriſt werden. Sein entſchiedenes Talent jedoch ſiegte und Peter Winter

Digitized by Google

war es, der ihn der Kunſt zuführte, in der er ſo viel wirkte. Wir müſſen uns ſtatt einer Angabe ſeiner ſämmtlichen Werke mit einer allgemeinen Hinweiſung begnügen. Alle ſeine dramatiſchen Werke waren urſprünglich für das Theater an der Wien geſchrieben, an welchem S. von 1797 bis 1827 als Capellmeiſter und Operndirector angeſtellt war, und der ehemalige Glanz, mit welchem jene Kunſtanſtalt aus der großen Zahl ihrer Schweſtern weit und kräftig hervorſtrahlte, war nicht zum kleinſten Theile derſelbe, welcher eben jenen Werken S.'s Anerkennung und der Mehrzahl nach ſelbſt Berühmtheit verlieh.*) Nicht wenige davon wurden auch auf den meiſten Bühnen des Inn- und Auslandes zur Darſtellung gebracht, und viele gelangten durch den Druck in allerhand Geſtalten zu einer noch weit größeren Verbreitung. Namentlich waren es die Compoſitionen im Fache des Melodrams, welche als Meiſter- und Muſterwerke dieſer Gattung gelten und in der That auch mit einer — man möchte ſagen — wahrhaft orientaliſchen Fantaſie charakteriſtiſche Wahrheit und populäre Einfachheit vereinen, ohne je in eine bloße, verwerfliche Malerei ſich zu verlieren. Die Oper „Ahasverus" beſteht — intereſſant genug — aus lauter Mozart'ſchen Clavierſtücken, deren Auswahl und Vertheilung unter die verſchiedenen Inſtrumente eben ſo ſehr die richtige Anſicht und das feine Gefühl Seyfrieds, als die vergrößerte Darſtellung dieſer nur für eine geringe Wirkung berechneten Stücke den unendlichen Werth des genialen Meiſters beweiſt, der ſolche urſprünglich erfand, den aber auch wohl Niemand ſo innig durchlebt und durchempfunden hat als Seyfried, ſo daß eben jene Darſtellung auch, mit magiſchem Effect, ein beſonderes freundliches Licht wirft auf ſein eminentes Talent. Als mit dem Herannahen des dritten Jahrzehnds in unſerem, wenigſtens was Kunſt betrifft, nicht ſonderlich fortſchreitenden Jahrhundert der Verfall auch die Wiener Bühne bedrohte, und bis auf die Hofbühne meiſt auch ereilte, hatte Seyfried's Ruheſtunde geſchlagen: er zog ſich vom Theater an der Wien zurück, wo der Unternehmer Carl eine Bahn betrat, die jede tiefere, ernſte Kunſtſchöpfung entbehrlich machte. Durch ſorgenloſe Wohlhabenheit begünſtigt, lebte S. nun fortan ein ſtilles, zufriedenes, glückliches Privatleben; jedoch nicht unthätig, im Gegentheil als Cammer- und Kirchencomponiſt, wie als muſikaliſcher Schriftſteller ſtets mit einer bewundernswerthen Productivität. Für die Kirche, für welche er indeß auch ſchon früher Manches componirt hatte, ſchrieb er im Ganzen, außer mehreren Gelegenheitscantaten und dem Oratorium „die Israeliten in der Wüſte," 13 ſolenne Meſſen, 4 Requiem, 2 Feſtchöre, Regina cœli, 2 Veni sancte spiritus, Ecce panis, Miſerere, 2 Motetten, 9 Tantum ergo u. Genitori, Hallelujah, 2 Te Deum, 14 Graduales, 15 Offertorien, Libera zu Mozart's Requiem, eines dergleichen zu Winter's Requiem, Libera und Miſerere und Trauerchor zu Beethoven's Todtenfeier, mehrere Vocalhymnen in hebräiſcher Sprache, Pſalme, Hymnen (lateiniſche und deutſche), Salve regina und Aeternus Deus; für die Cammer lieferte er für ziemlich alle gangbaren Concertinſtrumente kleinere und größere Werke, namentlich viele Rondo's, Variationen und Sonaten für Claviere, Violinquartette, ein Paar Sinfonien ꝛc. In Wahrheit ſind ſeine Kirchen-Werke mit wenigen Ausnahmen von claſſiſchem Werthe, und erſchallen ſeine Preisgeſänge, wie es wirklich der Fall iſt, in den Tauſend und abermal Tauſend Kirchen der öſterreichiſchen Staaten faſt ſonntäglich und immer mit erhebender Verherrlichung des Dienſtes des Allmächtigen, ſo iſt es wahrlich nicht blos eine Vorliebe für den vaterländiſchen Tondichter, die Aller Herzen und Ohren für ihn ſtimmt: es ſind die mächtigen Accorde, die in ſeiner Seele empfunden und von ſeinem Genius erdacht hier auf ihren mächtigen Schwingen emportragen jedwedes Hörers Gefühl zu jener ihrer ätheriſchen Heimath. Seinen ſchriftſtelleriſchen Beruf bekundete er außer der Ueberarbeitung mehrerer Schulen, Lehrbücher ꝛc., der Herausgabe der ſämmtlichen Schriften von Albrechtsberger, der ſogen. Wiener Tonſchule, und der Studien Beethovens, vornehmlich auch durch eine Jahrelange thätige Theilnahme an der Zeitſchrift „Cäcilia" und der Leipziger muſikal. Zeitg. Eine Menge Aufſätze, Critiken und Berichte ſind dort von ihm enthalten, die lebendiges Zeugniß ablegen von ſeinen ausgebreiteten ſowohl praktiſchen als theoretiſchen Kenntniſſen. Mehrere Jahre hindurch gab er auch ſelbſt eine muſikal. Zeitſchrift heraus „mit beſonderer Rückſicht auf die öſterreich. Kaiſerſtaaten." Ein tieferes Studium als Seyfried und gründlichere Kenntniß der claſſiſchen Werke Mozart's, Haydn's, Beethoven's und anderer Heroen dürften Wenige beſitzen. Mit Beethoven ſelbſt lebte er in dem freundſchaftlichſten Umgange, und wie er den unſterblichen Helden der Töne gekannt, wie ungetrübt und wie tief er in deſſen Seele geſchaut hat, zeigt ſeine wahrhaft großartige Recenſion des Beethoven'ſchen Hallelujah im 20ſten Hefte der Cäcilia, und ſeine Charakteriſtik deſſelben in eben der Zeitſchrift von 1829. Aus Anerkennung ſeiner großen Verdienſte ernannten ihn viele muſikaliſche Geſellſchaften des In- und Auslandes zu ihrem Mitgliede. Seyfried führte nicht Zufall oder irgend eine äußere Nöthigung, ſondern ein wahrhaft innerer Beruf zur Kunſt; und wie er ſich in ſie hineingelebt, ſo machte ſie, in ihrer höchſten Reinheit, auch den Mittelpunkt all' ſeiner Gefühle, ſeines ganzen Lebens und Strebens aus. Seyfried war ein großer Künſtler, und — der liebenswürdigſte Menſch zugleich. Nie wohl iſt ein Himmel trügeriſcher Luſt durch ſein Herz gezogen! Eine Regung aber iſt, für welche beſonders ſtets empfänglich er ſich zeigte: Liebe, Liebe — in der Kunſt, Liebe im Leben; doch wo auch nur dieſer Einen reinſte Pulſe ſchlagen, da iſt das Reich der heiligſten Töne, das Reich des ſchönſten Friedens, in welches er am 26. Auguſt 1841 eingegangen iſt.

*) Die bekannteſten wollen wir hier anführen: Rodrich und Kunigunde; Pumpernickel 3 Theile; Moſes; der Wald bei Bondy; die Waiſe und der Mörder; die Maccabäer; die Waiſe aus Genf ꝛc.

Sf., Abbreviatur des folgenden Artikels.

Sforzando oder sforzato (ital.), bedeutet in der Muſik, daß die damit bezeichnete Note, auf welche der Ausdruck indeß auch nur allein Bezug hat, mit Heftigkeit, ſehr ſtarker Intonation vorgetragen werden ſoll. Von dem rinforzando unterſcheidet ſich sforzando nur durch einen höheren Grad von Heftigkeit des Tonvortrags; während jenes einen nur gelinden Druck oder Accent des Tones verlangt, will dieſes einen recht ſtarken.

Shaw, Mrs. Alfred, eine ausgezeichnete Sängerin, geboren zu London 1818, ließ ſich bis jetzt zwar nur in Concerten hören, aber hier immer mit dem größten Beifalle. Wer ihre Lehrer waren, blieb uns bis jetzt unbekannt. 1837 kamen die erſten Nachrichten von ihr aus London nach dem Feſtlande, und zwar in der rühmendſten Weiſe. 1838 unternahm ſie dann eine Reiſe nach demſelben, und befeſtigte ſofort ſelbſt den Ruf, der ihr vorangegangen. Sie ſang in mehreren größeren Städten in eigens veranſtalteten Concerten, z. B. in Leipzig, Dresden ꝛc. Der Kunſtverſtändige mußte ihr eine vortreffliche Methode, meiſterliche Schule, einen edlen Geſchmack und im Techniſchen ſelbſt beſonders ein herrliches Portamento, vollkommene Rhythmiſirung der Perioden, und ein wohlthuendes Beenden der Toneinſchnitte, worauf beim Singen ſo viel ankommt, zuerkennen. Ihre Stimme für ſich iſt ein volltönender, reiner, mächtiger Alt, der ſeine ſchönen Wirkungen vornehmlich im Recitativ zu entfalten weiß. Daher geſtaltete ſich ihre Aufnahme in Deutſchland der Art, daß ſie nach kurzer Rückkehr in ihre Heimat und einer andern Reiſe durch Holland ꝛc. ſchon 1840 wieder dahin eilte, und auch im Winter 1841 noch auf einer Reiſe in demſelben weilte.

Shephard, John, ein engliſcher Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts.

Sheridan, Madame Eliſabeth, erſte Gattin des als Schauſpieldichter und eines der thätigſten und beredteſten Oppoſitionsmitglieder im Parlamente berühmten

Digitized by Google

Generaleinnehmer des Herzogthums Cornwall, Richard Brinsley Sheridan (geſt. 1816), war ihrer Zeit eine der Lieblingsſängerinnen des Londoner Publikums und engliſchen Volks überhaupt. Geborne Lindley, hatte ſie frühzeitig das Theater betreten, und glänzte auf dem Druryplane-Theater zu London beſonders um 1770. Sie ſtarb zu London 1792. — Wenn Gerber einer Sängerin Namens Sheridan erwähnt, welche um 1745 unter Händel's Direction in London gewirkt habe, ſo iſt dieſe nicht mit jener gebornen Lindley eine Perſon, ſondern die Schwiegermutter derſelben, die Mutter jenes Schauſpieldichters, und Gattin des als Schauſpieler und Verfaſſer eines guten engliſchen Wörterbuchs und anderer Bücher berühmten Thomas Sheridan, welche, eine Frau von Geiſt und vortrefflichen Gruudſätzen zugleich, ſelbſt das Vertrauen des Dr. S. Johnſon und anderer in der gelehrten Welt berühmter Perſonen beſaß, doch als Sängerin für ſich weniger glänzte.

Shield (deutſch zuweilen Schield und Schild geſchrieben), William, berühmter engliſcher Componiſt des vorigen und auch noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, ward geboren zu London um 1750. Ueber 50 kleinere und größere Opern und Operetten ſind von ihm in London auf's Theater gekommen. Für Inſtrumente componirte er blos einige Duette, Trio's und Quartette für Streichinſtrumente. Er ſtarb zu London gegen 1808.

Shippen, William, um 1700 zwar Profeſſor der Muſik an dem Gresham'ſchen Collegium zu London, doch iſt keins ſeiner Werke mehr bekannt.

Shore, John, merkenswerth als der Erfinder der Stimmgabel, war um 1711 ſog. Sergeant-Trompeter zu London, trat 1715 aber als Lauteniſt in die Königl. Capelle, und ſtarb 1753.

Shuttleworth, Obadiah. Der Vater dieſes einſt ſehr berühmten engliſchen Künſtlers und beſonders Violiniſten war ein gewöhnlicher Muſiker zu London, der ſich und ſeine Familie durch Muſikunterricht und Notenſchreiben ernähren mußte. Unter ſeinen 4 Kindern, 3 Söhne und 1 Tochter, welche er ſämmtlich auch zur Muſik erzog, und mit denen er ſpäter wöchentlich ein kleines Concert in ſeinem Hauſe veranſtaltete, wobei er, der Vater, Viol di Gambe, die 3 Söhne Violine und die Tochter Clavier ſpielte, zeichnete ſich beſonders unſer Obadiah durch Fleiß und Talent aus, und bald galt er für einen der erſten Violinſpieler Englands. Für die Violine ſchrieb er 12 große Concerte und viele Sonaten. Er ſtarb 1735.

Si, ital. Sylbe, kommt immer nur in Zuſammenſtellung mit anderen Wörtern vor, und darnach richtet ſich auch ihre Bedeutung, z. B. si volti — man wende um; si replica — man wiederhole; si levano i sordini — man nehme die Sordinen ab; perdendosi — ſich verlierend, u. ſ. w. — Als ſiebente Sylbe der Solmiſation gebraucht, findet man das Nöthige über ſie in dieſem Artikel.

Sibelli od. Sivelli, Giovanni Antonio, dramatiſcher Componiſt des 17. Jahrhunderts, aus Bologna gebürtigt, hatte beſonders im komiſchen Style einen bedeutenden Ruf.

Siboni, Joſeph, Geſanglehrer am Königl. Hoftheater zu Copenhagen, war in ſeinen jüngeren Jahren ein ausgezeichneter Tenoriſt. Geboren zu Bologna um 1784 machte er dort auch ſeine Studien, und betrat 1802 zum erſtenmale das Theater. Nachgehends kam er durch Frankreich und die Niederlande nach Deutſchland. Hier glänzte er auf mehreren Bühnen. Dann ging er nach Copenhagen, und erhielt daſelbſt eine lebenslängliche Anſtellung als Königl. Cammerſänger, als welcher er ſpäter zu wiederholten Malen neue Reiſen, theils nach Deutſchland, theils nach Italien und Frankreich unternahm, und immer mit dem beſten Erfolge. Seine Stimme hatte einen großen Tonumfang und außerordentliche Kraft. Imponirte er durch dieſe ſchon, ſo erregte die wunderbare Leichtigkeit, womit er die ſchwerſten Paſſagen überwand, die erſtaunenswürdige Fertigkeit, und der feine Geſchmack wie die Fülle ſeines Ausdrucks oft den höchſten Enthſiasmus. In Folge dieſer ſeiner herrlichen gründlichen Geſangsmethode ward er denn auch, als er um 1824 Alters halber als Sänger in Penſionsſtand verſetzt werden mußte, von Sr. Majeſtät dem Könige von Dänemark mit dem Titel eines Profeſſors zum Lehrer des Geſanges am Königl. Hoftheater zu Copenhagen ernannt, als welcher er einer dort errichteten Sängerſchule vorſtand und in der That auch viel Gutes gewirkt hat, obſchon nicht in dem Maaße, als man vielleicht von ſeiner großen Kunſt und ſeinem guten Geſchick in der Bildung junger Sänger erwartet hat. S. ſtarb zu Copenhagen am 29. März 1839.

Sicard, Pauline, berühmt als Sängerin wie als Lehrerin ihrer Kunſt, ward 1810 zu Peſth geboren, aber zu Mailand und zwar durch den ausgezeichneten Bandaroti gebildet.

Siciliano, ein Tonſtück von ländlich einfachem, aber zärtlichem Charakter, welches eine Nachahmung ſolcher Melodien enthält, nach denen die Landleute in Sicilien zu tanzen pflegen. Es wird in einem ſich langſam fortbewegenden Sechsachteltakte geſetzt, und unterſcheidet ſich vom Paſtorale im Allgemeinen durch ein noch langſameres Tempo, dann im Beſondern aber auch dadurch, daß gemeiniglich von den 3 erſten Achteln der erſten Hälfte des Taktes das erſte Achtel einen Punkt neben ſich hat und an das folgende kürzere gebunden iſt, und daß in der zweiten Hälfte des Taktes ſeltener Achtel, ſondern mehrentheils Viertel mit 2 nachfolgenden Sechzehnteln vorkommen. Uebrigens wird die rhythmiſche Figur, welche das S. hauptſächlich charakteriſirt, auch wohl in der Vocalmuſik mit Erfolg angewandt und ein Singſtück in dem Falle ſelbſt mit dem Namen S. oder alla S. belegt. So iſt Suſanne's Arie in Mozart's „Figaro": deh! vieni, non tardar etc. nichts Anderes als ein ſolches Siciliano, das die Deutſchen auch wohl mit ihrer Endung Siciliane heißen.

Sick, Madame Anna Laura, in der Kunſtwelt mehr bekannt unter ihrem Familiennamen Mahir, eine ausgezeichnete Claviervirtuoſin, ward geboren zu München am 10. Juli 1803, und iſt die Tochter des im Jahre 1833 dort verſtorbenen Hofraths und Profeſſors Mahir. In den letzten Jahren ſpielte ſie wenig mehr öffentlich. Früher glanzte ſie auch mit mehreren eigenen Concertcompoſitionen, von denen aber nur drei Piecen Variationen und ein Rondo pastorale gedruckt worden ſind. Ihr Unterricht, den ſie auch jetzt noch, ſo weit es die treue Erfüllung ihrer Pflichten als Gattin und Mutter zuläßt, in einigen vornehmen Häuſern der Stadt ertheilt, iſt gediegen, gründlich und ſicher zum Ziele führend, und in den Kreis der größeren Wirkung und des weiterfüllenden Glanzes als Lehrerin wie als Virtuoſin, den anzuſprechen ihr Talent und künſtleriſche Kraft vollkommen berechtigt ſind, wieder zurückzutreten, dürfte, auch bei ihrem jetzigen ehelichen Verhältniſſe, ſicher nur ihrem Willen anheim ſtehen.

Sickermann, der Name einer berühmten Orgelbauerfamilie in Preußen, aus dem 16. und 17. Jahrhunderte. Ein Glied derſelben — Adrian S., der um 1600 blühete, lebte zu Camin in Pommern. — Joachim S. lebte zu ziemlich derſelben Zeit in Friedland. — Michael S., ſcheint zu Königsberg gelebt zu haben, und ſtarb 1580, erſt 30 Jahre alt.

Sibon, Samuel Peter von, berühmter Violiniſt des 17. Jahrhunderts, lebte von 1661 bis 1666 zu Hamburg.

Sieb, ſ. Cribrum.

Siebenbürgen (Muſik in), ſ. Ungarn — Ungariſche Muſik.

Siebenpfeife, ſ. Syrinx.

Siebenhaar, Malachias, ein Componiſt des 17. Jahrhunderts, lebte als Cantor und Muſikdirector zu Magdeburg.

Siebenkäs, Johann, berühmter Clavier- und Orgelſpieler des vorigen Jahrhunderts, zu Nürnberg am 23. December 1714 geboren. In der Geſchichte wird

Digitized by Google

S. durchgängig als einer der größten Clavier- und Orgelſpieler ſeiner Zeit aufgeführt, der auch manches Gute für ſeine Inſtrumente componirt habe. Er ſtarb am 22. Januar 1781.

Sieber, 1) Anton, Orgelbauer, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Brünn. — 2) Gottfried S., ebenfalls Orgelbauer in Brünn.

Siebigk, Ludwig Anton Leopold, wurde den 26. März 1775 in Deſſau geboren. Neben ſeinen Eigenſchaften als Lehrer und Prediger war er enthuſiaſtiſcher Muſikfreund, der die Kunſt nicht allein durch anziehende öffentliche Vorleſungen, welche er über ihre Theorie wie Praxis hielt, ſondern auch durch verſchiedene Aufſätze in mehreren Zeitſchriften zu fördern ſuchte. Dabei componirte er auch Vieles für Clavier, namentlich Variationen, von denen mehrere Sammlungen gedruckt worden ſind, und Märſche, Lieder ꝛc., welche in Schleſien noch jetzt mit Liebe geſpielt und geſungen werden. Er ſtarb am 12. April 1807.

Siegel, Carl Siegfried, ein neuerer Pianoforte-Componiſt, der ſchon über 60 Werkchen in's Publikum ſchickte. Die zahlreichſten ſeiner Compoſitionen ſind Variationen, und von dieſen druckten namentlich Breitkopf u. Härtel in Leipzig, in den Jahren von 1821 an, mehrere Hefte.

Siegert, Gottlob, Cantor an St. Bernhardin zu Breslau, iſt am 6. Mai 1789 zu Ernsdorf bei Reichenbach geboren. Für den Geſangsunterricht in den Schulen arbeitete er eine Sammlung dreiſtimmiger Choräle für Kinderſtimmen aus, und edirte zugleich eine Liederſammlung für Schulen. Mehrere andere Lieder und Geſänge, welche er componirte, befinden ſich in der pädagogiſchen Zeitſchrift „Erziehungs- und Schulrath". 1817 ſtiftete er einen Singverein für Kirchenmuſik, mittelſt welches er in Wahrheit Viel zur Verbeſſerung der Kirchenmuſik ſowohl in Breslau überhaupt als in ſeiner Kirche insbeſondere beigetragen hat.

Siegmaier, Johann Gottlieb, Generalpoſtamtsſecretär zu Berlin, ward geboren zu Peritzſch bei Eilenburg am 13. November 1778. Sein beſtes Werk iſt die Theorie der Tonſetzkunſt, und die Ueberſetzung der zuerſt franzöſiſch erſchienenen Schrift: „Gluck und ſeine Werke".

Siegsgeſang, oder Siegshymne und Siegslied, ſiehe Hymne und Lied.

Siegue, daſſelbe was Segue (ſ. d.).

Sievers, Johann Friedrich Ludwig, von 1770 an Vicarius und Organiſt am Dom zu Magdeburg, wo er ein ſtehendes wöchentliches Concert errichtete, und im Jahre 1806 ſtarb. Er war berühmt beſonders als Liedercomponiſt und Clavierſpieler.

Sievers, Georg Ludwig Peter, wahrſcheinlich ein Sohn des vorhergehenden, ward geboren zu Magdeburg 1775. Seine wiſſenſchaftliche Bildung erhielt er auf den Schulen zu Magdeburg und Braunſchweig. Nach vollendetem Curs trat er als äſthetiſcher Schriftſteller auf. Von 1824 an treffen wir ihn fortwährend in Rom, und die coloſſalen Kunſtanſtalten, durch welche dieſe Weltſtadt über Alles, was Muſik heißt, ſo rieſenkräftig und rieſengroß hervorragt, ſcheinen dem ihm angeborenen Sinn für Tonkunſt einen neuen hohen Aufſchwung gegeben und ihn zu beſonders rühriger Thätigkeit auf dem Gebiete angeregt zu haben, denn ſeit der Zeit hat er fortwährend deutſche, italieniſche und franzöſiſche Journale mit kleineren und größeren Aufſätzen und Berichten muſikaliſchen Inhalts verſehen, die, durchgehends geiſtreich und in anziehender Form, auch mit wenigen Ausnahmen nur von großem Intereſſe für den Muſiker vom Fach ſind. Unter den deutſchen war es vorzugsweiſe die Zeitſchrift „Cäcilia," welcher er ſeine Theilnahme zuwandte. Unter dem, was er für die Leipziger allgemeine muſikaliſche Zeitung noch ſchrieb, verdient beſonders wohl der ausführliche Bericht über die Sixtiniſche Capelle zu Rom (Jhrg. 1825 pag. 301 ff.) genannt zu werden. Andere Blätter, in welchen uns Produkte ſeiner Feder zu Geſicht kamen, waren „das Morgenblatt," „die Zeitgenoſſen," das Hamburger „Archiv für Theater und Literatur," und die Wiener „Zeitſchrift für Literatur und Kunſt." Er ſtarb in Rom.

Siewert, Benjamin Gottlob, ſtarb als Capellmeiſter und Muſikdirector an der Oberpfarrkirche zu Danzig um 1808, und war auch geboren daſelbſt, aber Anfangs Kaufmann, bis er 1772 durch die mancherlei Staatsumwälzungen in Polniſch-Preußen und die damit in Verbindung ſtehenden veränderten Handelsconjuncturen faſt ſein ganzes Vermögen verlor, und nun, um ſich und ſeine Familie zu ernähren, von den in ſeiner Jugend erworbenen guten muſikaliſchen Kenntniſſen und Fertigkeiten Gebrauch machen mußte. Er gab erſt Unterricht in der Muſik, im Geſange und Clavierſpiele. Dann ward er Organiſt in Güttland, und als Löhlein 1781 ſtarb, deſſen Nachfolger zu Danzig. Von ſeinen Compoſitionen ſind mehrere Geſänge und Lieder mit Clavierbegleitung gedruckt worden.

Siface, Giovanni Francesco, einer der berühmteſten Sänger des 17. Jahrhunderts, hieß eigentlich Groſſi, veränderte dieſen Namen aber, aus unbekannten Gründen, ſobald er in die Oeffentlichkeit trat, in jenen. Er war aus Toskana gebürtig, und blühete vornehmlich um 1680. Er erreichte aber kein hohes Alter: auf einer Reiſe gerieth er mit ſeinem Poſtillon in Streit, der zu Thätlichkeiten ausartete, in welchen jener ihn mit einem Meſſer erſtach.

Sifflöte, auch Süfflöte und Sufflöte, eine offene Flötenſtimme (ſ. Flauto), die in neueren Orgeln übrigens weniger angewandt wird, als ſie in alten vorkommt, und zu den Gattungen der Hohlflöte (ſ. d.) gehört.

Sigismondo d'India, Ritter von St. Markus, geboren zu Palermo in Sicilien, blühete 1610 als Dichter und Componiſt.

Sigl-Veſpermann, Sängerin, ſ. Veſpermann (Madame).

Signalhorn, ſ. Buglehorn.

Signatur, ſagen Einige auch für Generalbaßſchrift oder Baßbezifferung.

Siguidilla, ein ſpaniſcher Nationalgeſang von zärtlichem Charakter im Dreivierteltakte, zu welchem immer auch getanzt wird, und den entweder die Tanzenden ſelbſt mit Caſtagnetten oder eigens dazu aufgeſtellte Muſiker mit Guitarren oder Zithern begleiten.

Silbermann, der Name einer weltberühmten Orgelbauer-Familie. — Drei Brüder ſtammen aus Straßburg. Der älteſte, Joh. Andreas, geboren den 2. Juni 1712, und geſtorben am 11. Februar 1783. — Johann Daniel, der zweite Bruder, geboren 1718 und geſtorben am 6. Mai 1766 in Leipzig, zeigte ſich auch als erudirter Tonſetzer in einigen, theils gedruckten, theils handſchriftlichen Compoſitionen. — Johann Heinrich, der jüngſte Sohn eines Vaters, von deſſen Lebensverhältniſſen nichts Mehr bekannt iſt, geboren den 27. September 1727, lebte und ſtarb — wann? läßt ſich nicht mehr genau beſtimmen — in der Heimath. — Gottfried S. endlich, ein Vaters-Bruder jenes merkwürdigen Kleeblatts, Königlich Polniſcher und Churfürſtl. Sächſiſcher Hof- und Land-Orgelbauer, zu Freiberg anſäßig, war aus Frauenſtein im Meißen'ſchen am 14. Januar 1683 gebürtig, und ſtarb zu Dresden am 14. Auguſt 1753. Als Meiſter in der Orgelbaukunſt dürfte er ſchwerlich übertroffen worden ſeyn. Unter ſeinen Schülern zeichnete ſich Zacharias Hildebrand vornehmlich aus.

Silcher, Friedrich, Muſikdirector an der Univerſität Tübingen, geb. den 27. Januar 1789 in dem würtembergiſchen Dorfe Schnaith bei Schorndorf. Er leitet die Geſang- und Inſtrumentalmuſik-Uebungen im dortigen evangeliſchen Seminar, ſo wie die Concerte. Sein Geſangsunterricht im Seminar ſowohl als im K. Wilhelmsſtift iſt die Bildungsſchule für eine große Anzahl künftiger Geiſtlicher, und kann als ein weſentlicher Beitrag zur Hebung des Volksgeſangs in Würtemberg betrachtet werden. Nicht minder verdienſtvoll iſt die Errichtung der Liedertafel, die, aus lauter Studirenden beſtehend, unter ſeiner Leitung immer ſchöner erblüht. Im Jahre 1825

wurde er ans Anſtrag der Königl. Regierung auch Mitarbeiter an dem neuen würtembergiſchen vierſtimmigen Choralbuche, und dieſes verdankt ihm manche ſchöne, ächt kirchliche Choralmelodie. Erſchieuen ſind von ihm ferner: ein „dreiſtimmiges Choratbuch für Schulen, Kirchen und Familien, nebſt kurzer Anteitung zum Choralgeſange;“ Clavier-Variationen; dreiſtimmige Canons; Liederhefte mit Clavierbegleitung; Variationen für Geſang; Variationen für Flöte und Clavier; 3 Hefte vierſtimmiger Hymnen auf Sonn- und Feſttage (2 davon in dialoniſcher Schreibart, die ſehr verbreitet ſind); 2 Hefte „Tübinger Liedertafel;“ 3 Lieder aus der „Frithiofs-Sage.“ Ueberhaupt zeichnen ſich ſeine Lieder durch originelle Auffaſſung der Dichtung, durch Einfachheit und tiefe Gemüthlichleit der Melodie und durch Anmuth des Accompagnements aus. Nichl zu überſehen iſt, daß Silcher es war, weicher zuerſt die deutſchen Volkslieder und ihre Melodien, namentlich die ſchwäbiſchen, rheiniſchen und fränkiſchen, geſammelt hat. Manche dieſer Melodien ſind eigene Compoſition, und mit vollem Rechl kann man ſagen, daß Silcher insbeſondere um Hebung und Veredlung des Votksgeſangs nicht blos in ſeinem Vaterlande ſich großes Verdienſt erworben hat. Auch für Inſtrumentalmuſil hat er manches Gute geſchaffen.

Si levano il sordino (od. Mehrzahl i sordini), ſ. Si.

Silvani, Giuſeppe Anlonio, einer der beſſeren italieniſchen Kirchen-Componiſten des vorigen Jahrhunderts, war zu Anfang deſſelben Capellmeiſter an der Stephanskirche zu Bologna, und ſchrieb beſonders viele und ſchöne Meſſen.

Silveſter, ſ. Sylveſter.

Simart, hieß Philidor's Nachſolger in der Direction des Concerts ſpirituel zu Paris. Dieſer Stellung nach muß derſelbe ein ausgezeichneter Muſiker geweſen ſeyn, und dennoch konnten wir keinerlei verläſſige Nachrichten über ihn finden.

Simikon oder Simikion, lat. Simicum, eine Art Harfe der alten Griechen, welche ſich von den übrigen Harfen nur dadurch unterſchied, daß ſie mil 35 Saiten bezogen war.

Simon, 1) Johann Caspar, um die Mitle des vorigen Jahrhunderts Organiſt, Muſikdirector und Präceptor zu Nördlingen, war damals auch als Componiſt nicht unbeliebl. — 2) Martin S., zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Univerſitäts- und Sladtmuſikus zu Frankfurt an der Oder, als vielſeitig gebildeter Muſiker zu ſeiner Zeit berühmt. Er componirle Vieles. — 3) Johann Gottfried S., componirte viele Harmoniemuſilen und Parthien für Militärmuſilchöre. Er war Anfangs Hautboiſt bei der Leibgarde zu Dresden; dann ward er 1764 aber als Cammermuſikus bei dem Churfürſten und als Bratſchiſt in der Capelle angeſtellt. Er ſtarb gegen 1790. — 4) Ludwig Vietor S., Violinſpieler, von Geburt ein Deutſcher, lebte aber ſeit ohngefähr 1776 fortwährend in Paris, wo er auch mehrere Compoſitionen von ſich herausgab. — 5) Simon S., geboren zu Anfange des vorigen Jahrhunderts im Thale von Cernay bei Rambouillet. Für ſeine Zeit war er ein groſer Meiſter auf dem Cladiere. Mehrere große Concerte, welche er für daſſelbe componirte und drucken ließ, brachten ihm auch als Componiſten einen bedeutenden Namen. — 6) Joſeph S., Organiſt und Schullehrer zu Grafenort in der Grafſchaft Glatz, geboren den 1. Juli 1770 zu Eiſersdorf, kein berühmter, aber dennoch ein tüchtiger und um ſeine Gegend viel verdienter Muſiler. In den verhängniß- und kummervollen Zeiten von 1810 bis 1814, wo ganz Schleſien und Preußen in Trauer lag, erheiterten ſich die Grafenorter, ihren Organiſten S. an der Spitze, durch Concerte in der Kirche und im Schulhauſe, und von den benachbarten Dörfern ſtrömte ſchaarenweiſe das Volk her, um des Troſtes mitzugenießen, den in der Thal dieſe Leute in ihren Muſiken fanden. Und ſo geht es auch noch jetzt immer fort, nur daß jetzl Luſt iſt, was damals ihnen Troſt war. Alles aber iſt das Werk eines Mannes, Simons, denn vor ihm dachte in Grafenort noch kein Bauer daran, auch Muſik zu erlernen.

Simonelli, Malteo, berühmter Conlrapunktiſt des 17. Jahrhunderts, ein Römer von Geburt, und vom 14. December 1662 an Sänger in der Päbſtl. Capelle.

Simonet, François, Virtuos auf mehreren Blasinſtrumenten, beſonders aber auf der Clarinette und dem Fagott, Mitglied des Orcheſters der großen Oper zu Paris und Lehrer am Conſervatoire, auch daſelbſt geb. um 1770. 1790 ſchon hatte er einen berühmten Namen. Sein Ruf als Componiſt ſtieg von Jahr zu Jahr. Vorzugsweiſe machten aber ſeine Werke für Blasinſtrumente viel Glück, und es giebt auch kein Concertinſtrument der Art, für welches er nicht kleinere und größere Sachen geſetzt hätte, Seit 1818 hört man Nichts mehr von ihm.

Simonetti, 1) der Name eines berühmten italieniſchen Violinſpielers des vorigen Jahrhunderts, der auch in Deutſchland viel Aufſehen erregte. Von 1750 an iſt jede Spur von ihm vertoren. — 2) Eine berühmte Sängerin, und wahrſcheinlich die Gattin oder Schweſter des vorhergehenden, denn zu gleicher Zeit mit demſelben war ſie an dem Herzogl. Theater zu Braunſchweig angeſtellt. — 3) Ein verdienter Geſangslehrer und Sänger aus einer neueren Zeit. Geboren zu Mailand 1755, und vielleicht ein naher Verwandler der Vorhergehenden, hatte er ſchon gegen 1780 einen bedeutenden Namen.

Simoni, Joſeph, k. k. Hofcapellſänger, ſtarb auf ſeiner ländlichen Beſitzung, wenige Meilen von Wien, bei der erſten Cholera-Invaſion, im vorgerückten Alter von mehreren 70 Jahren. Er ſoll aus Böhmen gebürtig geweſen ſeyn, und ſeinen eigentlichen Familien-Namen Simon erſt ſpäter maskirt haben. Die erſten Bühnen Italiens, zu London, Paris, Madrid, und Liſſabon, waren Zeugen ſeines künſtleriſchen Ruhmes.

Simonides, 1) ein berühmter altgriechiſcher Sänger, Sohn des Leoprepes, aus Julis auf der Inſel Keos, und daher auch mit dem Beinamen Keios, nach der gewöhnlichen Annahme geſtorben 467 vor Chriſti. Als Leierſpieler und Sänger gewann er zu wiederholten Malen den Preis. Vornehmlich im Rührenden ſoll er ſehr ſtark geweſen ſeyn. König Hiero ließ ihm ein Denkmal ſetzen. — 2) Johann S., ein berühmter böhmiſcher Muſiler des 16. Jahrhunderts, ſtarb als Muſikdirector zu Kutlenberg am 25. December 1587. Seiner Grabſchrift zufolge muß er zugleich auch ein ſehr frommer und gelehrter Mann geweſen ſeyn.

Simphonie, ſ. Symphonie.

Simplice oder (wie Einige auch ſchreiben) semplice (ital.) — einfach, ohne Verzierung; verbietel jede willkührliche Manier oder melismatiſche Ausſchmückung im Vortrage und jede Veränderung, und zeigl an vielmehr, daß die Noten ſtreng ſo, wie ſie vom Componiſten vorgeſchrieben ſind, vorgetragen werden ſollen.

Simpſon, 1) Thomas, Violiniſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, Engländer von Geburt, ſtand aber um 1615 in der Fürſtl. Holſtein-Schaumburgiſchen Capelle, von wo aus er 1621 auch eine Sammlung Violincompoſitionen, theils eigene theils anderer damals berühmter Meiſter zu Hamburg herausgab. — 2) Chriſtopher S., engliſcher Tonkünſtler des 17. Jahrhunderts, war in ſeinen jungen Jahren Soldat, excellirte aber nach der Zeit auf der damals beliebten Viole da Gambe ſo ſehr, daß, als er 1665 ſtarb, er den Ruhm eines der größten Tonlünſtler ſeiner Zeit in ganz England hatte. — 3) Raimond S., ſtarb zu London zu Anfange des Jahrs 1787, und hatte das Anſehn eines der ausgezeichnetſten Künſtker. Das große Concert, welches zu Ehren Händel's 1784 zu London gegeben wurde, ward von ihm dirigirt.

Simrock, Nicolaus, Muſikalienverleger und Muſikalienhändler in Bonn, auch geboren daſelbſt 1755, war zuerſt Muſiker von Fach, und hatte das Horn zu ſeinem Hauptinſtrumente gewählt. Er beſaß eine bedeutende Fertigkeit darauf. Bis 1790 war er mil dem

Digitized by Google

Titel eines Cammermuſikus als erſter Waldhorniſt in der damaligen Churfürſtl. Capelle zu Bonn angeſtellt. Als durch den Einmarſch der Franzoſen aber dieſelbe aufgehoben und ſo manche andere Aenderungen in den Verhältniſſen des Staats und namentlich ſeines Churfürſtlichen Hofes getroffen wurden, die ihm den ferneren Broderwerb als Muſiker für ſich ſehr erſchweren mußten, fing er einen Notenhandel an, der nach und nach die größte Ausdehnung gewann und jetzt von ſeinen Söhnen mit dem fleißigſten Betriebe fortgeſetzt wird. Der Simrock'ſche Verlag iſt nächſt Schott, Breitkopf und Härtel, Hofmeiſter und Haslinger, einer der bedeutendſten in Deutſchland. Filiale der Handlung befinden ſich ſeit einer Reihe von Jahren in Cöln und Brüſſel.

Sin' al fino oder auch sin' al 𝄐 (das Finalzeichen), heißt: bis zum Schluſſe, oder bis dahin, wo 𝄐 ſteht. Der Ausdruck kommt vor, wenn ein Tonſatz nicht ganz, ſondern nur bis zu einer gewiſſen Stelle, die dann Schlußſtelle iſt, wiederholt werden ſoll. Es ſtehen dann die Worte neben dem gewöhnlichen Wiederholungszeichen. Beſteht ein Tonſtück aus mehreren einzelnen Theilen, und es ſoll zum Schluß nach dem letzteren derſelben der erſte oder die erſteren wiederholt werden, ſo ſteht da Capo sin' al fine. Ueberhaupt muß in ſolchem Falle immer benannt werden, was wiederholt werden ſoll — bis zur Schlußſtelle, die dann mit Fine oder dem Finalzeichen angedeutet worden iſt.

Sine Keman, ein türkiſches Inſtrument, das unſerer Viole d'amour am ähnlichſten iſt, und auch nur eine Art derſelben zu ſeyn ſcheint. Es iſt eben ſo gebaut, nur nicht ganz ſo groß, und hat ſtatt vier nur drei Saiten.

Sinfonia, lat. und ital. Name der Symphonie (ſ. d.).

Sinfonie, ſ. Symphonie.

Singacademie, ſ. Academie.

Singbaß, nennen Einige 1) zum Unterſchiede vom Grundbaſſe (ſ. d.) den Baß, welcher durch die Umkehrung der Accorde entſteht und in ſeiner Folge dann gewiſſermaßen eine Melodie (Geſang) für ſich bildet, und 2) zum Unterſchiede vom Baß der Inſtrumente die Vocal-Baßſtimme oder der Baß eines Vocal- und Inſtrumentalwerks, welcher geſungen, von den Sängern vorgetragen wird.

Singbühne, ſ. den Art. Leviten.

Sing-Compoſiton, ſ. Vocalmuſik.

Singechor, ſ. Chor und Singſchule.

Singel-Korthol, ſ. Dulcian.

Singend, ſ. Cantabile, Cantilena und Geſang.

Singer, Peter, Prieſter des Franciskaner-Ordens Pater Magiſter im Kloſter zu Salzburg (über deſſen Lebensverhältniſſe Staffler's „Statiſtik von Tirol“ Näheres mittheilt), iſt geb. zu Heſſelgehe im Lechthale in Tirol, am 18. Juli 1810; ein gründlich gebildeter Muſiker, auch bereits als theoretiſcher Schriftſteller aufgetreten, ausgezeichneter Organiſt und Erfinder eines intereſſanten muſikaliſchen Inſtrumentes „Pansymphonicon“ welches in Gaßner's Zeitſchrift Band 3 Seite 260 ff. genau beſchrieben iſt. Wer ſich für dieſen höchſt beachtenswerthen Mann intereſſirt, verſäume nicht, die angegebenen Schriften nachzuleſen, oder die Gelegenheit zu ergreifen, den liebenswürdigen Pater perſönlich kennen zu lernen.

Singetanz, ein Tanz, der mit Geſang und Inſtrumentalbegleitung verbunden iſt. Man nennt denſelben auch Reigentanz.

Singfuge, eine Fuge für Singſtimmen (und zwar für Chorgeſang, — wenigſtens wüßten wir uns keiner für Sologeſang zu entſinnen und keine ſolche nach dem Sinn der Form zu rechtfertigen) mit oder ohne Inſtrumental-Begleitung. Unter Vorausſetzung deſſen, was im Allgemeinen über die Fuge in den ſie betreffenden Artikeln geſagt iſt, bemerken wir kürzlich über die Singfuge Folgendes. Der Text einer Fuge muß nicht nur ein muſikaliſcher Behandlung überhaupt fähiger, ſondern auch ein dem Sinn und der Form der Fuge entſprechender ſeyn. Sein Inhalt muß alſo durch ſich ſelbſt, oder wenigſtens durch ſeinen Zuſammenhang in einem größern Ganzen zum Gemüthe ſprechen und einen ſo allgemeinen und wichtigen Gedanken enthalten, daß er vorausſetzlich ganze Maſſen von Menſchen zur Theilnahme erregen und vereinigen kann. Zugleich muß er ſich in ſo gedrängter Form ausſprechen, daß er das vernünftige Maaß eines Fugenthema's nicht überſchreitet; eher iſt ein Satz von kleinſter Ausdehnung als ein zu großer brauchbar. So iſt das einzige Wort Amen! (freilich mit Wiederholungen) oder der Gebetruf Kyrie eleisnn oder Christe eleisnn ſchon ſehr oft fugirt worden: das Erſtere hat freilich ſeine muſikaliſche Kraft mehr ſeiner Stellung als beſiegelnder Schluß (es heißt: So ſey es!) einer religiöſen Darſtellung oder Aeußerung zu danken. Die Sätze Osanna in excelsis und Quam olim Abrahae penmisisti et semini ejus ſchließen ſich jenen in ähnlichem Sinne an. Der letztere iſt nur in ſofern zu einem Fugenthema — zum ſelbſtſtändigen und machtvollen Hauptgedanken eines großen Ganzen — geeignet, als es den krönenden oder ſammelnden Schluß eines ganzen Abſchnitts in der Meſſe bildet; denn für ſich hat es nicht einmal einen Gedanken vollſtändig ausgeſprochen; es fehlen die vorangehenden Worte, die Gott um das heilige Licht oder Leben bitten: quam promisisti etc. Beſteht nun der Text, der zu einem Fugenthema auserſehen iſt, aus mehreren Gliedern, ſo kann, wenn es der Sinn der Worte und des ſich bildenden Fugenthema's mit ſich bringt, der erſtere Theil des Textes für das Thema, der letztere mehr für Gegen- und Zwiſchenſätze benutzt werden. Man ſtudire Partituren von Singfugen. Was die Compoſition einer Singfuge anlangt, ſo kommt außer dem allgemein über Fugen Geltenden hier in Erwägung, daß man, wie bei allen Geſangscompoſitionen, ſich nicht in das Unbegränzte muſikaliſch ergehen, ſondern vor Allem dem Texte genugthun muß. Ohnehin wird dieſer in einer Fuge ſehr häufig wiederholt, bald vollſtändig in den Durchführungen bald gliederweiſe in den Gegen- und Zwiſchenſätzen. Eine Singfuge muß ſich alſo weit mehr beſchränken, als eine Inſtrumentenfuge; ſie muß mit wenigen Durchführungen und kurzen Zwiſchenſätzen die Aufgabe, die der Text geſtellt hat, zu löſen wiſſen, und nur hierin ihren Werth und ihre Vollendung ſuchen, noch weniger wie die Inſtrumentalfuge darauf ausgehen, alle Combinationen, alle Engführungen und ſonſtigen kunſtvolleren Geſtaltungen zu erſchöpfen. Daher findet man bei J. Haydn, bei Händel und ſelbſt bei Seb. Bach ſo manchen meiſterhaften Chor, der als Fuge beginnt und frühzeitig ſchließt, oder in einen freigeformten Schluß ausläuft, während die Handwerker unter den Fugiſten es ſich nicht vergeben würden, wenn ſie nicht in jeder Fuge wenigſtens ein Paar Engführungen, einen breiten Orgelpunkt und eine Vergrößerung anbrächten. — Die Begleitung einer Singfuge geht entweder mit den Singſtimmen, oder tritt ausfüllend oder mit einem freien Gegenſatze (z. B. einem bassn continun oder einer obligaten Violinparthie) dazu, oder führt auch — was ſehr ſelten iſt — neben der Fuge der Singſtimme eine beſondere Fuge aus, ſo daß beide Chöre, der ſingende und der ſpielende, eine Doppelfuge bilden. Das Nähere gehört der Compoſitionslehre an.

Singlehren, Singſchulen und **Singvereine.** Die allgemeinen Begriffe bedürfen keiner Erläuterung, und zu Ausführlicherem, Genügenden fehlt uns der Raum.

Singmethode, ſ. Geſangmethode.

Singquartett, daſſelbe was Vocalquartett, ſ. Quartett, auch Chor und Vocalmuſik.

Singſpiel, ſ. Liederſpiel und Operette. Mit letzterem iſt Singſpiel ziemlich gleichbedeutend.

Singſtimme, ſ. Stimme.

Singſtück, ein Vocalmuſikſtück, ſ. Vocalmuſik.

Singterzett, ein von Singſtimmen vorzutragendes Terzett, ſiehe Terzett und Trio.

Sinistra (ital. abgek. s. oder sin.), ſ. Destra, wovon es der Gegenſatz iſt.

Sirene. Vieles und das Weſentlichſte über dieſes Inſtrument zur Meſſung und Berechnung der Schall-

Digitized by Google

wellen ꝛc. iſt bereits in dem Artikel Akuſtik beigebracht worden, was daſelbſt nachgeleſen werden mag.

Sirenion, ein von Johann Promberger (ſ. d.) in Wien 1824 erfundenes und durch unausgeſetzte Forſchungen in der Folgezeit ſtets noch vervollkommnetes Clavierinſtrument, welches, gleich den aufrecht ſtehenden Pianoforte's, nur eines kleinen, höchſt unbedeutenden Raumes bedarf, durch ſeine elegante, geſchmackvoll ornirte Form jedem Zimmer oder Kabinettchen zur wahren Zierde gereicht, und dennoch, abgeſehen ſolcher empfehlenswerther Attribute, bezüglich des Tones Wohlklang und Stärke, der Stimmung Haltbarkeit, ſo wie überhaupt den feſten, ſoliden, faſt unzerſtörbaren organiſchen Bau erwogen, mit den meiſten ſtammverwandten Nebenbuhlern ungeſcheut und obſiegend in die Schranken treten darf.

Si replica (ital.) — man wiederhole z. B. si replica la prima parte — man wiederhole den erſten Theil; si rep. il Menuetto primo — man wiederhole die erſte Menuett.

Sirmen, Madame Maddalene Lombardini, eine ſehr berühmte Sängerin und Violinſpielerin des vorigen Jahrhunderts. Sie componirte auch mehrere Trio's und Concerte für die Violine, von denen ein Dutzend ohngefähr gedruckt worden ſind.

Siſter, auch die deutſche Guitarre genannt, iſt ein von dem Siſtrum der Alten gänzlich verſchiedenes, dagegen aber der ſog. franz. Guitarre dem Bau, Ton und der Spielweiſe nach vollkommen ähnliches Inſtrument, und eigentlich eine Abart der obſoleten Zither, in regenerirter Form.

Siſtrum, ein Lieblings-Inſtrument ebenſowohl der alten Aegyptier als auch ihrer gegenwärtigen Nachkommen. Es beſteht aus einem metallenen, in ovale Form gebogenen Reiſe, der einen Stiel zum Angriff hat. Mitten durch denſelben gehen metallene Stäbe, die in weiten Löcheen leicht ſich hin und her bewegen, und dadurch beim Tanze vielmehr ein verwirrtes Geräuſch, denn beſtimmte, unter einander in abgemeſſenen Verhältniſſen ſtehende Töne hervorbringen.

Si taco (ital.) — man ſchweige: ſteht in einzelnen Notenſtimmen da, wo dieſe größere Pauſen haben, vielleicht einen ganzen Satz oder eine Abtheilung des Tonſtücks hindurch.

Siticines, nannten die alten Römer diejenigen ihrer Blasinſtrumentiſten, welche die Muſik bei Leichenfeiern beſorgten; Siticen heißt auch jetzt noch im Lateiniſchen ein Leichenbläſer, Leichenmuſiker.

Sittinger, Conrad, Mönch der Abtei St. Blaſii, war einer der geſchickteſten Orgelbauer des 15. Jahrhunderts.

Sitz. In der Muſik kommt dieſer Ausdruck nur in der Harmonielehre vor. Man ſpricht hier nämlich von einem Sitz der Accorde, und verſteht darunter diejenigen Töne, über welchen ein Accord ſtatt hat, oder die Stufen der Tonleiter, welche zur Grundſtimme eines Accordes dienen. So kann z. B. der Accord der Hauptſeptime nur über der Dominante ſtattfinden, es hat dieſer Accord alſo ſeinen Sitz auf der Dominante oder der fünften Stufe der Tonleiter der Tonica. Der Accord der verminderten Septime hat ſeinen Sitz auf dem unterhalben Tone der Molltonart ꝛc.

Sixt, Johann Andreas, Organiſt zu Straßburg, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts einer der vortrefflichſten Orgelſpieler Frankreichs und Deutſchlands, aus Geißtingen gebürtig. Er ſchrieb mehrere Clavierſonaten, ferner Sachen für Flöte, vierſtimmige und andere geiſtliche Lieder.

Sixtiniſche Capelle, iſt, vom muſikaliſchen Geſichtspunkte aus, die Päbſtliche Capelle zu Rom, welche blos aus einer gewiſſen Anzahl von Sängern beſteht (keine Inſtrumentiſten), die nicht nur die in der Peterskirche und in der ſog. ſixtiniſchen Capelle gewöhnliche Figuralmuſik ohne Inſtrumentalbegleitung aufführen, ſondern auch, weil ſie zugleich Caplane des Pabſtes, alſo wirkliche Geiſtliche, ſind, alle bei dem römiſch-katholiſchen Gottesdienſte zur Liturgie gehörigen Geſänge ſingen. Frauenſtimmen werden in der Päbſtl. Capelle nicht zugelaſſen; dieſelbe beſteht alſo aus lauter Männerſtimmen; Sopran und Alt werden durch Caſtraten ausgeführt. Ueberhaupt hat die Capelle ihre eigenen und ſtreng gehaltenen Statuten, in welchen die Dienſtgeſchäfte, Strafen und Einkünfte ꝛc. der Sänger vorgeſchrieben ſind. Wer ſich dafür intereſſirt, kann ſie im dritten Stücke der Speier'ſchen muſikaliſchen Realzeitung von 1790 wenigſtens theilweiſe leſen.

Skalden, alte Volksdichter und Sänger bei den Nationen ſkandinaviſchen Urſprungs, bei den kriegeriſchen Isländern, Dänen, eigentlichen Skandinavieen, Schweden und Norwegeen, welche, gleich den keltiſchen Barden und alten Sängern Griechenlands, das Lob der Götter und die Thaten der Helden beſangen, und in Liedeen und Geſängen mancherlei Art als Dichter und Lehrer die Cultur ihres Volks zu einer Zeit förderten, wo die bereits vom Gipfel der Cultur herabſteigende Mitwelt in Griechenland und Rom kaum eine Ahnung von ihrem Daſeyn hatte. Ueberſetzt findet man einige Skaldenlieder bei Herder im 8. Bande der Werke zur ſchönen Literatur und Kunſt. Die Melodien dieſer und überhaupt aller Skaldenlieder ſind natürlich aber nicht mehr zu ermitteln.

Skandinavien — ſkandinaviſche Muſik. Die drei nordiſchen Reiche Dänemark, Schweden und Norwegen nebſt Island pflegen gewöhnlich mit dem Geſammtnamen Skandinavien bezeichnet zu werden. Betrachten wir demnach hier eine ſkandinaviſche Muſik, ſo iſt es keine andere als die Muſik jener drei Reiche oder Völker. Ihrer Abkunft und gemeinſchaftlichen Grundbildung nach waren dieſelben den Deutſchen am nächſten verwandt, und wollten wir daher, wäre es anders möglich, eine univerſelle Geſchichte der Muſik derſelben, und namentlich in ihren erſten Anfängen, geben, ſo würden wir wahrſcheinlich zurückkommen auf die erſte muſikaliſche Bildungsgeſchichte der germaniſchen Völker; indeß nahm die Geſchichte und geiſtige Cultur der ſkandinaviſchen Völker auch in den früheren Jahrhunderten ſchon einen ganz andern und auch unter ſich verſchiedenen Gang, was durch die vielfachen Wanderungen erklärt werden mag, die ſeit der Bevölkerung des Nordens dahin gemacht wurden, und wir thun aus dem Grunde für unſern Zweck wohl am beſten, wenn wir der Muſik dieſer Völker zunächſt im Einzelnen und dann inzwiſchen mit Hinweiſung auf ihren verwandten, allgemein ſkandinaviſchen Charakter unſere Aufmerkſamkeit zuwenden. — I. Däniſche Muſik. Daß auch die Dänen im grauen Alterthume ſangen, iſt außer Zweifel; allein wie ſie ſangen, dürfte ſich ſchwerlich ausmitteln laſſen. Die Melodien der alten Skalden ſind verhaucht, und was ſich etwa noch über ihre Weiſen vermuthen läßt, gehört unter den Artikel Skalden. Was man auch forſchte, fand und zu finden glaubte, dennoch wird man zugeſtehen müſſen, daß das tiefe Dunkel, das ſich überhaupt über das geſammte Alterthum der ſkandinaviſchen Lande ausdehnt, nur von einigen Lichtpunkten wunderlich durchblitzt, und bis etwa zur Mitte des 9. Jahrhunderts nach Chriſti Geburt herabreicht. Im Ganzen werden doch Geſtalt, Sitte und Sprache für germaniſche Abkunſt der Dänen ſprechen. Wie früh die Angelſachſen im Lande waren, iſt bekannt; man weiß, daß die cimbriſche Halbinſel ſchon 449 durch die Auswanderung derſelben ſehr entvölkert wurde. Es muß alſo auch ihre Geſang- und Tonkunſt bereits in den älteſten Zeiten, ſo weit der Blick reicht, germaniſch geweſen ſeyn. Welche Weiſen hingegen ihre älteſte Königs- und Götterſtadt Lethra (Hleidra, Ledarum), jetzt Leire, zu ihren blutigen Opferfeſten und über den Grabhügeln der alten Königsſchotten vernommen haben mag, das werden uns die verſunkenen Gottheiten nicht zu enthüllen vermögen. Eins iſt zuverläſſig, daß nämlich die alterthümlich heidniſche Urweiſe hier lange ungeſtört fortlebte, ſo daß im 9. Jahrhunderte das Neue, was durch das Chriſtenthum herbeigeführt wurde, noch keinen feſten Fuß faſſen konnte. Der Volksſinn hatte ſich aber in ſeine

Digitized by Google

naturfriſchen Weiſen ſo kräftig eingelebt, das die chriſtliche Pſalmodie (ſ. d.) wohl nach und nach in den Kirchen, nur nicht unter dem Volke im gewöhnlichen Leben Eingang fand. Man blieb der alten Liederweiſe im Ganzen möglichſt treu bis mindeſtens in das 15. Jahrhundert. Aus dieſen Zeiten des Mittelalters ſind eine Menge Lieder, dem Texte und der Melodie nach, im Munde des Volkes geblieben, von denen jedoch keine einzige das 13. Jahrhundert rückwärts überſteigen möchte. Es wäre demnach vergeblich, von den älteſten Sängern des Dänenreiches in einer Ueberſicht zu handeln, da ihre Namen vereinſamt und abgeriſſen von ihren Thaten ſtehen. — Ihre alten Heldenlieder heißen Kiämpe-Viſer, alſo Kämpfer-Weiſen. Dieſe alten, jedoch nur mittelalterlichen Geſänge, etwa vom 13. Jahrhundert an, hat man öfter, namentlich vom Ende des 16. Jahrhunderts an, mit Liebe beachtet und verſchiedene Sammlungen derſelben veranſtaltet. Leider fiel es den Sammlern nicht ein, zu den Worten auch die noch immer geſungenen Melodien aufzuzeichnen. Der Uebelſtand geht aus der gewöhnlichen, erſt in unſern Zeiten etwas beſeitigten Mangelhaftigkeit menſchlicher Bildung hervor: die Gelehrten waren nicht muſikaliſch und die Muſiker konnten nicht mit der Feder umgehen. Der Erſte, welcher, ſo Viel uns bekannt iſt, eine Centurie ſolcher Lieder bekannt machte, war der Königl. Däniſche Geſchichtſchreiber A. S. Wedel, dem etwa 100 Jahre ſpäter, alſo am Ende des 17. Jahrhunderts, der Philolog Peter Syv mit einer zweiten Centurie folgte. Damals noch müſſen die Melodien zu dieſen Geſängen im Munde des Volks geweſen ſeyn, denn Syv bricht in großes Lob derſelben aus und nennt dieſe alten Tonweiſen ſüße Melodien. Es kam ihm aber nicht in den Sinn, ſie durch Hülfe eines Muſikers der Nachwelt wahrſcheinlich noch reiner zu retten, als dies ſpäter möglich war. Auch der gelehrte Corvinus lobt ſie in ſeinem Heptachordum Danicum mit Feuer, und behauptet ausdrücklich, daß noch zu ſeinen Zeiten viele Ueberbleibſel dieſer mittelalterlichen Melodien vorhanden waren. Hätte er aber keinen Nebenzweck dabei gehabt, ſo wäre gewiß auch die einzige Melodie, die er noch giebt, weggeblieben. Eine zweite dieſer Melodien hat uns Reſenius in ſeiner Descriptio Samsoae 1675 mitgetheilt. Die deutſchen Textbearbeiter, namentlich Grimm, übergehen wir hier. Erſt in neuerer Zeit wurde das Bedürfniß fühlbar, dieſe alterthümlichen Weiſen beſtmöglichſt vom Untergang zu retten. 1812 bis 1814 wurde eine Sammlung dieſer däniſchen Heldenlieder mit den Melodien von Abrahamſon, Nyerup und Rahbeck beſorgt. Die 4 erſten Bände enthalten 222 Lieder, die jedoch auf neuere Art bearbeitet worden ſind, was nicht wünſchenswerth iſt. Der 5. Band ſoll 60 Melodien enthalten, däniſche, norwegiſche und farröer, von Verſchiedenen geſammelt. Allein auch hier heißt es, ſie ſind von einem ausgezeichneten Tonkünſtler verbeſſert worden, da die Melodien durch Abſchriften und mündliche Ueberlieferungen verderbt worden ſind. Daß durch ſolches Verbeſſern nichts als Verſchlimmern herauskommt, weiß man aus vielfältiger Erfahrung. Dazu hat auch noch die beigegebene harmoniſche Begleitung (mit Clavier) das Ihre beigetragen. Dennoch iſt die Sammlung äußerſt wichtig. Wir finden die ſkandinaviſchen, am allermeiſten die däniſchen, Melodien ächt deutſch. Unſer heutiges Dur und Moll wechſelt nach alter Weiſe ohne irgend eine genaue Beſtimmung. Dennoch hat die Zeit ohne Zweifel manches ſonſt weit Schwankendere nach neuerer Zeit umgewandelt. Eine hervorſtechende Eigenheit haben dieſe Lieder durch den ihnen zugehörigen Omquäd. Quad heißt die Melodie des Liedes, was der Sänger vorträgt, was rhythmiſch gemeſſen, wenn gleich nicht genau geregelte Zeiten hatte, die ſich gegenſeitig auf einander bezogen, entweder nur durch Aſſonanzen, wie die älteren meiſt, oder durch Reime geſchmückt. Der Omquäd iſt, was um die Melodie ertönt, eine Art Refrain oder Zwiſchengeſang, den die Zuhörer oder irgend ein das Volk vertretender anderer Sänger vortragen. Die Worte dieſes Zwiſchengeſanges, worin das Volk ſeine Meinung ausſpricht, ſind unrhythmiſch, wie ein Einfall, der nicht ſelten ſcherzhaft ausfällt. Zwar kann Aehnliches von nicht wenigen Völkern, die noch dem Naturſtande nahe ſtehen, angegeben werden, und das Ephymnion der Griechen möchte hieher zu rechnen ſeyn; allein als feſtſtehende, ziemlich als Regel geltende Allgemeinſache wird der Omquäd vorzüglich hier gefunden. Auffallend iſt noch der ſchöne, ſichere Rhythmus der Melodien, vollkommen dem deutſchen gleich, wodurch ſie ſich von den galiſchen Geſängen eben ſo ſehr wie von den Pſalmodien der Kirche unterſcheiden, mit welchen ſie gar Nichts gemein haben. Der Omquäd beweist, daß man den Geſang vorzugsweiſe als Veredlung der Geſelligkeit liebte. — Von der Reformation an hob ſich Dänemark's Bildung mächtig; immer enger ſchloß man ſich deutſchen Beſtrebungen an; die Muſik blieb nicht zurück. Die Könige gaben Geſetze, daß Muſik in allen Schulen gelehrt und geübt werden ſollte. Schon 1478 war zu Copenhagen die Univerſität geſtiftet worden. Außer vielen Gymnaſien entſtanden nach und nach auch viele Seminarien, z. B. zu Tondern in Schleswig, zu Borris in Jütland, zu Weſterborg auf Laaland, zu Brahe-Trolleborg, Skaarup ꝛc. Die Königl. Academie zur Beförderung der ſchönen Künſte beſteht ſeit 1734. Um 1745 beförderten vorzüglich die beiden Miniſter, die Grafen Bernſtorf und Moltke, ſo wie der König Friedrich V. Künſte und Wiſſenſchaften ungemein. Graf Bernſtorf hatte den mehr theoretiſch als praktiſch tüchtigen J. Adolph Scheibe zum Capellmeiſter erhoben und den König dahin gebracht, daß er ſeine Einwilligung zur Unterhaltung eines guten Orcheſters gab. Von jetzt an wurden deutſche und italieniſche Opern aufgeführt. Als Giuſeppe Sarti 1756 nach Copenhagen kam und am Hofe unterrichtete, wurde es ihm leicht, ſeinen weit gelehrtern Gegner zu verdrängen, da Scheibe in ſeinen Compoſitionen weit mehr Schule als Talent bewies. Er wurde penſionirt und Sarti an ſeine Stelle geſetzt. Beim Volke wollten jedoch die leichten italieniſchen Opern keinen rechten Anklang finden, ſo daß Sarti 1768 ſeinen Poſten aufgab. Weit größeren Einfluß auf Dänemarks Muſikbildung verdienten ſich die Deutſchen, z. B. J. A. P. Schulz, der berühmte Liedercomponiſt, ſeit 1787 K. Capellmeiſter, deſſen Opern und Cantaten gleichfalls bedeutend wirkten. Ihm folgte 1795 der ſchon beliebte F. L. Emil Kunzen, deſſen deutſche und däniſche Opern ungemein anſprachen, wie ſeine Kirchenwerke. Noch machte er ſich verdient durch Einrichtung einer Wittwenkaſſe der Tonkünſtler, die vorzüglich durch Concerte ſich erhält, wie überall in der Regel, wo dergleichen nützliche Einrichtungen begründet ſind. Einige verſichern, Schulz habe ſich ſchon um die Einführung der Concerte für Muſikerwittwen ſehr verdient gemacht: dann wären ſie durch Kunzen nur geſichert und gehoben worden. Da die Vocalmuſik unter der Inſtrumentalmuſik ſtand, übernahm dieſer außerordentlich thätige und rechtliche Mann den Vorſtand der Singſchule, und hatte die Freude, die Kunſt des däniſchen Geſanges bald gehoben und ſein Verdienſt von Allen anerkannt zu ſehen. Nach ſeinem Tode 1817 glaubte man nicht beſſer für die Vervollkommnung ſorgen zu können, als daß man den Herrn Siboni (Tenor) als Director der Singeſchule 1819 anſtellte. Anfangs ſchien die Sache vortheilhaft; allein da dieſer italieniſche Sänger nur eben italieniſche Singweiſe liebte, die weder den Stimmen noch den Anlagen der Dänen zuſagt, ſo ſpürte man das Nachtheilige ſeines Einfluſſes bald immer mehr, daß ſich nicht wenige Vaterlandsfreunde gegen die mehr ſchädliche als nützliche Verwaltung des Mannes öffentlich erhoben haben. Unterdeſſen, etwa ſeit 1812, haben ſich Weyſe und Schall, der Erſte als genialer Componiſt für Kirche und Oper, der Andere als Balletcomponiſt und Concertmeiſter, ausgezeichnet; Beide wurden vom König zu Rittern erhoben. Auch Kuhlau gewann durch ſeine Operncompoſitionen und Inſtrumentalwerke guten Einfluß und Anerkennung. Operntexte lieferten vorzüglich Baggeſen,

Thaarup und Oehlenſchläger. — Concerte waren in gutem Flor, namentlich die Concerte der K. muſikaliſchen Academie, der harmoniſchen Geſellſchaft und des Clubbs, die als die wohlfeilſten am meiſten beſucht waren. In neueren Zeiten beklagte man ſich oft, daß man ſelten oder gar nicht ganze Sinfonien tüchtiger Meiſter höre, und daß der Geſchmack mehr tändelnd geworden ſey. Auf der Bühne war Auber vorzugsweiſe begünſtigt, wenigſtens von der Menge. Fremde Virtuoſen von Bedeutung machen oft gute Geſchäfte. — Die allermeiſten und beſten Componiſten Dänemarks waren lauter Deutſche. Selten iſt es, daß ein Däne als Componiſt ſich hervorthut: wahrhaft groſe vaterländiſche Tonſetzer giebt es nicht. Dr. Sörenſen (geb. zu Glückſtadt 1767), ein Schüler des Capellmeiſters Schulz, gab däniſche und deutſche Lieder und einige fugirte Motetten heraus, und der däniſche Kammermuſiker Schiörring, Schüler des Capellmeiſters Ph. Em. Bach, ließ 1783 ein allgemeines däniſches Choralbuch erſcheinen, das 1794 vereinfacht, meiſt mit Bach's Bezifferung, gedruckt wurde. Er beſitzt eine anſehnliche muſikaliſche Bibliothek und iſt muſikaliſcher Literat. Der neueſte angeſehene Componiſt iſt der Concertmeiſter Clauſen Schall, welcher, außer Balletten, däniſche Operetten ſchrieb, unter Anderem 58 Exercices für die Violine (1801), worunter ſchon ein ſchönes Adagio auf der G-Saite vorkommt. — II. Schwediſche Muſik. Wie in Dänemark, und noch weniger faſt, hat auch in Schweden die Muſik nie eine bedeutende Höhe erreicht. Die Urſache davon mag in der Natur des Landes ſelbſt liegen, welches ungeachtet ſeiner groſen Ausdehnung doch nur von einer verhältnißmäßig kleinen Anzahl Menſchen bewohnt wird, die bei aller ihrem Lande eigenthümlichen Leichtigkeit der innern Communication doch nicht im Stande ſind, mehr als nur wenige Punkte in ein helleres Licht der Kunſt zu ſtellen. Und ein noch größeres Hinderniß, welches den Bildungsſtrom hemmen muß, möchte wohl das ſeyn, welches unter dem nordiſchen Himmel jeder emporſtrebenden Kunſt entgegenſteht, nämlich die harte Nothwendigkeit, wodurch der Geiſt des Volks von jenem ſchöneren und edleren Gegenſtande abgeleitet und nur den allernächſten Bedürfniſſen zur Exiſtenz zugewendet wird. Die wenigen Mußeſtunden füllt bei den niedern Ständen zum Theil ein zu lautes, rauſchendes Vergnügen, als daß die ſtille Muſe ſich in ihre Mitte wagen ſollte. Bei dem Mittelſtande iſt ſie wohl öfter zu finden; aber die Augenblicke, wo ſie einzelnen, in ſich ſelbſt gekehrten Gemüthern erſchien, waren immer vorübergehend, und die ſeltene Erſcheinung konnte keinen dauernden, lebendigen Kreis um ſich bilden, da ein Jeder zu voll von ſeinem alltäglichen Thun und Treiben war, als daß er mit ganzer Liebe ſich dieſem zarten Weſen hätte zuwenden können. Von den höheren Ständen wird muſikaliſche Bildung zwar in Schweden wie in anderen Ländern gefordert; ſie muß da ſogar oft ganz unfreiwillig erſcheinen, doch auch nur in einer Modetracht, von deren Zwang ihr Leben und Wirken beſchränkt wird, und welche keine Spur einer nationalen Eigenthümlichkeit entdecken läßt. Die Kirche hat in Schweden keinen Einfluß auf Muſik. Die geiſtlichen Lieder, in den Städten wie auf dem Lande von einer Orgel begleitet, werden vom Volke mitgeſungen, ſo gut als das Ohr dabei folgen kann. Oefter aber wird der Organiſt, beſonders auf dem Lande, ganz unbeachtet gelaſſen, und es entſtehen zuweilen Mißtöne, welche den Gebildeten auf das Unerträglichſte in der Erbauung ſtören; und dann beſchränkt der ſchwediſche Ritus die heilige Muſik lediglich auf den Choral. Auch von Singſchulen der Art, wie man ſie in Deutſchland und Italien, auch in Frankreich, antrifft, iſt in Schweden nicht die Rede. Zwar ſind bei den Univerſitäten und Gymnaſien Muſikdirectoren und bei den Trivialſchulen Cantoren angeſtellt; allein die Erſteren leiſten bis jetzt ſehr wenig außer einer dürftigen Unterweiſung angehender Küſter und Organiſten, und von den Letzteren wird nur ein wöchentlich paarſtündiger Unterricht der Schuljugend im gewöhnlichen Geſange gefordert. — So ſtellt ſich Schweden im Allgemeinen von ſeiner muſikaliſchen Seite dar, wenn man die äußeren Erſcheinungen der allgemeinen muſikaliſchen Bildung, die Muſik als ausgebildet, von dem gemeinen Leben abgeſonderte Kunſt in's Auge faßt. Das macht denn auch jeden hiſtoriſchen Rückblick überflüſſig, wenn das nicht in dieſer Hinſicht hier gelten ſoll, wie es aber kann, was bereits oben, in dem vorhergehenden Abſchnitt dieſes Aufſatzes, über die alte däniſche Muſik geſagt wurde. Nur wenn wir der ſchwediſchen Muſik bis dahin folgen, wo ſie in inniger Verwachſung mit dem ganzen Nationalcharakter erſcheint, bis zum Volksliede, gelangen wir auch in dieſer Beziehung zu erfreulicheren Reſultaten. — Wer ſich in die furchtbare Stille der nordiſchen Natur hineinwagt, wird in Bergen und Thälern Töne vernehmen, die in die tiefſten Tiefen der Gemüther dringen, ſo daß er glauben möchte, an der Urquelle aller Muſik und Poeſie zu ſeyn. In dem Munde des Volkes leben dieſe Klänge, die ſich bis jetzt der Gewalt einer unzarten Entwickelung entzogen haben, noch fort; ſie ſind nicht als todte Kunſtprodukte aus längſt verfloſſenen bis zu jetzigen Zeiten herübergetragen worden, ſondern blühen noch als lebendige Erinnerungen merkwürdiger Ereigniſſe. Wohl erſt in den letzten 100 Jahren haben ſie aufgehört, das Eigenthum der ganzen Nation zu ſeyn, und ſind nur dem treueren Gedächtniſſe der niederen Stände geblieben. Weil aber auch dieſe die Einwirkung einer verkünſtelten Bildung erfuhren, und die flachen Modegeſänge des Tags die alten Lieder zu verdrängen drohten, entſchloſſen ſich zwei geiſtvolle Männer, Geyer und Afzelius, ſolche Volkslieder zu ſammeln und herauszugeben. Dieſe Sammlung, welche 1814 erſchien, füllt 3 Octavbände, und 1 Melodienbuch, mit Clavierbegleitung, vom Capellmeiſter Häffner, bildetet den vierten. Nur die Furcht, daß dieſe Geſänge ganz in Vergeſſenheit gerathen möchten, konnte die Herausgeber bewegen, ſie aus ihrem lebendigen Heiligthume, dem Herzen des Volks, hervorzuziehen und dem todten Papiere anzuvertrauen. In Wahrheit, das Element dieſer Lieder iſt nicht das Papier, ſondern die friſche Luft, der Wald und die ganze nordiſche Natur. Jahrhunderte lang haben ſie, faſt die einzige Muſik der Schweden ausmachend, nur in den melodiſchen Wellen des Geſanges gelebt; Geſchlechter auf Geſchlechter haben in ihren einfachen Tönen einen Ausdruck ihrer Gefühle gefunden, und ihre öffentliche Darſtellung für die Kunſtkenner iſt eigentlich nur eine Strandung auf dem Trockenen. In der nordiſchen Volksdichtung treten Gefühl und Einbildungskraft zurück in die Tiefe, ohne jedoch darum weniger wirkſam zu ſeyn. Sie kann deßhalb, mit den Dichtungen anderer Nation verglichen, im Anfange ſtreng und hart erſchienen: ein Eindruck, der an die Erzählung Alfieri's erinnert (in ſeinen Memoiren) von dem erhabenen Schrecken, der ihn unter dem ſkandinaviſchen Himmel bei Wahrnehmung der außerordentlichen Stille, die in der nordiſchen Natur herrſcht, überfiel. In der alten nordiſchen Natur-Poeſie iſt das Verhältniß zur Natur merkwürdig. Man ſieht, daß der Menſch hier nicht in ihrem Schooße mit kindlicher Zuverſicht und Genuß wie an der Mutter Bruſt ruhen darf. Er ſtellt ſich ihr entgegen, wie Macht gegen Macht, oder vielmehr wie Geiſt gegen Geiſt; denn der ganzen Natur, die ihm in ſtummer Härte entgegentritt, giebt er Geiſt und Abſicht, um gegen Seinesgleichen ſtreiten zu können; und die groſen Wälder und Ströme, das Meer, die Höhen des Gebirgs und die metallreichen Tiefen der Erde hat er mit eigenen Mächten bevölkert, weil ſie im Norden mehr als irgend anderswo ſich als ſolche fühlen laſſen. Daher die Zauberkraft, welche die nordiſche Poeſie durchſtrömt, da wo ſie noch in den alten Runen Odin's lebt; daher die Eigenthümlichkeit, daß das nordiſche Lied ſich niemals bei Naturbeſchreibungen aufhält, außer wenn es die Gewalt beſchreibt, die der Menſch mit einer Art poetiſcher Allmacht über ſie auszuüben vermag. So findet man oft auf das Anmuthigſte

Digitized by Google

die wunderbare Macht der Harfenklänge dargeſtellt, die Alles zur Blüthe hervorrufen und auf die lebendigen Weſen noch erſtaunlichere Wirkungen machen: eine merkwürdige Eigenthümlichkeit ſowohl in hiſtoriſcher als poetiſcher Hinſicht, denn ſie hängt mit der inneren Sehnſucht nach einem mildern Himmel, nach Sonne, die von Alters her den Nordländern gegen Süden trieb, zuſammen, und ſie zeigt ſich auch bei den neueren und gebildeteren nordiſchen Skalden, die vor Anderen das Vermögen zu beſitzen ſcheinen, aus ihrer eigenen Seele einen unendlichen Frühling hervorzuzaubern. Alles, was man von dem Contraſte des Nordens und Südens, oft mit einer Art Verachtung gegen erſteren, ſpricht, iſt leeres Geſchwätz, wenn man nicht zugleich ihren Zuſammenhang verſteht. Wie die Extreme ſich immer berühren, ſo ſteht der Norden dem Süden am nächſten. Ueberhaupt zeigen ſich in der nordiſchen Poeſie die größten Contraſte; ſie iſt in ihrem innerſten Weſen durchaus tragiſch, ſogar in ihrer Ironie und Luſtigkeit. Die Macht, die Tiefe und das Feuer der Fantaſie, die noch Erbtheile aus Odin's Burg ſind und hörbar in der ehernen Bruſt der Skalden grauer Vorzeit walten, liegen auch in den einfachen Formen der nordiſchen Romanze, und bringen da eine um ſo größere Wirkung hervor, indem ſie völlig unbekannt mit ihrer Macht ſind. Aber wirklich entzückend iſt ſie da, wo dieſe Eigenſchaften von dem Geiſte des Chriſtenthums gemildert hervortreten. Und dieſelbe Eigenthümlichkeit, welche ſich in der Poeſie jener Romanzen offenbart, ſpricht ſich auch, und noch deutlicher und kräftiger, in ihrer Muſik aus. Beſonders geben die Omquaden (Refrains) jenen durchdringenden tragiſchen Ton an, der um ſo vernehmlicher wird, da ſie jedes Lied beſchließen. In der Zeitſchrift „Sibea,“ welche zu Upſala erſcheint, hat der Capellmeiſter Häffner einer ganz beſondern Scala erwähnt, die, ſeiner Behauptung nach, jenen Geſängen zu Grunde liegen ſoll. Sie kommt der äoliſchen in der alten Kirchenmuſik am nächſten, nur mit dem Unterſchiede, daß der ſechste oder ſiebente Ton von dem Volke etwas höher geſungen wird. Auch findet in den ächten Liedern keine Fortſchreitung durch verminderte oder übermäßige Intervalle ſtatt. Dies ganz genau zu beſtimmen, wird indeſſen große Schwierigkeit haben, da man nicht weiß, wie weit man ſich auf die Reinheit der ungeübten Stimmen des Volks verlaſſen kann. Die ſchwediſchen Volkslieder gehorchen nicht den Geſetzen einer ausgebildeten Kunſt; aber wenn es Jemand verſtände, dieſe auf ſie anzuwenden, ſo würden ſie die Probe wohl beſtehen, da ſie als Kern aller Kunſt nicht nur die ganze mannigfaltige Ausbildung, ſondern zugleich die daraus entſtehenden Geſetze ſelbſt in ſich faſſen. So wie ſie nun ſind, gehören ſie der freien Natur an, in welcher ſie entſtanden, und dem Volke, zu deſſen Ausbildung und Freude ſie beigetragen, und von deſſen einfachem Gemüthe ſie am Ende auch nur allein recht begriffen werden können. — Neben dieſem Schatze von Volksgeſängen der Schweden verdient auch noch deren und vielleicht noch größere Menge von Volkstanzmelodien erwähnt zu werden. Man muß ſich von der gewöhnlichen Benennung dieſer Tänze, Pålska (eigentlich Polonaiſe), nicht verleiten laſſen, ihren ächt ſkandinaviſchen Urſprung zu bezweifeln. Die ſchwediſchen Volkstanze haben mit den polniſchen Nichts gemein als den $^3/_4$ Takt, ſonſt ſind ſie ihrem Charakter nach ganz verſchieden von dieſen. Sie ſtehen in enger Verwandtſchaft mit den Volksliedern, und haben mehr als ein Mal ihre elegiſch-weichen Melodien den älteren und neueren Dichtern, welche ſich in der Nachahmung der nordiſchen Romanze verſucht, zur poetiſchen Unterlegung dargeboten. So iſt z. B. die überaus ſchöne und wunderbare Melodie, worauf der Dichter Afzelius die glückliche Romanze von Necker (auch Strömkarl) gedichtet, urſprünglich ein ſchwediſcher Volkstanz, ſo auch die eben ſo gelungene Romanze deſſelben Dichters „Skades Klagan“ (die Klage Skades). Uebrigens ſind jetzt die Volksdichter in Schweden meiſt verſtummt; nicht ſo aber die Volkscomponiſten. Dieſe ſchöpfen noch aus ihrer unverſiegbaren Quelle, dem nordiſchen Gemüth, und haben ſie bis auf den heutigen Tag rein und unverfälſcht bewahrt. So wiſſen die fröhlichen ſchwediſchen Bauernburſche unter ſich mehr als einen großen Namen zu nennen, der ihnen in ihrer erheiternden Kunſt als unerreichbarer Stern vorſchwebt, und darum haben die gebildeten Muſiker Schwedens dieſe muſikaliſchen Naturaliſten noch jetzt zu beneiden. 400 ſchwediſche Tanzmelodien ſind auch geſammelt, in Noten gebracht und um 1820 in Stockholm gedruckt worden. — Gehen wir nun zu der ſpecielleren Geſtaltung der Muſik in Schweden als eigentliche Kunſt über, ſo ergiebt aus den zu Anfange dieſes Aufſatzes bereits angedeuteten Landes- und Volksverhältniſſen, daß es nur eine geringe Auswahl von Künſtlern und eigentlichen Kunſtliebhabern beſitzen kann, und die erſte Folge hievon wieder iſt, daß es gar großen Schwierigkeiten unterliegt, Kunſtvereine irgend einer Art zuſammen zu bringen; und dieſe ſind doch das hauptſächlichſte und faſt einzigſte Mittel, eine allgemeinere muſikaliſche Bildung zu erreichen. Wie ſtark indeſſen die Neigung der Schweden überhaupt zu ſolchen Vereinen iſt, beweiſen die jährlichen Entſtehungen neuer ſolcher Geſellſchaften, wenn dieſelben meiſt auch aus Mangel an Kräften eben ſo bald ſich wieder auflöſen müſſen. Der einzige Ort, wo man nicht mit ſolchen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, iſt Stockholm, wo die Reſidenz ſchon manches Hinderniß der Art aus dem Wege räumt, und wo denn auch eine glänzende Ausnahme gegen das ganze übrige Schweden ſtattfindet. Schon ſeit 1772, alſo früher ehe Stockholm noch eine Oper hatte, beſteht hier eine „Königl. muſikaliſche Academie,“ in welcher jährlich eine gewiſſe Anzahl Schüler in der theoretiſchen und praktiſchen Muſik unterrichtet worden. Die Academie genießt den Schutz des Königs und hat in dem Grafen Sköldebrand einen thätig wirkenden Präſidenten. Wir halten ſie für den einzigen und kräftigſten Träger der Muſik in ganz Schweden, der auch im Auslande die höchſte Achtung verdient und wirklich genießt. Sie zählt neben den ordentlichen ꝛc. Mitgliedern auch viele Ehrenmitglieder im Auslande. Beſondere Aufmerkſamkeit verdient in ſolcher Hinſicht auch das Beſtreben der ſeit 1822 ohngefähr in Stockholm exiſtirenden, nur aus Dilettanten beſtehenden Geſellſchaft Harmoniska Sälskapet, welche wohl wenigen andern dergleichen Vereinen nachſtehen möchte. Zu den größeren Unternehmungen derſelben gehören: die Aufführung des Mozart'ſchen und Cherubini'ſchen Requiems, der großen Meſſe von Beethoven, und der großen Sinfonien des Letzteren. Ferner giebt der Concertmeiſter Beer in der Regel jeden Winter muſikaliſche Soiréen, wo man ſich, außer der Quartettmuſiken von Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Feſca, Spohr u. A., auch einiger Compoſitionen für das Pianoforte erfreut. Aehnliche Abendunterhaltungen werden auch von dem Pianiſten Paſſy veranſtaltet. Nicht minder ſind die öffentlichen Concerte häufig; ja die Concertgeber ſelbſt klagen wohl gar über deren Menge. Die muſikaliſchen Vereine in Karlskrona und Karlſtadt haben ſeit ihrer Entſtehung mit allen Kräften gegen eine Menge von Schwierigkeiten kämpfen müſſen. Glücklicheren Erfolg hatten die beſchränkteren Unternehmungen öffentlicher Quartette in Linköping, Upſala, Norrköping und anderen Provinzial-Städten. Geiſtliche Muſik findet, im Ganzen genommen, in Schweden keine kältere Aufnahme als in anderen Ländern, doch iſt die Zahl der Werke, welche in dieſer Art zur Aufführung kommen, ſehr gering: Haydn's Schöpfung und das Requiem von Mozart oder Cherubini ſind die beliebteſten. Des verdienſtvollen Capellmeiſters Häffner Verſuche, das Publikum mit älteren und neueren deutſchen und italieniſchen Meiſterwerken bekannt zu machen, ſind meiſtens ohne Erfolg geblieben. Die erſte Oper erhielt Stockholm im Jahre 1773: es war „Thetis et Pelée“ von Utini. Seitdem ſind die beſten italieniſchen, deutſchen und franzöſiſchen Werke zur Aufführung gekommen,

Digitized by Google

und die Gluck'ſchen Opern wurden zu Guſtav III. Zeiten in Stockholm ſo gut gegeben, daß man ſie damals nur in Paris beſſer ſehen und hören konnte. Das große Opernhaus (stora Operan) wurde aber erſt 1782 gegründet, und Naumann's „Cora und Alonzo“ eröffnete es. König Guſtav III. gab den Plan zu der Oper „Guſtav Waſa,“ welche, von dem Dichter Kellgren poetiſch und von Naumann muſikaliſch bearbeitet, mit außerordentlicher Pracht und unerhörten Koſten 1786 zum erſten Male gegeben wurde. 1787 wurde „Electra“ von Häffner und 1788 „Guſtav Adolph“ vom Abt Vogler gegeben. Dieſer und Kraus waren zu jener Zeit Capellmeiſter bei der Oper und Häffner Hofcapellmeiſter. Mit dem Tode Guſtav III. ging die glänzende Kunſtperiode Schwedens zu Ende, ſo kurz ſie geweſen war; durch dies unglückſelige Ereigniß, das die muſikaliſche Kunſt in ihrer Blüthezeit traf, wurde jeder Nachklang nur eine forttönende Diſſonanz, deren Laut durch eine ganze Reihe von Jahren vernehmbar blieb. Erſt 1812 kamen die Mozart'ſchen Opern nach Schweden. Die „Zauberflöte“ machte den Anfang, und einige Jahre nachher wurde „Don Juan“ mit Enthuſiasmus empfangen. Der damalige Capellmeiſter Dupuis, auch als Sänger und Schauſpieler ausgezeichnet, gewann durch ſeine geniale Darſtellung das Publikum ſchon, noch ehe es ſich mit den Schönheiten der Compoſition ſelbſt vertraut gemacht hatte. Kurz darauf wurden „Titus,“ „die Entführung“ und „Figaro's Hochzeit“ gegeben. Die „Veſtalin,“ der „Freiſchütz,“ „Jeſſonda,“ „Ferdinand Cortez“ kamen um 1824 an die Reihe. Auch Roſſini fand durch Deutſchland den Weg über die Oſtſee, und einige von ſeinen Opern ſind in Stockholm, jedoch ohne ſonderliches Glück, aufgeführt worden. Das Sängerperſonal war ehmals ausgezeichnet; jetzt läßt es Manches zu wünſchen übrig. Das Orcheſter gehört dagegen zu den beſſeren. Sein Vorſteher jetzt iſt Beerwald. Mehrere deutſche Künſtler wirken an verſchiedenen Inſtrumenten darin mit. Von einheimiſchen ſind beſonders der Clarinettiſt Cruſſell und der Violiniſt Beerwald ausgezeichnet. An Componiſten iſt Schweden nicht ſehr reich. Frigell, Lehrer der muſikaliſchen Theorie bei der Königl. Academie, ſchrieb ein Oratorium und mehrere geiſtliche Cantaten; Ahlſtröm, der Redacteur der muſikaliſchen Zeitſchrift „Musikalist Tids lördrife,“ mehrere Inſtrumentalwerke; Struwe mehrere Opern und Operetten; Cruſſell, der beliebteſte Componiſt in ganz Schweden, Vieles für ſein Inſtrument; und Beerwald Quartette und Sachen für Pianoforte. Unter den übrigen ſind nennenswerth: als Claviercomponiſten Byſtröm, Skramſtad und Paſſy, und als Liedercomponiſten Arhen von Kapfelman, Nordblom, Blidberg, Liedblad und Lundberg. — III. Norwegiſche und Isländiſche Muſik. Ueber dieſe iſt nach dem Bisherigen Wenig oder gar Nichts mehr zu bemerken. Die Muſik in Norwegen iſt ganz dieſelbe wie in Schweden. Als eigentliche Kunſt geübt wird ſie wohl nur in Bergen und Chriſtiania: Städte, welche mit dem Auslande noch in lebendigſter Berührung ſtehen. Doch iſt auch das, was geſchieht, noch zu gering, als daß es hier einer nähern Erwähnung verdiente. Ueber die Muſik in den nördlichſten Gegenden, bei den ganz uncultivirten Eskimo's ꝛc., ſiehe dieſen Artikel. Die Isländiſchen und Norwegiſchen Volkslieder aus alter Zeit haben ſich nicht erhalten, weil ſie nicht aufgeſchrieben wurden; doch waren aus denſelben mehrere Anklänge in die eddiſchen Lieder übergegangen, wie man noch aus ſchwediſchen und däniſchen Volksliedern des Mittelalters ſieht, deren Urſprung in alter Zeit, im Zeitalter der Skalden zu ſuchen iſt, denn Helden- und Götterthum blickt allenthalben durch. Von Island nach Norwegen gebracht wurden jene Geſänge auch niemals ganzes Eigenthum des Volks, ſondern ſie blieben meiſt eine Unterhaltung des Hofs und der Großen; daher man auch unter allen erhaltenen und ſpäter aufgefundenen nordiſchen Liedern keine eigentlich norwegiſchen entdeckt hat.

Skindapsos, ein Inſtrument der alten Griechen, welches nach Ptolomäus von Skindapſus aus Eretria erfunden wurde; von deſſen eigentlicher Beſchaffenheit aber man ſonſt keine genaueren Nachrichten findet.

Skolien, waren die Tiſch- oder vielmehr Trinklieder der alten Griechen. Auch in neuerer Zeit pflegen Trinklieder wohl Skolien genannt zu werden.

Skydanek, Joſeph, Chorregent zu Laun in Böhmen, geboren zu Melnik, ſtarb in ſeinen beſten Jahren um 1770. Er hat mehrere vorzügliche Claviercompoſitionen hinterlaſſen, von denen namentlich die Sonaten ſehr geſchätzt werden.

Slama, Anton, Profeſſor des Contrabaſſes und der Poſaune am Wiener Muſik-Conſervatorium, Mitglied des Hoftheater-Orcheſters, ſo wie in der Domcapelle der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan, iſt geboren in Prag am 4. Mai 1804. Er hat eine Contrabaß-Schule verfaßt, und bei Haslinger im Druck erſcheinen laſſen, welche kurz, bündig und deutlich, die theoretiſchen Prolegomena, dann geſondert in 30 Lectionen, den practiſchen Theil, durch zahlreiche Uebungsbeiſpiele verſinnlicht, umfaßt, und in jeder Hinſicht zu einem Werke von allgemeinſtem Intereſſe ſich geſtaltet, um ſo mehr, als an ähnlichen Methoden wahrlich kein Ueberfluß vorhanden iſt.

Slatkonia, Georgius, vierter Biſchof an der Stephanskirche zu Wien, auch Geheimerrath und Hofcapellmeiſter Kaiſers Maximilian I., geboren zu Krain 1456, war nach Verſicherung Cuſpinian's einer der größten Tonkünſtler ſeiner Zeit. Er ſtarb am 26. April 1522. Sein Grabmal befindet ſich in der Stephanskirche zu Wien neben dem Altare des Briccius.

Slawjk, ausgezeichneter Violiniſt à la Paganini, Joſeph, wurde am 1. März 1806 zu Ginetz im Berauner-Kreiſe des Königreichs Böhmen geboren, und ſtarb ſchon am 30. Mai 1833. S. war ein herzlich guter Menſch, ein liebender Sohn, ein beſcheidener anſpruchloſer Künſtler. Sein muſikaliſcher Nachlaß beſteht aus 3 Concerten, 4 Parthien Variationen, 1 Quartett, Potpourri, Rondo und Impromptu.

Smanioso (ital.) — wüthend, tobend, daſſelbe was furioso, nur in einem noch höheren Grade.

Smith, Bernhard, ſ. Schmidt.

Smith, John Chriſtian, einer der größten engliſchen Tonkünſtler des vorigen Jahrhunderts, ſtarb zu London 1798. Er war Vorſteher und Director mehrerer öffentlicher Concerte, und componirte für's Theater unter anderen einſt mit vielem Beifalle aufgenommene Opern. Auch exiſtiren von ihm mehrere gute Clavierſachen. Nach ſeinem Tode erſchien 1800 zu London ſeine ausführliche Lebensgeſchichte nebſt der von Händel und den vorgedruckten Bildniſſen. Das intereſſante Werk führt den Titel „Anecdotes af G. Fr. Händel and J. Chr. Smith with select pieces of music by Smith never before published.“

Smolenski, Marianna, ausgezeichnete Sängerin neuerer Zeit. Sie war geboren zu Turin im Jahre 1808. Im Jahre 1827 betrat ſie zum erſten Male das Theater und ſchon 1830 glänzte ſie als Prima Donna auf den erſten Bühnen Italiens, welche ſie mit der Zeit ſo ziemlich alle beſuchte. Zuletzt ſang ſie in ihrer Vaterſtadt. 1838 fing ſie an zu kränkeln, woraus ſich nach und nach eine völlige Auszehrung entwickelte, der ſie im Januar 1839 unterlag.

Smorzando oder smorzato, jenes die active, dieſes die paſſive Form, italieniſches Wort, heißt: verlöſchend oder verlöſcht, und zeigt in der Muſik an, daß die Töne, über oder unter welchen es ſteht, nach und nach ganz verlöſchend, hinſterbend vorgetragen werden ſollen.

Smrczka, Joſeph Chriſtian, Celloiſt der K. K. Hofcapelle in Wien, geb. am 23. März 1766 zu Mühlhauſen in Böhmen. In Geſellſchaft eines ihm freundſchaftlich verbrüderten Collegen, des Violiniſten Johann Toſt, durchzog er 1788, gemeinſchaftlich Ruhm und Beifall ärndtend, Deutſchland; verweilte über ein halbes Jahr in Brüſſel, längere Friſt noch zu Paris, bis ihm die

revolutionären Unruhen den ferneren Aufenthalt verleideten, welchen zu entfliehen er 1792 nach England überſchiffte, um dort in London im 27. Lebenslenze ſchon — von kalter Todeshand ereilt zu werden, am 28. April 1793.

Soaper, John, geſt. zu London am 15. Juni 1794, war Mitglied der Königlichen Capelle daſelbſt und Choralvikar an der Cathedralkirche St. Paul. Er glänzte lange Zeit als Sänger; dann als Componiſt und Orgelſpieler.

Soave oder soavemente, heißt: lieblich, angenehm; in der Muſik ziemlich daſſelbe, was dolce (ſ. dieſ.), vielleicht nur in einer geringen Minderung des Begriffs.

Sobeck, Rudolph, Reichsgraf zu Koſchentin und Krenitz in Oberſchleſien, ein trefflicher Muſiker und großer Muſikfreund, der ſich für die Kunſt ganz aufopferte. Er blühete beſonders in den 70- und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts, und zeichnete ſich vornehmlich als Sopranſänger aus. Vermittelſt der Fiſtel konnte er mit jedem Caſtraten wetteifern.

Sogka oder Sozka, Mathäus, ausgezeichneter Organiſt, wurde 1733 zu Willimov, im Czaslauer-Kreiſe des Königreichs Böhmen geboren und ſtarb 1820, ein hochbetagter Greis, in ſeinem Geburtsorte, von vielen tieftrauernden Schülern zu Grabe getragen. Einer derſelben, Here W. Dolezalek, Regens chori in Iglau, beſitzt einen thematiſchen Catalog von S.'s ſämmtlichen Compoſitionen, über 300 an der Zahl, darunter 40 ſolenne Meſſen, meiſt alla capella, im fugirten Styl; 8 Litaneien; 2 Requiems; 2 Te Deum laudamus; mehr als 100 Offertorien, Graduale's, Arien, Magnificate, Veni sancte Spiritus, Präludien, Orgelfugen u. dergl.

Sol, in der Guidoniſchen Solmiſation jederzeit die fünfte Stufe eines ſog. Hexachords, weil auf dieſer fünften Stufe jedesmal die Sylbe sol geſungen wurde. S. Solmiſation. Abgeleitet davon iſt die Sylbe sol nun auch bei den Franzoſen und Italienern und überhaupt Allen, welche jene ſieben Solmiſationsſylben als Tonnamen beibehalten haben, der Name des Tones des g, der die fünfte Stufe in der Stammtonleiter unſers ganzen Tonſyſtems bildet.

Sola, ein recht braver Flötiſt, guter Guitarreſpieler und Componiſt, lebte im Jahre 1815 in Genf, 1819 aber in London. Seine Compoſitionen ſind ſämmtlich zur Unterhaltung geſelliger Cirkel geſchaffen und werden hier auch ihren Zweck nicht verfehlen.

Solcional, auch Salcional und Salicet, ein offenes Flötenregiſter der Orgel, deſſen Pfeifen eine ſehr enge Menſur und einen der Violdagambe ähnlichen Ton haben.

Solére (deutſch auch Soller), M., franzöſiſcher Clarinettvirtuos und Inſtrumentalcomponiſt, aus Paris gebürtig, war von Gründung des Conſervatoriums zu Paris an bis ohngefähr 1814 Lehrer ſeines Inſtruments an demſelben und erſter Clarinettiſt im Orcheſter der komiſchen Oper. Sein Todesjahr können wir nicht mit Beſtimmtheit angeben; es muß aber noch vor 1820 fallen. Am glänzendſten war ſein Ruf in den Jahren von ohngefähr 1790 bis 1810. Aus jenen Zeiten datiren ſich auch alle Compoſitionen, welche wir noch von ihm beſitzen, und die ſich einer weiteren Verbreitung erfreuten. Eine Tochter dieſes S. — Annette mit Vornamen, war in dem Conſervatorium zu einer guten Clavierſpielerin gebildet worden.

Sol fa, in der Guidoniſchen Solmiſation diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton c, auf welchen in dem Hexachorde von f ſtets die Sylbe sol fiel, nicht mehr dieſe Sylbe, ſondern die Sylbe fa geſungen werden mußte.

Solfeggio. Die Grundbedeutung dieſes italieniſchen Wortes iſt: Singen der Tonleiter; in der Muſik jedoch verſtehen wir hauptſächlich darunter: zunächſt textloſe Uebungsſtücke für den Geſang, welche das Notenſingen und Notenleſen, dann aber auch die Stimmbildung bezwecken; und ferner: auf Inſtrumente übertragen z. B. das Clavier, Horn ꝛc., überhaupt Tonſtücke, welche blos zu Uebungen im Notenleſen und Intervallentreffen beſtimmt ſind (alſo noch nicht eigentliche Etuden oder Exercitien, aber auch Mehr als bloße Gammen). In letzterer Bedeutung kommt übrigens das Wort ſeltener vor. Am glücklichſten in der Verfertigung ſolcher Singübungen waren: Crescentini, Durante, Righini, Bernacchi ꝛc. Uebrigens haben ziemlich alle großen Meiſter des Geſanges Solfeggien geſchrieben, unter den Neueren auch Ronconi, Roſſini, Bordogni; und man findet dergleichen auch in allen beſſeren Singſchulen, z. B. der des Pariſer-Conſervatoriums.

Solfeggiren nennt man das Singen von Solfeggien.

Solié (oder Solier), geboren 1756 in Frankreich. Einſt Baßſänger zu Paris, machte ſich auch als ein, wenn gleich nicht tief gelehrter, doch ſtets gefälliger Tonſetzer von Operetten eben ſo bekannt als beliebt. Am 6. Auguſt 1812 trat er von der Lebensbühne ab.

Soliva, Carlo, iſt jetzt Lehrer der Muſik an der Kaiſerlichen Theaterſchule zu Petersburg, in welchem Wirkungskreis er ſchon vieles Gute geſtiftet hat. Das Alter S.'s und etwas Näheres aus ſeiner Jugendgeſchichte können wir leider nicht angeben.

Sol la. Mit dieſen Sylben wurde in der Guidoniſchen Solmiſation (ſ. d.) diejenige Mutation bezeichnet, nach welcher auf dem Tone d nicht die Sylbe sol, ſondern die Sylbe la geſungen werden ſollte. Das war der Fall, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von g in das Hexachord von f hinabſtieg, oder wenn auf den Ton c der Ton b ſtatt h folgte, alſo die Tonfolge war d c b ſtatt d c h, denn der Ton h war dem Hexachorde von g eigen, aber nicht dem von f, und in dem Hexachorde von g fiel auf d die Sylbe sol:

g	a	h	c	d	e
ut	re	mi	fa	sol	la

in dem Hexachorde von f indeſſen fiel auf d die Sylbe la

f	g	a	b	c	d
ut	re	mi	fa	sol	la

Wenn nun im Hexachorde von g auf d la geſungen wurde, ſo war dies ſogleich das Zeichen, daß eine Modulation nach f ſtatt fand.

Soller, ſ. Solére.

Solmiſation. Welchen Antheil Guido von Arezzo an der Erfindung der Solmiſation und der damit in Verbindung ſtehenden Mutation, ſo wie noch mancher anderer muſikaliſcher Dinge, die ihm ohne Weiteres zugeſchrieben werden, hat, iſt bereits unter ſeinem eigenen Artikel zu Genüge nachgewieſen worden. Indeß wird in der großen muſikaliſchen Welt, wenn wir die wenigen guten Hiſtoriker abrechnen, das, was man unter Solmiſation verſteht, nämlich der Gebrauch der ſechs Sylben ut re mi fa sol la (die daher auch die Aretiniſchen Sylben heißen) zur Benennung der Töne und zum Solfeggiren (ſ. d.), gewöhnlich doch als ſein Eigenthum angeſehen, und daher die Solmiſation mit jenen ſechs Sylben auch die Guidoniſche genannt. Guido — lautet die Sage — theilte die zu ſeiner Zeit gebräuchlichen Töne A, H, c u. ſ. w. bis zum eingeſtrichenen a, denen er noch G, b, eingeſtrichen b, h und zweigeſtrichen c, d, e zufügte, in ſieben Hexachorde oder Reihen von ſechs auf einander folgenden ganzen und halben Tönen, welche jedoch eigentlich nur drei verſchiedene Tonreihen von ſechs Tönen (Hexachorde) bilden, da die vier letztern nur Wiederholungen der drei erſtern in einer höheren Octave ſind, und ſchuf ſo ein neues Tonſyſtem von 22 Tönen. Die ſieben Hexachorde, in deren jedem vom dritten zum vierten Tone ein halber Ton iſt, ſind folgende:

1)	G	A	H	c	d	e
2)	c	d	e	f	g	a
3)	f	g	a	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$
4)	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$
5)	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$
6)	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$
7)	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$

Digitized by Google

Das vierte und ſiebente ſind Wiederholungen von eins in den beiden höheren Octaven, ſechs iſt die Octave von drei, und fünf die Octave von zwei. Hexachord eins hieß das harte (cantus durus), zwei das natürliche (cantus naturalis), drei das weiche (cantus mollis). Dieſe Lehre wohl zu begreifen, ſollten die beiden drolligen lateiniſchen Verſe dienen:

C naturam dat: F b molle tibi signat
G per ♮ durum dicas cantare modernum.

Die Namen der Töne dieſer drei Hexachorde entlehnte Guido aus den Einſchnitten der ſchon im Alphabet angeführten erſten Strophe des faſt nicht zu überſetzenden Liedes an den heil. Johannes den Täufer, der in der Bibel die Stimme eines Rufers in der Wüſte genannt und als ein Fürſprecher der Sänger gegen die Heiſerkeit angerufen wird. Die drei verſchiedenen Hexachorde mit den Benennungen ihrer Töne ſind daher:

G	A	H	c	d	e
ut	re	mi	fa	sol	la
c	d	e	f	g	a
ut	re	mi	fa	sol	la
f	g	a	b	c	d
ut	re	mi	fa	sol	la

Hier heißen alſo die drei halben Töne H—c, e—f und a—b immer mi fa, daher ſpäterhin, wenn von halben Tönen überhaupt die Rede war, man dieſelben durch die Benennung mi fa bezeichnete, z. B. in dem, den Querſtand (ratio non harmonica) verbietenden Spruche: mi contra fa est diabolus in musica. Die nothwendige Unterſcheidung der drei halben Töne von den übrigen ganzen oder diatoniſchen Tönen mag aber wohl der Hauptgrund geweſen ſeyn, warum Guido (wenn überhaupt er) die 22 damals gebräuchlichen Töne nicht in Heptachorde (wie wie unſere Tonleitern), ſondern in Hexachorde theilte, deren Conſtruction durch die Verbindung zweier völlig gleicher Tonreihen von drei ganzen Tönen (der großen Secunde und großen Terz) GAH—cde; cde—fga; fga—bcd allerdings durch ihre Einfachheit und Symmetrie geeignet iſt, dem Gedächtniſſe die Sache leicht zu machen. So lange nun kein Hexachord in der Melodie überſchritten wurde, behielt jeder Ton deſſelben auch ſeine eigenthümlichen Sylben, die Melodie mochte ſonſt ſeyn, welche ſie wollte. Sobald aber im Geſange ein Hexachord überſchritten wurde, mußten auf ſolchen Stufen, die keinen halben Ton ausmachten, einige Sylben verwechſelt, d. h. mutirt, oder die Namen der Töne verändert werden, damit die Sylben mi fa wieder unter die beiden Töne zu ſtehen kamen, welche einen halben Ton ausmachten. Dieſe ſogen. Mutation fand ſtatt in der natürlichen und harten Tonleiter, welche genau mit einander übereinkommen, im Aufſteigen auf jedem d, wo sol in re, und auf jedem a, wo la in re verwandelt wurde; im Abſteigen aber auf jedem e, wo mi in la, und jedem a, wo re in la verwandelt wurde. In der weichen Tonart geſchah die Mutation im Aufſteigen auf d und g, im Abſteigen auf d und a: d änderte la in re, g änderte sol in re; d hieß la anſtatt re, und a hieß la anſtatt mi. Zur Verſinnlichung mag folgende Tabelle dienen:

		I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
ee	$\overline{\overline{e}}$							la
dd	$\overline{\overline{d}}$						la	sol
cc	$\overline{\overline{c}}$						sol	fa
hh	$\overline{h}$							mi
bb	$\overline{b}$						fa	
aa	$\overline{a}$					la	mi	re
g	$\overline{g}$					sol	re	ut
f	$\overline{f}$					fa	ut	
e	$\overline{e}$				la	mi		
d	$\overline{d}$			la	sol	re		
c	$\overline{c}$			sol	fa	ut		
h	h				mi			
b	b			fa				
a	a		la	mi	re			
G	g		sol	re	ut			
F	f		fa	ut				
E	e	la	mi					
D	d	sol	re					
C	c	ia	ut					
♮	H	mi						
A	A	re						
Γ	G	ut						

Die beiden erſten perpendikulären Fächer deuten die alte und die jetzt gebräuchliche Benennung der Töne an. Die übrigen ſieben perpendikulären Fächer enthalten die Benennungen der Töne in den ſieben Herachorden, welche durch die römiſchen Zahlen in der oberſten Horizontalreihe angezeigt werden. Eine ähnliche merkwürdige Tafel in Noten, die aus einer alten Handſchrift entlehnt iſt und der obigen, aus Toſi's Singekunſt entnommenen als Autorität dienen kann, findet man auch in Gerber's Tonkünſtler-Lexicon in dem Artikel Guido. Was ſich aber zunächſt daraus ergibt und hier bemerkt werden muß, iſt, daß auch bei dem Gebrauche des Guidoniſchen Syſtems der halbe Ton nicht immer mi—fa heißen konnte. Doch iſt dieſe Unbequemlichkeit noch gering gegen die, aus dem Bisherigen gewiß Jedem einleuchtenden außerordentlich großen Schwierigkeiten, welche überhaupt die Solmiſation darbot, als ſich nach und nach unſer jetziges Tonſyſtem ausbildete, in welchem außer den diatoniſchen Stufen auch chromatiſche und zum Theil ſogar enharmoniſche gebraucht wurden. Denn die weſentlichen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen einer Dur- oder Molltonart ſowohl, als die häufig vorkommenden zufälligen Kreuze und Bee machen es geradehin unmöglich, den Hauptcharakter der alten Solmiſation, nämlich die Bezeichnung des halben Tones durch mi — fa, beizubehalten und eine nach beſtimmten Regeln feſtgeſetzte Mutation einzuführen. Dieſe Behauptung iſt durch die zahlreichen in den beiden letzten Jahrhunderten gemachten, aber durchaus mehr oder weniger verunglückten Verſuche — und ſomit die völlige Untauglichkeit für unſere Zeit — hinreichend erwieſen. Der Grund der weitläuftigen Benennung der Töne bei den Italienern, c sol fa ut, d la sol re, e la mi u. ſ. w., ſtatt c d e u. ſ. w., g sol re ut diesis, a la mi re diesis u. ſ. w. ſtatt gis, ais u. ſ. w., c sol fa ut be molle u. ſ. w. g sol re ut be molle u. ſ. w. ſtatt ces, ges u. ſ. w. ergibt ſich aus der obigen Tabelle.

Solmiſiren, ſ. den vorhergehend. Art. u. Solfeggio.

* **Solnitz,** Anton Wilhelm, ſtarb zu Leyden um's Jahr 1758 in einem Alter von zwar erſt 36 Jahren, aber mit dem Rufe eines der ausgezeichnetſten Componiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes.

Solo (allein), nennt man ein Tonſtück oder einen Satz deſſelben, in welchem eine einzelne Stimme oder ein Inſtrument ſich ganz allein, d. h. ohne alle Begleitung, oder vor den anderen Stimmen hervortretend (als Hauptſtimme) hören läßt.

Soloſänger, der gerade Gegenſatz von Chorſänger.

Soloſpieler. Gegenſatz von Ripieniſt.

Soloſtimme, im Allgemeinen eine Geſang- oder Inſtrumentalſtimme, die nur von einem einzigen Individuum ausgeführt werden ſoll oder kann, im Gegenſatz von Tuttiſtimme, die mehrfach beſetzt, von mehr als einem ſingenden oder ſpielenden Individuum gleichzeitig vorgetragen wird.

Sol re, in der Guidoniſchen Solmiſation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone d oder g nicht die Sylbe sol, ſondern re geſungen werden mußte. Bei dem Tone d kam der Fall vor, wenn die Melodie aus dem Herachorde von g in das Herachord c hinaufſtieg.

Sol ut, in der Guidoniſchen Solmiſation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone g oder c nicht sol, ſondern ut geſungen werden mußte, was geſchah, wenn das Herachord von c in das von g, und das Herachord von f in das von c aufſtieg.

Somigliana, Carlo Antonio, aus Como gebürtig, war in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter daſelbſt, und als Componiſt nicht ohne Ruf, doch berühmter eigentlich noch als Inſtrumentenmacher.

Somis, Lorenzo (nicht Giovanni Battiſta, wie Andere ſchreiben), einer der größten italieniſchen Violinvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts, der zugleich eine ganz eigene Schule des Violinſpiels gründete, welche in der Geſchichte auch bis auf den heutigen Tag noch nach ihm benannt wird, war in den zwanziger und dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts Königl. Capellmeiſter zu Turin. Leider ſind keine weiteren Nachrichten über ſein Leben mehr vorhanden. Als Componiſt war er im Ganzen weniger thätig; doch erſchienen mehrere Violinſolo's von ihm. Seine Tochter — Anna Antonia Chriſtiana, geb. zu Turin 1710, zeichnete ſich als Sängerin aus. Gegen 1730 aber verheirathete ſie ſich an einen Maler, Namens Vanlo, dem ſie nachgehends nach Paris folgte, um daſelbſt ihr Künſtlerleben zu beſchließen. Sie ſtarb um 1760.

Sonate, ital. sonata oder suonata, iſt ein einfaches Inſtrumentalſtück, welches verſchiedene Empfindungen in verſchiedenen Sätzen, dem Charakter des ſpielenden Inſtruments gemäß, ausdrücken ſoll. Gewöhnlich begann ehedem die S. mit einem muntern Satze in mäßiger Bewegung, ein Andante oder Adagio folgte, hierauf Menuett mit Trio (ſtatt deſſen auch das Scherzo), und endlich ein Rondo oder Preſto; ſtatt des zweiten, dritten oder letzten Satzes bediente man ſich auch wohl der Variationen. Jetzt iſt dieſer alte Zuſchnitt der Sonate von zwei, drei und vier Sätzen, ganz nach Belieben oder wie es die Empfindung eben gibt. Immer aber bleibt die S. ein ausgeführtes Muſikſtück, in welchem die Sätze durch einen gemeinſchaftlichen Charakter zuſammenhängen und jede Empfindung ſich gehörig entwickelt. Man unterſcheidet übrigens Sonaten zur Uebung für den Anfänger, wie namentlich Kuhlau deren mehrere ſehr gelungene componirt hat, und Sonaten für den fertigen Spieler. Eine leichtere, ſo wie eine kleinere, aus weniger ausgeführten Sätzen beſtehende S. nennt man eine Sonatine. Die Componiſten, welche die meiſterhafteſten Sonaten für das Pianoforte geſchrieben haben, ſind: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven; ferner Clementi, Cramer, Kuhlau; und unter den Neueren im größeren Style: Hummel, C. M. v. Weber, Moſcheles, Kalkbrenner, Field, Mendelsſohn-Bartholdy, Klengel, Berger, Mayer, Schunke und Andere.

Sonatine, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Sondershauſen, Dr. Philipp Karl Chriſtian, Rath und Pagenhofmeiſter zu Weimar, bekannt als glücklicher Operdichter, ward daſelbſt 1795 geboren.

Soni mobiles, deutſch: bewegliche Töne, waren bei den Alten die mittleren Töne der Tetrachorde, weil nur dieſe in den verſchiedenen Klanggeſchlechten abgeändert werden durften. Dieſelben wurden in drei Gattungen getheilt. Man hatte Mesopycni, die in dem enharmoniſchen Klanggeſchlechte in der Mitte des getheilten halben Tons lagen, als: Parypate hypaton (c), Pae. meson (f), Trite synemmenon (b), Tr. diezeugmenon (eingeſtrichen c) und Tr. hyperbolaeon (eingeſtrichen f). S. Tetrachord. Ferner hatte man Oxpycni und Diatoni. Die Oxpycni ſind die dritten Töne eines jeden Tetrachords und mit den Diatonis von gleicher Tongröße, nur in Anſehung der Verbindung im Tonſyſteme verſchieden.

Soni stantes, griech. Estotes, deutſch: unbewegliche Töne, alſo der Gegenſatz von soni mobiles, waren bei den Griechen und Römern die beiden äußerſten Töne eines Tetrachords, weil ſie in allen drei Klanggeſchlechten unveränderlich waren. Man unterſchied ſie nach zwei Arten: Barypycni und Apycni. Die Barypycni waren die, welche in jedem Tetrachorde (ſ. d.) die erſten ſind, und die Apycni die, welche mit den Tönen, wodurch die dichten Klanggeſchlechte gebildet wurden, nicht in Verbindung ſtanden.

Sonnenkalb, Johann Friedrich Wilhelm, guter Orgelſpieler des vorigen Jahrhunderts, war erſt (um 1756) Organiſt zu Herzberg, dann von 1760 an Cantor und Muſikdirector zu Dahme, wo er gegen 1790 ſtarb. Als Componiſt iſt er nicht bekannt geworden; dagegegen gab er einmal eine kleine Abhandlung über die Pflichten eines Organiſten überhaupt und dann über die gute Art zu präludiren insbeſondere heraus.

Sonnleithner, Chriſtoph, geboren den 28 Mai 1734 zu Szegedin in Ungarn. Abſolvirte Philoſophie und Jurisprudenz; erhielt den Doctorhut, ſpäter die Decanswürde, und galt für einen der erudirteſten Rechtsgelehrten ſeiner Zeit. Durch den gründlichen Meiſter Pirk in die Tonſetzkunſt eingeweiht, componirte er, aus

Digitized by Google

Neigung und wahrem Beruf, viele Sinfonien, Concerte, Trio's, Meſſen, Gradualien, Offertorien, Requiem's und andere Kirchenſtücke, welche, damals ſehr geſchätzt, durch des Styles Lieblichkeit und kunſtvolle Ausarbeitung des Beifalls aller Kenner ſich erfreueten; auch 36 Quartette eigens für ſeinen Monarchen, welcher ſeinen Werken beſonders hold war, und ihn ſeinen Lieblings-Componiſten nannte. S. ſtarb, von den angeſehenſten Staatsmännern als juridiſcher Schriftſteller nicht minder anerkannt und ehrend ausgezeichnet, am 25. December 1786, 54 Jahre alt, in einer von 13 Kindern geſegneten, glücklichen Ehe mit Maria Anna Doyler. Eine ſeiner Töchter — Johanna, des Domcapellmeiſters Preindl Schülerin, glänzte in der Reihe der vorzüglichſten Clavierſpielerinnen und producirte ſich mehrmals öffentlich, — Der zweite Sohn — Ignaz, beider Rechte Doctor, Hof- und Gerichts-Advokat, Notar und Profeſſor des Wechſelrechts, ſpäter in den erbländiſchen Adelſtand erhoben, und geſtorben 1832, beſaß nebſt einer kräftigen Baßſtimme auch ſonſtige ſchätzbare Muſikkenntniſſe. Der Erſtgeborne — Joſeph, geboren 1765, früher Kreiskommiſſär, Concipiſt, Hoftheater-Secretär, dann K. K. Hofagent, Regierungsrath und Ritter des K. Däniſchen Danebrog-Ordens, gehört zu den vielſeitig gebildeten Theoretikern. Er entwarf und vollführte mit der ihm eigenen Energie zwei Segen bringende Pläne: den wohlthätigen adeligen Frauenverein, und die Begründung der Geſellſchaft der Muſikfreunde nebſt dem daraus hervorgegangenen vaterländiſchen Conſervatorium. Beiden Anſtalten ſtand er als perpetuirlicher Secretär vor, und die letztere verdankt ihm überdies noch viele koſtbare Geſchenke an Inſtrumenten, Portraiten, Manuſcripten ꝛc., namentlich auch eine eigenhändig geſchriebene Geſchichte der Muſik in 42 Bänden, worin Alles auszugsweiſe zuſammengetrogen iſt, was vereinzelt mit Bezug auf die Tonſetzkunſt in älteren Werken aufzufinden war. Seines Vaters Todestag war 49 Jahre ſpäter auch der ſeinige; er ſtarb in der Chriſtnacht 1835. Sein vielſeitiges Wirken verdient, lange noch unvergeſſen zu bleiben.

Sonomètre, franz. Name des Klangmeſſers oder Monochords (ſ. d.); eigentlich aber nur der beiden Tonmeſſer, welche B. Montu (1802) zu Paris erfand, und die viel Aehnlichkeit mit Abt Vogler's Tonmaaße hatten.

Sonor, klingend, dann aber auch im Sinne von tongebend und klangreich. Am meiſten kommt der Ausdruck in dieſem Sinne bei der menſchlichen Geſangsſtimme vor, und man nennt einen Baß, Tenor ꝛc., welche recht hell und reich klingen, einen ſonoren Baß, Tenor ꝛc.

Sons harmoniques (franzöſiſch, wörtlich: harmoniſche Töne), bedeutet in den Soloſtimmen für Streichinſtrumente daſſelbe was flautino, alſo daß die Stelle im Flageolettone vorgetragen werden ſoll.

Sontag, Henriette, jetzige Gräfin Roſſi, wohl die liebenswürdigſte und begabteſte deutſche Sängerin neuerer Zeit, wurde zu Coblenz am 13. Mai 1805 geboren. Ihre Eltern waren ſelbſt Schauſpieler, und beſonders ihr Vater galt im ſüdlichen Deutſchland für einen genialen und denkenden Darſteller hochkomiſcher Charaktere. Es gränzte die Wirkung, welche ihr Erſcheinen auf den Bühnen Deutſchlands und des Auslandes, namentlich aber zu Paris, machte, faſt an das Wunderbare. Neben der äußerſten Reinheit, Klarheit, Lieblichkeit und Biegſamkeit der Stimme beſaß ſie die glänzendſte Leichtigkeit, Nettigkeit und Eleganz des Vortrags. Uebertrafen eine Schechner und Paſta ſie wohl an Kräftigkeit und Fülle des Ausdrucks, und in neuerer Zeit eine Malibran an Univerſalität des Talents, und früher eine Catalani vielleicht an Fertigkeit und Großartigkeit des Geſanges, ſo ſtand ſie denſelben doch bei Weitem voran in jener Zartheit der Bildung, welche entzückt. Sie erſchütterte nicht durch eine imponirende Stimmfülle, aber bezauberte durch wahre Flötenpaſſagen, welche ſie größtentheils mit halber Stimme, aber mit der vollkommenſten Articulation vortrug, und rührte durch Lieblichkeit des einfachen Geſanges. War ſie nicht eigentlich groß im Heroiſchen und Tragiſchen, ſo war ſie doch unübertrefflich im Sentimentalen und Scherzhaften, wie überhaupt dem, was mehr das Herz für ſich als die geſammte Geiſtigkeit des Hörers ergreift. Nehmen wir die genannten allenfalls aus, ſo iſt wohl noch keine Sängerin da geweſen, und wird ſicher ſo bald auch keine wieder erſtehen, welche, ſelbſt über die höchſte Vollkommenheit im Techniſchen hinaus, an Geſchmack und Erfindung der Sontag auch nur nahe kommt. Am 19. Mai 1830 beſchloß ſie in Berlin ihre dramatiſche Laufbahn mit der Vorſtellung der Semiramis von Roſſini. Der Enthuſiasmus, ja man kann ſagen die Rührung und Erſchütterung des Publikums dabei waren unbeſchreiblich. Jeder erlitt einen Verluſt, indem er dies ſchöne Talent abſcheiden ſah aus dem Zauberreiche der Kunſt. Von Berlin ging ſie nach Rußland, ſang zu Petersburg und Moskau mit unglaublichem Erfolge und kehrte dann über Hamburg nach den Niederlanden zurück. In Hamburg ſang ſie zum letzten Male öffentlich, aber nur im Concerte. Hierauf erfolgte die öffentliche Declaration ihrer früher insgeheim vollzogenen Heirath, und ſie lebte, die Kunſt nur in Privatcirkeln und für ſich übend, mit ihrem Gemahl zunächſt im Haag, dann eine längere Zeit in Frankfurt am Main; 1834 aber ging ſie nach Neapel, um von dort (was indeß nicht geſchehen iſt) nach Rio Janeiro überzuſchiffen, wohin ihr Gemahl als Sardiniſcher Geſchäftsträger gewiſſermaßen verbannt wurde. Verbannt ſagen wir, denn der ſardiniſche Adel findet ſich in ſeiner thörigten Beſchränktheit noch immer dadurch befleckt, daß ein an ſich Nichts bedeutender Graf mit einem Weſen ſich verbunden hat, welches zwar die Freude und der Stolz Europa's geweſen, aber von Eltern herſtammt, die keine Kronen und goldenen Felder in ihrem Wappen führen. Uebrigens lebt unſere einſt ſo hochgefeierte Sängerin fortwährend in den glücklichſten Familienverhältniſſen, was auch mancherlei Gerüchte Entgegengeſetztes darüber ſagen mögen. Weiteres muß der Zukunft vorbehalten bleiben.

Sontheim, Heinrich, Großh. Bad. Hofopernſänger (Tenor) in Karlsruhe, geboren den 31. Februar 1820 zu Jebenhauſen in Würtemberg. Das Timbre ſeiner Stimme iſt dem von Siboni und Wild ähnlich; auch eignet er ſich hauptſächlich für Heldenparthien, was bei ſeinen mit großem Beifalle aufgenommenen Gaſtſpielen in Peſth, Berlin, Stuttgart, Bern, Aachen, Caſſel und Hamburg (mit Jenny Lind) ꝛc. anerkannt wurde.

Sonus (lat.) — der Schall oder Klang; ehedem bezeichnete man in der römiſchen Kirche mit dieſem Worte auch den Geſang: Venite exultemus etc., welcher der 95ſte Pſalm iſt.

Sopra (ital.) — oben, kommt in der Muſik nur mit come in Verbindung vor, nämlich — wie oben, d. h. wenn etwas, Tempo oder auch ein Satz oder eine Stimme, wie eine vorhergehende genommen und vorgetragen werden ſoll.

Sopran oder Discant, die höchſte der vier Hauptſtimmen, in welche man den Umfang aller Töne, welche die menſchliche Stimme hervorbringen kann, eintheilt. Sie wird deßhalb von den Italienern auch Soprano, und von den Franzoſen le Dessus genannt. Oft gibt man ihr auch den Namen Canto (von cantare — ſingen), und vermuthlich zwar deßhalb, weil ſie in dem mehrſtimmigen Geſange den Hauptgeſang führt. Nur Frauenzimmer, Knaben (vor der ſogen. Mutation) und Caſtraten können die Höhe dieſer Stimme erreichen. Weil aber ſelbſt dieſe hohen Stimmen von verſchiedenem Umfange ſind, ſo unterſcheidet man zwei Gattungen derſelben, und nennt diejenige Discant oder Sopranſtimme, welche ſich von dem eingeſtrichenen c bis wenigſtens zum zweigeſtrichenen a und noch höher erſtreckt, den hohen Discant, diejenige aber, welche einen nicht ſo hohen, aber nach der Tiefe hin wenigſtens bis zum kleinen a und g erweiterten Umfang hat, den tiefen Discant oder ital. mezzo soprano (Mezzo Sopran), franz. Bas-desus, zuweilen auch hohen Alt,

Digitized by Google

Sopraniſt, Einer, der die Sopranſtimme (Discant) ſingt, ein Discantiſt.

Soprano, ſ. Sopran und Discant.

Sopranſchlüſſel, ſ. Discantſchlüſſel.

Sor, Ferdinand, wurde am 17. Februar 1780 zu Barcelona geboren. Nach dem ſpaniſchen Kriege, woran Sor mit dem Rang eines Hauptmanns thätigen Antheil genommen, begab er ſich mit den Joſephinos nach Frankreich; — Mehul und Cherubini nahmen den Fremdling in Schutz und auch Berton hatte ſeine Freude an dem wackern jungen Künſtler. Nach einem Aufenthalte von kurzer Dauer zog Sor nach London, begründete hier ſeinen eigentlichen Ruf als Guitarriſt, ſchrieb eine bedeutende Anzahl vierhändige Walzer und italieniſche Arien (30) mit Clavierbegleitung; zwölf Etuden für Guitarre ꝛc. Sor's Methode für die Guitarre wird, (in ihrer Art nämlich) wie Cramer's Etuden, einen dauernden Werth behalten. Sor ſtarb den 13. Julius 1839 in Paris nach einer langwierigen, ſchmerzhaften Krankheit.

Sordeline, ſ. Surdeline.

Sordin-Fortepiano, hieß vor Alters, zum Unterſchiede vom Pantalon, unſer gewöhnliches Fortepiano, oder ein ſolches Clavier, welches eine Dämpfung hatte.

Sordino, ſ. Dämpfer.

Sordo, mit weiblicher Endung sorda (ital.) — gedämpft, d. h. mit Gebrauch des Dämpfers (ſ. d.); z. B. Corno sordo — das Horn gedämpft (man ſoll den Dämpfer beim Blaſen dieſer Stelle gebrauchen); Viola sorda — gedämpfte Viole ꝛc.

Sordoni (ital.) — Sorduninſtrument, ſ. den folg. Art.

Sordun, ein veraltetes Blasinſtrument von Holz, welches, ſo wie unſer Fagott, eine zweifache Röhre hatte, und vermittelſt einrs Rohrs intonirt wurde. Es unterſchied ſich von dem alten Fagotte oder Dolrian dadurch, daß ſein Corpus kleiner war, und außer den gewöhnlichen ſechs Tonlöchern für die Finger an der Seite noch ſechs andere Tonlöcher hatte, welche mit den Ballen an den Händen bedeckt wurden. Man bediente ſich des Inſtruments in verſchiedenen Dimenſionen. Alle Sordun-Inſtrumente zuſammen wurden unter dem ital. Namen Sordoni begriffen. In der Orgel, wo der Sordunbaß oder Sordunregal, wie hier die Stimme Sordun oft auch genannt wird, bei kleinerer Stimmmaſſe die Stelle der Poſaune ꝛc. vertritt, iſt Sordun ein offenes Schnarrwerk, deſſen Pfeifen von Holz oder auch Zinn verfertigt werdrn.

Sörenſen, Johann, Dr. med. und praktiſcher Arzt zu Ebersdorf bei Lobenſtein im Voigtlande, bekannt beſonders als vorzüglicher Lieder-Componiſt, war zu Glückſtadt in Holſtein am 18. Mai 1767 geboren, und ſtarb zu Ebersdorf gegen 1824.

Sorge, Georg Andreas, der berühmte Organiſt, ward geboren zu Mellenbach im Schwarzburgiſchrn am 30. März 1703. Von 1741 an erſchirnen von Jahr zu Jahr faſt kleinere und größere Schriften und Compoſitionen von ihm, die mehrentheils außerordentliches Glück machten. Sorge ſtarb am 4. April 1778. Sein ganzes Leben war eigentlich Nichts als ein Kampf mit Gegnern aller Art, denen gegenüber er indeß fortwährend eine, über einige kleinliche Leidenſchaftlichkeiten hinweggeſehen, als Künſtler und Gelehrter achtungswerthe Stellung behauptete.

Sörgel, Friedrich Wilhelm, ein Componiſt der neueren Zeit, von deſſen Lebensverhältniſſen wir aber keine beſtimmten Nachrichten erhalten konnten, und Vermuthungen mögen wir nicht nachreden. Daß er Lehrer der Muſik und zwar des Clavierſpiels iſt, beweiſen die von ihm erſchienenen Etuden in Sonatenform, die er auch zweien ſeiner Schüler widmete. Im Ganzen ſind bis jetzt ohngefähr 30 Werke, kleinere und größere, von ihm gedruckt worden. S. hat als Componiſt wohl keine Bewunderer, aber ſicher viele Freunde; man reißt ſich nicht um ſeine Werke, aber man hat ſie gleichwohl gern.

Soriano, Francesco, ein Römer, wird unter die beſſeren Componiſten gezählt, welche zu Anfange des 17. Jahrhunderts in Italien lebten. — Er war Päpſtlicher Capellmeiſter an der Peterskirche zu Rom.

Soſpiren, ſ. Athmen und Pauſe.

Sostenuto (ital.) — unterhaltend, anhaltend; zeigt an, daß eine Stelle oder ein Satz ſo viel als möglich mit getragenem, fortklingendem Tone vorgetragen werden ſoll.

Soto, Francesco P., von Langa in der Diöceſe Osma gebürtig, wurde am 8. Juni 1562 in das Päbſtliche Sänger-Collegium aufgenommen, und ſtarb als Decan der Päbſtl. Capelle, 85 Jahre alt, am 25. Septembee 1619 (nicht 1691, wie Gerber berichtet). Soto beſaß Einfluß auf die Muſik des Oratorio, welches der heilige Filippo Neri geſtiftet hatte, und ſammelte die Laudi spirituali, welche von Paleſtrina componirt waren, da er ſeit 1571 dorthin arbeitete, ſo wie die Compoſitionen Anderer; auch ließ er als Fortſetzung der zwei Büchrr, welche Animuccia in dieſem Fache herausgab, folgendes Werk druckrn: „Il terzo libro delle laudi spirit. a tre e a quatro voci (1588)."

Sotto voce — mit gedämpfter (eigentlich heiſeree) Stimme, halber Stärke des Tones.

Soußmann oder Sußmann, Heinrich, ausgezeichneter Flötiſt, wurde 1796 zu Berlin geboren. Von ſeinen Compoſitionen ſind mehr als 30 Werke vorhanden, theils Uebungen und Duette für die Flöte, theils Quartette, Solo's, Concerte, Variationen, Fantaſien u. ſ. w. Sein Aufenthalt iſt in Rußland.

Sowinsky, Albert, fertiger Clavierſpielee und gefälliger Componiſt für ſein Inſtrument, ein geborner Pole, befindet ſich in Paris, wo er ſeit 1833 faſt ununterbrochen lebte, und als Lehrer wie als Virtuos keinen unbedeutenden Ruf ſich erwarb. Seine Compoſitionen beſtrhrn meiſt in Rondo's, Variationen u. dergl. über polniſche Volksthemen, in Tänzen, Märſchen u. dgl. kleineren Sachen, die unter dem großen Publikum aber immer ihre Liebhaber finden.

Sozzi, Francesco, italieniſcher Violinvirtuos, aus Florenz gebürtig, blühete zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Spanbalg, ſ. Balg.

Spalte, ſ. Lichtſpalte.

Spandau, der Name eines der größten Waldhorniſten des vorigen Jahrhunderts. Um 1772 ſtand derſelbe in Dienſten des Erbſtatthaltrrs im Haag. Zu Paris wurden auch mehrere Terzette für Horn, Oboe und Baß, und zwei Concerte für Horn von ſeiner Compoſition gedruckt.

Spangenberg, Johann, in der Geſchichte oft genannt als ein großer Kenner und durch Arbeiten eifriger Beförderer der Kirchenmuſik, war geboren zu Hardegſen 1484, und ſtarb in Eisleben am 13. Juni 1550.

Spangenberg, Cyriar, Sohn des vorhergehenden und ebenfalls muſikaliſcher Schriftſtellee und Beförderer der Kunſt, geboren zu Nordhauſen am 17. Juni 1528, war zuletzt Prediger zu Schlitzſen in Buchau, ſtarb aber zu Straßburg am 10. Februar 1604.

Spanien — ſpaniſche Muſik. Der Nationalverſchiedenheit nach ſind die Völker, welche das jetzige und eigentliche Spanien bewohnen, Spanier, Basten, Mauren und Zigeuner. Die Spanier machen die Mehrzahl aus, und ſind wieder ein Gemiſch aus den früher hier wohnenden und herrſchenden Völkern: Kelten, Römern, Gothen, Vandalen, Mauren, Arabern, die ſich nach den verſchiedenen Gegenden mehr oder weniger vermiſcht oder rein erhalten haben, die Gothen im Norden, die Araber im Süden. In der Kunſt finden wir alle dieſe Stammvölker nicht weit über die allererſten Anfänge hinaus gegangen; und nachgehends konnte auch in ihrem Gemiſche nichts ſonderlich Förderndes in dieſer Hinſicht geſchehen. Das vielfache Drängen und Treiben auf der pyrenäiſchen Halbinſel ſchon ſeit der Zeit der Carthager, beſonders aber ſeit dem Sturze des Römerreichs, ließ, auch bei der größten Neigung der Völker ſowohl im Allgemeinen als bei einzelnen Perſonen insbeſondere, gar keine höhere Ausbildung der Kunſt zu, wenn anders ſchon eine an ſich vorhanden war. Die Turditaner — heißt es — und Galicier haben ſich vor dee Ankunft der Römer einer ziemlich ausgebildeten Poeſie und Muſik

Digitized by Google

erfreut; aber es war doch nur eine Poeſie und Muſik, die im Munde des Volks lebte, und welches Volk hat die nicht? — Eine ausführliche Belehrung über den Zuſtand der geſammten ſpaniſchen Muſik bis Ende des 16. Jahrhunderts giebt Cerone in ſeinem 1613 erſchienenen Werke: „El Melopeo y Maestro, tractado di Musica teorica y practica.“ Vorzüglich aber war es die Kirchenmuſik, welche in Spanien ſchnell zu einem außerordentlichen Flor gedieh. Eine Oper erhielt Spanien erſt unter Carl II., und zwar bei der Vermählung dieſes Fürſten mit Maria Anna von Neuburg. Vorangegangen waren früher freilich ſchon manche dramatiſche Verſuche, und im 15. Jahrhunderte ſchon hatte es der Muſiker Juan de la Enzina verſucht, aus Schäfergeſprächen eine mit Muſik begleitete Art Schauſpiel zu verfertigen. Man theilte dieſe Erzeugniſſe ein in comedias divinas und com. humanas. Zu jenen göttlichen oder heiligen Comödien zählte man die Darſtellungen aus den Lebensgeſchichten der Heiligen (vidas de Santos) und Verherrlichung der Sacramente (autos sacramentales); und zu dieſen menſchlichen die heroiſchen und hiſtoriſchen und andere Stücke. Ferner gab es mit Muſik und Tanz begleitete Vor- und Zwiſchenſpiele (saynetes). Allein zu einer eigentlichen Oper erweiterten ſich dieſelben nicht, und die nächſte Urſache davon mag die große Liebhaberei tragen, welche die Spanier an den Melodramen fanden, die zu Anfange des 17. Jahrhunderts Lopez von Bueda einführte. Die Oper, welche bei der Vermählung Carls II. aufgeführt wurde, war die Armide von Lulli. Italieniſche Sänger aus Mailand und Neapel wurden verſchrieben; in Madrid, Barcellona, Sevilla ꝛc. entſtanden Opernhäuſer, und die ungeheuerſten Summen wurden darauf verwendet, aber es floſſen dieſe alle in italieniſche Taſchen. Capellmeiſter und Sänger — ſämmtlich waren bis zur Stunde Italiener oder Deutſche, kaum daß wir hie und da in den Orcheſtern einen eingebornen Inſtrumentiſten finden. Madrid hat zwar eine Art Conſervatorium, das auch viel Geld koſtet; aber was es erzeugt, reicht über die arme Mittelmäßigkeit nie hinaus. Das Höchſte, was der Spanier an Muſik jetzt kennt, ſind Roſſiniaden. Roſſini wird in den Himmel gehoben und weit über einen Mozart, Beethoven und andere Meiſter geſtellt, die man kaum dem Namen nach kennt. Roſſini’s vorzüglichſte Opern werden auch in Madrid und Barcellona, wo noch das beſte Sängerperſonal iſt, leidlich gegeben. Wo ſich der ſpaniſche Nationalcharakter noch am meiſten erhalten hat, iſt in der Volksmuſik, die ſich nun aber weniger zur Inſtrumental- als zur Vocalmuſik hinneigt. Die Mauriſche Abkunft der ſpaniſchen Nation läßt ſich darin nicht verkennen. In Romanzen und Liedern Canciones, Villanicos, Endechas, Letrillas, Liras und wie die Spanier ſie alle nennen, beſteht der ganze Reichthum der ſpaniſchen Volksmuſik, und ſelten ſingt der Spanier ohne Guitarre, wie er faſt niemals tanzt ohne Caſtagnette. Geſang iſt von der Natur des Spaniers faſt unzertrennlich. In Spanien kann man auf der Guitarre Schwierigkeiten wie auf dem Claviere hören. In den Städten ſingen die jungen Leute Abends unter dem Fenſter ihrer Schönen mit Begleitung der Guitarre, und auf dem Lande nimmt der Handwerker und Ackersmann, wenn er ſein Tagwerk vollendet hat, ſeine Guitarre und ſpielt zur Erholung vor den Thüren den Bolero und die Sequidilla, und die Frauen ſchlagen die Caſtagnetten dazu. Der ſchon erwähnte Bolero und die Sequidilla ſind nebſt dem Fandango (ſ. d.) ſeine eigentlichen Nationaltänze, und kein anderes Volk wohl hat etwas Reizenderes der Art aufzuweiſen. Die Sequidilla iſt eine Nachahmung des Bolero und Fandango, gewiſſermaßen ein kleines Ballet. — Gegen die franzöſiſche Muſik beſitzt der Spanier im Allgemeinen eine große Abneigung. Sie kommt ihm zu „monoton“ und „langweilig“ vor. Deshalb hat auch ſelten oder nie noch ein franzöſiſcher Künſtler in Spanien ſein Glück gemacht, während Italiener und Deutſche, unter dieſen aber vornehmlich die Virtuoſen und Sänger in italieniſcher Manier, ſchon die größten Reichthümer ſich dort erwarben.

Spaniſche Reuter, ſ. Durchſtecher.

Sparrn, Franz, Stifts-Capitular in der oberöſterreichiſchen Abtei Kremsmünſter, geboren zu Grätz in der Steyermark am 28. April 1715. Es hat das Archiv ſeines Kloſters viele Kirchenwerke, Meſſen, Lieder, Motetten u. ſ. w. aus ſeiner Feder aufzuweiſen. Dem raſtlos thätigen Erdenwandel des edeln Menſchen, frommen Prieſters und beſcheidenen Künſtlers, ſetzte der 5. April des Jahrs 1767 ein Ziel.

Spart und Spartita, ſ. Partitur.

Spartiren, heißt: die Stimmen eines Tonſtücks in Partitur ſetzen, ſ. Partitur.

Spassa pensiere, italieniſcher Name der Maultrommel oder Aura (ſ. d.).

Spataro (auch Spatarus, Spadarius und Spatiarius), Giovanni, aus Bologna gebürtig, ein ausgezeichneter Theoretiker und Praktiker ſeiner Zeit, von 1512 bis 1541 Capellmeiſter zu S. Petronio in Bologna.

Späth, Johann Adam, zuletzt Königl. Preußiſcher Cammermuſikus und Stadtcantor in Anſpach, wo er auch am 9. December 1742 geboren worden war, ſchwang ſich nach und nach zu einem angeſehenen Componiſten ſeiner Zeit empor. Er ſchrieb manches Gute für die Kirche und das Theater; beſonderes Glück aber machte er als Liedercomponiſt. Er ſtarb leider ſchon am 29. Sept. 1794.

Späth, Andreas, wurde am 9. October 1792 in Roßbach bei Coburg geboren. Unter ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen erhielten „die Heuernte,“ Scène pastorale suisse, Serenade für vollſtimmige Harmonie, den meiſten Beifall; die erſtere iſt in ihrem Genre noch von keinem Andern übertroffen worden. Seine Opern, ſo wie ſeine Harmonie-Compoſitionen ſind reich an ſchönen und originellen Melodien, und beurkunden eine tiefe Kenntniß der Inſtrumentation. In Wahrheit gehört S. zu den fleißigeren und beliebteren Componiſten der neueren Zeit. Gegen 110 verſchiedene Compoſitionen, meiſt für Pianoforte, und alle im leichteren gefälligen Style componirt, darunter auch eine concertirende Sinfonie für zwei Clarinetten mit Orcheſterbegleitung, ſind bis jetzt von ihm zur Oeffentlichkeit gelangt. Unter den Pianofortefachen befinden ſich mehrere, welche ſehr zweckmäßig beim Unterrichte verwendet werden können. Dem angenommenen Grundſatz zufolge wird bei noch Lebenden und Wirkenden Näheres der Folgezeit vorbehalten.

Spath, Franz Jacob, geſchickter Orgel- und Inſtrumentenmacher des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Regensburg. Er ſtarb um 1796.

Spatium, ſ. Zwiſchenraum.

Spazier, Dr. Johann Carl Gottlieb. Dieſer vielſeitig und auch muſikaliſch ganz tüchtig gebildete Mann, obgleich, wie er ſelbſt geſteht, er in der Muſik niemals einen regelmäßigen Unterricht gehabt hatte, ſich daher nur Dilettant in derſelben nennt, ward geboren zu Berlin am 20. April 1761 und ſtarb am 19. Januar 1805. Er war in ſeiner Jugend ein beliebter Sänger, als welcher er ſich auch eine Zeitlang am Hofe des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg aufhielt. Wir beſitzen von ihm im Ganzen 21 gedruckte muſikaliſche Werke, worunter auch viele geiſtliche und weltliche Liedercompoſitionen (in Sammlungen) und mehrere herrliche theoretiſche Aufſätze, namentlich eine Apologie Marpurg’s. Am meiſten möchte ſeine Ueberſetzung des „Essai sur la Musique“ von Gretry zu beachten ſeyn. Seine übrigen wiſſenſchaftlichen Arbeiten gehören nicht hieher.

Spech, Johann, geboren zu Preßburg den 6. Juli 1766. Seine gedruckten Werke beſtehen in 9 Sonaten, 2 Trios, 1 Fantaſie, 3 vierhändigen Fugen, 2 Allegri rhapsodici, ſämmtlich für das Pianoforte; ferner in 9 Quartetten und 2 Fugato’s für Bogen-Inſtrumente, nebſt einer großen Anzahl von Geſängen auf Dichtungen in deutſcher, italieniſcher, franzöſiſcher und magyariſcher Sprache. Kunſtverſtändige rühmen die Gediegenheit, Großartigkeit, Solidität und ſelbſtſtändige Ei-

Digitized by Google

genthümlichkeit des Styls; den würdevollen Ernſt, die Correctheit und ungeſuchte Originalität in Plan, Haltung und Ausführung, ſo wie das lobenswerthe Verzichten auf jede Art moderner Prunkeffekte.

Speck, Johann Wilhelm Günther, Cammerregiſtrator, Regierungs-Advocat und Mitglied der Fürſtl. Hofmuſik zu Sondershauſen, geboren daſelbſt am 6. Juli 1751 und geſtorben am 8. December 1797, war Gerber's thätigſter Mitarbeiter an ſeinen beiden Tonkünſtler-Lexicons, dem dieſer daher auch ſowohl in dem neuen als alten Lexicon die dankbarſte Anerkennung zollt. Er hinterließ eine der reichhaltigſten muſikaliſchen Bibliotheken, zu deren Sammlung er mit Gerber gemeinſchaftlich unermüdlich beſchäftigt geweſen war und keine Koſten ſcheuend; wie das Manuſcript zu einem „Archive der Tonwiſſenſchaft,“ welches alle zerſtreuten Aufſätze und Abhandlungen über muſikaliſche Gegenſtände, nach ihrem Inhalte geordnet, enthalten und ſo den Freunden der muſikaliſchen Literatur den Gebrauch derſelben erleichtern ſollte, aber bis jetzt noch nicht zum Drucke gelangt iſt; und endlich eine große Sammlung von Tonkünſtler-Bildniſſen, welche André in Offenbach nachgehends an ſich kaufte.

Speer, Daniel, geboren zu Breslnu zu Anfange des 17. Jahrhunderts, war erſt Stadtpfeifer, dann Cantor und Collaborator zu Göppingen, und endlich zu Waiblingen in Würtemberg, wo er um 1706 ſtarb, und gehört nicht zu den unbedeutenden Componiſten und muſikaliſchen Schriftſtellern ſeiner Zeit.

Speratus, Paul, einer der vorzüglichſten alten Choral-Componiſten, ſtammte aus dem edeln Geſchlechte der von Spretten in Schwaben, und war geboren am 13. December 1484. 1529 ward er proteſtantiſcher Biſchof zu Pomezan und ſtarb am 17. September 1554.

Sperger, Johann, ein großer Contrabaß-Virtuoſe, auf welchem er auch die ſchwierigſten Concerte von eigener Compoſition meiſterhaft ausführte, ſtand ein Vierteljahrhundert über als Hof- und Cammermuſikus in der Herzoglich Meklenburg-Schwerin'ſchen Capelle, und ſtarb zu Ludwigsluſt am 14. Mai 1812.

Sperrventil, Sloßventil, Epistomium, ein ſtummes Orgelregiſter, wodurch der Orgelwind entweder von allen oder auch nur von einzelnen Windkäſten abgehalten oder zugelaſſen werden kann.

Speyer, Wilhelm, Violinſpieler und Componiſt, zwar nur Dilettant, aber ein ſolcher, welchem gegenüber wohl mancher Künſtler, der ſtolz auf ſeine Kunſt iſt, verdiente, blos Dilettant zu heißen, iſt im Jahr 1790 zu Frankfurt am Main geboren worden. Jede Zeit, die ihm ſeine Geſchäfte übrig ließen, verwendete er für ſeine liebe Kunſt, und ſo hat er eine nicht geringe Anzahl von Tonſtücken componirt, von denen viele, namentlich treffliche Geſänge, geſtochen und allgemein beliebt ſind. Da S.'s Liebe zur Tonkunſt noch nicht erkaltet, ſein Produktions-Vermögen noch nicht abgeſtumpft iſt, ſo haben wir wohl noch manche ſchöne Blüthe von ihm zu hoffen.

Sphekismos, der Name eines Nomos (ſ. d. und Gr. Muſik) der alten Griechen, der auf der Flöte geblaſen wurde.

Spiccato (ital.) — deutlich, gehörig von einander abgeſondert, zeigt einen runden Vortrag der Töne an, daß jeder derſelben deutlich vernehmbar erſcheint, ſie nicht in einander gleichſam verwiſcht erklingen, ſondern wie Perlen gewiſſermaßen neben einander liegen.

Spiegel, nennen die Orgelbauer 1) diejenige Lücke an der Orgelfronte, in welche der Claviaturſchrank; 2) die Lücke, in welche das Notenpult geſetzt wird; und 3) überhaupt alle Lücken am Orgelgehäuſe, wo hinein die Füllungen kommen.

Spielart, daſſelbe was Vortrag (ſ. d.).

Spielflöte, ſagen Einige irrig ſtatt Spillflöte (ſ. d.).

Spielgraf und Spielgrafenamt, ein Titel des Muſik- oder Theaterintendanten an Höfen.

Spielmanier, ſ. Manier und Vortrag.

Spielventil, ſ. Hauptventil.

Spieß, 1) Meinrad, berühmter Kirchencomponiſt des vorigen Jahrhunderts, Prior des Reichs-Gotteshauſes Yrſee in Schwaben, lebte ohngefähr bis 1778, ſchrieb aber vornehmlich in den Jahren 1713 bis 1736. — 2) Johann Martin S., ebenfalls Kirchencomponiſt des vorigen Jahrhunderts, war Lehrer am Gymnaſium, Muſikdirector und Organiſt an St. Peter zu Heidelberg.

Spieß, Johann Balthaſar, wurde 1782 den 8. Januar zu Obermaßfeld im Herzogthume Sachſen-Meinigen geboren. Als Componiſt iſt Spieß nur in einigen Kinderliedern aufgetreten, welche in der L. Erk'ſchen Sammlung aufgenommen worden ſind. Weit fruchtbarer aber hat er ſich als Schriftſteller gezeigt. Sein eigentliches Fach, in welchem er vorzugsweiſe hervorgethan hat, iſt das Unterrichswesen, wovon wir hier nur ſeinen Unterrichts-Wegweiſer für das Geſammtgebiet der Lehrgegenſtände einer Volksſchule erwähnen wollen, ein Werk, das mit dem ungetheilteſten Beifall aufgenommen worden iſt (Verleger, Heyer Vater in Gießen). Aber auch für die Muſik, beſonders inſofern ſie für Schule und Kirche gehört, hat er reichliche Gaben geſpendet. Er hat den Plan der Allgemeinen Muſik-Zeitung (dieſe Zeitung hat nur zwei Jahrgänge erlebt) entworfen, welche in Frankfurt a. M. bei Fiſcher erſchien, und war Hauptredakteur derſelben. Sowohl in dieſer, als auch in andern Zeitſchriften, beſonders in der Darmſtädter Schulzeitung, hat er namentlich folgende Aufſätze und Abhandlungen geliefert: Ueber den Unterricht im Geſange in Schulen und Familien; über die zweckmäßige Einrichtung eines Singvereins; Geſetze eines allgemeinen Muſikvereins; über Männerchöre; über die Kirchen-Choräle; über den vierſtimmigen Geſang der ganzen Gemeinde; über Volks-Liederbücher; über die Anwendung der Ziffern beim Geſange in Volksſchulen; über Kirchenmuſik; über Concerte ꝛc. Außerdem lieferte er eine große Menge von Recenſionen über Geſanglehre und Geſangſtücke aller Art. — (Er ſtarb am 6. Decbr. 1841 und hinterläßt ein ehrendes Andenken.)

Spiletta, eine berühmte italieniſche Sängerin des vorigen Jahrh., kam 1755 mit ihrem Bruder Giordani nach London, und erregte hier außerordentliches Aufſehen.

Spillflöte, Flauto cuspida, Spindelpfeife, eine Orgelſtimme, deren Labialpfeifen coniſch und in dieſer Form von der engſten Menſur ſind. Sie werden von 8 und 4' Ton gearbeitet.

Spindler, Franz Stnnislaus, hieß eigentlich Meiſter, nahm aber jenen Namen an, weil er gegen den Willen ſeiner Familie zum Theater ging. Er war zu Augsburg 1759 geboren, und betrat 1782 zum erſten Male die Bühne. Von Natur mit einer guten Stimme und vielem muſikaliſchen Talente beſchenkt, in ſeiner Jugend durch Unterricht gründlich in der Muſik gebildet, wirkte er beſonders in der Oper mit und beſchäftigte ſich auch mit der Compoſition (darunter auch Opern). Spätere Nachrichten über ihn fehlen.

Spinett, ital. Spinetto, franz. Epinette und lateiniſch Clavichordium, ein mit Drathſaiten bezogenes Taſteninſtrument, ein kleiner Flügel von nicht vollen 4 Octaven Umfang. Jetzt iſt das Inſtrument veraltet. In England heißt es Virginal. Auch nennt man jetzt wohl die alten Flügel (ſ. Fortepiano) Spinette.

Spiridio, mit dem Zuſatze a Monte Carmelo, ein Componiſt des 17. Jahrhunderts, war Carmelitermönch in dem Kloſter St. Theodor zu Bamberg.

Spiritoso oder spirituoso und con spirito, was daſſelbe iſt — geiſtvoll, mit Geiſt; bedeutet in der Muſik, wo die Wörter lediglich als Vortragsbezeichnungen vorkommen, ziemlich daſſelbe was con fuoco (ſ. d.).

Spitz, auch Cornettbaß, eine veraltete Pedalzungenſtimme, die ihren Namen von ihrem ſcharfen und ſpitzigen Tone erhielt.

Spitzeder, 1) Joseph, einer der vorzüglichſten, wo nicht unbedingt der vorzüglichſte Basso buffo, den Deutſchland in dem letztvergangenen Decennium beſeſſen hat. Er ward geboren 1797. Nachdem er eine Zeitlang in Wien geweſen war, und hier auch noch den Unterricht

Digitized by Google

Weigl's und 'anderer Meiſter empfangen hatie, ging er nach Berlin, und ward daſelbſt, mit Gründung des Königſtädter Theaters, an demſelben angeſtellt. Er fand einen unendlich groſſen Beifall, weniger indeß durch ein durchdachtes Spiel als durch ſeinen wahrhaft komiſchen Geſang und eine unverſiegbare ergötzliche Laune. Nach dem Tode ſeiner erſten Gattin, welche ebenfalls an jenem Königsſtädter Theater angeſtellt war, heirathete er die Sängerin Betty Bio, verließ alsdann mit derſelben das Engagement in Berlin und ging nach München, wo er jedoch bald von einer ſchweren Krankheit befallen wurde und 1832 ſtarb. — 2) Spitzeder, Madame Henriette, erſte Gattin des vorhergehenden, eine wirklich ausgezeichnete, vortrefflich gebildete dramatiſche Sängerin, war am 18. März 1800 zu Deſſau geboren. Ihr Familienname war Schüler. In den Jahren 1822 — 1827 ohngefähr war ſie eine der beliebteſten Sängerinnen Deutſchlands. Die Königsſtädter Bühne zu Berlin verlor einen bedeutenden Schatz, als ſo früh und unerwartet der Tod ſie am 30. November 1828 abrief. — 3) Mad. Betty Spitzeder-Bio, zweite Gattin des vorhergehenden und ſeit 1838 Mad. Maurer, eine ausgezeichnete Sängerin, wenn ſie auch die ſchönſte Zeit ihrer Blüthe bereits überlebt haben dürſte, irren wir nicht, aus Lübeck gebürtig, kam, vom Schickſal begünſtigt, früh nach Italien, und, nachdem ſie dort einen guten Grund gelegt hatte, nach Wien, wo ſie ihre Bildung vollendete. In dem Jahre 1824 und ſpäter erfreute ſie ſich eines bedeutenden Rufs, beſonders hinſichtlich der Darſtellung heiterer Rollen und was Kehlfertigkeit anbelangt. In dieſen beiden Stücken wollten ſie Einige ſelbſt mit der Sontag in Vergleich ſtellen, und die Veranlaſſung dazu möchte auch wohl um ſo näher liegen, als ſie hinſichtlich ihrer äußeren Körperbildung und ihres ganzen Weſens in der That ſehr viel Aehnlichkeit mit jener einſt weltberühmten Sängerin hat. 1828 machte ſie eine Kunſtreiſe durch Deutſchland, gaſtirte auf der Königsſtädter Bühne zu Berlin, ward auf ein Jahr für dieſelde engagirt und blieb auch, bis ſie ſich mit jenem Baſſiſten Spitzeder verheirathete und mit demſelben nun nach München ging, wo ſie ſich auch jetzt noch befindet, und einſt ſelbſt neben der Beſpermann und Schechner noch vielen Beifall fand, wenn gleich ihr ſpäter meiſt nur zweite Rollen angewieſen wurden.

Spitzflöte, wie Spillflöte, auch Flauta cuspida genannt. Sie hat mittlere Principalmenſur, und läuft nicht ſo ſpitz wie jene zu. Als Quintſtimme heißt ſie Spitzquinte.

Spitzharfe, ſ. Harfe.

Spohr, Ludwig, Churfürſtl. Generalmuſikdirector zu Caſſel, Mitglied vieler muſik. Geſellſchaften, der größte deutſche Violinſpieler dieſes Jahrhunderts und einer der ausgezeichnetſten und eigenthümlichſten Componiſten. Er iſt der Sohn eines Arztes, und zu Seeſen im Braunſchweig'ſchen 1783 geboren. Nur um des eminenten Talentes willen, das er in ſeiner früheſten Kindheit ſchon für die Tonkunſt auf allerhand Weiſe offenbarte, erlaubte ihm ſpäter der Vater, dieſelbe zu ſeinem eigentlichſten Berufe zu wählen, doch durfte er die wiſſenſchaftlichen Studien nicht darüber ganz vernachläſſigen, und hierin liegt der Grund von der hohen geiſtigen Bildung, mit welcher S. nachgehends auch, aller bloßen Technik weit entfernt, ſowohl als Virtuos denn als Componiſt und Menſch überhaupt, einer Koryphäe gleich, über ſo viele Meiſter der Zeit weit hervorragte. Wir unterlaſſen eine Anpreiſung des noch lebenden, in der ganzen gebildeten Welt anerkannten und hochverehrten Meiſters, und folgen nur der Carriere deſſelben. Zuerſt war er Herzoglich Braunſchweigiſcher Kammermuſikus; dann Herzogl. Coburgiſcher Concertmeiſter in Gotha (von 1807 an); ſpäter (1813) Capellmeiſter in Wien; dann finden wir ihn circa 1818 als Capellmeiſter am Frankfurter Theater, und, irren wir nicht, ſeit 1821 in Caſſel. Seine großen Reiſen, wahre Triumphzüge für den Virtuoſen und Componiſten, ſind durch die öffentlichen Organe bekannt geworden, wie auch ſeine zahlreichen Compoſitionen in faſt allen Zweigen der Tondichtung; die eben ſo wenig wie die Arbeiten anderer Claſſiker an dieſem Orte einer beſonderen Erwähnung bedürfen, um den Ruhm des großen Mannes zu vergrößern, der eine eigene Schule gründete, eine Menge von Jüngern zählt, und dem die Kunſt für viele Meiſter hochverpflichtet iſt, welche ihre Meiſterſchaft ihm, dem treuen Lehrer, verdanken; ja Schreiber dieſes iſt ſchon ein muſikaliſcher Enkel Spohr's, Schüler eines ſeiner Schüler; ohne ſich jedoch mit dieſer Erwähnung irgend unbeſcheiden brüſten zu wollen. Unſer Sp. iſt zu ſehr über alles Lob erhaben, als daß wir es nicht verantworten zu können glauben, wenn wir wegen Weiterem auf das Hauptwerk verweiſen, da Ausführlicheres doch füglich erſt in ſpäterer Zeit gebracht werden kann, weil unſer Meiſter zum Frommen der Kunſt und ihrer wie ſeiner Verehrer, noch in voller Rüſtigkeit thätig wirkt, was noch recht lange der Fall ſein möge! — Die Clavierauszüge von Spohr's Orcheſterwerken, welche gedruckt worden ſind, hat größten Theils ſein Bruder Ferdinand beſorgt. Derſelde war auch ein ganz braver Violinſpieler, von ſeinem Bruder unterrichtet worden, und ſtand in der Capelle zu Caſſel, wo er aber ſchon im Jahre 1831 ſtarb.

Spohr, Dorothea, geb. Schindler (nicht Preiſing, wie es in Gerber's Tonkünſtler-Lexicon heißt), die Gattin unſeres herrlichen Louis Spohr. Dieſe Frau würde ſchon als Lebensgefährtin eines ſo vielſeitig verehrungswürdigen Künſtlers des Antheils der Leſer gewiß ſeyn; ſie hat ſich aber durch eigenes Talent und Verdienſt eben ſo wohl ihre Stelle unter den Künſtlernamen geſichert, über die in dieſem Werke zu berichten iſt, und es werden viele Leſer ſich noch der Harfenvirtuoſin entſinnen, noch Viele lebhaft gedenken (wie der Verfaſſer aus frühen Jahren) des edlen Künſtlerpaares, des damals Gothaiſchen und dann Wiener Capellmeiſters Spohr und ſeiner Gattin, wie ſie — er mit dem großartigen Spiel, mit dem ſeelenvollen, edeln Geſange ſeiner Geige, ſie mit dem glänzenden, ſo zart ſäuſelnden, ſo mächtig hineinrauſchenden Spiel der Harfe — die Kunſtfreunde um ſich verſammelten und mit dem Ineinanderſpiel ihrer vermählten Seelen und Inſtrumente entzückten, wie der Gatte frohe und ſtolze Tonmaſſen für ihre Hand erſonnen und entfaltet hatte, ſie mit ihren Harmonien ſeinen Geſang emportrug, oder etwa Beide in reizvollen Fantaſien die ſchönſten Momente der Zauberflöte oder einer andern Oper ihres Lieblings in anmuthiger Verkettung vorüberführten. — Dorette Spohr, geb. zu Gotha am 2. December 1787, war die Tochter des Gothaiſchen Cammermuſikus Schindler, ihre Mutter, eine geb. Preiſing, war Hofſängerin. Noch 1819 hatte ſie in London durch ihr Spiel die größte Senſation erregt, ſich aber bei ihren Uebungen und Produktionen auf einer neuen Erhard'ſchen Harfe à double mouvement ſo angegriffen, daß ſie ihrem Inſtrumente für immer entſagen mußte. Nun wandte ſich ihr unerſchöpflicher Eifer dem Pianoforte zu, auf dem ſie es ſchon in der Kindheit zu bedeutender Fertigkeit gebracht hatte. Auch hier leiſtete ſie bald Ausgezeichnetes, und erwarb ſich auf ſpätern, mit dem Gatten unternommenen Kunſtreiſen (namentlich durch den Vortrag des großen Quintetts mit Blasinſtrumenten, das er für ſie geſchrieben hatte) großen Beifall. Allein auch hier kam ihre körperliche Ausdauer dem eher ſteigenden als nachlaſſenden Antheil ihres Geiſtes an der Kunſt nicht gleich; ſie mußte aller Ausübung der Kunſt entſagen, und nun blieb ihr nur noch die eine, aber ſchöne und gewiß für ſie beglückende künſtleriſche Thätigkeit: durch herzliche Theilnahme, voller Kunſtſinn, voll des feinſten, gebildetſten Geſchmacks die ſchöpferiſche Thätigkeit ihres Gatten zuerſt zu belohnen, gewiß auch in manchem dem Künſtlerleben nicht fremd bleibenden Momente friſcher, freudiger zu beſeelen, und ihm ſo in liebevollſter und lohnendſter Weiſe zu erſtatten, was er in ſie gelegt oder zu ſchöner künſtleriſcher Vollendung in ihr geweckt und gehegt hatte. Sie ſtarb am 20. No-

Digitized by Google

vember 1834, von Allen, die ſie kannien, als Gattin, Mutter, Freundin und Künſtlerin gleich hoch geehrt, geliebt und nun betrauert.

Spondaula, war bei den Alten ein Blasinſtrumentiſt, der bei den Opfern Muſik machte.

Spondäus, in der Muſik ein Tonfuß, der aus der Folge zweier Töne beſteht, welche beide einen Takttheil ausmachen oder den intenſiven Accent haben. Vergl. auch den Artikel Metrum.

Spondeiasmos, war bei den Griechen ein Verſetzungszeichen, das einen Ton um drei Viertelstöne erhöhte, alſo noch halb ſo viel Werth hatte als unſer Kreuz.

Sponholz, Adolph Heinrich, Organiſt an der St. Marienkirche zu Roſtock, wackerer Clavier- und Orgelſpieler, auch guter, glücklicher Componiſt, wie überhaupt ein durchbildeter Muſiker, geb. daſelbſt am 12. März 1803.

Spontini, Gasparo, K. Preuß. Generalmuſikdirector und erſter Capellmeiſter, Dr. der Muſik, Mitglied mehrerer Academien, Ritter mehrerer Orden. Dieſer merkwürdige Mann, Componiſt der claſſiſchen Opern: die Veſtalin (1807); Nurmahal (1821); Olympia (1816); Ferdinand Cortez (1809) u. A., hat durch das Außerordentliche ſeiner Leiſtungen, wie durch die Eigenthümlichkeit ſeiner perſönlichen Verhältniſſe beſonders in Deutſchland bei Anhängern und Gegnern eine ſolche Spannung hervorgerufen, daß es ſchwer iſt, ſich mit Unbefangenheit unter dem Parteigewirre ein freies Urtheil zu bewahren, noch ſchwerer — wo nicht unmöglich — allgemeinen Glauben an dieſe Unbefangenheit und Selbſtſtändigkeit des Urtheils zu finden. Indeß, ſo wünſchenswerth das Letztere ſeyn mag, ſo iſt es doch nicht der unbedingte Preis für den von der Würde öffentlicher Rede Durchdrungenen. Die Wahrheit iſt der rechte Preis ihrer ſelbſt; ſchon das Hinſtreben zu ihr iſt dem Künſtler Lohnes genug, wo es zumal Sachen der Kunſt, eine kunſtgeſchichtliche Erſcheinung gilt. Der Kunſtgeſchichte aber gehört Spontini bleibend an; ſelbſt ſeine Gegner werden dies ſchwerlich in Abrede ſtellen. — Spontini iſt den 14. November 1784 in Jeſi, einem Städtchen im Kirchenſtaate, geboren. Er war zuerſt zum Geiſtlichen beſtimmt, erhielt deshalb gründliche Schulbildung, namentlich im Lateiniſchen (er hat in dieſer wie in ſeiner Mutterſprache Gedichte gemacht), und wurde nur durch eigenen Trieb auf eine andere, die muſikaliſche, Laufbahn gedrängt. Wir verweiſen wegen Ausführlicherem auf den intereſſanten Artikel von A. B. Marx im Hauptwerk, hatten für jetzt eine Schilderung von Sp.'s Leiſtungen als weltbekannt für überflüſſig; brachten darum nur das Nöthigſte in Umriſſen, überzeugt, daß nach abgeſchloſſener Laufbahn dem Meiſter eine erſchöpfende Biographie werden wird, in welcher dann die Verehrer deſſelben volle Befriedigung finden werden.

Spontoni, 1) Aleſſandro, ein berühmter italieniſcher Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts. — 2) Bartolomeo S., ebenfalls ein Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts. — Der Name Spontoni war überhaupt 3 ganze Jahrhunderte hindurch in Italien in der muſikaliſchen Welt berühmt.

Spork oder Spörken, Franz Anton Reichsgraf von, ein eifriger Beförderer der Muſik und in der Geſchichte bekannt als der Verpflanzer des Waldhorns nach Deutſchland, war zu Liſſa 1662 geboren und der Erbe eines unermeßlichen Vermögens, das ihn denn auch in den Stand ſetzte, ſpäter aus Liebe zur Muſik ſo manchen tüchtigen Künſtler auf ſeine Koſten bilden zu laſſen, und noch manche andere große Opfer dieſer Neigung zu bringen. Er ſtarb auf ſeinen Gütern zu Liſſa am 30. März 1738.

Sprachmaſchine, eine von Kempelen erfundene Maſchine, welche menſchliche Wörter nachahmt. Nach Kempelen haben auch Andere, beſonders Dr. Müller, Sprachmaſchinen herzuſtellen verſucht.

Sprachrohr, ein Werkzeug, mit deſſen Hülfe man bewirken kann, daß das Geſprochene viel weiter als gewöhnlich, unter günſtigen Umſtänden ſogar über eine Stunde weit gehört werden kann. Das Sprachrohr beſteht aus einer 6 bis 15 Fuß langen Röhre, welche oben ein Mundſtück hat, ſo groß, daß es beide Lippen deſſen, der in die Röhre hineinſpricht, bedeckt. Unten erweitert ſich die Röhre etwas. Man macht das S. von Zinn, Blech, oder Pappe, letztere inwendig gefirnißt.

Springer, Vincent, der berühmte Baſſethorniſt, war geboren zu Jung-Bunzlau bei Prag um 1760.

Springer oder Docken, hießen in den alten und eigentlichen Flügeln diejenigen Reihen Hölzer, welche hinten auf den Claves ruhten, durch den Reſonanzboden hindurch bis zu den Saiten reichten und in welchen die ſogenannten Zungen eingeſetzt waren, welche mit ihren Stückchen Rabenfedern die Saiten zum Klange brachten.

Springlade, ſ. Windlade.

Sprung od. ſpringende Intervalle nennt man in der Muſik ſolche, deren beide Töne auf dem Notenplane mehr als 2 Stufen einnehmen. Es gibt Terzen-, Quarten-, Quinten- u. ſ. w. Sprünge, d. h. es folgen 2 Töne unmittelbar auf einander, welche ein ſolches Intervall zu einander bilden.

Spund, das Stück Brett von hartem Hirn- oder Eichenholz, welches genau in den vorderen Theil des Windkaſtens in der Orgel paßt und auf den Kanten mit Leder überzogen iſt, damit es winddicht anſchließt.

Staab, 1) Caſpar, zuletzt Hofconcertmeiſter zu Fulda, geboren zu Damm bei Aſchaffenburg, ſtarb am 19. Auguſt 1798 am Schlagfluſſe, in ziemlich hohem Alter. — 2) Pater Odo S., Benedictinermönch und Profeſſor der Muſik zu Fulda, war zu Frauenſtein im Rheingau am 23. Juni 1745 geboren. Er gab unter Anderem heraus: „Anweiſung zum einſtimmigen Choralgeſange 2c." (1779), und componirte eine Paſſionscantate „der Tod Jeſu." Er ſtarb erſt gegen 1814.

Stabat mater, ein berühmter geiſtlicher Geſangstext in lateiniſchen Terzinen, der anfängt mit den Worten: Stabat mater dolorosa, von vielen und den größten Kirchencomponiſten in Muſik geſetzt worden iſt, wie von Paleſtrina, Pergoleſi, Aſtorga, Haydn 2c.

Stabile, Annibale, bekleidete in Rom von 1575 bis 1595 verſchiedene Capellmeiſterſtellen. Zu Venedig ſind Werke von ihm gedruckt.

Stabingher (Stabinger), Mattia, war ein Deutſcher von Geburt, ging aber, nachdem er ſich um 1770 einige Jahre in Frankreich aufgehalten hatte, nach Italien und gab nun ſeinem Namen, weil er in Italien zu bleiben beſchloß, eine italieniſche Endung. Er war Virtuos auf der Flöte, und componirte auch viele gute Sachen. Sein Todesjahr muß in die Zeit um 1815 fallen.

Staccato (abgek. stac.) — abgeſtoßen; der Gegenſatz von ligato (ſ. d.); die Töne ſollen ganz kurz angegeben, abgeſtoßen, im Vortrage ſtreng von einander geſchieden werden.

Stade, Franz, Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument. 1760 kam er als erſter Violiniſt in die Capelle des Landgrafen Friedrich von Caſſel.

Stadelmaier, Johann, Kirchencomponiſt des 17. Jahrhunderts, war aus Freyſingen gebürtig, und befand ſich um 1600 in der Capelle des Erzbiſchofs von Salzburg; dann wurde er gegen 1640 Erzherzogl. Oeſterreichiſcher Capellmeiſter und zuletzt Capellmeiſter zu Grätz.

Staden, Johann, berühmter deutſcher Componiſt des 17. Jahrhunderts, geboren zu Nürnberg 1581, war zuerſt (um 1618) Organiſt an der Kirche St. Lorenz daſelbſt, dann aber an der Sebalder Kirche, und ſtarb 1634. Sein älteſter Sohn — Adam, zeichnete ſich als Dichter aus, war aber Juriſt und Regiſtrator zu Nürnberg. Der jüngere — Sigismund Theophilus (Gottlieb), geb. 1607, war dagegen ebenfalls wieder ein großer Meiſter in der Tonkunſt. Er ſtarb 1655.

Stading, glänzte zu Ende des vorigen Jahrhunderts als erſte Sängerin bei der Oper zu Stockholm, war aber eine Deutſche von Geburt.

Stadler, zwei Brüder, und beide zu den ausgezeichnetſten Clarinettiſten und Baſſethorniſten ihrer Zeit gehörend, blüheten beſonders in den beiden letzten De-

Digitized by Google

cennien des vorigen Jahrhnnderts, wo ſie bei der ſogenannten Kaiſerl. Harmonie zu Wien angeſtellt waren. Sie trugen auch Viel zur Verbeſſerung ihrer Inſtrumente (ſ. Klarinette) bei, namentlich durch Vermehrung der Klappen.

Stadler, Felix, geboren den 13. Jannar 1754 in Wien, und geſtorben den 30. Sept. 1824, war Sängerknabe der K. K. Hofcapelle, und bildete ſich zu einem tüchtigen Contrabaßſpieler aus, und diente über 40 Jahre in beiden Hoftheatern, ſo wie im St. Stephansdome.

Stadler, Joſeph, des vorigen Vater, geboren am 4. März 1724 zu Wolfpaſſing in Unter-Oeſterreich, wurde gleichfalls im Hof-Convicte erzogen, war einer der Mitbegründer des Wittwen- und Waiſenfonds der Tonkünſtler-Societät, und ſtarb, allgemein geachtet, als Capellmeiſter an der Jeſuiterkirche in Wien, den 6. Januar 1777.

Stadler, Joſeph, des vorigen Enkel, geboren in Wien den 13. October 1796. S. beſitzt neben gründlichen Compoſitions-Kenntniſſen, auch eine fruchtbare Erfindungsgabe, und wenn er ſogar in ſeiner Vaterſtadt einen mindern Grad von Berühmtheit genießt, ſo trägt doch wohl nur ein zurückgezogenes Walten und ſeine faſt zu beſcheidene Anſpruchsloſigkeit die Schuld davon.

Stadler, Maximilian, Abbé, geb. den 4. Auguſt 1748 zu Melk, in Unter-Oeſterreich, und geſtorben den 8. November 1833 in Wien. Einer ſeiner älteſten Verehrer, Ritter v. Trattnern, errichtete ihm auf dem Leichenacker vor der St. Marcus-Linie ein einfaches, im edlen Style gearbeitetes Monument, mit der, von dem Dichter Caſtelli entworfenen, paſſenden Inſchrift: „Ein Prieſter ruhet hier des Heiligen und Schönen; er predigte das Wort des Herrn, und ſang's in Tönen." Stadler's ſämmtliche Compoſitionen ſind theils gedruckt, theils Manuſcript (ſiehe das Hauptwerk.). Sie beſtehen größtentheils in Kirchenmuſiken, welche dem Componiſten einen weitverbreiteten Ruf erwarben. Die bekannteſten ſind: ſein Oratorium „das befreite Jeruſalem", Requiem und mehrere Meſſen, wie manche Claviercompoſitionen. Da wir es nur mit dem Muſiker zu thun haben, ſo übergehen wir hier die im Hauptwerke geſchilderten Leiſtungen und Schickſale des Geiſtlichen.

Stadtmuſikus, auch Stadtpfeifer, Stadtzinkeniſt, Kunſtpfeifer, Amtsmuſikus und in einigen Gegenden ſogar Hausmann genannt. Ein leſens- und erwägenswerther Aufſatz über das Inſtitut der Stadtmuſiker, vom Freiherrn v. Miltitz, ſteht in der Leipziger allgem. muſikal. Ztg. 1837 pag. 825 ff.

Stagione, bei den Italienern die Zeit, wo Opern aufgeführt werden. Solcher Opernzeiten (Stagioni) haben ſie nun 4: die Carneval-, Frühlings-, Sommer- und Herbſtſtagione. Vom Aſchermittwoch bis zum zweiten Oſtertage aber ſind in ganz Italien alle Theater geſchloſſen.

Stahlclavier, ein von Troiger in Deſſau 1792 erfundenes Inſtrument, das dem Gambenclaviere ganz ähnlich war, aber auch jetzt ſchon ganz vergeſſen iſt.

Stahlharmonica, ſ. Harmonica.

Stahlſaite, ſ. Drathſaite.

Stahlſpiel, heißt in der Orgel das Glockenſpiel oder die Cymbel, wenn ſtatt der Glöckchen kleine Stahlſtangen oder Federn gebraucht ſind.

Stainer oder Steiner, Jacob, ein geſchickter Saiteninſtrumentenmacher zu Abſom, einem kleinen Dorfe bei Hall in Tyrol, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts, und war ein Schüler des berühmten Inſtrumentenmachers Amati zu Cremona. Er verfertigte ganz vorzügliche Violinen. Viele Violinen exiſtiren unter dem Namen Stainer, ſind aber keine Stainer'ſchen Fabrikate. Stainer lebte 1684 nicht mehr. Ein Bruder von ihm — Marcus mit Vornamen, war ebenfalls Inſtrumentenmacher zu Lauten in Oeſterreich, aber bei Weitem nicht ſo berühmt.

Stamentienbaß oder Stamentienpfeiſe, ſ. Schwiegel.

Stamitz, 1) Anton Thaddäus, geb. zu Teutſchbrod, in Böhmen, in ſeiner Jugend ein ausgezeichneter Violoncellvirtuos, war mehrere Jahre Concertmeiſter am Pfälziſchen Hofe zu Mannheim, kehrte dann aber nach Prag zurück, und ward Geiſtlicher, erſt Caplan, dann Dechant zu Teutſchbrod, endlich erzbiſchöflicher Landvikar und Canonikus im Stift zu Altbunzlau, wo er am 23. Auguſt 1768 ſtarb. — 2) Johann, Bruder des vorhergehenden, großer Violinſpieler und Stifter der ehemaligen ſogenannten Mannheimer Schule, war viele Jahre Concertmeiſter und Director der Inſtrumental-Cammermuſik daſelbſt, bis er mit der ganzen Mannheimer Capelle nach München verſetzt ward, wo er gegen 1770 ſtarb. Er hat viele Violinſachen, Concerte, Sonaten, Solo's, Sinfonien ꝛc. componirt. — 3) Carl, älterer Sohn des vorhergehenden Johann, geboren zu Mannheim am 7. Mai 1746, ſtudirte die Violine nebſt der Compoſition bei Canabich, und ſtand ſchon 1767 als Cammermuſikus in der dortigen Capelle. 1770 aber ging er nach Paris, wählte daſelbſt die Bratſche und Viole d'Amour zu ſeinen Concertinſtrumenten, und ward von dem Herzoge von Noailles zu ſeinem Hofcomponiſten ernannt. 1785 kehrte er nach Deutſchland zurück, ward 1787 Capellmeiſter am Hofe von Hohenlohe-Schillingsfürſt, 1789 für ein Jahr Concertmeiſter und Dirigent der Concerte zu Caſſel, componirte im Auftrage für verſchiedene Höfe, machte Reiſen, auf denen er durch ſein wahrhaft meiſterliches Spiel der Viole unendlichen Beifall und Ruhm ärndtete, und ließ ſich endlich 1794 in Jena als Univerſitäts-Concertmeiſter nieder. Er ſtarb 1802, eine große Menge Inſtrumental- und Vocal-Compoſitionen hinterlaſſend. — 4) Anton jüngerer Bruder des vorhergehenden Carl, und ebenfalls ein genialer Tonſetzer und Virtuos auf der Violine, geboren zu Mannheim 1753, kam frühzeitig nach Paris, wo er eine Anſtellung in der Konigl. Capelle erhielt, und auch gegen 1820 ſtarb.

Stammaccord. Wir theilen die Geſammtmaſſe der Accorde gewöhnlich in 2 Hauptclaſſen: Stamm- und abſtammende Accorde; jene heißen auch wohl Grundaccorde, und dieſe entlehnte, gebildete. Stammaccorde ſind durch keinerlei Art von Umkehrung oder Verwechſelung entſtanden, enthalten vielmehr die zur Bildung einer Harmonie nöthigen Intervalle in ihrer erſten, natürlichſten Geſtalt; aber es können aus ihnen durch Umkehrung und Verwechſelung wieder andere Accorde gebildet werden, die ſich dann zu ihnen verhalten, wie Zweige zum Stamm, und daher der Name. So iſt z. B. der reine Dreiklang, in Dur oder Moll, ein Stammaccord, denn ſeine Bildung geſchieht aus der Zuſammenſtellung der natürlichen Intervalle Terz, Quinte und Octave, mit der Tonica im Baß, und durch ſeine Umkehrung entſteht einmal der Sexten- und dann noch der Quartſextenaccord. Ferner ſind Stammaccorde die Accorde über der Dominante mit der Septime und None. Der Septimenaccord entſteht durch Zufügung der Septime zum Dreiklange, und der Nonenaccord durch Zufügung der None zum Septimenaccorde; aus beiden aber laſſen ſich durch Umkehrung wieder verſchiedene andere Accorde bilden, d. h. indem man ſtatt des Grundbaſſes ein anderes Intervall in die Grundſtimme nimmt, zu welchem nun die übrigen Intervalle des Accordes ein anderes Verhältniß ausmachen. Es iſt nicht nöthig, weiter darauf hier einzugehen, wenn man jene allgemeine Regel, über die Natur der Stammaccorde, feſthält.

Stammintervall, ſ. Intervall.

Stammmelodie, iſt diejenige Geſangsweiſe eines Kirchenliedes, welche urſprünglich auf einen Text oder ein Kirchenlied gemacht worden iſt. Gewöhnlich werden dieſe Stammmelodien, die auch Urmelodien heißen, in den Choral- und Geſangbüchern mit den Anfangsworten jenes älteren Urliedes angeführt; oft aber werden auch die Anfangsworte eines ſpäter gedichteten oder ebenfalls bekannten, in den Strophen gleichartigen Liedes angeführt, wie: „Mir nach, ſpricht Chriſtus ꝛc." ſtatt „Mach's mit mir, Gott ꝛc." oder „Auf Gott und nicht auf meinen Rath ꝛc." ſtatt „Was Gott thut, das iſt wohlgethan ꝛc."

Digitized by Google

wie eigentlich die Urmelodie angegeben werden ſollte. Der größere Theil der gangbaren Melodien unſerer Kirchenlieder (Choräle) ſchreibt ſich aus dem 16. und 17. Jahrhunderte her; wenigere gehören der neueren Zeit an. Die Melodien alle aufzuzählen, von denen die Componiſten noch bekannt ſind, und welche alſo eigentlich Stammmelodien heißen können, iſt nicht unſere Aufgabe hier, und wäre zu weitläuftig.

Stammtonleiter. So heißt die Tonleiter von C-Dur, weil ſie alle ſieben Stufen rein (ohne Erhöhung und Erniedrigung) enthält, und man deshalb die Bildung der Durtonleitern von ihr beginnt, die der Molltonleitern aber den Durtonleitern nachfolgen läßt.

Ständchen, ſ. Serenade.

Stanesby, Vater und Sohn, Beide Thomas mit Vornamen, und Beide einſt ſehr berühmte Flötenmacher zu London. Der Vater ſtarb zu London 1734, und der Sohn, der einen noch größern Ruf als der Vater hatte, im Jahre 1754.

Stanhope, Charles Earl, Viscount von Mahon, Baron von Elvaſten, Graf von, großer Akuſtiker, geb. 1753 zu Genf, wo ſeine Eltern wohnten. Kurz vor ſeinem Tode noch, welcher am 1. December 1816 zu London erfolgte, gab er, ſeine merkwürdige politiſche Carriere übergehend, das auch in Deutſchland bekannt gewordene Werk über Temperatur der Inſtrumente in erneuerten Auflagen heraus. Den Inhalt deſſelben kann man in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung von 1815 pag. 37 ff. auszüglich nachleſen.

Stanlay, John, Director der Königl. Muſik zu London, war geb. daſelbſt 1712, und hatte das Unglück, zuerſt durch die Blattern das eine, und nachgehends, als er noch nicht volle 3 Jahr alt war, durch einen Fall in ein Federmeſſer auch das andere Auge zu verlieren, ſo daß er nun ſtockblind war und ſein Lebelang blieb. Demohngeachtet bildete ſich ſein muſikaliſches Talent ſo früh und glänzend aus, daß er in ſeinem 14. Jahre ſchon Organiſt an der Andreaskirche zu London ward, und nachgehends den Ruf eines der größten Orgelſpieler ſeiner Zeit erlangte. Als Director der Königl. Muſik, welches er ſpäter wurde, mußte er jährlich auf den Geburtstag des Königs 1 neue Ode und 12 Menuetten componiren. Er that dies mittelſt eines Notiſten, und ſo iſt die große Menge dieſer Art Compoſitionen entſtanden, welche noch von ihm vorhanden ſind. Auch als Director beſaß er mittelſt eines beiſpiellos ſcharfen und fein ausgebildeten muſikaliſchen Gehörs und ſeltenen Gedächtniſſes große Gewandtheit. Die Händel'ſchen Oratorien z. B., namentlich den „Meſſias,“ führte er zum öftern durch ein großes Orcheſter mit der äußerſten Präciſion auf. Er mußte jede Compoſition, welche er dirigiren wollte, vorher auswendig lernen. Das geſchah aber binnen kürzeſter Friſt und bis auf die größte Kleinigkeit hin. Außerdem kannte er die meiſten klaſſiſchen Werke ſowohl ſeiner als der älteren Zeit, und wußte ſie auswendig. Von ſeinen Inſtrumentalſachen ſind auch viele Concerte für Streichinſtrumente, Clavier, und Sonaten und Solo's für die Flöte gedruckt worden, und ſie fanden bei Kennern und Laien den ungetheilteſten Beifall, ja bei jenen Bewunderung. Er ſtarb zu London am 20. Mai 1786.

Stanze, ital. Stanza, jede Strophenabtheilung eines kürzeren oder längeren Gedichts, oft aber auch ein ganzes lyriſches Gedicht von einer einzigen Strophe; in der Muſik dann auch die Melodie einer ſolchen Strophe, oder die Abtheilung des Geſanges eines Gedichts.

Stark, Friedrich Gottlieb, Cantor in Waldenburg in Schleſien, geboren am 29. Auguſt 1742, und geſtorben den 20. Mai 1807, zeichnete ſich als Componiſt und durch ſein vortreffliches Orgelſpiel aus.

Starke, Friedrich, 1774 zu Elſterwerda in Sachſen geboren. Im Jahre 1816 führte er ein muſikaliſches Tongemälde „die Schlacht bei Leipzig,“ mit dritthalb hundert Individuen zwei Mal im K. K. großen Redoutenſaale auf. Auch in Großenhein, ſo wie en passant zu Prag und Leipzig, producirte er die oben erwähnte Bataille-Compoſition, und demnächſt ſich ſelbſt auf dem Horn und Czakan. Er beſchäftigte ſich mit der Herausgabe eines Journals für Militärmuſik, deſſen Monatshefte gegen 300 angewachſen ſind; ein zweites, blos für Trompeter-Chöre eingerichtet, gränzte in ſeinen Lieferungen ebenfalls ſchon an die Zahl 50. Außer dieſen Werken hat er mehrere Meſſen und andere Kirchenſtücke, Lieder, Sonaten, Quartette ꝛc. verfaßt, und auf eigene Koſten ein Lehrbuch, unter dem Titel „Wiener Pianoforte-Schule,“ in 3 Theilen und 2 verſchiedenen Auflagen, die letztere nämlich abgekürzt und zuſammengedrängt, drucken laſſen. Er ſtarb nach kurzem Krankenlager, am 18. December 1835 in Döbling bei Wien.

Starzer, Joſeph, höchſt fruchtbarer und auch ſehr beliebter Ballet-Componiſt im vorigen Jahrhundert (geb. 1727), der die meiſten von den ſchönen Noverre'ſchen Balletten in Muſik brachte, ſtarb zu Wien, wo er mit geringer Unterbrechung ſein ganzes Leben auch zugebracht hatte, im Jahre 1787. In ſeinen jüngeren Jahren war er auch ein ausgezeichneter Violinſpieler und als ſolcher in Wien angeſtellt.

Staudigl, Joſeph, der weltberühmte Baſſiſt, K. K. Hof-Capell- und Opern-Sänger in Wien, wurde den 14. April 1807 zu Wöllersdorf in Unter-Oeſterreich geboren. Sohn eines K. K. Revierförſters und Vetter Schullehrers ſollte er ſich des Vaters Stande oder den Wiſſenſchaften widmen, nach eigenem Wunſche wollte er, wiſſenſchaftlich vorgebildet, ſich dem geiſtlichen Stande widmen, wählte endlich aber doch die Kunſt, in der er ſich, von unten beginnend, auf die achtbare Stufe emporſchwang, auf der wir ihn jetzt erblicken. Noch im kräftigen Alter und in voller Thätigkeit läßt ſich von dem vielſeitig gebildeten Künſtler (von dem wir auch ſehr gefällige Vocalcompoſitionen kennen), deſſen Lebenslauf ſeiner Zeit ausführlicher geſchildert werden mag, Viel erwarten. Außer in Deutſchland feierte er namentlich in der brittiſchen Hauptſtadt große Triumphe.

Staudinger, Joh. Georg, Componiſt und zu ſeiner Zeit guter Clavierſpieler, war Cantor und Muſikdirektor zu Weiſenburg am Nordgau, und ſtarb daſelbſt um 1790.

Staudt, Karl Wilhelm, ſeit 1834 Muſikdirector zu Schaffhauſen in der Schweiz, iſt in München den 4. Nov. 1811 geboren. In den Jahren 1829 u. 1830 war er Orcheſterdirector beim Schweizer'ſchen Volkstheater. In Schaffhauſen iſt er ſowohl als Lehrer wie als Dirigent ſehr beliebt, und man rühmt an ihm neben der nicht unbedeutenden Fertigkeit, einen ſchönen kräftigen Ton und ſeelenvollen Vortrag.

Staufer, berühmter Inſtrumentenmacher der Neuzeit zu Wien, ſ. Guitarre d'amour und Fortepiano.

Stazzi, italieniſcher Oboenvirtuos, aus Florenz gebürtig, lebte zu Neapel, Mailand, Venedig, und ſtarb endlich in ſeiner Vaterſtadt, wo er eine Anſtellung erhalten hatte, um 1770.

Steckler, Mademoiſelle, Harfenvirtuoſin des vorigen Jahrhunderts, war eine Deutſche von Geburt, die aber frühzeitig nach Paris kam und ſich dort unter dem berühmten Krumpholz bildete, nachher auch für immer dort fixirte. Ihr Ruf als Künſtlerin war ſehr groß.

Steertſtück, ganz veralteter Name des Clavecins (ſ. d.).

Steffani (eigentlich Stephan oder Steffan), Joſeph Anton, geboren zu Copidino am 14. März 1726, war K. K. Hofclaviermeiſter in Wien, und ein fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument. Sein Ruf als Lehrer im Clavierſpiel war glänzend. Er ſtarb gegen Ende des vorigen Jahrhunderts.

Steffani, Agoſtino, 1655 (nicht 1650) zu Caſtelfranco geboren, hatte früher als Tonkünſtler geglänzt, war auch berühmt als Staatsmann. Er ſetzte auf den Titel ſeiner Compoſitionen ſeinen Namen nicht, ſondern gab ſie ſämmtlich unter dem Namen ſeines Copiſten, Gregorio Piva, heraus; lebte in Hannover, bis 1724 die neu errichtete Academie of ancient Music in London

ihn zu ihrem Director machte. Er nahm die Stelle an, ſchrieb auch noch Muſikaliſches, aber ging nicht ſelbſt nach London, ſondern ſandte von Zeit zu Zeit nur Compoſitionen dahin, woher es auch kommen mag, daß jetzt in England ſeine Werke noch bekannter ſind, denn in Deutſchland, und noch weniger in Italien. 1729 machte er eine Reiſe in ſein Vaterland, lebte längere Zeit zu Rom, wo der Cardinal Ottoboni mehrere ſeiner Opern und Oratorien aufführen ließ, und kehrte dann nach Hannover zurück. Im folgenden Jahre 1730 mußte er verſchiedener Angelegenheiten halber eine Reiſe nach Frankfurt unternehmen; kaum war er daſelbſt angelangt, ſo ward er krank, und ſtarb im 75. Lebensalter.

Steffani. Alle übrigen Künſtler dieſes Namens, außer den vorhergehenden, ſehe man unter Stephan und Stephani.

Steg, ital. Ponticello, franz. Chevalet, deutſch von Einigen auch Sattel genannt, iſt das auf den Geigeninſtrumenten zwiſchen den F-Löchern auf dem Reſonanzboden ſtehende Holz, auf welchen die Seiten ruhen, und in deſſen Ruhe ſie mit dem Bogen berührt werden. Näheres lernt jeder Geiger bei dem Unterricht. Auch andere Saiteninſtrumente haben Stege, deren Zweck und Beſchaffenheit ebenfalls dem Inſtrumentaliſten vom Lehrer erklärt wird.

Stegmann, Carl David, geboren zu Dresden 1751. Stand als dramatiſcher Sänger, Muſikdirector und geiſtreicher Componiſt in allgemeiner Achtung, und war, als der große Schröder von der Oberleitung zurücktrat, 1798 nebſt dreien ſeiner Collegen Muſikdirektor des Stadttheaters in Hamburg. 1811 entſagte er der Mitdirection, und zog nach Bonn, zu ſeinem alten Freund Simrock, wo er denn auch, nachdem ſeine Familie verſorgt war und ein geſammeltes, ziemlich bedeutendes Capital anſtändigen Unterhalt ihm gewährte, im erſten Viertheil des Jahres 1826 ſeine Lebenstage beſchloß. Von S.'s Kindern waren zwei Töchter, Caroline und Friederike Felicitas, ganz angenehme Sängerinnen. Erſtere verheirathete ſich an den Schauſpieler Herzfeld und letztere ging ſpäter zum Schauſpiel über.

Stegmayer, Ferdinand, geboren zu Wien 1804, guter Clavier- und Violinſpieler. Als Heinrich Dorn von Leipzig abging, ward er 1832 zu deſſen Nachfolger als Muſikdirector am Stadttheater ernannt. 1835 erſchien von ihm eine Sammlung Lieder. Unter dem, was er früher in Wien componirt hat, befinden ſich auch einige recht brave Kirchenwerke.

Steibelt, Daniel, Kaiſerl. Ruſſiſcher Capellmeiſter, großer Virtuos auf dem Pianoforte und ſehr fruchtbarer Componiſt. Er war um's Jahr 1755 in Berlin geboren, wo ſein Vater als ein ſehr geſchickter Clavier-Inſtrumentenmacher lebte. S. ſtarb in St. Petersburg, nach einer ſchmerzlichen und ziemlich langwierigen Krankheit, am 20. September 1823, etwa 68 Jahre alt. Außer einer Menge ſeiner Compoſitionen hat er ſeinem Sohne Nichts hinterlaſſen, denn Steibelt hatte das Unglück, lebenslang mit ſeinen Finanzen in Unordnung zu ſeyn. Seine zahlreichen Compoſitionen ſind keineswegs großartig, aber glänzend; nicht eben originell, aber ſehr gut zu hören; nicht mit viel Wiſſenſchaft, aber mit ſteter Hinſicht auf Effekt, mit Annehmlichkeit und zum Theil mit feinem Modegeſchmack verfertigt. Er war gewiſſermaßen der Wanhall ſeiner Zeit. Uebrigens ſind jetzt ſowohl ſeine Opern wie auch ſeine Vocal- und Inſtrumentalcompoſitionen, wie beliebt ſie auch geweſen, jetzt faſt vergeſſen, mit Ausſchluß etwa der inſtructiven Clavierſachen.

Steieriſch, die Melodie zu einem deutſchen Tanze gleiches Namens, wie der Walzer im Dreiachtel- oder Dreiviertel-Takte und von raſchem Tempo. Der Tanz iſt beſonders in der Steiermark zu Hauſe und daher denn auch der Name.

Steigen, der Gegenſatz von fallen. Unter ſteigenden Intervallen verſteht man ein aufwärts Fortſchreiten der Töne.

Steigleder, Johann Ulrich, Componiſt des 17. Jahrhunderts, blühete in der erſten Hälfte deſſelben und war Organiſt, aber wo? können wir nicht angeben.

Stein, Karl, k. k. Hofcapellſänger (Baſſiſt), geb. am 21. Januar 1807 zu Miſtlbach in Niederöſterreich. Nach vollendeten Studien machte Stein eine Reiſe durch ganz Deutſchland, Frankreich und die Schweiz; nach der Rückkunft wurde er als k. k. Hofſchauſpieler im k. k. Hofburgtheater engagirt; und im Herbſt 1845 zum Mitgliede der k. k. Hofcapelle, als Baßſänger ernannt. Von ſeinen Compoſitionen exiſtiren bisher: Mehrere Lieder mit Clavierbegleitung, Chöre, Quartetten, Ouverturen, Singſpiele, Operetten, und eine große Oper, in drei Akten: „Der Aſtrolog" ꝛc.

Stein, Johann Andreas, ſeiner Zeit der berühmteſte Orgel- und Inſtrumentenmacher, wurde 1728 in dem Pfälziſchen Städtchen Heidelsheim geboren, und ſtarb zu Augsburg, 64 Jahre alt, am 29. Februar 1792. Von ſeiner Erfindung iſt die Melodica und die Saiten-Harmonica, das Clavicin organisé und das Vis à vis oder der Doppelflügel. Noch ein bleibendes Verdienſt erwarb ſich S. durch die ſorgfältige Erziehung und Bildung ſeiner ſechs Kinder, worunter Nanette (ſ. unten) und Andreas, nach des Vaters Abſterben, 1794, in Wien ſich anſäßig machten, und gemeinſchaftlich das immer mehr ſich erweiternde Geſchäft mit raſtloſer Betriebſamkeit fortſetzten; ein jüngerer Sohn aber, Friedrich (ſ. d.), der 1804 gleichfalls ſeinen Geſchwiſtern nach der Kaiſerſtadt folgte, wo er, geſchätzt als Virtuoſe, Componiſt und Menſch, im Lenze des Lebens ſtarb.

Stein, Nanette, verehelichte Streicher, des berühmten Johann Andreas nicht minder berühmte Tochter, (Pianiſtin) geboren zu Augsburg den 2. Januar 1769, und geſtorben als glückliche Gattin und allgemein verehrte Mutter, Freundin und Künſtlerin in Wien den 16. Januar 1833, muß in jeder Beziehung eine würdige Schülerin ihres trefflichen Vaters genannt werden. Oft noch entzückte die gefällige Frau in häuslichen Cirkeln fremde und einheimiſche Kunſtfreunde eben ſo wohl mit ihrem ſoliden, gediegenen Meiſterſpiel, als durch ihren ſeelenvollen Geſang; erlebte die Freude, ihren Sohn mit der liebenswürdigen Tochter des Hofraths A. André aus Offenbach vermählt zu ſehen und Enkel auf ihrem Schooße wiegen zu können; trug mit frommer Ergebung die monatlangen Leiden eines lähmenden Lungenübels, und ſchied von hinnen in Gatten- und Kinderarmen, mit dem erhebenden Bewußtſeyn, daß auch die Nachwelt ihr Andenken erhalten und dankbar anerkennen werde.

Stein, Friedrich, Sohn des berühmten Inſtrumentenmachers in Augsburg, und geboren daſelbſt 1784; galt allgemein für einen der vorzüglichſten Pianiſten und berechtigte auch als Tonſetzer zu ſchönen Erwartungen, welche aber ein frühzeitiger Tod, im Lenze des Lebens, am 5. Mai 1809 vernichtete. Außer einigen werthvollen, im Stich erſchienenen Clavierſtücken ſchrieb er auch für das Theater das Zauberſpiel „der Kampf um Mitternacht" und das pantomimiſche Ballet „die Fee Radiante."

Steinacker, Carl, war 1785 in Leipzig geboren. In Wien, um ſeine Studien zu vollenden, ſchrieb er mehrere Operetten, welche Glück machten, z. B. „Haß und Liebe," „die Vedette" u. A., gegen 13 wackere Clavierſachen, Lieder ꝛc., mußte dann aber Soldat werden, machte beide große Feldzüge des deutſchen Befreiungskampfes mit, kehrte aber krank und ſiech aus demſelben zurück, ſo daß er am 18. Januar 1815 bereits ſein Leben aufgeben mußte. Sein ſchönes Talent und ſein außerordentlicher Eifer berechtigten zu den ſchönſten Hoffnungen, da ſelbſt jene ſeine Werke, obſchon hie und da Spuren der Unreife an ſich tragend, doch im Ganzen ſchon als Erzeugniſſe feurigen Strebens, das Intereſſe jedes Kenners erregen.

Steindorf, Johann Martin, zuletzt Ober-Cantor zu Zwickau, war geboren zu Doutleben im Weimar'ſchen am 18. März 1663, wo er 1739 ſtarb. Außer vielen Feſtmuſiken und Magnificaten, wie zwei vollſtändigen

Digitized by Google

Jahrgängen von Kirchenſtücken, ſetzte er auch die Auferſtehungsgeſchichte Chriſti vier Mal in Muſik, vier Cantaten zum Jubelfeſte 1733, und ein „Erbhuldigungs-Muſik,“ wozu er zudem den Text verfertigt hatte.

Steiner, Jacob und Markus, ſ. Stainer.

Steiner, ein berühmter Fagottiſt des vorigen Jahrhunderts, lebte in Copenhagen.

Steinfeldt, Jacob, Pianoforte- und Geſanglehrer in Hamburg, iſt am 14. Januar 1788 in Bergedorf geboren. Im Jahr 1819 errichtete er mit dem Muſikdirector F. W. Grund gemeinſchaftlich einen Geſangverein (die noch jetzt beſtehende Singacademie) und war zwölf Jahre lang Mitdirektor derſelben.

Steinfeld, A. J., war Organiſt zu Bergedorf bei Hamburg (daſelbſt geb. den 4. Juni 1771), und ſtarb hier gegen 1824. Er galt in ſeiner Jugend für einen trefflichen Clavierſpieler, und komponirte auch für ſein Inſtrument.

Steinhardt, Johann Wilhelm Friedrich, von ohngefähr 1776 an Flötiſt in der Herzogl. Capelle zu Weimar, ſeiner Zeit ein guter Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, ſchrieb auch dafür Concerte und Solo's.

Steinharmonica, ſ. Harmonika.

Steinmetz, ſ. Schröder-Steinmetz.

Steinmüller, drei Brüder, Johann, Joſeph und Wilhelm, alle Drei vortreffliche Waldhorniſten des vorigen Jahrhunderts, und ließen ſich unter anderen in Dresden, Hamburg, Hannover ꝛc. hören. Auch komponirten ſie, und zwar gemeinſchaftlich, mehrere Sachen für das Horn, beſonders Duette und Terzette, von jenen an die 80, und von dieſen ohngefähr ein Dutzend.

Steinmüller, Madame, ſ. Schrickel. Ueber ihren Gatten, den übrigens vorzüglichen Sänger Steinmüller, wiſſen wir zur Zeit nähere Verhältniſſe nicht anzugeben.

Steinnotendruck, ſ. Notendruck.

Stella, Santa, ſ. Lotti.

Stella, Scipione, ein Theatinermönch, blühete als großer Contrapunktiſt und beſonders Canoniſt zu Anfange des 17. Jahrhunderts, und lebte zu Neapel.

Stengel, 1) Chriſtian Ludwig, geboren zu Nauen am 17. Auguſt 1765, gebildeter Dilettant. In die Berliner muſikaliſche Monatsſchrift lieferte er mehrere treffliche Aufſätze muſikaliſch theoretiſchen Inhalts, ebenſo in die allgemeinr Literaturzeitung, und komponirte mit viel Glück, Geſchmack und Einſicht viele mehrſtimmige Kirchengeſänge, Romanzen, Lieder ꝛc., wovon einige Sammlungen gedruckt wurden. — 2) Gottfried S., zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts beliebter Baßſänger und Componiſt. Mehrere Liedercompoſitionen, welche damals von ihm erſchienen, machten Glück.

Stephan, Joſeph Anton, ſ. Steffani.

Stephan, Vater und Söhne, von letzteren der ältere Caspar Melchior, und der jüngere Michael mit Vornamen, waren zu ihrer Zeit berühmte Orgelbauer. Sie blüheten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und hatten ihren Wohnſitz zu Breslau.

Stephani oder Steffani (wie Andere ſchreiben), Dominicus, einſt Hof-Tenoriſt und Singmeiſter zu Würzburg, war 1738 zu Trieſt geboren, aber in Italien erzogen, und hatte bereits längere Zeit dem Conſervatorio della Pieta zu Venedig als Muſik- und namentlich Singlehrer rühmlichſt vorgeſtanden, als ihn der Fürſt Adam Friedrich nach Würzburg berief, um daſelbſt eine öffentliche Singſchule zu errichten. Er entledigte ſich dieſes Auftrags mit einem ſo glücklichen Erfolge, daß der Fürſt bald ein kleines italieniſches Operntheater aus S.'s Schülern errichten konnte. Viele treffliche Sänger und Sängerinnen gingen aus S.'s Schule hervor. Unter Letzteren befand ſich auch ſeine nachmalige Gattin — Sabine, eine geborne Ritzin aus Würzburg. Nach S.'s Tode, der 1783 erfolgte, verheirathete ſie ſich noch einmal mit einem gewiſſen Marr, und ſtarb ohngefähr um 1816.

Stephani, Clemens, von Buchau, Componiſt des 16. Jahrhunderts, war um die Mitte deſſelben Cantor zu Nürnberg, gab aber die Stelle auf und privatiſirte nachgehends daſelbſt.

Stephani, Johann, gegen Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts Organiſt zu Lüneburg, und einer der vorzüglichſten Tonkünſtler (auch Componiſt) ſeiner Zeit.

Stephanitae, nannten die alten Griechen alsdann die Sieger in den bei ihnen üblichen muſikal. Wettſtreiten, wenn der ausgeſetzte Preis in einem Kranze beſtand.

Sterkel, Johann Franz Xaver, geboren zu Würzburg am 3. Dezember 1750. Er war Churfürſtlicher Capellmeiſter zu Würzburg (1793), componirte große Meſſen; arbeitete dann aber mehr noch für Dilettanten, und ſetzte eine Menge kleinerer Clavierſachen, welche ein ſolches Glück machten, daß ſie fünf und ſechs Mal aufgelegt werden konnten, und nicht blos in Deutſchland ſondern auch in Frankreich und England. Im Jahre 1803 erhielt er noch einen Ruf als Capellmeiſter des Polniſchen Fürſten Cholonïewsky; aber er nahm ihn nicht an. Endlich berief ihn der Fürſt Primas als Capellmeiſter nach Regensburg, wohin deſſelben Reſidenz mittlerweile verlegt worden war. Mit der rührendſten Theilnahme ward er in Regensburg empfangen, und in ſein künſtleriſches Wirken trat auch ſogleich wieder ein neues Leben. Um gute Sänger zu haben, gründete er eine öffentliche Singſchule, und unter den Canzonetten, Liedern, Arien ꝛc., welche er meiſt eigens für die Zöglinge dieſer Schule ſchrieb, ſind viele, welche wahre Meiſterſtücke ihrer Art genannt werden müſſen. Doch ſollte auch dieſes neue ſchöne Verhältniß nicht von langer Dauer ſeyn: in Folge der wiederholten politiſchen Umwälzungen mußte er abermals in ſeine Vaterſtadt Würzburg zurückkehren, und hier ſtarb er am 21. October 1817. — Sterkel war ein um Verbreitung der Liebe und Bildung für die Muſik hochverdienter Mann. Dahin auch nur ging beſonders ſein Streben als Componiſt, Lehrer und Director. Imponirte er auch nicht im eigentlichen Sinne des Worts auf die Zeitgenoſſen, ſo hat er doch vielen großen Nutzen, und Allen ſicher unendlich vieles Vergnügen gewährt. Unter ſeinen Compoſitionen, ſo weit ſie in's größere Publikum gekommen ſind, und dieſer ſind mehr denn 100 aus allen den angeführten Gattungen, müſſen beſonders mehrere Lieder, Canzonetten, Duette und ähnliche Geſänge beim Clavier, und einige ſeiner einfach-edeln, geſangvollen, andächtigen Meſſen beſonders aus ſeiner letzteren Zeit, hier als ruhmwürdig anerkannt werden.

Stern, oder Cymbelſtern, ſ. Cymbel.

Sterzing. Im vorigen Jahrhunderte lebten zwei berühmte Orgelbauer dieſes Namens zu Caſſel, wahrſcheinlich Brüder.

Stefander, ein Cithariſt des alten Griechenlands, aus Samos gebürtig, ſang zuerſt die pugnas Homeri zu Delphis, und machte auch den Anfang zur Odyſſee.

Steſichorus, ein berühmter lyriſcher Dichter und Sänger aus Himera in Sicilien, der Erfinder der Epoden, lebte im ſechsten Jahrhunderte vor Chriſtus (Olymp. 33, 4 geb.), und ſtarb zu Catanea 85 Jahre alt. Sein eigentlicher Name war Tiſias; Steſichorus, das iſt Stator choreae, ward er deßhalb genannt, weil er das Spielen auf der Cither mit dem Chorgeſange vereinigte. Seine Vaterſtadt errichtete ihm eine Bildſäule, welche den Namen Porta Stesichoria erhielt.

Steuerlein, Johann, geboren zu Schmalkalden am 5. Juli 1546, war zuerſt Stadtſchreiber zu Waſungen, dann ſeit 1580 Canzleiſecretär zu Meinungen, ſeit 1604 Stadtſchultheiß daſelbſt, öffentlicher Notar, Kaiſerl. gekrönter Poet und Componiſt. Er ſtarb im Mai 1613.

Steueriſch, ſ. Steieriſch.

Stiaſny, oder Stiaſtny, 1) Johann, der Vater, geſtorben zu Prag, wo er als erſter Oboiſt im Orcheſter wirkte, gegen 1788, war einer der vorzüglichſten Meiſter auf ſeinem Inſtrumente im ganzen vorigen Jahrhunderte. Seine Söhne mußten Violoncelliſten werden. Der ältere von ihnen — 2) Wenzel, wurde geboren zu Prag 1770, und trat ſchon 1796 in das Orcheſter. Von 1802 ohngefähr, that er ſich, neben ſeiner Virtuoſität auf dem Violoncelle, auch als Componiſt

Digitized by Google

für daſſelbe hervor; ſchrieb namentlich einige heerliche Duo's und Sonaten. — 3) Franz oder Johann (wir vermögen nicht zu entſcheiden, welcher von beiden Vornamen der richtigere iſt), der jüngere, der den älteren Bruder hinſichttich der Virtuoſität auf dem Violoncell noch übertraf, ward geboren um 1774, und kam gegen 1800 in's Orcheſter. Von 1814 bis 1820 ſind mehrere gute Violoncellſachen untee dem Namen Stiastny erſchienen, auch Lieder, und die meiſten mit dem Vornamen Johann auf dem Titel, ſo gehören dieſelben höchſt wahrſcheinlich dieſem jüngern Sohne jenes Oboiſten an. Es wäre wünſchenswerth, genauere Nachrichten über die Künſtler Sliastny zü erhatten. Von 1820 an fehten uns ſolche gänzlich, und in Prag lebt unſers Wiſſens jetzt kein Violoncelliſt Namens Stiastny mehr.

Sticcato, ſ. Strohfiedel.

Stich, Johann Wenzel, der groſe Waldhorniſt, nannte ſich italieniſch Giovanni Punto. Er wurde ats Leibeigener des Graſen von Thun um 1755 zu Tetſchen in Böhmen geboeen. Der Graf, ſein Herr, ſchickte ihn nach Dresden, und ließ ihn von Hampel auf dem Hoene unterrichten. Dann mußte er nach Prag kommen und bei dem Grafen Dienſte thun. Das gefiel dem ehrgeizigen Stich nicht, und um ſo weniger, als der Geaf ihm durchaus nicht erlauben wollte, einen Degen zu iragen, und oft ſogar mit der Livrée deohte, wenn ſein Humor ihn zu weil gehen ließ. Deßhalb entfernte er ſich denn einſtmals heimlich und ging in Geſellſchaſt von vier anderen Künſilern über die Gränze. Der Graf ließ ihm nachſetzen, aber vergebens. Stich batte ſeinen Namen in's Italieniſche überſetzt, und war ſo allen Nachforſchungen glücklich entgangen. Den erſten Dienſt erhielt er jetzt beim Fürſten von Hechingen; dann ging er nach Mainz. Um 1787 ſtand er einige Zeit in Churtrieriſchen Dienſten zu Coblenz. 1790 verließ er abermals Deutſchland und ging nach Frankreich. Er hatte damals den Ruf eines der größten Waldhorniſten Europa's. 1795 ward er Orcheſterdirector beim Theater aux variétés amusantes zu Paris. Im Ganzen mögen ein Paar Dutzend Werke von ihm gedruckt worden ſeyn, außer einer Hoenſchule und den damit in Verbindung ſtehenden Etuden. 1798 kam er zum zweiten Male aus Frankreich nach Deutſchland zurück; hielt ſich untee anderen längere Zeit in Wien auf, und ging dann auch einmal wieder nach Prag, und zwar, um es nie wieder zu verlaſſen. Er ſtarb daſelbſt am 16. Februar 1803.

Stichodi, hießen bei den allen Griechen diejenigen Sänger, welche bei den Abſingen iheer Lieder einen Lorbeerzweig in der Hand hatten.

Stickl, Franz, Kirchencomponiſt des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Dieſſen am Immerſee, bildete ſich in dem daſigen Kloſter und dann auf den hohen Schulen zu Salzburg und Ingolſtadt, wo er endlich um 1720 Organiſt ward und 1742 ſtarb.

Stiefel, iſt diejenige hölzerne Hülle, in und auf welcher der Kopf eines Zungenmundſtücks ſich möglichſt winddicht befindet. Ihre Höhe und Weite muß von der Art ſeyn, daß die Zunge des Mundſtücks darin frei vibriren kann.

Stieler, Johann David, war geb. zu Beresbach in Meißen am 7. Sept. 1707. 1736 erhielt er einen Ruf als Cantor an die Cathaeinenkirche zu Zwickau, und ward daneben noch zum Schulcollegen ernannt. 1739 ward er Obercantor an der Marienkirche und Lehrer an der vierten Claſſe der lateiniſchen Schule. Er ſtarb zu Zwickau gegen 1770, viele Compoſitionen, namentlich für die Kirche, hinterlaſſend, von denen freilich nur wenige gedruckt worden ſind, die aber auf die muſikal. Cultur in Zwickau und deſſen Umgegend dennoch einen wohlthätigen Einfluß hatten.

Stierlein, Johann Chriſtoph, Componiſt des 17. Jahrhunderts, war erſt Hofmuſikus, und dann Vicecapellmeiſter des damaligen Herzogs von Würtemberg in Stuttgart, wo er zu Anfang des vorigen Jahrhunderts (um 1712) ſtarb. Die Compoſitionen beſtanden meiſt in Arien, Liedern und andern Geſängen.

Still, ein Beiwort, das ſich auf den Charakter einer Orgelſtimme beziehl, als: Still-Gedackt, ein Gedackt von ſanſtem Charakter.

Stimme. Im Allgemeinen. Hier iſt die Stimme zunächſt der Geſammtname für die Töne, die der Menſch mitteſt der Stimmorgane zum Zweck der Rede und des Geſanges hervorbringt. Dann bezeichnel der Ausdruck jede für ſich beſtehende Reihenfolge von Tönen in einem Tonſtücke. Hat das Tonſtück nur eine ſolche Reihe, ſo heißt es einſtimmig, hat es mehe als eine, ſo heißl es mehrſtimmig, und zwar zwei-, drei-, vier-, vielſtimmig, je nachdem es zwei, drei, vier, oder mehr als vier gleichzeitig mit einander gehende Stimmen hal. Die Ausdrücke mehr- und vielſtimmig ſind alſo nicht ganz beſtimmt; für den letztern kann man einem Tonſtücke die genauern Benennungen fünf-, ſechsſtimmig u. ſ. w. geben. — Dieſe Stimmen werden nach mehe als einer Rückſicht unterſchieden. 1) Nach der Tonlage unterſcheidel man hohe und tiefe (höhere und tiefere) Stimmen; erſtere enthalten die Diskanttöne, letztere die Baßtöne. Daß dieſe Unterſcheidung nur eine ungefähre iſt, folgt ſchon aus dee Relativität der Begriffe von hoch und tief, ſo wie aus dem ſehr verſchiedenen Umfange der Stimmen, unter denen einige ſowohl höhere ats tiefere Töne beſitzen, als andere, z. B. die Violine weil höher geht, als die Oboe, dabei aber auch wieder tiefere Töne, als dieſelbe, beſitzt. Etwas genauer wäre die Unterſcheidung in hohe, mittlere und tiefe Stimmen. Zu den hohen würden Pikkolflöten, Flöten, Oboen, Violinen und unter den Singſtimmen der Diskant, — zu den tiefen Contrabaß, auch Violoncell und zweites Horn und Fagotl (oder beide), Baßpoſaune, Pauken, unter den Singſtimmen der Baß, — zu den mittleren Klarinetten, auch Baſſelhörner, Bratſche, oft zweite Violin, Trompelen, auch erſtes Horn und Fagotl (oder beide), Tenor- und Altpoſaune, unter den Singſtimmen Alt und Tenor zu rechnen ſeyn; auf der Orgel wären die vierfüßigen und kleinern Regiſter hohe Stimmen, die achtfüßigen mittlere, und die ſechszehn- und zweiunddreißigfüßigen tiefe Stimmen zu nennen; doch ſind, wie man leicht finden wied, dieſe Benennungen ebenfalls nichl genau. — 2) Nach ihrem Verhältniſſe zu einander theilt man die Stimmen eines Tonſtücks in Ober-, Mittel- und Unterſtimmen; Oberſtimme iſt die ihrer Lage nach höchſte, Unierſtimme die ihrer Lage nach tiefſte Slimme, Mittelſtimmen heißen alle zwiſchen beiden liegenden Tonreihen; es verſteht ſich von ſelbſt, daß in zweiſtimmigen Sätzen von Mittelſtimmen nicht die Rede ſeyn kann. Bei dieſer Unterſcheidung kommt auf die abſolute Tonhöhe der Stimmen nichts an; die zweite Flöte oder Violin, obgleich wir ſie oben zu den hohen Stimmen gerechnet haben, kann Unterſtimme, ein Singbaß oder das Violoncell u. ſ. w. Oberſtimme ſeyn. Was den Charakter betrifft, ſo muß man im Allgemeinen der Oberſtimme, als der Reihe der höchſten Töne im Satze, größere Deullichkeit und Bewegſamleit zuſprechen; ſie iſt daher geeigneter Hauptſtimme zu werden. Die Unterſtimme wird dagegen die größere Hallekraft haben, mithin die beſte Grundlage für Harmonie abgeben. Ober- und Unterſtimme, im Gegenſatze zu den Mittelſtimmen, Auſſenſtimmen genannt, haben im Vergleich mit dieſen freiern Spielraum; und zwar iſt die Oberſtimme nach der Höhe, die Unteeſtimme nach der Tieſe zu unbeſchränkt. Die wichtigen Folgerungen hieraus gehören der Compoſitionslehre an, und ſind auch unler den ſpeciellen Artikeln angedeutet. — 3) Nach dem Organ, das die Töne hervorbringt, unlerſcheidel man zunächſt Singſtimmen von Inſtrumentalſtimmen. — Die Singſtimmen lheilen ſich dann nach dem Geſchlechl des Singenden in zwei Klaſſen: die männtichen und die weiblichen Stimmen, zu welchen letztern die Stimme der Knaben und Caſtraten, wegen iheer Klangverwandtſchaft und Tongleiche, mitgezähll wird. Jede dieſer Klaſſen enthäll wieder zwei Arten (Ober- und Unter-

ſtimme) und zwar die weibliche Diskant und Alt, die männliche Tenor und Baß. Findet man es nöthig, ſo kann man noch Mittelarten feſtſetzen, einen erſten, zweiten Diskant u. ſ. w., Mezzo-Sopran (zwiſchen Sopran und Alt), Contra-Alt (tiefer Alt), Bariton (Mittelſtimme zwiſchen Tenor und Baß, eigentlich hoher Baß) und ſofort. — Die Inſtrumentalſtimmen gehören entweder dem Orcheſter an, oder ſelbſtſtändigen Inſtrumenten. Jene treten in zwei oder drei Hauptgruppen zuſammen: die Streichinſtrumente und die Bläſer, und unter dieſen laſſen ſich wieder die Blechinſtrumente abſondern. Unter den ſelbſtſtändigen Inſtrumenten ſind Pianoforte und Orgel die wichtigſten; über alles dies hat man die einzelnen, jede Klaſſe und Art betreffenden Artikel nachzuſehen. — Endlich 4) nach ihrem Antheil an der Compoſition unterſcheidet man Realſtimmen von bloßen Füllſtimmen, Haupt- und Nebenſtimmen, Solo- oder Prinzipalſtimmen von Ripien oder begleitenden Stimmen, u. ſ. w. Die nähere Betrachtung gehört der Compoſitonslehre an; vergl. übrigens die einzelnen hier angedeuteten Artikel im Hauptwerk. In einem abgeleiteten Sinne nennt man auch die Notenblätter, auf denen eine einzelne Stimme oder Parthie notirt iſt, Stimmen. In Beziehung auf Orgelbau wird das Wort Stimme auch ſchlechtweg gebraucht für Orgelſtimme oder Orgelregiſter, was gleich iſt mit Pfeiſenchor, d. h. die Geſammtheit der zu einer Stimmgattung gehörigen Pfeiſen. Solche Orgelſtimmen ſind zunächſt entweder authentiſche oder abgeleitete. Authentiſch können ſie heißen, wenn ſie ſelbſtſtändig der Orgel allein angehören und kein anderes in der Natur ſchon vorhandenes Tonorgan (Inſtrument oder Stimme) dadurch nachgeahmt werden ſoll; abgeleitet, wenn dieſe Nachahmung wirklich dabei ſtattfindet. So ſind Mixtur, Sesquialtera, Prinzipal, Regal ꝛc. authentiſche Stimmen; Vox humana, Violon, Poſaune, Trompete, Flöte ꝛc. aber abgeleitete. Nach dem, was in den einzeln zum Orgelbau gehörigen und namentlich in den Artikeln Orgelpfeiſe und Orgeldispoſition über dieſen Gegenſtand bereits geſagt worden iſt, können wir uns ganz kurz faſſen, und um ſo mehr zwar, als jeder beſonderen Stimme auch ein beſonderer Artikel gewidmet wurde, in welchem ſich das Nöthigſte über ihre Natur und Weſenheit findet. Fügen wir daher nur noch Folgendes im Allgemeinen hinzu. In techniſcher Hinſicht theilt man die Orgelſtimmen ein: in Labial-, Zungen- und gemiſchte Stimmen. Was Labialſtimmen und Zungenſtimmen ſind, beſagen die Artikel Labial- und Zungenwerk; unter gemiſchten Stimmen verſteht man alle mehrchörigen (ſ. Chor) oder ſolche, bei deren Gebrauch auf einer Taſte nicht blos der eine, derſelben urſprünglich angehörende, ſondern auch noch andere conſonirende Töne (Terz, Quinte) mit erklingen. Dahin gehören alle Arten von Mixturen (ſ. d.). Man beabſichtigt, durch gemiſchte Stimmen den Klang der Orgel zu verſtärken und ihre Kraftfülle zu vermehren. Es iſt daher der mäßige Gebrauch derſelben nicht ganz zu verwerfen; jeder Mißbrauch und Ueberfluß freilich ſchadet. Im vollen Werke ſollen die gemiſchten Stimmen durchaus nicht vorſchreien. Man kann dem etwas vorbeugen durch Annahme einer weiten Menſur. Ferner muß die Miſchung dem von dem Zuſammenklingen zweier Töne akuſtiſch erzeugten dritten Tone entſprechen. Ein anderer Grund als dieſer läßt ſich für die gemiſchten Stimmen wohl nicht auffinden, gegen dieſelben aber, wenn ſie häufig angewendet werden, gerechte Klagen führen. Ueber die Miſchung der einzelnen Stimmen das Nähere in deren Artikeln. Endlich nennen auch Einige den Stimmſtock der Bogeninſtrumente die Stimme derſelben, als gleichſam die Seele des Tones, ſ. Stimmſtock.

Stimmeiſen, iſt ein linealartiges, etwa $^1/_2$" breites und $^1/_8$" ſtarkes, 1' langes Eiſen, das zum Stimmen der Zungenpfeifen benutzt wird, um damit die Krücken auf- oder abwärts zu treiben.

Stimmen, ſ. Stimmung.

Stimmenchor. Hierunter werden alle diejenigen Orgelſtimmen verſtanden, welche aus einerlei Menſur und Struktur gearbeitet werden und gleichen Charakter haben.

Stimmführer, auch Concertiſt genannt, bei größeren Maſſen der Erſte bei jeder Stimme oder Stimmengattung, der eine gewiſſe Verantwortlichkeit für das richtige Einſetzen, Takthalten ꝛc. ſeiner Stimme trägt.

Stimmgabel, ein aus Stahl gabelartig zweizinkig gearbeitetes, unten mit einem Style von gleicher Maſſe verſehenes Inſtrument, das, wenn ſeine beiden Zinken in tremulirende Bewegung gebracht werden, einen Ton hell und klar angiebt. Gewöhnlich werden die St. ſo abgeſtimmt, daß ſie entweder in 1mal geſtr. a oder in 1mal geſtr. c ſtehen, und heißt erſtere A- und letztere C-Gabel.

Stimmhammer, ein ganz wie ein Hammer geformtes Inſtrument aus Eiſen, mittelſt welches die Wirbel in Taſteninſtrumenten umgedreht werden, um die Saiten höher oder tiefer zu ſtimmen (zu ſpannen).

Stimmhorn, Stimmkappen, iſt ein zum Stimmen der metallenen Labialpfeifen beſtimmtes Inſtrument. Stimmhörner ſind nur zur Stimmung kleinerer, Stimmkappen aber zur Stimmung größerer und großer Pfeifen beſtimmt.

Stimmkeil, iſt ein hölzerner kleiner Keil, womit beim Stimmen einer Orgel, in Ermangelung eines Gehülfen, diejenige Taſte niederwärts gehalten wird, deren Pfeiſen man ſtimmen will; und dann ein mit Tuch oder Leder überzogener Keil, der beim Stimmen der mehrchörigen Clavierinſtrumente zwiſchen die Saiten geſteckt wird, um dieſe zu dämpfen, wenn eine andere zu demſelben Chore gehörige allein geſtimmt werden ſoll.

Stimmkrücke, ſ. Krücke. Sehr zu berückſichtigen iſt der vom Profeſſor Töpfer im erſten Nachtrage zu ſeiner Orgelbaukunſt (ſ. S. 86—90) gemachte Vorſchlag, den Stimmkrücken eine gerade und maſſive Krücke zu geben, mit der den Zungen ein feſter Vibrationspunkt gegeben werden ſoll und wodurch ihre Stimmung eine größere Dauer erhält.

Stimmorgane, ſ. Stimme (Theorie der menſchlichen Stimme).

Stimmpfeife, ſ. Stimmflöte u. Stimmung.

Stimmpflege, ſ. Stimme (Theorie der Stimme).

Stimmplatte, ſ. Decken.

Stimmregiſter, ſ. Regiſter.

Stimmritze, ſ. Lichtſpalte u. Stimmorgane.

Stimmſtock, 1) bei allen kruſtiſchen Saiteninſtrumenten derjenige Theil des Corpus oder Kaſtens, in welchem die Wirbel ſtehen, die zur Stimmung der Saiten dienen. — 2) iſt Stimmſtock, hier auch Stimme und franz. ame genannt, der kleine Stab von Holz, der in dem Corpus der Geigeninſtrumente ein wenig hinter dem Fuße des Steges ſteht, über welchem die ſchwächſte Seite des Bezugs liegt, alſo bei der Violine die ſogenannte Quinte.

Stimmton, techniſcher Ausdruck für diejenige Höhe und Tiefe, in welcher ein Inſtrument im Allgemeinen eingeſtimmt iſt, oder eingeſtimmt werden ſoll. S. Chorton und Kammerton, auch Accordiren und den folgenden Artikel Stimmung.

Stimmumfang, die Reihe der Töne, welche eine Stimme (Singſtimme oder Inſtrument) erreichen, hervorbringen, beſonders aber künſtleriſch gebrauchen kann.

Stimmung. I. Im Allgemeinen. Sehen wir noch von jeder ſpeciellen Beziehung ab, ſo iſt Stimmung, im muſikaliſchen Sinne, im Allgemeinen a) die nach einem feſtgeſetzten Stimmtone, den man nun auch wohl Normalton nennen könnte (gewöhnlich das eingeſtrichene a), angenommene und aus dem Höhen- oder Tiefenverhältniſſe dieſes Tones ſich mathematiſch entwickelnde Uebereinſtimmung der Octaven und übrigen Intervalle eines Inſtruments (ſ. Intervall und Verhältniß); oder b) die gleichförmige Uebereinſtimmung aller In-

Digitized by Google

ſtrumente eines Orcheſters hinſichtlich ihrer mathematiſchen Tonverhältniſſe. In älteren Zeiten war dieſe Uebereinſtimmung verſchieden, oder mit anderen Worten: man hatte verſchiedene Stimmungen für verſchiedene Inſtrumente, die einen waren in den **Chorton**, die anderen in den **Kammerton** geſtimmt (ſ. d.); jetzt bedient man ſich ziemlich durchgängig des Kammertones, nach welchem eine offene hölzerne Pfeiſe von 8 Fuß Länge das tiefe C gibt (ſ. **Fußton**); doch iſt auch die Tonhöhe des Kammertons nicht an allen Orten ganz gleich, vielmehr herrſcht noch immer einige, wenn auch nicht ſonderlich große Verſchiedenheit der Tonhöhe: wir haben noch keine allgemein gültige **Normalſtimmung**. Daher ſpricht man von einer Wiener, Pariſer, Berliner, Dresdener ꝛc. Stimmung. Vergl. hier die Art. **Akuſtik** und **Chorton**. — In Betracht der Stimmung der **einzelnen** Inſtrumente müſſen wir dieſe eintheilen in **melodiſche** und **harmoniſche**, d. h. ſolche Inſtrumente, auf welchen immer nur einzelne Töne oder nur unter gewiſſen Umſtänden und Bedingungen Harmonien angegeben werden können, und ſolche, welche auch der harmoniſchen Behandlung im ganzen Sinne des Worts fähig ſind. Zu jenen gehören alle einfachen Blas- und auch Bogeninſtrumente; zu dieſen die Taſten- oder Clavierinſtrumente (darunter auch Orgel und Hackebrett). Die Stimmung der **melodiſchen** Inſtrumente iſt unter ihren beſonderen Artikeln angegeben, eben ſo wie dieſelbe geſchieht, und wir brauchen uns alſo dabei nicht weiter aufzuhalten, um ſo weniger auch, als dieſelbe, ſobald die Grundſtimmung des Inſtruments feſtgeſtellt iſt, lediglich dem Gehöre des Spielers überlaſſen bleibt. Anders verhält es ſich mit der zweiten Gattung, der Stimmung der **harmoniſchen** Inſtrumente; hier beſteht jeder Ton für ſich, und ſeine Klangmodification hängt nicht ab von der Willkühr, der Geſchicklichkeit und dem Gehöre des Spielers, ſondern iſt gegeben, und dergeſtalt zwar, daß der Ton unter allen Umſtänden und in allen Arten von harmoniſchen Combinationen zu den übrigen Tönen ein richtiges Verhältniß bewahrt. Wäre es möglich, unſerem Tonſyſteme eine ſolche Einrichtung zu geben, daß jeder Ton nur in einer und zwar ſeiner Geſchlechtsart zur Erſcheinung käme, ſo wäre es leicht, ein ſolches Verhältniß zu erzielen, man brauchte nur die Töne zu ſtimmen nach dem Größenmaaße, welches die Intervalle für ſich haben, alſo mathematiſch rein; allein nun ſollen d und a z. B. nicht blos zu der Harmonie von d, ſondern auch zu der von b und a, f und g ꝛc. paſſen, und es muß nothwendig ein Verhältniß der Stimmung, das bedeutend zwar von jener mathematiſchen Reinheit abweicht, doch im Ganzen eine ſolche Gleichmäßigkeit behauptet, daß dieſe Abweichung entweder gar nicht oder doch ohne große Beleidigung des Gefühls von dem Ohre wahrgenommen wird. Das iſt das, was wir gewöhnlich die Temperirung der Stimmung nennen (ſ. **Temperatur**). Eine nähere Erörterung, wie ſie im Hauptwerk namentlich über Stimmen der Fortepianos und Orgeln enthalten iſt, müſſen wir uns aus Mangel an Raum hier mit der Hinweiſung auf das Hauptwerk und über Stimmung handelnde Werke beſchränken.

Stobäus, Johannes, ſtarb zu Königsberg 1647 als Churfürſtlich Brandenburgiſcher Capellmeiſter, und war aus Graudenz gebürtig. In ſeiner Zeit zählte man ihn zu den vorzüglicheren Componiſten, namentlich im Kirchenſtyle.

Stöber, Carl, Sohn und Schüler eines geſchickten Claviermeiſters, iſt 1816 zu Preßburg in Ungarn geb. und ſtarb, als Opfer eines graſſirenden Nervenfiebers, zu Wien am 21. November 1835. Er wurde den bedeutenden Pianiſten der Kaiſerſtadt zugezählt. Gegen 30 durch den Druck verbreitete Werke beurkunden auch ein angenehmes Compoſitions-Talent.

Stocher, daſſelbe was **Stößer**.

Stock, ſ. **Darmſaiten**, und **Pfeifenſtock**.

Stock, Elias Chriſtoph, geboren zu Sondershauſen im Auguſt 1641. 1692 ward er zum Capellmeiſter in Sondershauſen ernannt, als welcher er auch 1706 ſtarb. Von ſeinen Compoſitionen, die übrigens zahlreich geweſen ſeyn ſollen, iſt keine mehr bekannt.

Stöckel, Mad. ſ. **Heineſetter**.

Stöckel, Wilhelm, berühmter Organiſt und Componiſt des 17. Jahrhunderts, aus Nürnberg gebürtig. 1652 war er noch in Vohenſtraus, aber über ſeine ſpäteren Schickſale, wie über ſeine Werke, fehlen alle Nachrichten.

Stockfagott, ſ. **Rackett**.

Stockflöte, oder Czakan, wie in Böhmen beſonders das Inſtrument genannt wird, iſt ein Flöteninſtrument oder eigentlich nur ein Flötenſtock (und daher der Name), um im Freien ſtatt auf der Flöte zum Vergnügen blaſen zu können. Es iſt beſonders im Oeſterreichiſchen ſehr gebräuchlich, eine neuere Erfindung, und der Plock- oder Schnabelpfeife ſehr ähnlich. Eine Schule für das Inſtrument gab Krämer 1830 heraus.

Stoeß, Mad. Louiſe Joſephine, geb. Majoſski, Sängerin. Tochter des weiland berühmten holländiſchen Schauſpielers Majoſski, wurde im Jahre 1807 zu Amſterdam geboren. Seit dem Jahre 1828 mit Herrn J. N. Stoeß', Orcheſterdirektor und Geſangs- und Muſiklehrer an der Königlichen Muſikſchule zu Amſterdam verehlicht, widmet ſie ihre Zeit theils dem Studium und der Ausübung ihrer Kunſt, theils der Sorgfalt für ihren Gatten und drei hoffnungsvollen Kindern, und erfreut ſich ſowohl ihrer Talente als ihrer häuslichen Tugenden wegen der allgemeinen Achtung ihrer Mitbürger.

Stoll, Franz de Paula, einer der größten jetzt lebenden Guitarreſpieler, am 26. April 1807 im K. K. Luſtſchloſſe Schönbrunn bei Wien geboren. Auch componirte er Manches für ſein Inſtrument, das ſich durch ſeine Genialität in der Erfindung wie Behandlung des letzteren auszeichnete.

Stolle, 1) Philipp, Theorbiſt und Componiſt, blühete um die Mitte des 17. Jahrhunderts. — 2) Gotthard St., einer der größten Meiſter auf der Poſaune im ganzen vorigen Jahrhundert, blühete vornehmlich gegen Ende deſſelben, und war damals in Prag angeſtellt. — 3) Johann St., ſeit 1604 Capellmeiſter zu Weimar, galt zu ſeiner Zeit für einen großen Componiſten.

Stolte, Mademoiſelle, ſ. **Lehmke** (Mad.).

Stolze, Heinrich Wilhelm, Stadt- und Schloß-Organiſt in Celle, jüngſter Sohn des am 23. Auguſt 1830 in Erfurt verſtorbenen Cantors und Muſikdirectors Georg Chriſtoph Stolze, geboren zu Erfurt am 1. Januar 1801. In Celle war es, wo St. Gelegenheit bekam, viele Schüler und Schülerinnen in der Muſik zu bilden und Compoſitionen verſchiedener Art zu liefern, die auch größtentheils im Druck erſchienen ſind, und in den Muſik-Zeitſchriften vortheilhaft recenſirt wurden, als: Kirchencompoſitionen, Cantaten, Hymnen, Motetten mit und ohne Orcheſterbegleitung, Fugen und Präludien für die Orgel.

Stolze, (Vorname?) in ſeiner Jugend ein vortrefflicher Violinſpieler und Fagottbläſer. Er ſtarb als academiſcher Concertmeiſter zu Helmſtädt gegen 1780, im Rufe eines ausgezeichneten Tonkünſtlers.

Stolzenberg, Chriſtoph, ein guter Kirchencomponiſt des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Wertheim am 21. Februar 1690. 1714 ward er als Cantor und Collaborator nach Regensburg berufen. Er componirte daſelbſt 3 volle Jahrgänge Kirchenmuſiken, mehrere 100 einzelne deutſche und lateiniſche Kirchenſtücke, und viele Concerte, und ſtarb endlich um 1760.

Stolzer, Thomas (nach Anderen auch Stollerus und Stoleer, doch iſt Stolzer wohl ſein eigentlicher und richtiger Name), wird von Finck unter die erſten Meiſter ſeiner Zeit gezählt, ohne indeſſen ein Werk oder ſonſtige Leiſtungen von ihm anzuführen. Er war aus Schweidnitz gebürtig, und blühete um 1520 als Capellmeiſter des Königs Ludwig von Ungarn.

Stölzl oder **Stölzel**, Gottfried Heinrich, geb.

Digitized by Google

zu Grünſtädlel im Erzgebirge am 13. Januar 1690. Sein Vater, Organiſt daſelbſt, trieb zwar den Bergbau mehr als ſeine Kunſt, liebte die Muſik aber ſehr, ließ deshalb auch den Sohn frühzeitig und fleißig im Singen und Clavierſpielen unterrichten. 1719 trat er nach vielen vorhergegangenen großen Reiſen in Gräfliche Dienſte zu Gera, aber nur für ein halbes Jahr; dann ging er als Capellmeiſter nach Gotha, und hier blieb er nun für ſein ganzes Leben, als Componiſt eine faſt unglaubliche Thätigkeit entwickelnd. Man zählt unter den Werken, welche er von dieſem Zeitpunkte an fertig brachte, allein 8 vollſtändige Jahrgänge Kirchenmuſiken, und zwar für jeden Sonn- und Feiertag 2 beſondere Stücke; 14 Paſſions- und Weihnachtsmuſiken, 14 Operetten, 16 Serenaden, über 80 Tafelmuſiken, und ziemlich eben ſo viele Gelegenheits-Kirchenmuſiken, nicht zu gedenken der Maſſe von Meſſen, Ouverturen, Sinfonien und Concerten ꝛc. Er ſtarb am 27. November 1749. Unter ſeinem Nachlaß befinden ſich auch noch ein Paar Abhandlungen über die griechiſche Muſik, über die Compoſition und über den Contrapunkt, welche aber ebenfalls Manuſcript geblieben ſind.

Stölzl oder **Stölzel, Heinrich**, Königl. Cammermuſikus zu Berlin und erſter Waldborniſt in der daſigen Capelle, galt in ſeinen jüngeren Jahren für einen ausgezeichneten Meiſter auf ſeinem Inſtrumente. Er verbeſſerte daſſelbe auch 1814, durch Erfindung eines einfachen Mechanismus, mittelſt welches er alle Töne der chromatiſchen Scala in einem Umfange von beinahe 3 vollen Octaven, alſo auch die ſogenannten unnatürlichen oder abgeleiteten, wohlklingend, rein und ſtark erhalten hat.

Stöpel, Franz David Chriſtoph, wurde geboren am 14. November 1794 zu Oberbeſderungen in Preußen, wo ſein Vater Cantor und Schullehrer war. Er lebte als Muſiklehrer in Berlin (circa 1820). Logier's Methode machte damals in London viel Aufſehen, und Stöpel wußte es dahin zu bringen, daß er von der Regierung Unterſtützung erhielt, dorthin zu reiſen, die Methode zu ſtudiren und ſie dann wo möglich nach Deutſchland zu verpflanzen, was auch geſchah. Nach einigen Jahren war er endlich in Paris und bei der Erſtehung der Gazette musicale trat er als einer der rührigſten Mitarbeiter an derſelben auf; dann gründete er ein Inſtitut nach Logier'ſcher Art, ſchrieb ein „Syſtem der Harmonie“ (!), eine Clavier- und Geſangmethode, chronologiſche Tabellen der Geſchichte der modernen Muſik ꝛc., wie mehrere Claviercompoſitionen, und lieferte Berichte und Aufſätze in einige deutſche Zeitungen, namentlich die allgemeine Leipziger muſikaliſche Zeitung, und die „Cäcilia“. Was an den Werken und Werkchen iſt, weiß Jeder. Und nun fehlte es auch in dem ewig bewegten Paris nicht an vielfachen Widerwärtigkeiten, bis er durch den Tod zur Ruhe einging. Ein Bruder — Auguſt — war ſein ſteter Nachzügler, lebt auch jetzt noch zu Paris, und wie es nicht anders ſeyn kann und konnte, in geiſtiger und phyſiſcher Hinſicht in ungleich beſchränkteren Umſtänden. Kurz vor ſeinem Ende hatte Franz auch noch eine Ueberſetzung der Contrapunktslehre von Cherubini unternommen.

Stopfen, ſ. Horn.

Stöpſel, dasjenige Stück Holz, das oben in eine offene Labialpfeife geſteckt wird, um dieſelbe zu einer gedeckten zu machen, und mittelſt welches dieſelbe nun auch geſtimmt wird.

Stör, Carl, Großherzogl. Sächſiſcher Hofmuſikus in Weimar, Violiniſt, geb. den 29. Juni 1814 zu Stolberg am Harz. Unverkennbar iſt ſein Talent im Fache der Compoſition. Die Ballets, welche er für das Weimar'ſche Theater geſchrieben, noch manche andere Compoſitionen die er für das Orcheſter, ſo wie vorzüglich für die Violine geliefert hat, über welche günſtige Urtheile gefällt worden ſind, beſtätigen dieſen Ausſpruch. Sein Bruder — Friedrich — der zu den ſchönſten Hoffnungen berechtigte, ſtarb im 19. Jahre als Opfer eines glühenden, ihn zu außerordentlichen Anſtrengungen ſpornenden Eifers für die Muſik.

Storace, Steffano (od. **Etienne**), ein beliebter dramatiſcher Componiſt des vorigen Jahrhunderts, geb. 1765 in Italien. 1786 ließ er ſich London nieder. Er ward Anfangs daſelbſt als Componiſt beim italieniſchen Theater angeſtellt; gab indeſſen die Stelle bald auf, und lebte als Privatmann, ſich nun aber auch mehr mit Zeichnen und der Malerei beſchäftigend als mit Muſik. Er war nämlich zugleich auch ein vortrefflicher Landſchaftsmaler, wie überhaupt ein im ganzen Sinne des Wortes genialer Künſtler; fand aber einen frühen Tod, ſchon am 16. (nach Anderen am 25.) März 1796.

Storace, Anna Selina, Schweſter des Vorhergehenden, und auch faſt ſtete Begleiterin deſſelben auf ſeinen verſchiedenen Reiſen, war eine ausgezeichnete Sängerin und Schülerin Sacchini's. Sie ſtarb in London 1817.

Storioni, Lorenzo, berühmter Geigeninſtrumentenmacher zu Cremona, blühete beſonders um 1778, und ſeine vorzüglichſten Inſtrumente waren Violoncelle, die er auch ſelbſt mit ſehr großer Fertigkeit ſpielte.

Störl, Johann Georg Chriſtian, geboren zu Kirchberg im Hohenloheſchen 1676. S. ward Stiftsorganiſt und Herzoglicher Capellmeiſter in Stuttgart. 1711 gab er ein Choralbuch heraus, das 3 verſchiedene Auflagen erlebte. Dann componirte er einen ganzen Jahrgang von Evangelien-, Epiſtel-, Feſt-, Apoſteltags-, Paſſions-, Leichen-, Abendmahl- und anderen Kirchenſtücken, und mehrere Cantaten. Er ſtarb gegen 1740, im Rufe eines der vorzüglicheren Tonkünſtler ſeiner Zeit.

Storti, oder Cornamuti torti, ſ. **Krummhorn**. Storti waren bei den Italienern nämlich die größte Gattung von Krummhörnern.

Stößel, Nicolaus, Königlich Würtembergiſcher Militär-Capellmeiſter der Garniſon Ludwigsburg, zu Haßfurt in Baiern am 17. Mai 1793 geboren, ſtarb zu Ludwigsburg am 13. Mai 1839. Seit 1826 in würtembergiſchen Militärdienſten hat er nicht allein die Oberleitung über die gewöhnlichen Regimentsmuſiken der Garniſon Ludwigsburg, ſondern auch über ein beſonderes Garniſonsorcheſter, mit welchem er zum öftern Concerte und andere dergleichen öffentliche Muſiken veranſtaltete. Für die Garniſonskirche in Ludwigsburg ſchrieb er 6 Cantaten für 4 Männerſtimmen mit Orcheſter, die immer gern gehört werden; außerdem noch viele Militär- u. Harmoniemuſiken, Opern, Lieder und Anderes. Stößel's größte Kraft beſteht übrigens immer in Behandlung der Blasinſtrumente, und daher bleiben unter Allem, was er componirt hat, auch die Militärmuſiken die beſten, und gehören dieſelben in der That zu den ſchönſten und effectvollſten Werken ihrer Art.

Stößer, 1) in kleinen Poſitiven, welche keine Abſtrakten und Windſäckchen haben, die kleinen Pflöckchen unter dem vordern Theile der Taſten, durch welche bei dem Niederdrucke dieſer die Cancellen-Ventile in der Windlade ſich öffnen; 2) in Drehorgeln die zu gleichem Zwecke vorhandenen Stückchen Drath, welche an die Tangenten angehängt ſind; und 3) in der Mechanik der Fortepiano's der bewegliche hölzerne und zungenartig geformte Stab, der ſich hinten auf der Taſte befindet und beim Anſchlag dieſer den Hammer in die Höhe hebt.

Stöwe, Sängerin und Clavierſpielerin, ſ. **Bachmann** (Mad.).

Strada, Anna Maria, eine berühmte Sängerin des vorigen Jahrhunderts, aus Bergamo gebürtig, machte beſonders zu London ihr Glück.

Stradella, Aleſſandro, in Italien einſt gewöhnlich nur Apollo della Musica genannt, ja wegen Schönheit ſeines Körpers und ſeiner Werke auch wohl der muſikaliſche Johannes, und nach einem ſeiner Oratorien Johannes der Täufer, war einer der größten Violinſpieler und Componiſten des 17. Jahrhunderts. Kieſewetter benennt die Epoche, in welcher Stradella lebte und blühete, nach Cariſſimi, und er hat Recht; aber nächſt Ca-

Digitized by Google

riſſimi muß unbedingt Stradella's Name genannt werden. Er war aus Neapel gebürtig, und machte dort auch ſeine Schule; ging dann aber nach Venedig, und nun gewinnt ſeine weitere Lebensgeſchichte einen wahrhaft romanhaften Anſtrich. In Venedig nämlich verliebte ſich ein junges Frauenzimmer in ihn, und folgte ihm heimlich nach Rom. Der Vormund des Mädchens, darüber aufgebracht, reizt einen jungen Mann, dem ſie zur Frau verſprochen war, dieſen Raub durch den Tod Stradella's zu rächen. Der Bräutigam ſchwört es, geht nach Rom, eilt in die Kirche, in welcher, wie er erfahren hatte, ſo eben Stradella ſein Oratorium „San Giovanni Batista“ (5ſtimmig mit Orcheſter) aufführt, und iſt feſt entſchloſſen, an heiliger Stätte ſelbſt den ſcharf geſchliffenen Dolch in des glücklichen Nebenbuhlers Blute zu färben; doch kaum hat er die Kirche betreten, die Muſik, ja St. ſelbſt ſpielen gehört, ſo wandelt ſich ſein Rachedurſt in die zarteſte Rührung: er ſchreibt dem Vormund, daß Stradella noch vor ſeiner Ankunft Rom verlaſſen habe und giebt dieſem ſelbſt Mittel an die Hand, den weiteren Verfolgungen des erbitterten Pflegers möglichſt zu entgehen. So allmächtig hatte ſeine Kunſt gewirkt. Er folgte endlich einem Rufe nach Genua, um für den Carneval 1678 daſelbſt die Oper „La Forza dell' amor paterno“ zu fertigen Die Muſik ward aufgeführt und erregte einen unbeſchreiblichen Enthuſiasmus. Doch kaum hatte er die Vorſtellung verlaſſen und wollte in ſeine Wohnung zurückkehren, als neugedungene Mörder ihn unterwegs überfielen, und ſeinem glorreichen Leben ein Ende machten. Er war auch ein vortrefflicher Sänger und für damals großer Meiſter auf der Harfe.

Stradivari, Antonio, ein berühmter Geigenmacher in Cremona, und Schüler von Andrea Guarnerio. Man findet Inſtrumente von ſeiner Arbeit mit den Jahreszahlen 1709 bis 1724, welche wegen ihrer Trefflichkeit ungemein geſchätzt, und als Seltenheit von Kunſtliebhabern ſehr theuer (mit mehreren 100, ja mehreren 1000 Gulden) bezahlt werden. — Auch iſt ein älterer, nicht minder gefeierter Meiſter Stradivario bekannt, dem vorgenannten wohl näher noch, als blos des Namens verwandt.

Stransky, Joſeph (Violoncelliſt im Orcheſter des K. K. Hofburgtheaters in Wien), geboren am 9. Auguſt 1810 zu Wien. Schon frühzeitig verſuchte er ſich in verſchiedenen Compoſitionen für ſein Inſtrument (Violoncell), welche — da ſie größtentheils im leichtern Style gehalten, bei den Liebhabern dieſes Inſtruments vielen Beifall fanden. Bei Mechetti-Haslinger, und bei Witzendorf ſind die meiſten geſtochen, viele ſind noch Manuſcript.

Straßer, Johann Georg, ſ. Orcheſter.

Stratonicus, ein bei den alten Griechen berühmter Citharöde, lebte zu Athen zu Zeiten Alexanders und Ptolomäus, und ſoll der Erſte geweſen ſeyn, welcher ſein Inſtrument mit vielen Saiten bezog.

Strattner, Georg Chriſtoph, Componiſt des 17. Jahrhunderts, aus Ungarn gebürtig, ſtand Anfangs in der Fürſtlichen Capelle zu Durlach, wurde dann Capellmeiſter zu Frankfurt a. M., und kam endlich nach Weimar, wo er als Herzoglicher Vicecapellmeiſter 1705 ſtarb.

Straube, Rudolph, ein ausgezeichneter Lauten- und Clavierſpieler, aus Sachſen gebürtig. Er gab Unterricht, und componirte theils für die Laute oder Guitarre, theils für das Clavier, und theils auch für die Violine. Er ſtarb zu London in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Strauch, Geſanglehrer am Königlich katholiſchen Gymnaſium und Choraliſt am Dome zu Breslau, war um 1810 einer der vortrefflichſten Baſſiſten Deutſchlands. Seine älteſte Tochter, Joſephine, trat ebenfalls ſchon in ihrem 13. Jahre als Sängerin auf, und verſprach damals ſehr viel für die Zukunft. Doch haben wir von ihren ſpäteren Leiſtungen nur Wenig erfahren können, was uns zu noch weiteren Bemerkungen hier veranlaſſen könnte. Strauch ſtarb 1815, für die Seinigen nur zu früh.

Strauß, Joſeph, Großh. Bad. Hofcapellmeiſter in Carlsruhe, wurde im Jahre 1793 in Brünn in Mähren geboren. Wir übergehen, unſerem ausgeſprochenen Grundſatze getreu, die im Hauptwerke genauere Schilderung der früheren Lebensmomente des noch kräftig Wirkenden, und erwähnen nur, daß St. zu den erfahrenſten und einflußreichſten Dirigenten unſerer Zeit gehört; deſſen vielſeitige Bildung ihm die aufrichtige Achtung jedes Unbefangenen ſichert, wenn er auch durch ſeine Stellung und die Wahl ſeiner Tondichtungen nicht ſelten ſich Verkennungen preisgegeben ſah. Als Componiſt ſchrieb er in Carlsruhe die Opern: „Armiodan,“ „Zelide,“ „Berthold der Zähringer“ und den „Währwolf,“ welcher auf dem Kärnthnerthortheater in Wien über 50 Vorſtellungen erlebte; Ouverture und Entreactes zu Auffenberg's „Löwe von Kurdiſtan“ (auf den beſten Bühnen Deutſchland's gegeben), ein Te Deum zur Gedächtnißfeier Carl Friedrich's, nebſt mehreren der Kammermuſik angehörigen Inſtrumentalſachen. 1838 wurde ſeine erſte Sinfonie in Wien aufgeführt und des zweiten Preiſes werth gefunden. 1840 übernahm er mit Bewilligung ſeines Fürſten die Leitung der deutſchen Oper in London, führte dort dieſelbe Sinfonie in der Philharmonie auf, wo ſie ſich eine ausgezeichnete Aufnahme erwarb, welche den ehrenvollen Auftrag herbeiführte, für dieſelbe Geſellſchaft eine neue Sinfonie zu ſchreiben. Gleich nach ſeiner Rückkunft in der Heimath leitete er das pfälzeriſche Muſikfeſt in Speyer, bei welchem ſeine geiſtliche Cantate „das Lob Gottes“ unter enthuſiaſtiſchem Beifall aufgeführt wurde. Bei einem anderen Wirkungskreiſe würde unſer St. jene Richtung eingeſchlagen haben, die ſeinem Genius mehr zuſagt; auch dürfte ihm die allgemeine Anerkennung nicht fehlen, wenn die meiſten Verleger, für Herausgabe ihrer Artikel andere Grundſätze aufſtellten und dabei von dem muſikkaufenden Publikum Unterſtützung fänden!

Strauß, Johann, der ſüddeutſche celebre Walzercomponiſt, iſt am 14. März 1804 in Wien geboren. Strauß verdankt ſeinen ausgebreiteten Ruf hauptſächlich dem alleinigen Verleger ſeiner „ſämmtlichen Werke,“ Tobias Haslinger in Wien, welcher davon wahre Pracht-Editionen veranſtaltet, durch die Hunderte ſeiner Geſchäftsfreunde ganz Europa damit verſorgt, und auch Mittel und Wege kennt, um imponirende Namen für die Dedicationen zu gewinnen, welche dem Verfaſſer an koſtbaren Souvenir's — Ringe, Doſen, Uhren ꝛc, überdies vielleicht noch mehr einbrachten, als manch tüchtiger, zu Grabe gegangener Meiſter auf ſeiner dornenvollen Pilgerfahrt im Schweiße des Angeſichts jemals zu verdienen bevorrechtet war. — Strauß's Rival und in jeder Hinſicht eigentlicher Meiſter, war Joſeph Franz Carl Lanner, geboren in Wien am 11. April 1802, geſtorben am 14. April 1843. Seine Compoſitionen, Ouverturen, Walzer, Ländler, Märſche, Potpourri's, Galops, Quodlibets, Cotillons u. dergl., auch eine ſehr gelungene Pantomime, über 100 an der Zahl, wovon er mehrere gekrönten Häuptern widmen zu dürfen das Glück hatte, und dafür mit koſtbaren Andenken beſchenkt wurde, ſind wirklich geiſtreich, voll Leben, Anmuth, Lieblichkeit, Humor und Grazie; neu, eigenthümlich, originell und meiſt wahrhaft intereſſant, mit hinreißender Genialität inſtrumentirt, daher auch von überraſchender Wirkung, beſonders wenn ſein feuriger Bogenſtrich das Loſungswort angab. Mit einem Worte: es iſt ächte Muſik darin, während ſeine Collegen auf kein anderes Ziel hinarbeiten und auch kein anderes erreichen, als die Füße zu allarmiren.

Strebinger, Mathias, geboren den 17. Januar 1807 auf der Herrſchaft Weikersdorf in Unter-Oeſterreich. 1820 erhielt er an dem Profeſſor des Wiener Muſik-Conſervatoriums, Herrn Hellmesberger, einen bewährten Mentor, und durch deſſen erfolgreiche Verwendung nach zwei Jahren die gewünſchte Anſtellung im Hofoperntheater, woſelbſt er auch peremtoriſch den Soloſpieler,

Digitized by Google

Herrn Mayſeder, ſupplirt, behandelt im Quartett-Vortrag auch die Bratſche mit ſeltener Delicateſſe, und ſtudirte unter Herrn Capellmeiſter Drechsler eifrig die Theorie der Compoſition, wovon mehrere gelungene Arbeiten die erfreulichſten Reſultate lieferten. Seit 1834 dient er auch als wirkliches Mitglied in der k. k. Hofcapelle.

Streicher, Johann Andreas, geb. zu Stuttgart am 13. December 1761 und geſt. in Wien am 25. Mai 1833, wurde noch vor ſeinem Eintritte in die Welt zur vaterloſen Waiſe, und rückſichtlich der dürſtigen Mutter im herzoglichen Waiſenhauſe unentgeldlich aufgenommen. Ein früh ſich entwickelnder Hang zur Tonkunſt mußte leider unbefriedigt bleiben, und erſt mit 17 Jahren erlernte er bei einem alten Schulmeiſter etwas Clavier klimpern; gar zu bald aber war der geringe Muſikalien-Vorrath erſchöpft, und nur zur Abwechslung, ohne den bleibenden, erſt in der Folgezeit daraus ſich offenbarenden Nutzen noch zu argwohnen, wurden ſämmtliche, ſchon bis zum Ueberdruß durchgeleierten Tonſtücke in alle Dur- und Moll-Scalen transponirt. Durch raſtloſen Fleiß und angeſtrengte Selbſtübungen errang er jedoch einen ziemlich bedeutenden Grad practiſcher Fertigkeit, und beſchloß nunmehr auch die Compoſition bei Ph. Em. Bach in Hamburg zu ſtudiren, wo er auf die thätige Unterſtützung mehrerer dort lebender Verwandten zählen durfte. Allein dieſer mittelſt abgekargter Erſparniſſe vorbereitete Plan wurde durch ſeinen Herzensfreund Friedrich Schiller vereitelt, welcher, damals noch Militärarzt, aus bekannten Urſachen die Heimat verließ, und den er aus treuer Anhänglichkeit nach Frankfurt a. M. und Mannheim begleitete. Dieſe Züge ſchwächten aber die ohnehin auf die größtmöglichſte Oeconomie baſirte Reiſe-Dotation, und St. ſah ſich genöthigt, in letztgenannter Stadt durch Lehrſtunden den Lebensbedarf zu gewinnen. Nach einiger Zeit vertauſchte er den gegenwärtigen Aufenthalt mit jenem in München, wo er gänzlich dem Clavier-Unterrichte ſich widmete, und durch den glücklichen Erfolg verſchiedener Erſtlingsverſuche im Compoſitionszweige, namentlich, theilweiſe auch zum Druck befördert, Sonaten, Variationen, Exercitien, Geſänge, Ballete, Cantaten u. ſ. w. Mit-Intereſſent einer dortigen Muſikhandlung wurde. Oeftere Beſuche in Augsburg befreundeten ihn ſpäter mit der achtbaren Familie des berühmten Orgelbauers Andreas Stein; er lernte Nanette (ſ. d.) kennen, deſſen Tochter und Geſchäftsführerin; die durch der Harmonie allmächtigen Zauber gleichgeſtimmten Seelen fanden ſich, und eine eheliche, 39 Jahre währende Verbindung war das beglückende Reſultat. Als nachher im Jahr 1794 die Gatten in Wien ſich etablirten, gewann St. durch ſeine treffliche Unterrichtsmethode binnen kurzer Friſt den Ruf eines der vorzüglichſten Clavierlehrers. Wie nun aber bei der ſtets wachſenden Ausdehnung der Pianoforte-Fabricatur die alleinige Oberleitung derſelben ſeiner ſo unermüdlich thätigen Frau denn doch allzubeſchwerlich fiel, ſuchte der liebende Gatte die drückende Laſt ihr dadurch zu erleichtern, daß er ſelbſt theilnehmend einſchritt, und, obſchon in's 40ſte Lebensjahr vorgerückt, weder Zeit noch Mühe ſcheuete, um mit dem mechaniſchen Theil eines ihm bisher noch fremd gebliebenen Faches vollkommen vertraut zu werden. Durch eigene Erfahrung belehrt von allen Anforderungen, welchen ein jedes Inſtrument zum wahren, geiſtreichen Vortrage genügend entſprechen müſſe, ging ſein eifrigſtes Beſtreben dahin, eben ſolche prägnante Vorzüge allen ſeinen Arbeiten zu verleihen, und daß der das ſchöne Ziel auch erreichte, dafür bürgt die aller Orten demſelben zu Theil gewordene Anerkennung. Unter manchen weſentlichen Verbeſſerungen gebührt jener intereſſanten Erfindung die Oberſtelle, kraft welcher er das Hammerwerk über den Saitenbezug verlegte, und dadurch einen ungleich kräftig-präciſeren Anſchlag bewerkſtelligte(?). Die Mußeſtunden wurden fortwährend der reinen Kunſtliebe zum Opfer dargebracht. Die Winter-Monate über verſammelte ſich wöchentlich in ſeiner elegant-geräumigen Localität eine höchſt gewählte Geſellſchaft, um der muſterhaften Ausführung klaſſiſcher Tonwerke beizuwohnen. St. war es, der die großartige Idee zur Reife brachte, Wien's zahlreiche Kunſtfreunde zu einer impoſanten Geſammtproduction zu vereinen. Dieſe fand auch wirklich im Jahr 1812 zur Unterſtützung des durch eine furchtbare Feuersbrunſt eingeäſcherten Curortes Baden ſtatt; Händel's wunderherrliches „Alexanderfeſt“ in der k. k. koloſſalen Winter-Reitbahn von 579 Individuen zu Gehör gebracht, bildete einen merkwürdigen Moment in den vaterländiſchen Annalen; nicht nur, daß die Verunglückten dadurch die namhafte Beiſteuer von 29,000 Gulden erhielten, ſondern, nunmehr näher bekannt geworden mit dem Reichthum innerer Mittel und Kräfte, formte ſich in der Folgezeit aus dieſem Vereine die achtungswerthe „Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates,“ welche in ihrem rühmlichen Wirken zugleich Gründer, Beförderer und Erhalter des wohlthätigen Conſervatoriums wurde. Nicht minder bleibende Verdienſte erwarb ſich St. um den evangeliſch-reformirten Cultus; auf eigene Koſten errichtete er zum Kirchendienſte der Gemeinden beider Confeſſionen beſondere Singſchulen, ſtudirte die erhabenen Choralmelodien, geläutert von den durch Sinn-Widrigkeit oft ſtörenden Vor- und Zwiſchenſpielen, ſelbſt mit größter Sorgfalt ein, und leitete bei hohen Kirchenfeſten den Chorgeſang perſönlich, der aber dann auch, wie von Einem Hauche belebt, von Einem Geiſte beſeelt, die ganze Verſammlung zur Andacht erhob und mächtig erbaute. Noch beſchäftigte er ſich in den wenigen Erholungsſtunden mit einer, leider unvollendet gebliebenen biographiſchen Skizze ſeines Jugendfreundes Schiller, welche manche wichtige Aufſchlüſſe über verſchiedene, in's Dunkel gehüllte Perioden unſers verklärten Dichterfürſten enthalten ſoll.*) Tief gebeugt durch den unerſetzlichen Verluſt ſeiner treuen Lebensgefährtin, trat er für immer vom Schauplatze ab und übergab das Geſchäft ſeinem einzigen Sohne, welcher, auch ſchon Gatte und Vater, durch ausgebreitete Reiſen und in einer kunſtreichen Werkſtätte gebildet, längſt ſchon bewieſen hatte, daß er, ein würdiger Sproſſe ſeines berühmten Stammes, der Selbſtführung eines auf höhere Anforderungen potenzirten Induſtriezweiges vollkommen gewachſen ſey. 71 Jahre ſtempelten den an Körper und Geiſt gleich rüſtigen Großvater noch keineswegs zum Greiſe, was aber Noth, Dürftigkeit, Kummer und Sorgen, ſpäter, nach errungenem Wohlſtand, angeſtrengte Arbeiten, ſpeculative Verſuche und viele dem Nachdenken geopferten Nächte nicht vermochten, das gelang der böſen Grippe, deren kurzem Anfalle ſeine feſte Conſtitution erlag, um nach 4 Monaten ſchon ihn wieder mit der heißgeliebten Vorangegangenen jenſeits für immerdar zu vereinen. St., der durchaus rechtliche, wohlthätige Ehrenmann ſtarb, von troſtloſer Kinder Armen umſchlungen, aber ſein Name iſt nicht mit ihm in die Grube geſunken, er lebt fort im Andenken bewährter Freunde und in ſeinen Werken.

Streichinſtrumente, daſſelbe was Bogeninſtrumente. S. auch Geige und Inſtrument. Unter Streichquartett verſteht man daher 1) die vier Geigeninſtrumente in einem Orcheſter, und 2) ein Muſikſtück für vier Streich- oder Bogeninſtrumente. Streichinſtrumente ſagt man, weil ſolche Inſtrumente mit dem Bogen geſtrichen (geſpielt) werden.

Streit, Wilhelmine, geb. Schulz, Sängerin beim Großherzogl. Hoftheater zu Weimar. 1806 in Berlin geboren, kam ſie mit ihren Eltern als Kind an das Hoftheater zu Carlsruhe, wo ſie in paſſenden Rollen auftrat. Concertmeiſter Fesla gewann Intereſſe für ihre Stimme und ertheilte ihr Unterricht im Geſange, welchen ſpäter die als erſte Sängerin angeſtellte Madame Gervais übernahm. Nachdem ſie als Vitellia im Titus und als Sargino in der gleichnamigen Oper debutirt hatte, trat

*) Eine Abtheilung davon iſt 1837 von der Cotta'ſchen Buchhandlung in Stuttgart edirt unter dem Titel: „Schiller's Flucht von Stuttgart nach Mannheim“ ꝛc. d. Red.

Digitized by Google

ſie in Darmſtadt, Caſſel, Braunſchweig und Hamburg als Gaſtſängerin auf, und erhielt darauf eine Anſtellung in Hannover, welcher ſie aber nach einem Jahre durch den Ruf als erſte Sängerin beim Frankfurter Theater wieder entzogen wurde. Von dort führte ſie Hofrath Küſtner nach Leipzig, wo ſie während eines faſt dreijährigen Aufenthalts vielfache Gelegenheit fand, ihren Ruf als deutſche Sängerin für immer zu begründen. Sie vermählte ſich hier mit ihrem gegenwärtigen Gatten. Durch eingegangene Verpflichtungen einer ehrenvollen Anſtellung am Hoftheater zu Berlin entzogen und, nach Beendigung der Küſtner'ſchen Direction in Leipzig, durch Anerbietungen für Breslau und Dresden in Anſpruch genommen, gab ſie einer durch Hummel's Vermittelung erfolgten lebenslänglichen Stellung beim Weimar'ſchen Hoftheater den Vorzug. Auch noch von Weimar aus ſuchte ſie Röckel, der Entrepreneur der deutſchen Oper in Paris, für dieſe zu gewinnen. Die eingegangenen Verbindlichkeiten erlaubten es aber der trefflichen Sängerin nicht, auf die diesfallſigen Anerbietungen einzugehen und ſo blieb ſie, kleinere Kunſtreiſen abgerechnet, ſeit 1829 fortwährend die Hauptzierde des Weimar'ſchen Hoftheaters. Die Stimme, Vortragsweiſe und der ganze Charakter dieſer ausgezeichneten Sängerin erinnern lebhaft an Madame Milder-Hauptmann, mit der ſie ihre Hauptrollen in der ältern Oper gemein hat. Bei großer Kraft der Stimme, welche man erſt in größeren Räumen in ihrer vollen Glockenfülle erkennt, umfaßt unſere Künſtlerin zwei volle Octaven. Zum Vortrage queckſilberner Paſſagen iſt ihr mächtiges, gemüthvolles Organ und die Feska'ſche Bildung deſſelben durchaus nicht geeignet, aber als Iphigenia, Alceſte, Medea, Veſtalin, Donna Anna, Lady Macbeth, Fidelio u. ſ. w., iſt unſere Künſtlerin ſtets ihres Eindrucks auf ſolche Hörer gewiß, welchen in der Oper das Muſikaliſche als Hauptſache gilt, wiewohl auch das Spiel dieſer Sängerin in ernſteren Rollen, wenn auch kein geniales, wie das einer Schröder-Devrient, doch ein ſehr angemeſſenes iſt.

Streitwolf, Johann Heinrich Gottlieb, berühmter Inſtrumentenmacher zu Göttingen, ward auch daſelbſt den 7. November 1779 geboren. Seinen Ruf als geſchickter Inſtrumentenmacher haben vorzüglich das chromatiſche Baßhorn 1820 und die Baßclarinette 1828 begründet, welche beiden für Militär- und Harmoniemuſik höchſt nützliche und wirkſame Inſtrumente wir ſeinem Erfindungsgeiſte verdanken. Er ſtarb den 14. Februar 1837. In den letzten Jahren ſeines Lebens hatte er bereits ſeine Gehilfen unter die Aufſicht und Leitung ſeines Sohnes geſtellt, welcher das Geſchäft, wie Sach- und Kunſtverſtändige verſichern, mit recht gutem Erfolge fortſetzt.

Streng — 1) ſtrenge Fuge, auch eigentliche Fuge, fuga obligata, fuga propria oder regularis, ſ. d. Artikel Fuge. — 2) Strenger Styl oder Satz, ſ. d. Artikel Satz.

Stretto wird in der Muſik in einem doppelten Sinne gebraucht. Zunächſt kommt es vor in Fugenſätzen zur Bezeichnung derjenigen Stellen, bei welchen das Thema in den folgenden Stimmen eintritt, ehe es die hervorgehenden ganz beendigt haben, oder wo es in engeren Nachahmungen zum Vorſcheine kommt. Hat der Tonſetzer ein Thema gewählt, welches mehrere Arten der engen Nachahmung zuläßt, ſo läßt er die Stimmen, je mehr ſich die Fuge ihrem Schluſſe nähert, in immer engeren Nachahmungen des Hauptſatzes eintreten, daher kommt nun auch die zweite Bedeutung des Worts. Man gebraucht stretto nämlich auch in ausgeführteren Tonſätzen gegen das Ende hin, um damit anzuzeigen, daß die Wirkung des Ganzen hier zu einer möglichſt höheren Potenz geſteigert werden ſoll, und da dies hauptſächlich nur geſchehen kann durch Beſchleunigung des Tempo's, dieſes alſo auch einen geſchwinderen Grad gewinnen ſoll. Das Wort stretto iſt demnach in dieſer zweiten Gebrauchsart gleichbedeutend mit stringendo. Mit dem Ausdrucke Stretta bezeichnet man neuerdings vorzugsweiſe das leichte, ſchnellere Tempo, mit welchem Geſangsſtücke in den Opern ſchließen.

Strich, 1) zur Bezeichnung der Bogenführung beim Spiel der Geigeninſtrumente, ſ. Herabſtrich und Hinaufſtrich; 2) als Vortragszeichen über den Noten, ſ. Abſtoßen und staccato; 3) als Schriftzeichen an den Noten, ſ. Geltung und Notenſchrift; 4) ebenfalls als Schriftzeichen über Buchſtaben (Querſtrich), ſ. Geſtrichen; 5) als Verticalſtrich im Linienſyſteme.

Stricker, Auguſtin Reinhard, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter des Fürſten von Anhalt-Köthen, der ſich als Componiſt durch die Oper „Alexander's und Roxanen's Heirath" auszeichnete. Außerdem ſchrieb er mehrere Cantaten und einige Inſtrumentalſachen.

Striggio, Aleſſandro, ein berühmter Organiſt und Tonſetzer des 16. Jahrhunderts, in der zweiten Hälfte deſſelben Capellmeiſter des Herzogs von Florenz.

Strina-Sacchi, ſ. Schlick.

Stringendo, eilend, ſ. Stretto.

Strobach. 1) Anton, zuletzt Capellan zu Lindenau in Böhmen, auch geb. daſelbſt, war ein ausgezeichneter Baßſänger und Fagottiſt, und ſtarb um die Mitte des 18. Jahrhunderts. — 2) Niclas, Bruder des vorhergehenden, war ebenfalls ein guter Baßſänger und Muſikdirector an der Kapitelkirche zu Fünfkirchen in Ungarn, wo er um 1760 ſtarb. — 3) Wenzel, zweiter Bruder Anton's, war Weltprieſter und ſtarb als Dechant mit dem Rufe eines großen Orgelſpielers zu Böhmiſch-Kamnitz. — 4) Georg, geboren zu Lindenau und vermuthlich auch zu der Familie der drei vorhergehenden gehörend, lebte als Baßſänger bei der Theinerkirche St. Niklas und St. Jacob zu Prag, und hatte einen bedeutenden Ruf, ſtarb 1753. — 5) Chriſtian, Bruder Georg's, war Virtuoſe auf der Trompete, und ſtarb zu Prag gegen 1760. — 6) Franz, bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Muſikdirector an der Fürſtlich Lobkowitz'ſchen Lauretacapelle zu Prag, zeichnete ſich als Tenorſänger, Liedercomponiſt und Bibliograph aus. — 7) Joſeph, großer Violinvirtuos, ſtarb als Muſikdirector in der Hauptpfarrkirche St. Nicolas zu Prag im Dec. 1794.

Strobel, Valentin, Lauteniſt und Componiſt des 17. Jahrhunderts. Als Virtuos auf der Laute hatte er zu ſeiner Zeit einen ſehr berühmten Namen.

Strohbaß, vulgo eine Baßſtimme von zwar äußerlich kräftiger, aber gemeinem, breitem Klange, der es auch an dem nöthigen Umfange und Biegſamkeit fehlt, die in dem Zuſtande der rohen Natur ſich nicht wohl zu einem cantabeln Vortrage verwenden läßt.

Strohfiedel, franz. Claquebois, ital. Sticcato, nach Merſenne lat. ligneum Psalterium, daſſelbe Inſtrument, welches wir lieber Holzharmonica nennen möchten.

Ströhl, Johann Adam, ein blinder Waldhorniſt und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Kammermuſikus des Grafen Heinrich XXV. zu Gera, war zu Töllſtedt bei Langenſalze 1703 geboren.

Stromeyer, Karl, der weltberühmte Baſſiſt, geboren 1780 in einem kleinen Orte bei Stolberg, erregte als junger Mann durch ſeine vortreffliche Baßſtimme Aufſehen, welche zur Zeit ihres höchſten Glanzes das tiefe C erreichend die Töne vom E bis zum eingeſtr. g in einer Gleichheit, Fülle, Weichheit, Anmuth und Geſchmeidigkeit umfaßte, vermöge deren er unſtreitig zu den reichbegabteſten Sängern gehörte, welche es jemals in ſeinem Fache gegeben hat und die vorzüglichſten unter den Zeitgenoſſen übertraf. Nachdem er eine Zeitlang als Herzogl. Sächſiſcher Kammerſänger in Gotha geglänzt hatte, wurde er in gleicher Eigenſchaft auf das Hoftheater in Weimar berufen, wo ſich bald ſein unvergleichliches Organ, durch mancherlei günſtige Umſtände gefördert, zur vollen ſchönen Blüthe entfaltete. Er wurde ſpäter Regiſſeur der Oper, wodurch dem Publikum der fleißigere Sänger verloren ging. Unſer Künſtler erhielt die große goldene Medaille und neben bedeutender Gehaltszulage den Titel als Oberdirector, als welcher

Digitized by Google

er ſeil 1829 penſionirl iſt und auf früher geſammellen Lorbeeren ausruht.

Strong, Joſeph, zu Carlisle in der Landſchaft Cumberland einſt berühmt wegen ſeiner Geſchicklichkeil im Orgelbau und in der Kirchencompoſition. Ohnerachtet er von Jugend auf blind geweſen war, leiſtete er in beiden Künſten Vortreſſliches. Er ſtarb zu Carlisle im März 1798, und hinterließ mehrere talentvolle Kinder.

Strophe, kommt aus dem Griechiſchen her, und heißl eigentlich Wendung, dann auch der Tanz des Chors in der Orcheſtra, ferner der während des Tanzes geſungene Geſang, und endlich beſonders die Verbindung mehrerer Verſe zu einem metriſchen Ganzen. Urſprünglich waren bei den Griechen und Römern die Chorgeſänge auf dem Theatee Strophen, und dieſelben theitten ſich, wie der ganze Chor in zwei Abtheilungen getheilt war, in zwei Theile, davon den einen die von der Rechten nach dee Linken ſich bewegenden Choreuten abſangen (St. im eigentlichen Sinne), und den andern die von links nach rechts ſich Bewegenden und zwar in demſelden Zeitmaaße (Antiſtrophe); daher Beide, Strophe und Antiſtrophe, in Rhythmus und Metrum ganz gleich ſeyn mußten. Beiden ſchloß ſich dann noch ein für ſich beſtehender Theil an (Epode). War damit das Lied noch nicht beendigl, ſo begannen die Strophen und Gegenſtrophen auf's Neue. Dieſelben Benennungen blieben nun auch in den Liedern, die nicht von Mehreren vorgetragen, ſondern nur von Einzelnen zur Leier oder zur Flöte abgeſungen wurden, wie in den Pindariſchen Odeu, wo man indeß ſtatt Strophe und Antiſtrophe auch die Ausdrücke Ode und Antode findet. Uebrigens beſtehen auch andere Geſänge des Alterthums aus Strophen, die aber nicht von Epoden unterbrochen ſortlauſen, und in denen Sylbenzahl und Sylbenmaaß ſich gleich bleiben. In den neueren Sprachen hat man die ſtrophiſchen Gedichte in antiler Form zum Theil mit Glück nachgeahmt, wie namentlich in den Canzonen. Sonſt iſt, ſchließlich noch bemerlt, in der neueren, modernen Poeſie die St. eine Periode von mehreren Verſen, weiche allen folgenden Perioden zum Muſter, und der eine Melodie gegeben, auch alle folgenden Strophen nach derſelben Melodie geſungen werden lönnen. Die Verſe laſſen ſich hierbei ſehr maunigfaltig miſchen, doch muß die Melodie dem Sinne angemeſſen ſeyn.

Strozzi, Berardo, Componiſt des 17. Jahrhunderts, war zu Aufange deſſelben General-Predicator des Franziskaner-Ordens. Zu Venedig erſchienen von ihm in den Jahren von 1618 an mehrere Motetten, Meſſen, Pſalme, Antifonien, Magnificate, Concerte ꝛc. für ein bis zu vier Stimmen, in verſchiedenen Sammlungen zuſammengeſtellt.

Struck, Paul, ein Wiener Componiſt aus dee neueren Zeit, noch ein Schüler von Joſeph Haydn, in deſſen Manier denn auch die meiſten ſeiner Werle abgefaßt ſind. Schon 1797 trat er mit einigen Clavierſonaten in die Oeffentlichkeit. Nachgehends folgten mehrere dergleichen nach, theils mit theils ohne Begleitung; auch Trio's für Clavier, Violine und Baß, Quartetten für Streichinſtrumente, und andere dergleichen Sachen gab er heraus.

Strumſtrum, der Name eines bei den Indieru gebränchlichen zitherähnlichen Inſtruments.

Strungk, Delphin, geb. 1601, von 1630 bis 1632 Organiſt zu Wolfenbüttel, dann Hoforganiſt zu Celle, und endlich nach Braunſchweig berufen, wo ihm um ſeiner außerordentlichen Geſchicklichleit willen der Magiſtrat außer ſeinem eigentlichen Amte nach und nach noch vier verſcheidene Organiſtenſtellen zugleich übertrug, welche er dann durch ſeinen jüngſten Sohn (ſ. unten), eine Tochter und zwei Schüler verſehen ließ, bis er 1694 ſtarb. Ueberhaupt aber ſtand St. zu ſeiner Zeit als Orgelſpieler in großem Anſehen. In der Compoſition war er nur wenig thätig.

Strungk, Nicolaus Adam, Sohn des vorhergehenden, in ſeiner Zeit großer Meiſter, ward 1640 zu Celle geboren, und ſtarb am 20. Seplember 1700. Für die Violine allein componirte er nur einige Uebungsſtücke, ein Paae Sonaten und wenige Ciaconen; für das Clavier ſchrieb ee fleißiger. Er gab aber nur Weniges davon in den Druck. Von ſeiner Kirchenmuſil iſt gae leine mehe bekannt. St. that nichts für die größere Verbreitung ſeiner Werle, und viel davon ſchrieb er auch nue eigens für gewiſſe Zwecke odee Perſonen. Nach Mattheſon herrſchle aber allgemein immer ein großes Verlangen darnach.

Strunz, Jalob, wurde (wann?) zu Pappenheim geboren. Strunz durchzog auf eigene Fauſt während ſieben Jahren Spanien, Griechenland, einen großen Theil Aſien's, Egypten, Afrila und die baleariſchen Inſeln, und kehrte 1831 nach Paris zurück. Im Jahr 1834 erhiell er die Componiſtenſtelle am Théâtre nautique, ſchrieb zur Eröffnung dieſes Theaters zwei Pantomim-Ballette: „die Nymphen“ in einem Akl und „Wilhelm Tell“ in fünf Akten. Später erhielt St. eine ephemere Anſtellung an der komiſchen Oper und wurde, als das Théâtre de la renaissance in's Leben trat, zum Componiſten an dieſer Anſtalt ernannt. Demzufolge ſchrieb er die Ouverture und Zwiſchenſpiele zu Hugo's Drama: „Rien-Blas,“ womit dies Schauſpielhans eröffnet wurde. Außer dem Geſagten componirte ee noch, als flüchtige Blätter, Duetten, Arien, Lieder, Romanzen. Es ſchildert nichts mehr die anſpruchsloſe Einfachheit dieſes Künſtlers, als die Stelle folgenden Briefes welchen einer ſeiner Freunde uns mittheilt: „Ferner will ich Sie nicht von allen Gefahren und Abenteuern unterhalten, womit mein bewegtes Leben überſäet iſt; nur Eins mögen Sie wiſſen: ich habe das Glück gehabt, überall wahre Freunde zu finden. Auch glaube ich mich nie der Verſeindung irgend eines Menſchen ſchuldig gemacht zu haben. Mein Gewiſſen wirft mir nichts vor; ich darf Jedem in die Augen ſchanen — ich habe Keinem auf der Welt etwas zu Leid gethan; aus meinem Talente mag man vielleicht wenig machen — dieß iſt möglich, aber mich wird man jedenfalls immer achten müſſen.“

Stufe, oder Stufe der Tonleiler ſ. Klangſtufe.

Stufenpſalm, ein Pſalm, welcher von den ehemaligen Juden und namentlich den Leviten bei hohen Feſten auf gewiſſen Stufen einer erhabenen Tribune im Tempel (zu Jeruſalem) abgeſungen wurde.

Stulp oder Stülpe, ſ. Hut; dann iſt es bei Blasinſtrumenten auch daſſelbe, was Schalltrichter oder Stürze (ſ. d.).

Stümer, Carl, Geſanglehrer am Königl. Hoftheater zu Berlin, iſt auch daſelbſt geboren 1793, und war früher ein ausgezeichnetee Tenorſänger. Er hat ſchon manchen recht braven Sänger gebildet, und, ſelbſt gründlich unterrichtet, weiß er auch wiederum ſeine ſchwierige Aufgabe als Lehrer zu löſen.

Stumm, Heinrich, und ſeine beiden Söhne, gehören zu den geſchickteren Orgelbauern des vorigen Jahrhunderts. Sie lebten in Rauhen-Sulzbach bei Kien auf dem Hundsrück, und blüheten beſonders von 1760 bis 1790.

Stumm, wird von Pfeifen in der Orgel geſagl, welche nicht zum Anſprechen, ſondern nur zur Zierde in der Fronte angebracht ſind; daher die Ausdrücke: ſtumme Regiſter, ſtumme Pfeife, ſtumme Fronte ꝛc.

Stumpf, Johannn Chriſtian, ein vorzüglicher Künſtler auf dem Fagott, aus Altona; von 1798 angefangen aber Correpetitor bei dem Frankfurter Theatee, welchen Poſten er bis zu ſeinem Tode (Frühjahr 1801) nur drei Jahre über bekleidete. Wir beſitzen von ihm über 60 ſehr brauchbare Entreacte's, viele für Harmoniemuſil arrangirte Opern, Violin-, Flöten und Fagott-Duetten, Concerte, Sonaten u. ſ. w.; auch ſind während eines früheren Aufenthalts in Paris 17 Werle für verſchiedene Bogen- und Blas-Inſtrumente gedruckt erſchienen.

Stunz, Joſeph Hartmann, Königl. Baieriſcher Capellmeiſter zu München, geb. um 1793, und gebildet durch Winter, ein vielverdienter Componiſt und Tonkünſtlee überhaupt.

Digitized by Google

Stürze, oder Schalltrichter, auch Schallſtück und Schallbecher, Stülp, iſt die in Form eines, je nach Art des Inſtruments nun größeren oder kleineren, Trichters auslaufende Erweiterung der Röhre derjenigen Blasinſtrumente, deren Röhre ſich ſonſt durchgehends gleich bleibt, als Trompete, Horn, Poſaune, Hoboe, Clarinette. S. Blasinſtrument und die einzelnen Inſtrnmenten-Artikel.

Styl. Das Wort ſtammt aus dem Griechiſchen her und heißt eigentlich der metallene Griffel, womit die Alten ſchrieben. Davon abgeleitet nahm es dann zunächſt die Rhetorik im Sinne von Schreibart auf, als die durch die Verſchiedenheit des Zwecks oder des Schreibenden oder Redenden verſchieden beſtimmte Anwendung der Sprache, odrr die eigenthümliche Art und Weiſe, ſeine Gedanken durch die Sprache auszudrücken; und endlich ging das Wort in ſolcher Bedeutung auch in die Kunſt über, nur daß man hier, und namentlich in der Muſik, den Begriff noch mehr erweiterte, und ihm eine eben ſo ſehr ſubjective denn objective Richtung gab. Der Kunſtſtyl hängt nicht allein mit der Denkungsart und der Bildung des Künſtlers, ſondern auch mit der Wahrheit des darſtellendrn Stoffs und dem Zwecke des dargeſtellten Kunſtprodukts genau zuſammen, und liefert von allen Dreien zuſammen gleichſam ein treues Abbild, ein lichtes Gepräge. In ſubjectiver Beziehung unterſcheidet man den Styl dann zunächſt nach den Zeiten, aus welchen Kunſtwerke ſich herſchreiben. Daher reden wir auch in der Muſik im Allgemeinen von einer antiken und modernen Tonluuſt. Dann unterſcheidet man ferner den Styl in ſubjectiver Beziehung nach der Nation, welcher der Künſtler angehört, denn faſt eine jede der verſchiedenen Nationen beſitzt auch ihr Eigenthümliches, nicht allein in der Darſtellungsweiſe ihrer Kunſt, ſondern auch in dieſer ſelbſt und ihren mannigfachen Mitteln. Die Muſik der alten Völker, als der Griechen, Römer &c., welche die eigentliche antike Muſik iſt, wird von Einigen auch wohl für die klaſſiſche angeſehen und ihr Styl daher der klaſſiſche genannt. Gegenüber dieſer ſteht der romantiſche Styl, aus welchem, durch eine Zumiſchung des Antiken, dann jene moderne Muſik entſtanden iſt, unter welcher man auch wohl die Muſik der abendländiſchen oder europäiſchen Völker verſteht, und die in einer weiteren Unterabtheilung dann, je nach den Völkern, welche ſich ihre Ausbildung und Verbreitung am meiſten angelegen ſeyn ließen, und daher bis zur Stunde auch eine gewiſſe Oberherrſchaft, einen Vorrang behaupten, wieder in drei Hauptklaſſen zerfällt. Wir unterſcheiden in der Muſik nämlich überhaupt auch einen deutſchen, franzöſichen und italieniſchen Styl, als Gattungsarten in der geſammten ſogenannten modernen oder abendländiſchen Tonkunſt, oder Weiſen, in welchen die Tonkünſtler überhaupt ihre Werke zur Anſchauung bringen. Mit der Zeit und durch den Gebrauch ſind wir gewohnt worden, folgende Style in der Muſik zu unterſcheiden: Kirchen-, Kammer- oder Concert-, und Theater- oder Opernſtyl. Jetzt iſt man freilich leider weniger gewiſſenhaft in der Trennung dieſer in der That doch in und unter ſich höchſt verſchiedenen Arten von Tondichtungen.

Suabile, führt Wolfram als ſeltenes Flötenregiſter 8′ von Holz in den Orgeln Englands auf und ſagt, daß es auch zweifach und zwar mit einer Octave verbunden wird; alſo eine gemiſchte Stimme.

Suavis, Beiwort, in alter Zeit gebräuchlich, um den angenehmen Ton einer Orgelſtimme zu bezeichnen.

Sub (unter), ſ. Contra.

Subbaß, auch Tiefflöte. Eine theils offene, theils gedeckte, aus hölzernen Pfeifen beſtehende Pedalſtimme, die, da ſie um eine Octave tiefer als der Baßton des Manuales iſt, folglich zu 16′ ſteht, Sub- oder Unterbaß genannt wurde.

Subdominante, ſ. Dominante und Quarta.

Subject, ſ. Fugenthema und Fuge.

Subjet, Antoine, mit dem Zunamen Carbot, ſtand als Sänger am Hofe Franz I., und war als ſolcher zu ſeiner Zeit ſehr berühmt. Carl IX. ſchätzte ihn ſo hoch, daß er ihn 1572 zum Biſchof von Montpellier ernannte, und S., der doch von Haus aus eigentlich Nichts weiter gelernt hatte als ſingen, ward einer der würdigſten Prälaten ſeines Jahrhunderts.

Subito (ital.), plötzlich z. B. volti subito = wende plötzlich oder ſchnell (das Blatt) um.

Subprincipal, oder Großprincipal, heißt das Principal (ſ. d.) einer Orgel, welches im Manuale von 16′, und im Pedale von 32′ ſteht. — Subprincipalis iſt der lateiniſche Name der zweiten Saite des tiefſten Tetrachords (ſ. d.), und Subprincipalis mediarum der lat. Name der zweiten Saite des Tetrachords Meſon.

Subsemifusa, ſ. Note.

Subsemitonium modi, ſ. Unterhalber Ton und Ton.

Subtraction der Verhältniſſe (nämlich der Intervalle). Man vergleiche hier zuvor den Artikel Addition. Subtrahiren heißt nun zwar, eine Zahlengröße von einer anderen abziehen oder aus zwei gegebenen Zahlengrößen eine dritte finden, welche den Unterſchied zwiſchen beiden anzeigt, und ähnlich wie mit der gewöhnlichen Species verhält es ſich auch mit der Subtraction der Intervallen-Verhältniſſe, wenigſtens iſt ihr Zweck derſelbe: man erfährt durch ſie den Unterſchied zwiſchen den Verhältniſſen oder mathematiſchrn Größen zweier Intervalle, wobei es ſich dann von ſelbſt verſteht, daß dieſe Größen unter ſich verſchieden ſeyn müſſen und mit einander verglichen werden können; allein wie die Addition der Intervallen-Verhältniſſe ſich aller gewöhnlichen addirenden Form entgegen auf die Multiplication der Brüche gründet, ſo iſt ebenſo abweichend auch die Subtraction derſelben im Grunde nichts Anderes als eine Diviſion der Brüche. Man ſubtrahirt nämlich ein Verhältniß von dem anderen, wenn man gewiſſermaßen die gleichartigen Theile derſelben über's Kreuz multiplicirt. Von der Quinte c — g z. B. die Quarte c — f abgezogen, giebt den Reſt f — g und durch Zahlen dargeſtellt 3 : 2 × 4 : 3 das Verhältniß 9 : 8, welches iſt die Größe von f — g. Doch können bei dieſer Art von Subtraction, namentlich in größeren Berechnungen, und wenn Additionen und Subtractionen zugleich vorkommen, gar leicht Colliſionen und Weitläufigkeiten entſtehen, und man bedient ſich daher lieber folgender Methode: man ſetzt das abzuziehende Verhältniß ungleichartig, d. i. in umgekehrter Ordnung, unter dasjenige, wovon es abgezogen werden ſoll, und multiplicirt die über einander ſtehenden Glieder:

Von der Quinte c — g = 3 : 2
abgezogen die Quarte c — f = 3 : 4 (ſtatt 4 : 3)
bleibt Reſt f — g = 9 : 8.

Einfacher kann das Verfahren nicht gemacht werden, und das Reſultat trifft ſtets richtig zu. Es ergiebt ſich daraus zugleich auch, wie nothwendig die Verſchiedenheit zweier ganzen Töne iſt; denn wenn man von der großen Sexte c — a z. B. die reine Quinte c — g abzieht (5 : 3 × 3 : 2), ſo iſt der Reſt g — a = 10 : 9, alſo das Verhältniß des kleinen ganzen Tones. Nun kann es freilich auch, und beſonders bei der Subtraction kleinerer Verhältniſſe von größeren, treffen, daß das Ergebniß des ganzen Proceſſes dem Größenverhältniſſe des eigentlich übrig bleibenden Intervalles nicht entſpricht; z. B. von dem Verhältniſſe der verminderten Quinte h — f das der kleinen Terz h — d abgezogen, ſollte eigentlich übrig bleiben 6 : 5 oder das Verhältniß der kleinen Terz für d — f, denn h — d und d — f machen eine verminderte Quinte aus, aber es bleibt übrig 32 : 27, ein Verhältniß, das um das ſyntoniſche Komma 81 : 80 kleiner iſt als die Größe der kleinen Terz; indeſſen ſind die Urſachen davon ſchon unter dem Artikel Addition angegeben, und ſolche berückſichtiget bleibt jene oben gegebene Regel der Subtraction demnach feſt ſtehen, und es wird auch erklärlich, warum die Reſte um das

Digitized by Google

ſyntoniſche Komma zu groß ſind, wenn man abzieht: von der kleinen Septime die große Sexte, den kleinen halben Ton, die reine Quarte und die verminderte Quinte; ferner von der reinen Quinte den kleinen halben Ton; und endlich von der übermäßigen Quarte den kleinen halben Ton. Zuletzt entwickeln ſich vermittelſt der Subtraction auch jene kleineren Intervall-Verhältniſſe, welche in der Praxis nicht vorkommen, die man aber gebraucht, um die Verhältniſſe der gewöhnlichen Intervalle unſers Tonſyſtems genau berechnen zu können, als: das ſyntoniſche Komma, das große und kleine Limma, die Dieſis, das Schisma, und Diaſchisma. Man ſehe über das Weitere derſelben die eigenen Artikel.

Suel, ſ. Crescendozug.

Sueur, ſ. Leſueur.

Suevus, Felicianus, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Guardian des Franciskaner-Ordens und Muſikdirector eines Kloſters zu Straßburg. Sein eigentlicher Name ſcheint Felician geweſen zu ſeyn. Er componirte mehrere Magnificate, Pſalme, Motetten, einzelne geiſtliche Geſänge, Concerte und andere Muſiken für die Kirche.

Sufflöte oder Süßflöte, ſ. Sifflöte.

Suite, war vormals der Sammelname einer Reihefolge von Tonſtücken, aus charakteriſtiſchen Tanz-Rhythmen zuſammengeſetzt; darunter die Allemande, Courante, Sarabande, Gique u. ſ. w. Das Geſchlecht ſelbſt iſt zwar ausgeſtorben, aber eine Abart ſpukt dennoch fort; denn, ſind unſere Potpourri's, Melanges, Quodlibet's ꝛc. wohl vielleicht edlerer Natur?

Sul, italieniſche Präpoſition, heißt über, kommt nur in Zuſammenſtellungen vor, z. B. sul ponticello = über dem Stege (ſ. Ponticello).

Sulzer, Johann Georg, einer der berühmteſten Philoſophen und Aeſthetiker des vorigen Jahrhunderts, zu Winterthur im Canton Zürich den 5. October 1720 geboren, geſt. am 27. Februar 1779. Verlor 1734 an Einem Tage ſeine Eltern, und da er das jüngſte von 25 Kindern war, reichte ſein Erbtheil kaum zu ſeiner Erziehung hin. Zum Geiſtlichen beſtimmt kam er 1736 auf das Gymnaſium zu Zürich, und ſtudirte auch daſelbſt. 1740 übernahm er eine Hauslehrerſtelle, und ward bald darauf Predigergehülfe zu Maſchwanden. 1743 kam er als Hauslehrer nach Magdeburg, und auf Sack's Empfehlung erhielt er 1747 eine Profeſſur am Joachimthal'ſchen Gymnaſium zu Berlin. Mit Ramler gab er hier kritiſche Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrſamkeit heraus. Aus der Schweiz, wohin er, um ſich zu verheirathen gereiſt war, kehrte er nach Berlin zurück und ſchrieb als Mitglied der philoſophiſchen Klaſſe der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften mehrere philoſophiſche Abhandlungen, die aber nicht hierher gehören, außer „Pensées sur l'origine et les différents emplois des sciences et des beaux arts, discours prononcé dans l'assemblée royale des sciences et des belles lettres" (1757), welche auch in's Deutſche überſetzt wurden. Der Tod ſeiner Gattin führte ihn 1760 abermals in ſein Vaterland, und er wäre dort geblieben, hätte der König von Preußen ihm nicht eine Profeſſur an der neu errichteten Ritteracademie zu Berlin übertragen. Auch ſchenkte ihm derſelbe ein Stück Land an der Spree, um ſich ein Haus darauf zu erbauen und einen Garten anzulegen. 1765 ward er Mitglied der Commiſſion, welche den Zuſtand der Academie unterſuchen und auf zweckmäßige Verbeſſerung denken ſollte. Aehnliche Geſchäfte wurden ihm auch von mehreren anderen Seiten her übertragen. 1772 gab er das für den Muſikgelehrten noch immer intereſſante Werkchen „Die ſchönen Künſte in ihrem Urſprunge, ihrer wahren Natur und beſſern Anwendung betrachtet" heraus. Im Herbſte 1773 mußte er zunehmender Kränklichkeit wegen ſein Lehramt an der Ritteracademie niederlegen; doch blieb er fortwährend literariſch thätig, und ſchuf unter Anderem auch, durch La Combis Dictionnaire des beaux arts veranlaßt, das, ungeachtet der jetzigen Veraltung ſeiner Grundſätze, noch immer höchſt ſchätzbare und um ſeiner vielen muſikal. Aufſätze willen auch für den Muſiker ſehr intereſſante Werk „Allgemeine Theorie der ſchönen Künſte," zuerſt in 2 Bde. 1766, neue Auflage aber von 4 Bde. 1792 — 1794, wozu dann erſt Blankenburg 3 Bde. Zuſätze, und dann auch Dyck und Schatz noch 8 Bde. Nachträge lieferten. Die muſikaliſchen Artikel darin verfaßten hauptſächlich Kirnberger und Schulz (ſ. d.), Sulzer ſelbſt hat wenige geliefert, und zog bei dieſen wenigen ſelbſt Kirnberger zu Rathe. Am werthvollſten ſind die literariſchen Zuſätze, welche Blankenburg nachgehends zu jedem Artikel geliefert hat. Sulzer ſtarb zu Berlin 1779, nachdem er zur Stärkung ſeiner Geſundheit in den Jahren 1775 und 1776 noch eine Reiſe durch die Schweiz, Frankreich und Italien gemacht hatte, und in Berlin auch noch zum Director der philoſophiſchen Klaſſe der Academie ernannt worden war. Er erlebte alſo nicht einmal die erſte Ausgabe ſeines werthvollen Lexicons.

Sulzer, Salamon, Chordirector, und Ober-Cantor im iſraelitiſchen Bethauſe zu Wien, geboren 1804 zu Hohenems, im Vorarlbergiſchen. Ein ſpezielles, bleibendes Verdienſt hat ſich der geachtete Obercantor noch dadurch erworben, daß er die erſten Tonſetzer der Kaiſerſtadt für ſeine Anſtalt zu gewinnen wußte, deren gehaltvolle Beiträge dem Chormuſik-Archive zur beneidenswerthen Zierde gereichen. Er ſelbſt ſtudirte unter der bewährten Leitung des Capellmeiſters v. Seyfried ſyſtematiſch die Theorie der geſammten Harmonie- und Compoſitions-Lehre und lieferte bisher eine anſehnliche Zahl von Hymnen, welche, bei ſeiner innigen Vertrautheit mit dem Geiſte und dem individuellen Charakter der hebräiſchen Sprache, eben ſowohl durch die richtige Auffaſſung, als durch die originelle Behandlungsweiſe, und eine darin wehende, man möchte ſagen, ächt orientaliſche Phantaſie, ein hohes, ſeltſames Intereſſe gewähren.

Sumphoneia, früher auch Samponia, ſ. Sackpfeiſe.

Sumtio, in der Muſik der lateiniſche Name für das griech. Lepsis (ſ. d.).

Sunderreuter, Georg, berühmter Kirchencomponiſt des 16. Jahrhunderts.

Suoni armonichi, ſ. Flageolet.

Super acuta loca, oder Super acutae voces, in der alten Muſik die Töne, welche innerhalb des Bereichs vom eingeſtrichen a bis zum höchſten Tone des Guidoniſchen Syſtems oder dem zweigeſtrichen e lagen.

Super-Octave, eine offene Flötenſtimme in der Orgel, welche um 2 Octaven höher ſteht als das Hauptprincipal, als über der Octave.

Superparticularis und **Superpartiens,** ſiehe Verhältniß.

Surdaſtrum, eine Art Trommel, im Orient gebräuchlich, welche auf beiden Seiten geſchlagen wird, und deren man ſich, nach Kircher's art. magnet., in Begleitung einer Schäferpfeife bedient, um mit der Muſik den Stich der Tarantel zu curiren.

Surdeline, oder Sordeline und ital. Sourdeline ſ. Sackpfeiſe.

Suriano, Francesko, iſt der ſchon unter dem Artikel Soriano aufgeführte Römiſche Tonſetzer. Ausführlichere Nachrichten über ihn findet man in Baini's Werk über Paleſtrina, und deſſen deutſcher Bearbeitung von Kandler im Anhange pag. 232 ff.

Süß, Johann Ernſt, einer der größten Hoboen-Virtuoſen des vorigen Jahrhunderts, ſtand von 1722 an bis an ſeinen Tod, deſſen Zeit nicht mehr bekannt iſt, in der Capelle zu Heſſen-Caſſel, deren Zierde er viele Jahre hindurch war.

Süßflöte, ſ. Dolzflöte.

Süßmayer, Franz Xaver, geb. 1766 zu Stadt Steyer in Ober-Oeſterreich und geſtorben in Wien am 17. September 1803, kam als Sängerknabe in die berühmte Benedictiner-Abtei Kremsmünſter, wo er die Grammatical- und Humanitäts-Klaſſen abſolvirte und überdies von Paſterwitz gründlichen theoretiſchen Muſikunterricht erhielt. Noch während ſeiner Studienzeit

Digitized by Google

verſuchte er ſich mit Glück in allerlei Compoſitions-Gattungen; er ſchrieb Arien und mehrſtimmige Geſänge, Symphonien, Meſſen, Pſalmen, Motetten, Cantaten und kleine Singſpiele, welche auf dem Stiftstheater zur Darſtellung kamen und durch den gefälligen, rein melodiſchen Styl allgemeinen Anwerth fanden. Indeſſen ſelbſt fühlend, was ihm noch mangle und in jener beſchränkten Lage kaum jemals zu erzielen ſeyn möchte, begab er ſich zur höheren Ausbildung nach Wien, wo der Umgang mit allen damals lebenden Meiſtern den fruchtbringenden Einfluß nicht verkennen ließ. Beſonders ſchloß er ſich innig im kindlichen Vertrauen an Mozart an, wurde bald deſſen faſt unzertrennlicher Gefährte, und begleitete ihn ſogar auf ſeiner letzten Kunſtreiſe nach Prag, wohin ihn die böhmiſchen Stände zur Compoſition der Krönungsoper „la Clemenza di Tito“ berufen hatten. Bekanntlich mußte jene Arbeit gleichſam im Fluge vollendet werden; Mozart ſkizzirte und S. inſtrumentirte nach mündlichen Anweiſungen, was um ſo leichter erzweckt werden konnte, als dieſer mit ſeines Mentors characteriſtiſchen Eigenheiten vollkommen vertraut war; ja, wie Franz Duſſeck, in deſſen Hauſe der genannte dramatiſche Schwanengeſang erſchaffen wurde, oftmals bezeugte, überließ Mozart ſeinem bewährten Nothhelfer die Arietten der Servillia, des Publius und Annius ausſchließlich ganz allein, und legte höchſtens mit wenigen Federſtrichen die letzte Feile daran. Sofort wird es denn begreiflich, wie nur S. unter ſeinen Zeitgenoſſen vorzugsweiſe der rechte Mann dafür ſeyn konnte, welchem Mozart's Wittwe die Ergänzung des opus posthumum, der herrlichen Missa pro de profunctis anvertrauen durfte; welch' vieler Verdienſt Süßmayern dabei unbeſtritten zufällt, iſt nunmehr der Kunſtwelt durch die von André in Offenbach mit diplomatiſcher Treue dem Original-Manuſcript nachgeformte und veröffentlichte Partitur-Ausgabe evident klar geworden, und damit zugleich auch die von Gottf. Weber aufgeworfene Streitfrage über die Aechtheit jenes fragmentariſchen Nachlaſſes für immerdar entſchieden. Als Bühnen-Componiſt debütirte Süßmayer zuerſt auf dem Schikaneder'ſchen Theater mit der Oper „Moſes;“ knechtiſch beinahe ſeinem Vorbilde nachgemodelt und voll Reminiscenzen; einen glänzenden Erfolg hatte das Zauberſpiel: „der Spiegel von Arcadien,“ wodurch ſein Name bekannt und ihm die Auszeichnung wurde, als Capellmeiſter bei der Hofoper angeſtellt zu werden. In dieſer Stellung ſchrieb er: „die edle Rache,“ „die Freiwilligen,“ „der Wildfang,“ „Gülnare,“ „Soliman II.,“ „Liſt und Zufall,“ „der Marktſchreier,“ „die Liebe im Serail,“ „Phasma,“ „l'incanto superato,“ und „il Muselmanno in Napoli,“ beide für Prag; das Ballet: „die Zauberſchweſtern im Beneventer Walde;“ drei Gelegenheitscantaten: „auf die Ankunft des Erzherzogs Carl,“ „der Vetter in Gefahr“ „der Kampf für den Frieden,“ u. m. a. Alle ſeine Arbeiten, welchen zwar Originalität und poetiſche Tiefe ermangelt, aber Melodie und faßliche Popularität keineswegs abgeſprochen werden kann, unterwarf er ſtets dem prüfenden Urtheile Salieri's, der ihm jederzeit treu mit Rath und That beiſtand; die ſpäter erſtandenen Genien würden wohl auch auf ſeinen Geiſt eingewirkt haben, wenn er nicht im 37. Lebensjahre ſchon vom Schauplatze abgerufen worden wäre.

Sußmann, ſ. Soußmann.

Sutor, Joſeph (nach Anderen Wilhelm), war zu München geboren und der Sohn eines Choraliſten an der daſigen Stiftskirche. In Stuttgart, wo er einige Zeit mit dem Titel eines Capellmeiſters die Direction der Oper führte, verſuchte er ſich auch in der Inſtrumentalcompoſition, und ſchrieb namentlich ein Paar Sinfonien und Concerte für die Violine und Flöte. 1816 folgte er einem Rufe nach Hannover, wo er denn nun auch ſein ganzes Leben hindurch blieb, und 1828 ſtarb. Sutor war kein großer, aber ein recht tüchtiger Muſiker.

Sweling, Johann Peter, eigentlich Schweling; und gewöhnlich findet man ihn mit lat. Endung Swelingus ꝛc. geſchrieben, ein weltberühmter Organiſt des 16. und 17. Jahrhunderts. Er war zu Deventer um 1540 geboren. Als er 1622 ſtarb, hinterließ er ein Vermögen von 40,000 Gulden. In der Compoſition war er überaus thätig. Namentlich ſchrieb er für Clavier ſehr Vieles im italieniſchen und franzöſiſchen Geſchmacke; dann Lieder, Pſalmen für 4 bis 8 Stimmen, geiſtliche Geſänge für 1 bis zu 5 Stimmen.

Swieten, Gottfried Freiherr von, geſtorben zu Wien 1803, in einem Alter von 70 Jahren, als K. K. wirklicher Geheimer-Rath, Commandeur des Königl. Ungar. St. Stephans-Ordens, und Präſes der Kaiſerl. Bibliothek, war der Sohn des als Arzt berühmten Gerard von Swieten, und ein großer Muſikfreund, der zugleich ſelbſt viele treffliche muſikaliſche Kenntniſſe und Fertigkeiten beſaß. Ein intimer Freund Mozart's und Haydn's erwarb er ſich große Verdienſte um die Muſikcultur Wiens. Dem Letzteren arbeitete er zu der „Schöpfung“ einen engliſchen Text um, und dichtete ihm „die Jahreszeiten.“ Ferner brachte er in Academien, welche er in ſeinem Hauſe öffentlich hielt, die Werke Händels, Bachs und anderer großer Meiſter einer früheren Zeit zur Aufführung, und übte ſo keinen geringen Einfluß auf den Geſchmack der Wiener Muſikfreunde. Auch ſtiftete er eine muſikaliſche Geſellſchaft von Mitgliedern des erſten Adels, welche wöchentlich zuſammentrat und Concerte gab, für welche er ſelbſt mehrere Sinfonien und andere Werke componirte. Endlich iſt es bekannt, daß Mozart, nur durch ihn angeregt, vier Händel'ſche Oratorien, worunter auch der „Meſſias,“ nach den Bedürfniſſen der Zeit mit reicherer Inſtrumentation verſah. Wien verlor an ihm einen großen Mäcen der Kunſt.

Swoboda, Auguſt, ſ. Literatur.

Syfert, Paul, berühmter Organiſt des 17. Jahrhunderts, Schüler von dem großen Sweling in Amſterdam, war in ſeiner Jugend Mitglied der Capelle des Königs Sigismund III. von Polen; dann aber ward er um 1620 als Organiſt an der Marienkirche nach Danzig berufen, wo er um 1650 ſtarb. Als Componiſt iſt er wenig bekannt; dagegen erwarb er ſich als polemiſcher Schriftſteller durch einen Streit mit dem Venetianer Scacchi einen Namen.

Sylbendehnung, ſ. Dehnung und Melisma.

Syllabication, das Unterlegen von Sylben unter die Noten beim Solmiſiren oder Solfeggiren.

Syllabiſch, in der Muſik der Gegenſatz von Melismatiſch, ſ. Melisma. Hauptſächlich im Choral und Recitativ iſt der ſyllabiſche Geſang gebräuchlich.

Sylva, 1) Andrea, ein Römiſcher Tonſetzer aus der Epoche Josquin's. — 2) Ayres Antonio da S., Ritter des Chriſtus-Ordens, geboren zu Liſſabon 1700, ſchrieb für mehrere Inſtrumente, Meſſen, Pſalmen, Litaneyen, Te Deum ꝛc., was Alles mit vielem Beifall aufgenommen wurde, und theilweis auch jetzt noch auf der Bibliothek zu Liſſabon aufbewahrt wird. — 3) Triſtao da S., Portugieſiſcher Tonkünſtler des 15. Jahrhunderts, war Capellmeiſter des Königs Alphons V., auf deſſen Befehl er unter Anderem einen Traktat „Amables de musica“ ſchrieb, den man noch jetzt auf der Bibliothek zu Liſſabon im Manuſcript findet.

Sylveſter II., als Pabſt zu Rom Nachfolger Gregors V., war in Frankreich geboren, unter dem Namen Gerbert, Mönch der Abtey Aurillac in Auvergne und nach der Zeit Erzbiſchof zu Rheims und Ravenna. Er ſtarb am 12. Mai 1003. Wegen ſeiner vielen Kenntniſſe im Inſtrumentenbau und in der Muſik überhaupt pflegten ihn die alten Schriftſteller gewöhnlich nur den Musicus zu nennen, wie er denn auch in anderen Zweigen der Künſte und Wiſſenſchaften einen Ruf ſo ausgezeichneter Gelehrſamkeit behauptete, daß er als Mönch beim Volke im Verdachte der ſchwarzen Kunſt ſtand. Er erfand eine beſondere Art von hydrauliſchen Orgeln (ſ. Orgel), und unter der Sammlung von Handſchriften des Rawlinſon zu Oxford entdeckte Burney ein Lehrgedicht „Ars musica“ in allem Mönchslatein unter dem

Digitized by Google

Namen Gerbert, welcher ſicher kein anderer iſt als der ehemalige Mönch Gerbert, unſer Papſt Sylveſter.

Symonds, Heinrich, Baccalaureus der Muſik und eins der älteſten Mitglieder der Königl. Großbritanniſchen Hofmuſik, auch Organiſt zu St. Martin in London, war ein berühmter Flügelſpieler ſeiner Zeit und Componiſt für ſein Inſtrument. Er ſtarb zu London am 19. März 1740.

Sympathie der Töne, zunächſt die Naturerſcheinung, nach welcher ein und derſelbe Ton auf verſchiedenen Tonwerkzeugen, auf einem zum Klingen gebracht, auf dem andern leiſe mitklingt. Dann iſt S. d. T. dasjenige innere Verhältniß der Töne, auf welchem das Mitklingen derſelben mit einem gegebenen beruht. S. Aliquottöne.

Symphona, hieß bei den Griechen die Conſonanz. S. das Weitere unter dem Art. Griechiſches Tonſyſtem.

Symphonie oder Sinfonie, franz. Simphonie, ital. und lat. Sinfonia, deutſch eigentlich Zuſammenklang, iſt einer jener ſo allgemeinen, vieldeutigen Ausdrücke, deren es beſonders in der Muſik ſo viele giebt, daß es kein Wunder iſt, wenn die Erklärungen und Beſtimmungen des Ausdrucks ſo verſchiedenartig ſind, als die Zeit und ihre Bildungsſtufe es war, in der das Wort gebraucht wurde nach dem Bezuge, den man gerade als vorherrſchend anwenden konnte. Die Griechen verſtanden unter Symphonie nichts Anderes, als was wir unter Conſonanz der Töne verſtehen. Vor Allem belegten ſie die Hauptconſonanzen der Töne, den Uniſonus und die Octave, mit dieſem Namen, denen nur noch die Quarte und Quinte beigeſellt wurden. Gaben ſie nach des Servius Anmerkungen zur Aeneide auch einem Inſtrumente den Namen Symphonia, ſo hieß dies gleichfalls nichts Anderes. Das muſikaliſche Inſtrument diente zur Begleitung und Unterſtützung des Geſanges entweder uniſon oder in der Octave. Daß man unter dieſem Worte im Allgemeinen auch jede Melodie verſtand, war eben ſo natürlich, da man jede Melodie nur uniſon oder in der Octave jugendlicher und weiblicher Stimmen ſang. Daher kommt es auch, daß z. B. Cicero aller Sänger Symphoniaci nennt, und daß symphoniereiche Sänger keine anderen hießen, als die am reinſten und volltönendſten ihre uniſonen Melodien ſingen konnten. Bis in das 16. Jahrhundert erhielt ſich dieſer uralte, einfache Begriff, und behauptete ſein Recht, obgleich die neue, mehrſtimmige Muſik des Abendlandes längſt in das Leben getreten war und die ganze Tonkunſt ungemein verändert hatte. Dieſe großen Umwandlungen der Tonkunſt mußten aber freilich ihren Einfluß auch auf unſern Ausdruck „Symphonie“ erſtrecken. Dennoch dauerte es lange, bevor man ſich vom alten, gewohnten Begriffe loswand. Das Natürlichſte war es, daß man mit Hülfe dieſes Wortes zunächſt die neue Harmonie bezeichnete und den ſogenannten Contrapunkt, die Lehre des mehrſtimmigen Satzes darunter zu verſtehen anfing. Man ſprach von einer Symphoniurgie, z. B. Doni, Athanaſius Kircher und Andere, worunter man nach den beſtimmteſten Erklärungen dieſer Männer aber nur die Lehre des vollſtimmigen Satzes oder der neuen Harmonie verſtand. Es ſind uns noch eine Menge Werke der beſten Meiſter jener Zeit übrig, die als Geſangcompoſitionen den Namen Symphonien führen. Aus dem 16. und 17. Jahrhunderte ſind Symphoniae sacrae von Johann Gabrieli, Heinrich Schütz (Sagittarius genannt), die mit Cornetti Tromboni, auch mit Violinen beſetzt ſind, welche auch zwiſchen den Geſangſtellen ſich zuweilen hören ließen. Als ſich nun das Inſtrumentenſpiel etwas zu heben anfing, die beſten Tonſetzer jedoch immer noch fortfuhren, meiſt und mit Vorliebe für den Geſang zu componiren, ſo arrangirte man berühmt gewordene Geſangwerke für allerlei muſikaliſche Inſtrumente, und benannte dieſe eingerichteten Inſtrumentalſätze ſo gut Symphonien oder Harmonien wie jene. Wir können nicht mit der Ausführlichkeit wie im Hauptwerk verfahren, auf welches wir wegen ſucceſſiver Entwicklung der Symphonie bis auch zu ihrer jetzigen Form verweiſen; für Weiteres empfehlen wir das Studium von Partituren, welches man am zweckmäßigſten mit den Symphonien von Haydn beginnt.

Symphoniſch, ſ. den vorhergehenden Artikel. Urſprünglich iſt der Ausdruck gleichbedeutend mit conſonirend.

Synaphe, bei den Griechen der Zuſammenhang zweier verbundener Tetrachorde, in welchem die vierte Saite eines Tetrachords zugleich die erſte des folgenden war. S. Griechiſches Tonſyſtem und Tetrachord.

Syncopatio, lat. — Rückung, Synkopie (ſ. dieſe beiden).

Synemmenon, ſ. Griechiſches Tonſyſtem und Tetrachord. Synemmenon diatonos hieß auch die Saite oder der Ton Paranete ſynemmenon, was ebenfalls aus den angezogenen Artikeln erhellt.

Synkope, eine beſondere taktiſche Figur, die darin beſteht, daß man die zweite Hälfte des erſten Takttheils oder Taktgliedes (oder irgend einer Taktgröße) mit der erſten Hälfte des folgenden Takttheils u. ſ. w. zu Einem Tone verbindet. Näher lernt man die Synkope bei praktiſcher Uebung kennen.

Synkopiren, ſynkopiſche Tonreihen bilden oder vortragen, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Syntoniſch, deutſch eigentlich: hart, 1) das Beiwort, mit welchem Ariſtoxen diejenigen zwei Arten des gewöhnlichen diatoniſchen Klanggeſchlechts unterſchied, deſſen Tetrachord in einen halben und zwei gleiche ganze Töne eingetheilt war (ſ. Griechiſches Tonſyſtem und Tetrachord); 2) Beiwort eines kleinen Intervallenverhältniſſes, nämlich des Komma (ſ. d.).

Syringes, der Name eines Haupttheiles desjenigen Liedes bei den alten Griechen, womit ſich die Sänger hören laſſen mußten, welche in den Pythiſchen Spielen um den Preis ſtritten. Der Name kam wahrſcheinlich daher, weil dieſer Geſang mit der Syrinx begleitet wurde.

Syrinx. Vergl. zuvor den Art. Pan. Dieſe Pfeife nun, welche um der Röhrenzahl auch Siebenpfeiſe, dann Pan- oder Pansflöte, lat. Fistula Panis, griech. Syringa Panos hieß, deutſch Hirtenpfeife, war und blieb ein ganz gewöhnliches Inſtrument, vornehmlich der Hirten, und ſowohl bei den Griechen als bei den Römern. In Italien ſind noch jetzt die Syringe viel üblich. In Deutſchland ſind ſie unter dem Namen Papagenoflöte mehr ein Kinderinſtrument geworden. Uebrigens hatten die Griechen auch eine Art Schallmey, welche ſie Syrinx nannten.

Syſtaltiſch, pflegt nach dem Griechiſchen eine zärtliche Melodie genannt zu werden, von συσταλτικος (zuſammenziehend) nämlich.

Syſtem, als techniſcher Kunſtausdruck in der Muſik gleichbedeutend mit Linienſyſtem; der Inbegriff der Linien (nebſt Zwiſchenräumen), auf denen die Noten ausgeſchrieben werden. S. Linienſyſtem. Ueber das Syſtem der Töne und Harmonie vergl. man die Art. Harmonie und Tonſyſtem.

Syzygia, eine conſonirende Verbindung der Töne, alſo ein conſonirender Accord, und insbeſondere der harmoniſche Dreiklang.

Szymanowska, Madame, ſtarb zu Petersburg 1831. Sie war eine große Claviervirtuoſin, die auch mehrere brave Sachen geringeren Umfangs für ihr Inſtrument componirt und durch den Druck veröffentlicht hat.

T.

Tabelle. Man verſteht im Allgemeinen unter dieſem Worte geordnete Verzeichniſſe zur ſchnellen Ueberſicht einer Menge einzelner für das Gedächtniß und die Beurtheilungskraft bequem zuſammengeſtellter Notizen. Auch über muſikaliſche Gegenſtände ſind ſolche Verzeichniſſe vielfacher Art verfertigt, und bei einigen iſt der Ausdruck „Tabelle“ ſelbſt ſtehend und techniſch geworden. Wir haben Notentabellen, d. h. überſichtliche Verzeichniſſe

Digitized by Google

des Werths und der Bedeutung der einzelnen Notenfiguren und ihrer Pauſen (ſ. Geltung der Noten;) ferner haben wir (und beſonders für Blasinſtrumente) Applicaturtabellen, das ſind die Gammen (ſ. d.), und wir ſprechen daher von Flötentabellen, Clarinetttabellen u. ſ. w.; Geſchlechtstabellen, das ſind die ſyſtematiſch geordneten Verzeichniſſe der Tonleitern und ihrer Vorzeichnungen, um dieſe dem Gedächtniſſe leichter einzuprägen. Auch das Linienſyſtem (ſ. d.) pflegen Einige mit dem Namen Tabelle zu belegen.

Tabulatur. Tabulatur nennt man eine früher üblich geweſene Tonſchrift, deren man ſich zum Theil dazu bediente, um einen Ueberblick über Muſikſtücke zu bieten, wie ihn uns in unſrer jetzigen Tonſchrift die Partituren gewähren. Es gab eine Deutſche und eine Italieniſche, eine Orgel- und Lauten-, ſowie auch (zur Unterſcheidung von der Buchſtabentabulatur) eine Notentabulatur. Eine nähere Erklärung, welche nur den Forſcher intereſſiren kann, findet man im Hauptwerke, ſo wie auch Hofrath Kieſewetter intereſſante Aufſchlüſſe in ſeinen Schriften und bei Entzifferung alter Werke gegeben hat, worauf wir den Wißbegierigen verweiſen müſſen. Auch iſt die Leipziger allg. muſik. Zeitung, zunächſt Jahrgang 1831 Nr. 9, nachzuſchlagen, ſo wie Fetis Revue musicale von 1827.

Tacchinardi, Nicola, erſter Kammerſänger des Großherzogs von Toscana, früher ausgezeichneter dramatiſcher Sänger und ſpäter einer der vorzüglichſten italieniſchen Geſanglehrer, zu Florenz wohnend, ward geboren zu Livorno am 10. September 1776. Zu den vorzüglichſten Schülerinnen gehört ſeine Tochter Fanny, ſeit 1829 mit dem Maeſtro Perſiani verheirathet, und die Tochter des bekannten Buffo Frezzolini. Behuf ſeines Geſangunterrichts componirte Tacchinardi auch mehrere gute Solfeggen, und ſchrieb „Dell' opera in muscia sul teatro italiano, e de' suoi diffetti," ein Werkchen, das ſchon die zweite Auflage erlebt.

Tacchinardi-Perſiani, Madame Fanny, neuerer Zeit gemeiniglich auch nur Madame Perſiani genannt, eine der erſten und ausgezeichnetſten jetzt lebenden Sängerinnen, und neben einer Griſi u. ſ. w. die Zierde der italieniſchen Oper in Paris und London, ward geboren zu Rom 1809.

Tacet, von dem lat. tacere — ſchweigen, alſo: er, ſie oder es ſchweigt; wird in den einzelnen Notenſtimmen geſetzt, wenn dieſelben irgend einen bedeutenden Abſatz oder Theil des ganzen Tonwerks über pauſiren (ſchweigen) ſollen. Italieniſch ſagt man dafür si tace — man ſchweige.

Tacet, Joſeph, einer der berühmteſten engliſchen Flötiſten des vorigen Jahrhunderts, blühete beſonders in den 70er und 80er Jahren, und war aus London gebürtig. Als Componiſt iſt er nur durch einige Solo's für die Flöte bekannt geworden.

Tadolini, Eugenia, Sängerin in Italien. Die L. M. Z. ſagt von ihr im Jahre 1841: „Ihre Stimme iſt ein ächter Sopran, eben ſo ſtark als umfangreich, vom G bis zum dreigeſtrichenen D oder E, alſo über 2 ½ Octaven. Die tiefen Töne ſind voll und breit, wie beim Contr'alt, die hohen glänzend und rein. Bewunderungswürdig iſt ihre Geläufigkeit, wie man ſie bei Stimmen von ſolcher Stärke ſelten findet. Ihr eigentliches Element iſt die Opera buffa und semiseria, obwohl ſie auch in tragiſchen Parthien ſehr gefällt; indeſſen muß man ſagen, daß ihr Geſang mehr glänzend und virtuos, als dramatiſch iſt. — Sie ſteht jetzt gerade in der höchſten Blüthe ihres Talents.

Tafelblaſen. Das Tafelblaſen geſchah vor Zeiten gewöhnlich nur von einem Trompeter, und mit ſchmetterndem Tone. Es beſtand eigentlich aus dem ſog. Ban (Ausruf, Bekanntmachung) und einem Schlußhalt auf dem Grundtone der Trompete, zur Anzeige, daß man ſich jetzt zur Tafel begeben ſolle.

Tag, Chriſtian Gotthilf, Cantor und Muſikdirector zu Hohenſtein, einem Städtchen der Grafſchaft Schönburg in Sachſen, ein berühmter Orgel- und Clavierſpieler, ſo wie gründlicher und fleißiger Componiſt ſeiner Zeit. Er ward im Jahre 1735 zu Bayerſeld im ſächſiſchen Erzgebirge geboren. Die Zahl ſeiner muſikaliſchen Werke iſt kaum begreiflich. Die meiſten derſelben bezogen ſich auf ſeinen Beruf. So ſchrieb er gleich in der erſten Zeit ſeiner Anſtellung einen vollſtändigen Jahrgang Kirchenſtücke; dann viele einzelne Cantaten auf Sonn- und Feſttage, auch nicht wenige auf beſondere Gelegenheiten; vierſtimmige Motetten, Hymnen und andere Geſänge; aber auch eine bedeutende Anzahl Lieder mit Clavierbegleitung, Orgel- und Clavier-Stücke verſchiedener Gattung u. dergl. Alles was hiervon im Druck erſchien, ward ſtets mit Beifall aufgenommen. Er ſtarb am 19. Julius 1811 und im 77. Jahre ſeines Lebens; ſo ſanft, wie ein müder Wanderer, der, zur Heimath zurückgekehrt, am Morgen ſein altes, liebes Tagewerk mit neuer Kraft und Stärke zu beginnen gewiß iſt.

Taglietti, Giulio, ein ſehr fruchtbarer Componiſt zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, ſtand an dem Collegio di Nobili di S. Antonio zu Brescia.

Täglichsbeck, Thomas, Capellmeiſter des Fürſten von Hohenzollern-Hechingen, ein ausgezeichneter Violinſpieler und Componiſt, ward geboren am 31. December 1799 zu Ansbach. Noch nicht vier Jahre alt fing der Vater bereits an, ihn in Muſik zu unterrichten, und je mehr er heranwuchs und überhaupt ſich geiſtig und körperlich entwickelte, deſto mehr Talent und Liebe zeigte er auch für Muſik. Die Violine hatte er zu ſeinem Hauptinſtrumente gewählt, und 1816 kam er nach München, um unter Rovelli noch mehr das Violinſpiel und unter Gratz die Compoſition zu ſtudiren. 1817 bereits ſchrieb er eine Meſſe, welche aufgeführt wurde, und ihm die Stelle eines Violiniſten am damaligen Iſarthor-Theater zu München erwarb. Lindpaintner, welcher damals noch Capellmeiſter an dieſem Theater war, zeichnete ihn dadurch aus, daß er ihn zu ſeinem Stellvertreter wählte, als er für ein Jahr auf Reiſen gehen wollte. Lindpaintner kehrte aber nicht wieder nach München zurück, und Täglichsbeck ward, in Folge ſeiner trefflichen Leitung des Orcheſters während der Zeit, definitiv zum Capellmeiſter an jenem Theater ernannt; doch gab er dies Amt wieder auf, als ſich bald nachher die Verhältniſſe der Bühne bedeutend änderten, und ging 1822 als Violiniſt zur Königl. Hofcapelle über, in welcher er auch ſchon früher Dienſte gethan hatte. 1823 kam eine Operette ſeiner Compoſition, „Webers Bild," auf dem Hoftheater zur Aufführung, erfreute ſich auch der regſten Theilnahme, konnte ſich aber mancher anderen widrigen Einwirkungen wegen nicht auf dem Repertoir erhalten. Noch im Herbſte deſſelben Jahrs unternahm er ſeine erſte Kunſtreiſe durch Bayern, um eine Unterſtützung für ſeine durch Brand verunglückten Eltern zu gewinnen. 1824 machte er die zweite Reiſe über Stuttgart, Frankfurt, Mannheim, Carlsruhe, in die Schweiz, und fand überall den ungetheilteſten Beifall. Die philharmoniſche Geſellſchaft zu Bergamo ernannte ihn zu ihrem Mitgliede. Viele Reiſen, welche er machte, führten ihn nach Wien, Berlin, München, Leipzig ꝛc. Er trat nur als Virtuos auf denſelben auf, und mit Glück. Als Componiſt war er hauptſächlich erſt ſeit 1833 thätig. Außer mehreren trefflichen Sachen für die Violine ſchrieb er ein Paar herrliche Sinfonien. Die eine von dieſen, in Es, ward, als er 1835 nach Paris gereiſt war, im Conſervatoir daſelbſt aufgeführt, und erhielt den lauteſten Beifall. Er ward aufgefordert, eine zweite Sinfonie für das Inſtitut zu componiren, und empfing dieſerhalb ein ſehr ehrenvolles amtliches Schreiben von demſelben. In der That auch zeichnen ſich Täglichsbeck's Compoſitionen durch eine Fülle von Gedanken und namentlich ſehr geſchmackvolle Behandlung der Inſtrumente aus.

Taillard, mit dem Zuſatze l'ainé, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts berühmter Flötiſt, aus Paris gebürtig, war bei dem Concert ſpirit. daſelbſt angeſtellt, und auch als Componiſt nicht ohne Namen.

Taille, franz. Name der Tenorſtimme (ſ. Tenor).

Takkay, ſeiner eidexenförmigen Geſtalt wegen ſo genannt, iſt ein eitherähnliches Inſtrument der Siameſen, aus einem hohlen Körper beſtehend, welcher in ſeiner Rückſeite drei Schalllöcher hat und auf der vordern Seite mit einer kupfernen und zwei aus Seide gedrehten Saiten bezogen iſt, die durch einen Wirbel geſtimmt und guitarrenartig geſpielt werden.

Takoa, daſſelbe was Schofar oder Schophar; ſ. daher Poſaune und auch den Art. über Hebräiſche Muſik.

Takt. Dieſes Kunſtwort wird in zweifachem Sinne gebraucht. Erſtens verſtehen wir eine beſondere, der Muſik ausſchließlich eigene Geſtaltung des Rhythmus darunter. Von einer Reihe auf einander folgender Töne oder Zwiſchenmomenten (Pauſen) kann jeder eine beſtimmte Zeitdauer haben oder nicht: die Zeitdauer wird im Verhältniß eines Tones zum andern (oder einer Pauſe zur andern) durch die Geltung (ſ. dieſen Art.) feſtgeſetzt und es iſt durch dieſelbe möglich, eine Reihe aufzuſtellen, die gleiche Zeitdauer haben, deren einer ſo lange gehalten wird, als der andere. Dies iſt der erſte Schritt, in eine Tonreihe ihrer Zeitfolge nach Ordnung zu bringen, und das Bedürfniß des Verſtandes, überall eine Ordnung, die äußere Form einer Vernünftigkeit zu finden, zu befriedigen. Allein eine größere Anzahl gleicher Zeitmomente würde uns, wie jede größere Zahl unterſchiedloſer Einheiten, nicht faßlich ſeyn, uns ermüden und darum anwidern. Wir helfen uns, wir überwinden dieſe zu große Anzahl, indem wir ſie in kleinere Zahlen oder Abtheilungen zerlegen. Dieſe Abtheilung einer Reihe von Tönen in gleiche kleinere Maſſen nennen wir Taktordnung. — Der Name Takt aber (von tactus, die Berührung, der Schlag) iſt von dem Heben und Senken, Auf- und Niederſchlag vergenommen, womit bei dem Dirigiren (ſ. d. Art. Taktſchlagen) die einzelnen Momente der Taktordnung bezeichnet werden. Daher ſagt man von einem Ausübenden, der dieſe Momente nicht genau inne hält: er halte nicht Takt, oder habe keinen Takt. — Zweitens bezeichnet das Wort einen Abſchnitt in der zur Taktart gewordenen Taktordnung. Ein Weiteres gehört in die Muſiklehre; jedoch mögen hier noch einige Ausdrücke Erläuterung finden.

Taktart. In der Taktordnung wird jedem Abſchnitt eine gleiche Anzahl gleicher Zeitmomente ertheilt; aber es iſt unbeſtimmt geblieben, welche Größe, welche Geltung jeder dieſer Zeitmomente haben ſoll. Geben wir nun denſelben beſtimmte Geltung, z. B. von einem Viertel, ſo wird die Taktordnung zu einer Taktart. Taktart iſt alſo eine Taktordnung, dargeſtellt an Theilen von beſtimmter Geltung, die nun Takttheile heißen. Hieraus erkennt man ſogleich, daß es ſo viel Taktarten geben kann, als es Taktordnungen und Geltungen der Noten giebt. Doch ſind bei Weitem nicht alle gebräuchlich oder nöthig. Die üblichern Taktarten ſind folgende: aus der zweitheiligen Ordnung entſteht der Zweizweiteltakt (kleine Allabrevetakt), deſſen zwei Takttheile halbe Noten ſind, und der Zweiviertettakt, deſſen Takttheile Viertel ſind. Aus der dreitheiligen Ordnung entſpringt der Dreizweitel-, Dreiviertel-, Dreiachteltakt. Aus der viertheiligen Ordnung entſteht der Vierzweiteltakt (große Allabreve) der Vierviertel- und Vierachteltakt; aus der ſechstheiligen Ordnung der Sechsviertel-, Sechsachtel-, Sechsſechszehnteltakt; aus der neuntheiligen Ordnung der Neunachteltakt; aus der zwölftheiligen Ordnung der Zwölfachtel- und Zwölfſechszehnteltakt.

Taktfach, der Raum von einem Taktſtriche zum andern auf dem Linienſyſtem.

Taktgewicht, daſſelbe, was Metrum und Accent (ſ. d.).

Taktglied, heißt jeder Theil eines Takttheiles. Im Vierviertettakte z. B. ſind Viertel die Takttheile. Ein ſolches Viertel können wir nun bekanntlich in zwei Achtel, oder in eine Triole (drei Triolenachtel), oder in vier Sechszehntel u. ſ. w. theilen; dieſe Achtel, Triolenachtel, Sechszehntel u. ſ. w. ſind die Glieder oder Taktglieder des Viertels. Zunächſt übrigens bezeichnet der Name nur die nächſten Glieder; in dieſem Sinne ſagt man daher z. B., wenn die Taktglieder Viertel ſind, Achtel ſeyen die Glieder. S. im Uebrigen den Artikel Takt.

Takthalten. Hierunter verſteht man das ſtreng nach Ordnung des Taktes, ſeinem Rhythmus und ſeinen Accenten, gehaltene Spiel, oder das Halten, Einrichten des Vortrags nach dieſer Ordnung, daß jede Note oder Pauſe nicht mehr und nicht weniger Werth bekommt, als ihr nach ihrer Figur gebührt, und nicht bloß äußerlich, ſondern auch nach ihrem innern Accent.

Taktinverſion, deutſch eigentlich Taktumkehrung, war eine Künſtelei der Alten, deren ſie ſich nach einer vorhergehenden ungeraden oder vermiſchten Taktart zu bedienen pflegten, um eine nachfolgende gerade Taktart zu bezeichnen. Sie beſtand darin, daß ſie die beiden Zahlen, wodurch die vorhergehende Taktart benannt war, umkehrten, alſo Zähler zu Nenner und Nenner zu Zähler machten, und z. B. $^3/_4$-Takt in $^4/_3$-Takt verwandelten. Die Bedeutung dieſes Zahlenwechſels iſt, daß der mit $^4/_3$ bezeichnete Takt aus vier Drittheiten des vorhergehenden $^3/_4$-Takts beſtehen ſoll. Da ein Drittheil des $^3/_4$-Takts nun eine Viertelnote ausmacht, ſo ſollte der folgende $^4/_3$-Takt alſo aus vier ſolchen Drittheiten oder Vierteln beſtehen — der Vierviertelrakt ſeyn. Die unnütze Klügelei und Sonderbarkeit des Verfahrens begreift Jeder.

Taktmeſſer, ſ. Chronometer.

Taktnote, der Name für eine Note, die vier Viertel gilt, auch ganze Note, ganze Taktnote, Ganze genannt. Der Name Taktnote oder ganze Taktnote iſt daher, wie man leicht bemerkt, nur im Vierviertettakte genau angemeſſen, wo die Vierviertelnote wirklich einen ganzen Takt ausfüllt. In größeren Taktarten, z. B. dem Dreizweitel- oder dem großen Allabrevetakt iſt dieſe Note nur Takttheil oder vielmehr doppetter Takttheil, die Zuſammenziehung zweier Takttheile; in kleinern Taktarten, z. B. dem Dreiviertel-, Zweivierteltakte, kommt weder die Note, noch ihr Name vor. Die Geſtalt der Note iſt — ⊖, ein hohler Kopf ohne Hals.

Taktſchlagen, die Bezeichnung der Takttheile, oder auch (bei langſamer Bewegung) der Taktglieder, oder (bei ſchneller Bewegung) der Takthälften oder Taktanfänge Seiten des Dirigenten durch Hebung, Senkung und Seitenbewegung, auch hörbares Aufſchlagen mit der Hand, Notenrolle oder dem Taktirſtabe; das hörbare Aufſchlagen iſt ein, nur im Nothfall zu geſtattender Uebelſtand. Weiteres gehört zur Praxis.

Taktſtrich, ein ſenkrecht durch das Linienſyſtem oder alle vereinten Linienſyſteme verſchiedener Stimmen gezogener, die einzelnen Takte von einander ſcheidender Strich.

Takttheil. Eingetheilt werden die Takttheile in gute und ſchlechte oder ſchwere und leichte. Letztere Benennung dürfte die richtigere ſeyn, weil die Eintheilung von den Accenten herrührt, welche auf die Takttheile fallen, und dieſe wohl ſchwer und leicht, nicht aber gut und ſchlecht ſeyn können. Der ſchwere Takttheil iſt ſtets der erſte in einem Takte, die übrigen ſind die leichten.

Taktzeichen, die Vorzeichnung der Taktart, bekanntlich meiſt aus zwei in Bruchform über einander geſetzten Ziffern beſtehend, deren obere die Taktordnung und die untere den Werth des Takttheils angiebt; z. B. $^2/_4$ eine zweitheilige Taktordnung, in der jeder Takttheil ein Viertel gilt, oder Zweivierteltakt. Statt $^4/_4$ wird ein , ſtatt des kleinen Allabrevetakts wird daſſelbe Zeichen, eigentlich aber mit einem Durchſtrich .

Digitized by Google

ſtatt des großen Allabrevetakts dieſes letztere Zeichen oder ein ganzer Kreis (2 C einander gegenüber) mit einem Durchſtrich geſetzt; das letzere iſt faſt ganz außer Gebrauch.

Taktzeit, auch blos Zeit, iſt vollkommen gleichbedeutend mit Takttheil, ſ. daher d. Artikel.

Tal, eine indiſche Flöte von ſtarkem und ſcharfem, ſchneidendem Tone, womit beſonders die Bajaderen oder Tänzerinnen ihren Geſang begleiten, um den Takt und Rhythmus der Tänze damit anzuzeigen.

Talan, ein indiſches Inſtrument, das auch wohl Cymbel genannt wird, worunter man ſich nun aber kein deutſches Hackebrett oder gar ein Cembalo und Clavichord denken darf, ſondern es iſt ein Schlaginſtrument, ähnlich den griechiſchen und römiſchen Crotalen, das aus zwei metallenen Deckeln beſteht, vielleicht auch wie die alten Cymbeln, nur in kleinerer Form, die an einander geſchlagen werden, und einen hellen Ton von ſich geben.

Talea, ſchrieben die Alten in ihre Compoſitionen, um die Identität der kleineren in ein und demſelben Theile eines Geſanges enthaltenen Theile Betreff des Namens, Orts und der Geltung der Noten oder ſonſtigen Tonzeichen und Pauſen anzudeuten.

Taleſio, Pedro, zu Anfange des 17. Jahrhunderts Profeſſor der Muſik zu Coimbra, galt damals für einen der gelehrteſten Muſiker.

Tallis, Thomas, einer der größten Contrapunktiſten ſeiner Zeit, ſtarb als Organiſt in der Capelle der Königin Eliſabeth zu London am 23. November 1585, ohngefähr 60 Jahre alt, und hatte alſo in der großen Epoche Paleſtrina's geblüht, was ſeinem Rufe eine hohe Bedeutung giebt.

Tambolini, Raphael, ein ſeiner Zeit ausgezeichneter Sänger und vornämlich Liebling des königl. Kunſtfreundes und Kunſtkenners Friedrichs des Großen, war 1766 zu Fermo im Kirchenſtaate geboren und erhielt nach glücklich überſtandener Operation ſeine Bildung in Neapel. Schon um 1782 machte er Aufſehen in Italien; 1784 berief ihn dann Friedrich der Große nach Berlin zur italieniſchen Oper, deren Mitglied er auch blieb, bis ſie (1809) aufgelöst wurde, und ſtets zwar im Beſitz der allgemeinſten Bewunderung, obſchon an ſeiner Seite Künſtler und Künſtlerinnen wie eine Mara, Marchetti, Fantozzi, ein Concialini, Mad. Schick, L. Fiſcher und andere wirkten, die wahrlich das Intereſſe des Publikums mit der ganzen Kraft ihrer wunderreichen Mittel in Anſpruch nahm. Nach Anfhebung der italieniſchen Oper blieb er blos als Concertſänger noch im Engagement zu Berlin. Nur einmal, nämlich 1815, als der Kaiſer Alexander dort anweſend war, trat er noch in der Oper öffentlich auf, darnach aber nie wieder, und im Jahr 1817 ward er in Penſionsſtand verſetzt, worauf er nach Charlottenburg zog, wo er ein eigenes Haus und ein kleines Gut beſaß, in welchem er vorzüglich die Feigenzucht cultivirte, als Erinnerung an ſeine ſüdliche Heimath, und wo er erſt am 27. Oktober 1839, alſo in einem Alter von 73 Jahren, ſtarb. Seine Stimme war in ſeinen beſſern Jahren ein äußerſt klangvoller, wahrhaft ſchöner Mezzoſopran, der ſich mit der Zeit doch immer mehr dem wahren Alt näherte. Seine Bildung und Methode waren vollkommen. In den Opern von Graun, Reichardt und Righini wurden ihm gewöhnlich die Liebhaber- und Heldenrollen nach damaliger Sitte zu Theil.

Tambur, 1) Trommelſchläger oder Einer, der die Trommel ſchlägt, und beſonders beim Militair, wo die Trommel (tambour) ſowohl als eigentlich muſikaliſches wie als Kriegs- und Commando-Inſtrument gebraucht wird; 2) beſitzen die Türken auch ein Saiteninſtrument unter dem Namen Tambur. Tambur-Baglamah, d. i. eine Kindermandoline der Orientalen, welche indeß einen Tonumfang von zwei Octaven noch hat und mit ſechs Saiten bezogen iſt. — Das Tambur-Buzurk iſt die große perſiſche Mandoline, welche zwei und eine halbe Octave Tonumfang enthält und mit ſechs Saiten bezogen iſt. — Tambur-Bulgkarp, die bulgariſche Mandoline, iſt ſehr klein, hat auch nur vier Saiten, wird in ihrem Aeußern aber ſtets mit vielem Zierrath verſehen, der aus Silbereinlagen, Perlen, Edelſteinen oder köſtlichem Holzſchnitzwerk u. dgl. beſteht. — Tambur-Charkp iſt mit einer Meſſing- und zwei Stahlſaiten bezogen und hat einen Umfang von einem Paar Tönen über zwei Octaven. — Tambur-Kebyr-Turky iſt eine große Mandoline, in Form etwas mehr als halbrund gewölbt, mit platten Klangtaſten und acht Saiten, die einen Tonumfang von zwei und einer halben Octave haben. — Tambur-Kätſchek iſt ein kleines Tambur mit acht Saiten. — und das Tamburek endlich iſt mit vier Saiten bezogen und mit vielen Bändern und kleinen Schellen geſchmückt, welche letztere auch beim Spiel ein klingendes Geraſſel verurſachen.

Tamburin, franz. auch tambour de basque, deutſch eigentlich Handpauke, gehört zu den älteſten Inſtrumenten. Das kleinere Tamburin hat weniger Ton, oft wirkliche Schellen und iſt keiner ſo kunſtmäßigen Behandlung fähig.

Tamburini, Antonio, einer der größten kunſtgebildeten Sänger der Zeit, ward 1800 zu Faenza geboren. Sein Vater war ein mittelmäßiger Virtuos auf dem Horne und der Trompete, und gab Unterricht auf dieſen Inſtrumenten. Tamburini hatte bereits einen Ruf in der Theaterwelt, als kaum noch die Schweißtropfen vertrocknet waren, welche die Angſt bei den Erſtlingsverſuchen gewaltſam auspreßt. Er ward nach Cento eingeladen, und der Enthuſiasmus, den auch hier ſein Auftreten erregte, führte ihn bald nach Neapel. Damit aber hatte ſein Name auch ſchon einen europäiſchen Klang gewonnen, und Einladungen von Paris, London und Wien ergingen an ihn. Indeß blieb er noch in Neapel, wo die beſten Componiſten eigens für ihn arbeiteten, bis 1820; dann reiſte er nach Florenz und Turin, 1822 nach Mailand, wo er auf der Scala die glänzendſten Triumphe feierte, und ſich mit der ſchönen Sängerin Marietta Gioja verheirathete. Von da ging er dann nach Trieſt und Venedig, Rom und Palermo, wieder nach Mailand, Wien, Genua und Neapel. Die Erfolge waren immer dieſelben. 1832 endlich gab er den mehrmaligen Berufungen nach Paris zur italieniſchen Oper Gehör, und lebt ſeitdem auch dort, wechſelsweiſe auch in London ſingend.

Tamburino, ſ. Tambur.

Tamitius, 1) Andreas, war zu Ende des 17. Jahrhunderts Churfürſtl. Sächſiſcher Hoforgelbauer zu Dresden. — 2) Johann Gottlieb, Sohn des vorhergehenden, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Organiſt zu Zittau. — 3) Ein Sohn von letztgenanntem Tamitius etablirte ſich ebenfalls als Orgelbauer zu Zittau und hatte viel Arbeit. — Die ganze Familie war zu ihrer Zeit und iſt noch jetzt im Orgelbaufache berühmt.

Tamtam, der Name der indiſchen Handtrommel, unſerem Tamburin (ſ. d.) ganz ähnlich, nur etwas breiter und deshalb nicht ganz rund, ſondern länglich geformt. Auch hat ſie einen etwas helleren Klang; ſonſt wird ſie eben ſo behandelt.

Tangente, derjenige Theil auf dem Claves der verſchiedenen Clavierinſtrumente, welcher beim Anſchlag die Saiten berührt und in Schwingung ſetzt.

Tangentenflügel, ein Flügel nach der alten Art, der aber nicht befielt war, ſondern wirkliche Tangenten hatte, und in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts von Schmal und Spat in Regensburg erfunden wurde, und gewiſſermaßen den Uebergang zu den jetzigen Flügeln bildete.

Tanſur, William, engliſcher Tonkünſtler des vorigen Jahrhunderts, geboren 1700 und geſtorben zu London um 1774. Den Ruf, welchen er als Künſtler und mehr noch gelehrter Muſiker genoß, hatte er beſonders durch ein Werk über Vocal- und Inſtrumentalmuſik, und dann

eine Sammlung von Pſalmen und anderen geiſtlichen Geſängen.

Tanto (ital.), ſehr, dienl bisweilen zur näheren Beſtimmung einer Vortragsbezeichuung, z. B. Allegro non tanlo — ſchnell jedoch nicht zu ſehr, nichl ſehr ſchnell.

Tanz, Tanzmuſik, 1) diejenige Muſik, welche zur Begleitung der Pantomime nnd des Ballets dienl und nächſt der Beſtimmung des Rhythmus auch zur Verdeutlichung der Handlung weſentlich beiträgt, und dann 2) überhaupt die Muſik, nach welcher getanzt wird, ſey es nun zu künſtleriſchen Zwecken oder im geſellſchaftlichen Kreiſe. Nur wenige gute Tanzromponiſten laſſen ſich namhaft nnd als Muſter anführrn: Lanner, Strauß, Labitzky, Kühner, Muſard möchten ohngefähr die ſeyn, welche ſich jetzt durch geniale Melodien und vortreffliche rhythmiſche Ordnung hervorthun. Das meiſte Charakteriſtiſche bewahren noch die Nationaltänze einiger gebildeter Völker, als der Polen, Ungarn, Spanier, Italiener, Böhmen, Oeſterreicher, und ſie ſind oft nicht zum Nachahmen. Es iſt von denſelben unter ihren beſonderen Artikeln die Rede, als Polonaiſe, Bolero u. ſ. w. Eben ſo ſind auch über die verſchiedenen Gattungsarten der Tänze überhaupt, als: Ecoſſaiſe, Walzer, Menuett, Françaiſe, Ländler ꝛc. die einzelnen Artikel nachzuſehen.

Tapon, Name einer indiſchen Tronunel, welche auf beiden Seiten mit einem Fell überzogen iſt und auch auf beiden Seiten mit den Fäuſten geſchlagen wird.

Tappia, Giovanni di, der Stifter des erſten Conſervatoriums in Neapel und damit auch in ganz Italien, war ein Spanier von Geburt, aber um 1500 ſchon nach Neapel gelommen und hier in den geiſtlichen Stand getreten. Giovonni Tappia iſt einer der denkwürdigſten Männer in der muſikaliſchen Geſchichte. Wer lann berechnen, wie weit wir vielleicht noch zurück wären in der Cultur unſerer Kunſt, wenn dieſen Mann nicht ein ſo unerſchütterlicher Eifer für dieſelbe belebt hätte? — Die Neapolitaniſchen Conſervatorien ſind die erſten Pflanzſchnlen einer höheren muſikaliſchen Kunſt geweſeu.

Tapray, Jean François, einer der fleißigſten und auch beliebteſten franzöſiſchen Claviercomponiſten aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, lebte zu Paris und ſtarb daſelbſt um 1809.

Tarade, war einer der vorzüglicheren franzöſiſchen Violinſpieler des vorigen Jahrhunderts. Von 1754 an war er Mitglied der damaligen Academie der Muſik zu Paris. 1765 ſchrieb er auch eine Operette, welche auf dem italieniſchen Theater aufgeführt und gut aufgenommen wurde, er ſtarb um 1780.

Tarantella. Man verſtehl darnuler in Italien nicht ſowohl eine jede triviale Muſik, welche wir Deutſche wohl mit dem Ausdrucke „Klingklang" bezeichneu, als vielmehr und beſonders die Melodie zu einem beſtimmten Tanze, der vornehmlich im Tarentiniſchen und in Neapel bei den niederen Volksklaſſen gebräuchlich iſt, und an welchem nur drei Mädchen Theil nehmen können, von denen die Eine das Tamburin ſchlägt, die beiden anderen mit Caſtagnetten die Schritte des Tanzes rhythmiſch bezeichnen. Am berühmteſten iſt die Neapolitaniſche Tarantella. Wer ihre Melodie kennen lernen will, findet ſie in der Zeitſchrift „Cäcilia." Bd. 6. pag. 296 auf der Notenbeilage. Der Sage nach ſoll dieſe Melodie auch diejenige ſeyn, nach welcher man ehedem, um den Tarantelbiß zu heilen, tanzte.

Tarchi, Angiolo, geboren zu Mailand 1760. Bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gehörte er zu den fleißigſten und angeſehenſten dramatiſchen Componiſten. Nachgehends thaten ſich manche andere große Talente empor, die ihn nach und nach in den Hintergrund drängten. Noch 1797 war er in Paris wo er geſtorben iſt, aber ohne Anzeige „wann?"

Tardando, ſ. Tardo.

Tardieu, der Erfinder des Violoncells, geb. 1705, war Geiſtlicher zu Taraſcon, aber von Jugend auf auch in der Muſik fleißig erzogen worden. Auch war er der erſte Virtuos auf dem Inſtrumente. Sein Todesjahr ſcheint in das 7. Decennium des vorigen Jahrhunderts zu fallen.

Tarditi, Orazio, fruchtbarer Kirchencomponiſt aus der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Capellmeiſter am Dom zu Faenza im Päbſtlichen Gebiete, und ſchrieb namentlich viele Meſſen und Pſalmen.

Tardo und tardando (ital.) — langſam, zögernd, bedeutet in der Muſik daſſelbe was ritardando oder loutando, uud man ſehe daher dieſe Artikel.

Tare, eine indiſche Trompete, von dumpfem, klagendem Tone, in ihrem Aeußern unſerer Poſaune ſehr ähnlich, welche von den Hindus, um ihres Tones willen, uur bei Todtenfeiern angeſtimmt wird, oder wenn etwas Trauriges oder Religiöſes feierlich verkündigt werden ſoll.

Tartaglini, Ippolito, ein römiſcher Tonſetzer, welcher um 1575 als Capellmeiſter an der Hauptkirche S. Maria Maggiore (zu Rom) angeſtellt war.

Tartini, Giuſeppe, wenn nicht der größte, ſo doch einer der größten italieniſchen Violinſpieler des vorigen Jahrhunderts, der ein ganz eigenes Syſtem in ſeiner Kunſt bildete, und von dieſer Seite aus ſich auch als Theoretiker wie als Componiſt unter allen ſeinen Zeitgenoſſen weit hervorthat. Er ward zu Pirano, einem Landgute in Iſtrien, im April 1692 geboren. In Padua errichtete er 1728 jene weltberühmte Muſikſchule, aus welcher ſo viele treffliche Meiſter hervorgingen, daß die Italienee ihn deshalb gewöhnlich nur il maestro delle nazioni nannten. Einer der vorzüglichſten ſeiner Schüler war der große Nardini. Auch zu Naumann's Bildung trug er viel bei, nnd er ward als Lehrer nicht blos gefeiert im Spiel, ſondern auch in der Tonkunſt, und zwar von Allen, denen es um Gründlichkeit der Sache zu thun war. Er ſtarb daſelbſt auch am 26. Februar 1770 Seine berühmteſte Compoſition und überhaupt ſein berühmteſtes Werk iſt bis zur Stunde die ſogenannte „Teufelsſonate" geblieben (Sonate ou le Trille du Diable). Die intereſſante Geſchichte dieſer Sonate iſt folgende. „Du biſt noch ein kalter, erfindungsloſer Componiſt und ein alltäglicher Geiger," ſagt ihm einmal der Teufel im Traume, „da kann ich's beſſer," und ſpielt ihm eine Sonate vor, wie Tartini noch keine gehört hatte, und voller Triller, die der Träumende ſehr liebte. Er erwacht, ſpringt auf, will die Sonate, die er noch ganz im Ohr zu haben glaubt, zu Papiere bringen, bringt auch eine zu Papier und für den damaligen Stande der Inſtrumentalmuſik zwar ſehr wunderliche und höchſt ſchwierige Sonate, mit den künſtlichſten Trillern, aber ſie bleibt doch noch weit hinter dem Vorbilde zurück, und der Teufel hat Recht gehabt, er kann es beſſer; indeß hat Tartini es ihm nachmachen wollen und eine „Teufelsſonate" bleibt es gleichwohl, die er geſchrieben. So und nicht anders mag es ſich mit der Sache verhalten, und ſo erſcheint ſie bei der jugendlich feurigen Einbildungskraft T.'s und der großen Regſamkeit ſeines Geiſtes auch möglich; alle ſonſtigen Erzählungen davon ſind nicht bös gemeinte Mährchen. Geradezu ableugnen den ganzen Vorgang möchten wir nicht, da für Tartini ſelbſt die Sonate eine ſehr große Bedeutung hatte, daß ſie beſtändig in ſeinem Zimmer, der Thüre gegenüber, an der Wand hing. Breitkopf und Härtel in Leipzig veranſtalteten noch 1823 einen Abdruck davon.

Tasca, berühmter Baßſänger des vorigen Jahrhunderts, von Geburt ein Italiener, lebte die längſte Zeit aber in London, wo man ihn, der außerordentlichen Kraft ſeiner Stimme wegen, nur den Donner des männlichen Geſchlechts oder die himmliſche Poſaune auf Erden nannte.

Taskin, Paſcal, Hof-Claviermacher und Aufſeher über die zur Königlichen Capelle gehörigen Inſtrumente zu Paris, war aus Theur im Bisthum Lüttich gebürtig, und erlernte ſeine Kunſt bei dem berühmten Blanchet in Paris, worauf er bald auf eigne Rechnung arbeitete,

Digitized by Google

und ſich in jeder Hinſicht als ein groſser und erfindungsreicher Künſtler auszeichnete. Namentlich gehört zu ſeinen Erfindungen das ſogenannte Jeu de Buffle, welches er um's Jahr 1768 an dem gewöhnlichen Flügel anbrachte. Taskin nannte die auf ſolche Weiſe eingerichteten Inſtrumente: Clavécins à Peau de Buffle. Mit mehreren ſeiner Verbeſſerungen am Pianoforte hat uns Mr. de Cimbourg, ein Arzt in Lüttich, und zwar in einem Aufſatze: Remarques sur les Artistes Liègeois et sur les Claveeins et les Fortepianos de l'invention de Mr. P. Taskin, bekannt gemacht. Taskin ſtarb in Paris um's Jahr 1800.

Taſtatur, daſſelbe was Clavialur, ſ. auch Taſte.

Taſtaturſchrauben, ſind in der Orgel die Stückchen Drath an den Abſtrakten, an welche eine Schraube gedreht iſt, und vermittelſt welcher jede Abſtrakte an dem Clavis dergeſtalt angehängt iſt, daſs dieſer nach Belieben und Bedürfniſs höher und tiefer geſchraubt werden kann.

Taſte oder Clavis, derjenige Theil an Clavier- und denen ähnlichen Inſtrumenten, durch deſſen Niederdruck überhaupt der Ton hervorgebracht wird. Der Name Taſte rührt daher, weil dieſer Theil des Inſtruments von den Fingern (Pedaltaſten von den Füſsen) angetaſtet wird, und der Name Clavis (Schlüſſel) mag von der Orgel hergeleitet ſeyn, wo durch den Niederdruck der Taſten die Cancellen gewiſſermaſsen aufgeſchloſſen werden. Uebrigens iſt der Name Taſte gebräuchlicher als Clavis.

Taſtenguitarre, ſ. Guitarre.

Taſtenharmonica, ſ. Harmonica.

Taſteninſtrumente, ſind alle ſolche Inſtrumente, deren Töne mittelſt Taſten hervorgebracht werden.

Tasto solo (ital.) — die Taſte allein; kommt in der Generalbaſsſchrift bisweilen vor, und bedeutet, daſs der Spieler nicht nach den Regeln der Generalbaſsſchrift zu dem Grundtone einen Accord greifen, ſondern dieſen Grundton allein anſchlagen ſoll.

Taubenmerkl, Michael, ein vortrefflicher Orgelſpieler, der von Einigen ſelbſt den groſsen Burlehude, Bach, Pachelbel und ſolchen Meiſtern unbedingt zur Seite geſtellt ward, war 1748 geboren, Prieſter und Organiſt an der Pfarrkirche zu Amberg, in der obern Pfalz, und ſtarb 1813 oder 1814.

Tauber (nach Anderen auch Tauberl), Johann Friedrich, vorzüglicher Flötenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, der auch mehrere ſchätzenswerthe Sachen für ſein Inſtrument componirte. Er war zu Naumburg in der Preuſsiſchen Provinz Sachſen um 1750 geboren. Er widmete ſich vorzugsweiſe dem Unterrichte, zog manchen braven Schüler, und ſtarb im Mai 1803.

Taubert, Wilhelm, vorzüglicher Claviervirtuos und unbeſtritten der erſte Clavierſpieler Berlins, wo er ſich als Lehrer ſeiner Kunſt aufhält, auch als Componiſt und faſt noch mehr denn als Virtuos für ſich ausgezeichnet, ward 1811 zu Berlin geboren. Gegen 40 namhafte Werke, alle für Clavier, ſind bereits von Taubert's Compoſitionen gedruckt, viele andere noch Manuſcript, und unter dieſen befinden ſich manche vortreffliche.

Tauſch, Franz, gewiſſermaſsen der Gründer der Virtuoſität auf der Clarinette, welche vor ihm nur bei Harmonie- und Militärmuſiken als beſonders brauchbar angeſehen wurde, ward geb. zu Heidelberg am 26. December 1762. Seine Virtuoſität auf der Clarinette war die glänzendſte und gröſste, die man bis dahin kennen gelernt hatte. Wie ſpäter ein Bärmann und Hermſtedt war zu Anfange dieſes Jahrhunderts Tauſch durch die halbe Welt berühmt. Als Componiſt bewahrte er ſein Anſehen ſelbſt bis zu den zwanziger Jahren. Auch T.'s Sohn und Schüler, gewöhnlich nur Tauſch der jüngere genannt, Mitglied der Königl. Capelle zu Berlin, iſt ein ausgezeichneter Virtuos auf der Clarinette, der einem Bärmann und Hermſtedt ſehr nahe ſteht.

Tauſig, Aloys, ausgezeichneter Pianofortespieler, ward 1820 zu Prag geboren. Auch in der Compoſition verſuchte ſich T. bereits, und ſchrieb mehrere Stücke für ſein Inſtrument.

Tauwitz, Eduard, beliebter Lieder-Componiſt neuerer Zeit, 1814 zu Glatz geborrn.

Tavares. 1) Manoel, ein portugieſiſcher Componiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, blühete beſonders um 1625, und war aus Portalegre gebürtig. — 2) Nicolao T., ebenfalls ein portugieſiſcher Componiſt des 17. Jahrhunderts, und wahrſcheinlich ein Bruder des vorhergehenden, denn er war auch aus Portalegre gebürtig und machte ziemlich dieſelbe Carriere, ſtarb aber ſchon in ſeinem 26ſten Jahre als Capellmeiſter zu Cadix und Cuenca.

Tavelli, Luigi, Venetianer von Geburt, lebte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, und war beſonders um 1725 ſowohl als groſser Orgelſpieler wie auch als Componiſt berühmt.

Taverner, John, einer der älteſten engliſchen Contrapunktiſten, war der Sohn des um 1539 berühmten Profeſſors Richard Taverner, und erſt Organiſt zu Boſton in Lincolnſhire, dann an der damaligen Cardinals- jetzt Chriſtkirche zu Oxford. Ein anderer, als Künſtler indeſs unbedeutender John Taverner war zu Ende des 16. Jahrhunderts Profeſſor der Muſik am Gresham'ſchen Collegium zu London.

Tayber, Anton, geb. in Wien den 8. September 1754, und geſtorben als K. K. Kammercompoſiteur den 18. November 1822. Viele handſchriftliche Kirchen-, Geſang- und Clavierwerke ſind nie zur Publicität gelangt; nur einige vermag der fleiſsige Gerber namhaft zu machen.

Tayber, Eliſabeth, ſ. Teiber.

Tayber, Franz, geboren in Wien den 15. November 1756, und geſtorben den 22. October 1810. Er hielt ſich lange Zeit in der Schweiz, in Bayern und Schwaben auf, gab Concerte, dirigirte die Muſik am Schickaneder'ſchen Theater zu Regensburg, Freiſing, Augsburg u. ſ. f., und beſuchte endlich, des Herumwanderns überſatt, gegen Ende des verfloſſenen Jahrhunderts ſeinen älteren Bruder Anton in der Heimath. Dort fand er abermals ein Unterkommen bei ſeinem ehemaligen Principal, und galt, ſelbſt nach Vogler's Ausſpruch, nebſt Albrechtsberger für den ſtärkſten und geſchmackvollſten Orgelſpieler der Reſidenz. Wohlverdient erhielt er demnach auch unter dem 13. Auguſt 1810 das Decret als K. K. Hoforganiſt, jedoch leider! zu ſpät, und ſchon auf dem Siegbette, da ihm die Auflöſung der phyſiſchen Kräfte auch nicht eine einzige Dienſtleiſtung mehr geſtattete. Seine zahlreichen Compoſitionen ſind bei dem oftmaligen Wechſel des Aufenthalts vermuthlich in aller Welt zerſtreut.

Taylor, oder Taylour, 1) Brook, ein vorzüglicher Muſiker des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Anfange deſſelben und war Secretär der Königl. Societät der Wiſſenſchaften zu London. Er gehört zu den Erſten, welche ſorgfältige Beobachtungen über das Verhältniſs der Saitenſchwingungen anſtellten und erfand eine Methode, nach welcher daſſelbe genau berechnet werden konnte. — 2) Silas Taylor, auch Silas d'Omville oder Domville genannt, aus Herfordſhire in England gebürtig, componirte mehrere Anthems und Anderes, wovon Manches auch gedruckt wurde, ſchrieb auch eine Compoſitionslehre, nahm endlich aber Dienſte bei den Parlaments-Truppen, ward als Capitain beim Seeweſen zu Harwick angeſtellt, und ſtarb als ſolcher auch am 4. November 1678.

Technik Die Technik iſt die Lehre, wie eine Kunſt nach ihren Regeln ausgeübt werden ſoll, alſo die Lehre der bloſsen Form, und techniſch iſt Alles, was auf dieſe geſetzmäſsige Form Bezug hat und in dem Sinne auch kunſtgerecht genannt werden kann. Ein techniſcher Ausdruck (terminus technicus) iſt daher ein ſolcher, der in dieſer oder jener Kunſt einheimiſch oder eigenthümlich iſt, und muſikaliſch techniſch Alles, was der muſikaliſchen Kunſtform eigenthümlich angehört.

Tedeschi, 1) Arrigo, der unter dieſem Namen in

der Geſchichte zuweilen vorkommende alte Künſtler iſt kein anderer als **Heinrich Iſaac** (ſ. d.). — 2) **Giovanni T.**, gewöhnlich genannt **Amadori**, aber nicht zu verwechſeln mit dem älteren römiſchen Giuſeppe Amadori (ſ. d.), war ein vorzüglicher Sänger und Geſanglehrer. Er ſtarb erſt gegen 1780 als ein ſehr alter Mann. — 3) **Domenica** und **Joſepha T.**, zwei berühmte Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts; die erſtere war zu Venedig geboren und glänzte hauptſächlich um 1750; die letztere lebte lange Zeit zu Mailand, und ihre höchſte Blüthe fällt in die Zeit um 1740.

Te Deum laudamus, gewöhnlich auch nur Te Deum, ſ. Ambroſianiſcher Geſang.

Tegetmeyer, **Georg**, zuletzt Domorganiſt zu Magdeburg, wurde geboren zu Hadersleben bei Halberſtadt am 20. Januar 1687. Er wird allgemein unter die vorzüglichen Orgelſpieler ſeiner Zeit gezählt und ſtarb 1715.

Teimer, Gebrüder, **drei** Meiſter auf der Oboe und dem engliſchen Horn, aus Böhmen gebürtig; waren beiläufig um das Jahr 1794 in Wien bei der Kammercapelle des Fürſten von Schwarzenberg angeſtellt und vorzüglich berühmt in der Ausführung ihrer concertirenden Trio's, welche der bekannte Componiſt F. A. Hoffmeiſter, meiſt eigends für ihre künſtleriſche Individualität berechnet, ſchrieb, und die gegenwärtig wohl ſchwerlich mehr aufzufinden ſeyn möchten. — **Philipp**, der jüngſte des Kleeblattes, beſaß auch eine ſonore, umfangreiche Baßſtimme, nahm daher 1797 einen Antrag zum Schikaneder'ſchen Theater an, woſelbſt er gegen 15 Jahre, bis zu ſeinem Tode, in die Reihe der beliebteſten Mitglieder gehörte.

Teixeira, **Antonio**, geb. zu Liſſabon 1707, wurde um ſeines großen Talents willen ſchon in ſeinem 9. Jahre auf Befehl des Königs nach Rom geſchickt, um daſelbſt den Contrapunkt zu ſtudiren. 1728 kehrte er zurück, und erregte durch ſeine Compoſitionen ſo großes Aufſehen, daß der König ihn zum Cantor an der Patriarchalkirche und Examinator aller Sänger im ganzen Patriarchate ernannte, welche Aemter er auch für ſein ganzes Leben behielt.

Telemann, **Georg Philipp**, geb. zu Magdeburg am 14. März 1681 (nicht zu Hildesheim, wie es a. a. O. heißt), und ſtarb am 25. Juni 1767 zu Hamburg. Telemann war einer der productivſten Componiſten der Welt. In Deutſchland iſt ihm als ſolcher noch keiner gleichgekommen, ſelbſt Mattheſon nicht, und in Italien ſteht ihm auch Aleſſandro Scarlatti in der Beziehung weit nach. Er hat ſo viel geſchrieben, daß er gegen Ende ſeines Lebens ſelbſt nicht mehr wußte, wie Viel und was Alles. Er war auch als theoretiſcher Schriftſteller thätig. Wir haben von ihm: eine „Anleitung zum Transponiren," eine „Klang- und Intervallentafel," und eine „Beſchreibung der Caſtelliſchen Augenorgel." Das Zeugniß muß alle Welt und alle Zeit T. geben, daß er einer der würdigſten Repräſentanten der evangeliſchen Kirchenmuſik geweſen und — ein großer Künſtler, auch mit ſeinen Fehlern.

Telemann, **Georg Michael**, Enkel des vorhergehenden, und ebenfalls, wenn auch nicht ſo genialer und eigentlich großer, doch würdiger Künſtler, wurde 1748 am 20. April zu Plön in Holſtein geboren. Er erreichte ein Alter von beinahe 83 Jahren, denn er ſtarb erſt, an gänzlicher Entkräftung, am 4. März 1831 in Riga.

Telephanes, ein Flötenſpieler des alten Griechenlands, aus Samos gebürtig, lebte zur Zeit Philipps und Alexanders, und ſtarb zu Megara, wo die Cleopatra ihm ein Denkmal errichten ließ.

Teleſias, ein altgriechiſcher Flötenſpieler, der einen bedeutenden Ruf bei dem Volke hatte.

Teliochord, ſ. **Clagget**.

Teller, **Florian**, ſ. **Deller**.

Temperatur, die (hier kann nämlich nur von der Temperatur im muſikaliſchen Sinne die Rede ſeyn) von der ſympatheliſchen Erzeugung der Töne oder der Natur der Aliquottöne (ſ. d.) abweichende Stimmung der Inſtrumente und überhaupt die ganze Einrichtung unſers Tonſyſtems, wornach die Octave in zwölf halbe Töne eingetheilt wird und die feinen Unterſchiede des Komma, der Dieſis u. ſ. w. nicht in Betracht kommen. Siehe **Akuſtik**, **Addition**, **Schall**. Die Temperatur nimmt blos auf 24 verſchiedene Tonarten Rückſicht und ſchließt damit die Gränzen des Tonreichs ab.

Tempestoso, ſtürmiſch, heftig, ungeſtüm; eine Vortragsbezeichnung, welche ſowohl Beziehung auf ein ganzes Tonſtück als auf eine einzelne Stelle deſſelben haben kann, und nicht nur eine Beſchleunigung des Tempo, ſondern auch ein energiſches Markiren der einzelnen Takttheile verlangt.

Tempo. Die Geltung der Noten beſtimmt die Länge der Töne und Pauſen nur relativ; ſie ſetzt nur feſt, daß eine Note noch einmal ſo lang oder kurz ſeyn ſolle u. ſ. w. als eine andere, nicht aber, wie lang ſie abſolut ſeyn, wie viel Sekunden oder ein Wievieltel einer Sekunde ſie gehalten werden müſſe. Dies zu beſtimmen, dienen beſondere Angaben des Tempo oder Zeitmaßes. Die Beſtimmung des Zeitmaßes erfolgt in **zweierlei Art**. **Entweder** nach aſtronomiſcher, mathematiſch präciſer Angabe; hierzu dient der Chronometer, und iſt der denſelben betreffende Artikel nachzuleſen. **Oder** durch ungefähre Andeutung mittelſt gewiſſer Kunſtworte, über deren Sinn eine allgemeine (allerdings nicht mathematiſch präciſe und zuverläſſige) Tradition und Gewohnheit in der muſikaliſchen Welt herrſcht. Dieſe letztere Tempo-Beſtimmung iſt hier kürzlich zu beſprechen. Man hat zur Bezeichnung des Tempo eine ganze Reihe von Kunſtwörtern aufgeſammelt, die daſſelbe von der langſamſten Bewegung durch viele Grade bis zur ſchnellſten andeuten ſollen. Dieſe Abſtufungen kann man zu beſſerer Orientirung auf fünf Klaſſen der Bewegung zurückführen, innerhalb deren freilich wieder verſchiedene in einander überführende Grade ſtattfinden. Die erſte Klaſſe iſt die der **ſehr langſamen Bewegung**, durch die Kunſtwörter Largo assai, Largo, Grave, Adagio, Lento u. a. bezeichnet. Ihr folgt die **mäßig langſame Bewegung** mit den Kunſtwörtern Larghetto, Andante, Andantino, Sostenuto, dann die **mittlere Bewegung** mit Andante con moto, Allegretto, Moderato, dann die **lebhafte Bewegung**, bezeichnet durch Allegro, con brio, animato, vivace, endlich die **ſehr ſchnelle Bewegung** mit den Bezeichnungen Allegro assai, Presto, Prestissimo u. ſ. w. Wir haben hier nur die gebräuchlichſten Kunſtnamen gewählt, dieſe aber nach ihrer ungefähren Reihenfolge für die zunehmenden Grade der Schnelligkeit geordnet. Daß die Klaſſenabtheilung und die Anordnung der Grade indeß nicht unwiderſprechlich feſtſteht, müſſen wir übrigens um ſo mehr anerkennen, als die Anwendung der Kunſtausdrücke in verſchiedenen Zeiten und Ländern, bei verſchiedenen Componiſten ſich keineswegs ganz gleich geblieben iſt, und abſolute Beſtimmtheit, wie ſchon geſagt, nur durch chronometriſche Angaben erlangt werden kann. Dennoch werden jene Kunſtausdrücke wenigſtens neben, wenn nicht vor den chronometriſchen Bezeichnungen ihre Stelle behaupten, weil ſie in allen unſern Meiſterwerken ſchon herrſchen und neben der Zeitbeſtimmung auch Andeutung des Charakters angeben. Ohnehin kommt es in künſtleriſcher Beziehung keineswegs auf genaueſte mathematiſche Tempobeſtimmung an; eine ſolche iſt nicht einmal abſolut zu behaupten, da daſſelbe Tonſtück je nach dem weiteren oder begränzteren Raume, in dem es aufgeführt wird, nach der ſtärkeren oder ſchwächeren Beſetzung, beſonders aber nach der Stimmung des Moments bald etwas raſcher, bald langſamer vorgetragen werden muß. Weiteres iſt Sache der Praktik und findet ſich in beſonderen Artikeln.

Tempus (lateiniſch), daſſelbe was das italieniſche Tempo, alſo: Zeit, Zeitmaß. **Tempus vacuum** (leere Zeit) war bei den Alten eine Art Pauſe, welche bei ſolchen Versarten, denen am Ende eine Sylbe mangelte,

Digitized by Google

beobachtet werden mußte, um den Geſang des Rhythmus oder Taktes gleichartig zu erhalten. War eine ſolche Pauſe kurz, d. h. galt ſie nur eine Mora oder eine ſyllabiſche Zeit, ſo nannte man ſie Limma, galt ſie aber zwei Moras oder eine lange Sylbe, ſo hieß ſie Prothesis. — Tempus perfectum (vollkommene Zeit) nannten die Alten diejenige Tripeltaktart, in welcher die die Brevis drei Semibreves galt. Das Zeichen dieſer Taktart war ein ganzer Zirkel, der auch zuweilen mit einem ſenkrechten Strich durchzogen wurde, aber keinen Punkt in ſich hatte. — Tempus imperfectum (unvollkommene Zeit) war dann die gerade Taktart, in welcher die Brevis nur zwei Semibreves galt, und die mit einem ſenkrecht durchſtrichenen Halbkreiſe bezeichnet wurde.

Tenalia oder **Tenaglia,** Antonio Franceſko, ein berühmter Componiſt, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Rom, war jedoch aus Florenz gebürtig.

Tenducci, Juſtinio Ferdinando, genannt Seneſino, großer Sopranſänger (Caſtrat) des vorigen Jahrhunderts, aus Siena gebürtig, und ſtarb daſelbſt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Auch als Componiſt hatte er ſich bekannt gemacht.

Tenedeios, Name eines altgriechiſchen Nomos für die Flöten.

Tenerezza (ital.) — Zartheit, Empfindſamkeit; con tenerezza — mit Zartheit; deutet auf einen ſehr einſchmeichelnden, lieblichen und dabei bis zur Empfindelei gefühlvollen Vortrag, dem aber eine gewiſſe jugendliche Friſche nicht abgehen darf, denn mit dem Begriffe von tenerezza iſt auch der von Jugendlichkeit verbunden. Daſſelbe was con tenerezza bedeutet in der Muſik auch das Adjectivum tenero, und das Adverbium teneramente, das indeſſen ſeltener vorkommt.

Tenero, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Tenor, franz. Taille, ital. Tenore, diejenige der vier Hauptſingſtimmen, welche ſich zum Baß verhält, wie der Discant zum Alt. Mit dieſem Verhältniſſe iſt zugleich der Charakter der Stimme wenigſtens in ſeinen Grundzügen ausgeſprochen. Einen leſenswerthen Aufſatz über die Seltenheit der guten Tenoriſten in Deutſchland findet man in der Leipz. allgem. muſikal. Ztg. von 1818, pag. 301 ff.

Tenorflöte, ſ. Flöte à bec.

Tenoriſt, ſ. oben Tenor.

Tenorklauſel, die Tonfolge der Tenorſtimme oder zweiten Mittelſtimme bei einem vollkommenen Tonſchluſſe. Das Weitere unter Cadenz und Tonſchluß.

Tenorpommer oder Baſſetpommer, ſ. Pommer.

Tenorpoſaune, ſ. Poſaune.

Tenorſchlüſſel, daſſelbe was Tenorzeichen.

Tenorviole, ſ. Altviole.

Tenorzeichen (Tenorſchlüſſel), diejenige Anwendung des C-Schlüſſels, wodurch der Note des eingeſtrichenen c die vierte Linie als Sitz angewieſen wird, ſo daß die Notenreihe ohne Nebenlinien zwei Stufen tiefer reicht, als die des Altſchlüſſels, und vier Stufen höher, als die des Baß- oder F-Schlüſſels.

Tenuto oder tenute, abgekürzt ten. gehalten; ſteht immer nur über einzelnen Noten, und bedeutet, daß dieſe Noten ihren ganzen Zeitwerth hindurch mit gleicher Stärke ausgehalten werden ſollen; gewöhnlich bekommen die Noten auch noch einen beſonderen Accent, und werden noch etwas über ihren eigentlichen Zeitwerth hinaus verlängert. Die Franzoſen ſagen dafür tenue.

Teponatzli, ein mexikaniſches lautenartiges Inſtrument, das aus einem hohlen hölzernen Cylinder von der Größe einer gewöhnlichen ſpaniſchen Laute mit zwei in der Mitte parallel laufenden Oeffnungen beſteht, über welche mehrere Saiten geſpannt ſind, die auf Stegen ruhen, und die mit zwei, mit Gummi elaſticum umwundenen kleinen Stäbchen geſchlagen werden, doch ſo, daß mit dem Schlage auch ein gewiſſes Streichen der Saiten verbunden iſt.

Tepper v. Freguſon, 1801 Kaiſerl. Ruſſiſcher Capellmeiſter zu Petersburg, Sohn eines ehemaligen Banquiers zu Warſchau. Unter mehreren Opern und Operetten, welche er componirte, befand ſich auch der „Eulenſpiegel" von Kotzebue. Von ſeinen ferneren Compoſitionen machten das meiſte Glück die Claviervariationen. Ob Tepper in dieſem Augenblicke noch am Leben iſt, können wir nicht ſagen, zweifeln aber daran.

Terana, ein Muſikſtück der Indianer, das von den Rohillah's, und zwar blos von den Männern geſungen wird. Wer ſolche Terana's näher kennen lernen will, findet deren mehrere in Jones „Muſik der Indier," überſetzt von Dalberg, in den Notenbeilagen.

Terpander, Derdenes Sohn, einer der älteſten aber auch berühmteſten Dichter und Muſiker Griechenlands, zu Antiſſa auf Lesbos geboren, lebte um 712, nach Andern um 670, und nach noch Anderen um 650 vor Chriſtus. Sowohl auf der Lyra als auf der Flöte war er ein für ſeine Zeit großer Meiſter.

Terpnus, altgriechiſcher Cytharöde, war Singmeiſter des Kaiſers Nero, dem er täglich nach dem Abendeſſen vorſpielen mußte.

Terpodion, von David Buſchmann, früher Poſamentier in Friedrichsrode bei Gotha, 1816 erfunden, iſt ein, ſeiner äußern Geſtalt nach einem kleinen tafelförmigen Fortepiano ähnliches, Taſteninſtrument, mit willkührlich anhaltendem Tone und nach Belieben an- und abſchwellender Klangſtärke, das auf denſelben Principien beruht, auf welche Chladni ſeinen Clorycilinder bauete. In den Jahren 1818 machte der Erfinder die erſte Reiſe damit; nachgehends haben ſeine beiden Söhne bald Europa damit durchzogen, und das Inſtrument fand überall den größten Beifall; gleichwohl ſind nur wenige Exemplare davon in's Publicum gekommen. Den Namen Terpodion, deutſch Labeſang, gab der Herzog von Sachſen-Gotha dem Inſtrumente um der Lieblichkeit ſeiner ſingenden Töne willen.

Terpſichore, eine der neun Muſen, Jupiters und der Mnemoſyne Tochter, von den Neueren als Vorſteherin des Tanzes und der lyriſchen Poeſie angeſehen.

Terradellas oder **Terradeglias,** Domenico, aus Barcellona gebürtig, ward in Catalonien erzogen, und ging dann noch für einige Zeit nach Neapel, wo er Durante's Unterricht in dem Conſervatorio S. Onofrio genoß. 1739 brachte er ſeine erſte Oper „Astarto" auf's Theater. Darauf ſchrieb er mit Latilla gemeinſchaftlich die ernſte Oper „Romolo," und allein „Merope." Sie fanden ſämmtlich die beſte Aufnahme. 1746 reiſte er nach London und brachte ſeine neue Oper „Mitridate" zur Aufführung. Auch ſie machte Glück, mehrere einzelne Stücke daraus wurden gedruckt, und T. veranlaßt, alsbald die Oper „Bellerophon" in Muſik zu ſetzen, welche vollſtändig geſtochen ward. 1748 kehrte er in ſein Vaterland zurück, blieb aber daſelbſt nicht lange, ſondern wandte ſich ſchon 1750 wieder nach Italien und zwar nach Rom, wo er als Capellmeiſter an der Jakobskirche der Spanier Anſtellung erhielt, aber auch im nächſten Jahre ſchon ſeinen Tod finden ſollte. Jomelli war bekanntlich ein ſehr eitler Mann und konnte nicht wohl einen Nebenbuhler dulden. Nun mußte aber das Unglück ſogar wollen, daß ſeine Opern Fiasco und die von Terradeglias Furore machten. Des Letztern Freunde darüber hoch entzückt ließen nun eine Medaille auf ihn prägen, auf deren eine Seite T. auf einem Triumphwagen zu ſehen war, den Jomelli als Sclave durch die Straßen Roms zog, und auf der andern die Anfangsworte eines Jomelli'ſchen Recitativs: „jo sono capace," ſtanden; und an dem Morgen des folgenden Tags, wo dieſe Medaille in's Publikum gekommen war, fand man T., von vielen Dolchſtichen durchwühlt, todt in der Tiber. Sein Styl hatte im allgemeinen viel Aehnliches mit Majo's und Haſſe's Manier, nur zeichnete er ſich durch mehr Lebendigkeit und Feuer aus. Auch für die Kirche ſchrieb er Mehreres; doch läßt ſich davon Nichts mehr mit Beſtimmtheit anführen.

Tertia (lat.) — die Dritte, die Terz, ein Intervall von drei Klangſtufen. S. Terz. Man hat aber auch

Digitized by Google

eine Orgelſtimme, welche **Tertia** (nicht zu verwechſeln mit **Tertian**) heißt. Andere nennen ſie Decima. Sie iſt eine offene Flötenſtimme und beſteht aus lauter kleinem Flötenwerk, wobei jede einzelne Pfeiſe nicht eigentlich den Ton, den ihre Taſte bezeichnet, angiebt, ſondern die große Terz deſſelben, alſo wenn c angeſchlagen wird, klingt in ihm e mit ꝛc. Gewöhnlich wird die Stimme zu 1⅗ diſponirt, und reicht nur bis zur 1geſtrichenen, höchſtens 2geſtrichenen Octav, von wo an ſie ſich repetirt. So iſt es eine Art Mixtur, die zweifach diſponirt wird. — **Tertia conjunctarum**, der lateiniſche Name der zweiten Saite des Tetrachords Synemmenon im griechiſchen Tonſyſteme. S. dieſ. und auch **Tetrachord**. — **Tertia divisarum**, der lateiniſche Name der zweiten Saite des Tetrachords Diezeugmenon (ſ. dieſelben Art.). — **Tertia excellentium**, der lat. Name der dritten oberſten Saite des Tetrachords Hyperbolaeon. — **Tertia modi** oder **Tertia toni**, die dritte Stufe in der Leitung derjenigen Tonart, in welcher ſich die Modulation befindet, und welche man gewöhnlicher jetzt die **Mediante** (ſ. d.) nennt.

Tertian. Von dem Satze „Es hat dieſe Stimme" ꝛc. an iſt die im Hauptwerk gegebene Erklärung von dieſer Orgelſtimme nicht ganz richtig. Bei Tertian muß die Terz ſtets größer ſeyn als die Quinte, und beide Chöre müſſen zu einander eine kleine Terz ausmachen; und das iſt eben der Unterſchied, welcher zwiſchen dieſer Stimme und Sesquialtera herrſcht, bei welcher die Quinte größer iſt als die Terz, ſo daß **ihre** beiden Chöre eine große Sexte zu einander bilden.

Tertie, 1) daſſelbe was **Terz** (ſ. d.), und 2) der Name der d-Saite auf der Violine, Viola und dem Violoncell, weil dieſelbe auf den beiden letzteren Inſtrumenten die **dritte** Saite des Bezugs iſt.

Terunca (lat.) — dreimal gekrümmt oder geſchwänzt, der lateiniſche Name der Zweiunddreißigſtelnote (ſ. Geltung).

Terz, der dritte von einem angenommenen Tone, oder ein Intervall von drei Stufen, welches auf dreierlei Weiſe vorkommen kann oder ausgeübt wird, nämlich als **groß, klein** und **vermindert.** Die große und kleine Terz ſind **Conſonanzen,** die verminderte aber iſt eine **Diſſonanz.** S. dieſe und den Art. **Intervall.**

Terzdecime, ein Intervall von 13 Stufen oder die Sexte von der Octav des Grundtones.

Terzdecimen-Accord, beſteht, wenn man die in ſeinem Grundtone mitklingende Terz, wegen des Zuſammenhangs der Harmonie, damit verbindet, urſprünglich und vollſtändig aus Terz, Quinte, Septime, None, Undecime, und Terzdecime, alſo fünf Intervallen außer dem Grundtone. Unmöglich kann ein Accord in ſolchem vorherrſchenden Maße der Diſſonanz gebraucht werden, und alſo muß auch der Terzdecimenaccord bei ſeiner praktiſchen Anwendung einige von ſeinen urſprünglichen Beſtandtheilen verlieren. Dadurch entſtehen wieder andere Accorde, ſelbſt dem Namen nach, als: der **Sextnonen-Accord,** wenn von jenen Intervallen des Terzdecimen-Accords die Terz, Quinte und Septime weggelaſſen werden; ferner der **Sextſeptimen-Accord** mit der Terz, wenn Terz, Quinte und None fehlen, als g f c e; und endlich auch der **Sextſeptimen-Accord** mit der Terz, wenn Quinte, None und Undecime fehlen. Die Terzdecime als weſentliches Intervall bleibt natürlich immer. Uebrigens muß man aufrichtig geſtehen, daß die ganze Lehre von dieſem Accorde nichts iſt als eine weitſchichtige Speculation, ohne praktiſchen Gewinn.

Terzenfuge, ſ. den Art. Fuge.

Terzett, ital. **Terzetto,** ein Tonſtück für drei concertirende Stimmen, ein Enſembleſtück, an welches vom Standpunkte der Kunſt aus dieſelben Anforderungen gemacht werden, welche beim **Quartett** gelten. Vorzugsweiſe nennt man die dreiſtimmigen **Singſtücke** Terzette, und dreiſtimmige Inſtrumentalſätze **Trio's** (ſ. d.). Uebrigens iſt es einerlei, ob ſolche Vocalcompoſitionen, bei welchen natürlich der dreiſtimmige Satz überhaupt ſich geltend macht, noch von Inſtrumenten begleitet ſind oder nicht; auch ob die drei Stimmen von gleicher Art oder verſchieden ſind.

Terzflöte, ſ. **Flöte.**

Terzi, Giovanni Antonio, ein berühmter Lauteniſt und Componiſt für ſein Inſtrument aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, lebte zu Bergamo.

Terzlani, Pietro, Capellmeiſter an S. Giovanni im Lateran zu Rom, und einer der gediegenſten Kirchencomponiſten, welche jetzt in Italien leben, auch in Deutſchland nicht unbekannt. Er ward um 1770 geboren.

Terzquarten-Accord, entſteht durch die zweite Umkehrung des Septimenaccords, wo die Quinte aus dem urſprünglichen Accorde in den Baß zu liegen kommt, und hat außer der Terz und Quarte noch die Sexte bei ſich, weshalb er auch **Terzquartſexten-Accord** heißt.

Teſi, Vittoria, eine der größten italieniſchen Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Florenz um 1690. Sie ſtarb 1775.

Teſſarini, Carlo, berühmter Violinſpieler des vorigen Jahrhunderts, zu Rimini 1690 geboren, hatte ſchon um 1724 einen bedeutenden Ruf in Italien, und war Concertmeiſter an der Metropolitankirche zu Urbino, wo er erſt um 1770 ſtarb. Auch ſeine Compoſitionen, ganz im Geſchmacke der Zeit verfaßt, machten viel Glück.

Teſtori. Unter dieſem Namen erzählt die Geſchichte von **zwei** berühmten Geigenmachern. Der eine **Teſtori vechio** genannt, lebte noch vor dem Andreas Amati zu Mailand. — Der andere **Carlo Teſtori** oder **Teſtoro,** lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts und ebenfalls zu Mailand. Die beſten ſeiner Inſtrumente ſind die, welche er um 1717 verfertigte, und am theuerſten werden die bezahlt, welche dieſe Jahreszahl führen.

Testudo, lateiniſcher Name der **Laute** (ſ. d.).

Tetrachord, ein Inbegriff von vier Tonſtufen, die Grundform, die den griechiſchen Tonſyſtemen zum Grunde lag. S. hierüber die Art. über griechiſche Muſik. Auch unſerer Ton- und Muſiklehre iſt dieſer Begriff ein — zwar nicht unentbehrlicher, doch aber ſehr erläuternder, in ſofern unſere ſieben Tonſtufen zwei gleiche verbundene Tetrachorde, —

g — a — h — c
c — d — e — f

und unſere Octave zwei gleiche getrennte Tetrachorde, —

c — d — e — f und
g — a — h — c

enthält. Die fruchtbaren Folgerungen hieraus ſind nicht hier zu geben, ſondern gehören der Compoſitionslehre an.

Tetracomos, Name eines altgriechiſchen **Nomos** (ſ. d.), welcher dem Herkules zu Ehren geſungen wurde.

Tetradiapason, der griechiſche Name der vierfachen Octav. S. **Griechiſches Tonſyſtem.**

Tetraoedios, ein altgriechiſches Tonſtück, das (wahrſcheinlich) aus vier Strophen beſtand, welche aus eben ſo vielen verſchiedenen Tonarten geſungen wurden oder werden konnten. Gewiſſes läßt ſich darüber nicht mehr ermitteln.

Tetratonon, deutſch: Vierton, durch vier Töne, nämlich ganze Töne, war bei den Griechen der Name des Intervalls der übermäßigen Quinte oder kleinen Sexte.

Teutſchland — teutſche Muſik. So weit nur einigermaßen beglaubigte Nachrichten über die Teutſchen reichen, ſo weit erſtrecken ſich auch die Angaben, daß unter ihnen Muſik gebräuchlich war. Tacitus ſchreibt den Germanen alte Geſänge zu, die ſie zu Ehren ihrer Götter und Helden ſangen. Nicht allein in ihren geheiligten Hainen, bei ihren Schlachten und Volkszuſammenkünften, ſondern auch bei ihren Gaſtmählern liebten ſie Muſik. Daß eine Art Poeſie auch unter ihnen, wie unter allen Völkern, älter war, als die Proſa, die einigen Anſpruch auf Kunſt machen kann, liegt in der Natur der Sache und tritt überall ſo gleichmäßig hervor, daß ſchon um der Analogie willen daran nicht gezweifelt werden könnte. Aventinus verſichert, noch einige

Digitized by Google

uralte Geſänge der Teutſchen in Bibliotheken gefunden zu haben, die er zu veröffentlichen verſprach, deren Bekanntmachung aber unterblieben iſt und nun wohl für immer unterbleiben wird. Aecht alte Melodien ſind durchaus nicht übrig geblieben, ſo daß wir uns von dem eigenthümlichen Weſen derſelben keine geſchichtlich beglaubigte Vorſtellung zu machen im Stande ſind. Nur durch Schlüſſe grlangen wir zu der höchſt wahrſcheinlichen Meinung, daß die altteutſchen Geſangsweiſen mit der im Alterthum überall verbreiteten Norm der keltiſchen (ſ. keltiſche Muſik) übereingeſtimmt haben mögen. Wie ſich nun die älteſte Kunſt der Muſik unter allen Völkern mehr durch Gewalt des Rhythmus als durch Tonſchönheit, die erſt in der Folge dazu kam, hervorthat, ſo finden wir es auch bei den alten Teutſchen. Ja ſie mögen auf Ton noch weniger geſehen haben, als z. B. die alten Schotten. Dies beweiſen uns die vielfachſten Beſchreibungen alter Schriftſteller, die ſie uns vom Geſange der Teutſchen hinterlaſſen haben. Es muß mehr Getöſe und Geſchrei, als eigentlicher Geſang geweſen ſeyn, vom Rhythmus wirkſam gemacht, einer Kraft, die ſelbſt jetzt noch allgemeiner Eindriglichkeit ſich erfreut und unter die erſten Kräfte der Tonkunſt gerechnet werden muß. Dem kriegeriſchen Charakter der alten Teutſchen galt offenbar Stärke des Tones oder auch des Schalles mehr als Schönheit deſſelben. Das beweiſen die von den Kriegern vor den Mund gehaltenen Schilde, um beim Kriegsgeſchrei den Ton furchtbarer und ſtärker zu machen; ihre vielen Lärminſtrumente, unter welchen Trommeln, Cymbeln und Syſtern die bekannteſten ſind; ſelbſt die Art ihrer Hörner, die den Zinken ähnlich und gewöhnlich nur für einen oder wenige Töne zu gebrauchen waren, die mächtig in die Wälder drangen und auch zum Zuſammenruf des Volkes angewendet wurden. Das 1636 im Holſteiniſchen aufgefundene goldene Horn giebt davon Zeugniß. Ob der durch Klopſtock wieder bekannter gewordene Bardit (Bardiot), oder wie Andere lieber ſchreiben Barrit, ein eigentlicher Kriegsgeſang oder vielmehr nur ein rauhes Kriegsgeſchrei war, iſt im Grunde immer noch zweifelhaft. Hatten auch die alten Teutſchen ohne Zweifel ihre Sänger (Dichter), ſo waren ſie doch gewiß von den Barden der Kelten verſchieden, wenn ſich gleich Spuren mancher Aehnlichkeiten auffinden laſſen. Die keltiſche Harfe (ſ. keltiſche Muſik) kann ihnen nicht mit Grund abgeſprochen werden. Wir wollen uns aber in einer muſikaliſch ſo gänzlich verſchollenen Zeit nicht länger verweilen. Die älteſten teutſchen Gedichte, die bisher von den Brüdern Grimm bekannt gemacht worden ſind, gehören dem achten Jahrhunderte n. Chr, ſind alſo aus einer Zeit, wo ſich unter den Teutſchen ſchon Vieles geändert haben mußte. Die Einführung des Chriſtenthums und der lateiniſchen Kirchengeſänge hatte ſo große Veränderungskraft, daß ſpätere Nachrichten für frühere Kunſt wenig oder nichts nützen. Seit dieſen Zeiten zeigten ſich die Teutſchen für muſikaliſche Leiſtungen ſehr geſchickt, beſonders im Inſtrumentenſpiel. Der heilige Bonifaz hatte dafür das Meiſte gethan, hauptſächlich durch ſeine Stiftung der Abtei Fulda 744, die ſich bald darauf auch der Kirchenmuſik ſehr annahm und den Gregorianiſchen Geſang in den teutſchen Kirchen einheimiſch machte. Aber auch noch jetzt wollte dieſe Art des Geſanges den teutſchen Kehlen nicht recht zuſagen, ob man ſich gleich darin Mühe gab. Dies liefert einen abermaligen Beweis, wie weit der altherkömmliche Volksgeſang von dem römiſch-kirchlichen verſchieden war, denn die Teutſchen zeigten ſchon damals weit größere Anlagen zur Tonkunſt als die Franzoſen. Im gemeinen Leben blieb der gewohnte Geſang lange noch in ſeinen Rechten; das Volk ſang ſeine Heldenlieder, ſeine Spott- und Teufelsgeſänge (vielleicht Zauberlieder), die öfter auf den Gräbern der Verſtorbenen angeſtimmt wurden, wahrſcheinlich zur Vertreibung böſer Geiſter. Auch aus dieſen Zeiten iſt nichts mehr vorhanden. Selbſt von den Liederſammlungen, die Carl der Große veranſtaltete, iſt auch kein Reſt auf uns gekommen. Die lange Bekanntſchaft mit den Römern, die Wanderungen vieler Teutſchen nach Rom, unter Andern auch um die dortige Tonkunſt und namentlich den Kirchengeſang kennen zu lernen, wird dennoch ſchon einigen Einfluß ſelbſt auf die Volksweiſen geäußert haben, den die Mönchsſchulen und die Liebe zu neu eingeführten oder vervollkommneten Inſtrumenten noch ſtark vergrößerten. Vorzüglich hatte Rhabanus Maurus, ein Schüler Alcuin's (ſ. d.), welcher von 813 an Abt zu Fulda geworden war, den Kirchengeſang, den er, wie die Muſik überhaupt, ſehr liebte, ungemein gefördert. Die Muſik, ohne welche man nach ſeiner Meinung keinen Gottesdienſt zu halten im Stande ſey, wurde von ihm unter die ſieben freien Künſte gerechnet, die freilich nur für ſo weit nützlich gehalten wurden, als ſie eben den Gottesdienſt zu verherrlichen vermochten. Einer ſeiner Schüler war Johannes, ein Mönch zu Fulda, welcher der Erſte unter den Teutſchen geweſen ſeyn ſoll, der Kirchengeſänge in Muſik ſetzte. Die bedeutendſten Anſtalten der Art hatte man zu Eichſtädt, Würzburg, Reichenau, St. Gallen, Hirſchau, Hirſchfeld, Corvay, Regensburg, Weiſſenburg, Mainz, Trier u. ſ. w. Fulda behauptete jedoch den Vorzug, da dieſes gelehrte Kloſter eine Art Miſſionsanſtalt geworden war. Daß dadurch die Liebe zum Geſang in Teutſchland überall verbreitet wurde, davon benachrichtigen uns faſt alle alten Chroniken; allein wie dieſer Geſang ſich von andern unterſchied, davon iſt nichts bekannt. Als vorzüglich grundlos müſſen wir die Vermuthung Einiger anführen, welche dem oben genannten Johannes bereits harmoniſchen Geſang darum zuſchreiben wollen, weil es von ihm heißt, er habe Muſik componirt varia modulatione. — Iſt nun auch kein gültiges Zeugniß von der Beſchaffenheit damaliger teutſcher Muſik, ihrem inneren Weſen und ihrer Verſchiedenheit von anderen Völkern nach, vorhanden, ſo ſteht doch die Liebe zur Muſik in unſerem Vaterlande jener Zeiten völlig feſt. Hatten es die Teutſchen doch bald nach Einführung der Orgeln in Frankreich und von dort nach Teutſchland ſo weit gebracht, daß der Papſt Johannes VIII. (reg. von 872 bis 880) den Biſchof Hanno von Freyſing in Bayern bat, er möge ihm eine gute Orgel und einen Künſtler, der ſie zu verfertigen und zu ſpielen im Stande ſey, nach Rom ſenden. S. Baluzii Misc. L. V. p. 490. Ebenſo zeichneten ſich die Teutſchen ſchon damals hauptſächlich im Blaſen der Poſaunen, der Hörner, Trompeten und Zinken aus. Das Alles hilft uns nur nicht zur Ergründung des innern Weſens der Muſik jener Zeiten. Selbſt was Notke (ſ. d.) in ſeinen componirten und von den Päpſten angenommenen Sequenzen für die Beförderung der Kunſt gethan haben mag, iſt noch nicht gebührend erörtert. Wer mag wiſſen, wie der ſchöne Geſang der berühmten Nonne Roswitha beſchaffen geweſen ſey? Von den Muſikſtücken, die ſie componirt haben ſoll, wiſſen wir eben ſo wenig; es iſt daher wunderlich, von dem hohen muſikaliſchen Geiſte der Dichterin lateiniſcher Kloſterſchauſpiele zu reden. Deutlicher iſt uns, was der flandriſche Mönch Hucbald (ſ. d.) für die Tonkunſt that. Durch ihn wurde nach dem Beginn des 10. Jahrhunderts ein Anfang, wenn auch ein ſo ärmlicher, in harmoniſcher Muſik nach unſerm Sinne von Harmonie gemacht, den der berühmte Guido von Arezzo zu Ende dieſes Jahrhunderts und zum Anfange des 11. der Hauptſache nach beibehielt. Was er der Weiſe Hucbald's beifügte, iſt in der That im Fache des Harmoniſchen von wenig Bedeutung. Wie ſich hingegen Beide zu Teutſchland verhielten, iſt gleichfalls ungewiß. Denn daß Guido von Arezzo in Bremen Muſik gelernt haben ſoll, was noch immer von Mehreren behauptet wird, gehört unter die Fabeln, die immer wiederholt werden. Vielleicht mögen, wie Gerbert ausdrucklich verſichert, verſchiedene Abhandlungen über die derzeitige Tonkunſt in den Klöſtern verborgen liegen. Wer aber wird ſie, wären ſie da, an's Licht ſchaffen? Fürſten gehören dazu, die dergleichen Bemühungen unterſtützen. Und dennoch würde es nicht ohne Schwierigkeit ſeyn,

Digitized by Google

denn die Aufzeichnung der Melodieen war äußerſt ſchwerfällig und dabei ſo unſicher, daß die Muſiker das Meiſte von ihren Meiſtern mit dem Gedächtniſſe auffnſſen und geradehin auswendig lernen mußten. Wunderliche Tonzeichen ſehr mangelhafter Art, Neumen genonnt (ſ. d.), waren eingeführt; von Guido an, noch mehr nach ihm, folgte die ſchwierige Solmiſation (ſ. d.) und mit ihr die Tabulaturen der monichſnchſten Art (ſ. d.), lange dauerte es, ehe man auf die vortreffliche Erfindung oder vielmehr etwas verbreitete Einführung unſerer jeßt gebröuchlichen Noten kam. Ueber den Gang der Ausbildung unſerer Noten und des Menſuralgeſanges ſteht gleichfolls noch Vieles zu unterſuchen. Iſt es auch jetzi zuverläſſig ausgemocht, daß unſer deutſcher Franeo von Köln nicht der erſte Erfinder des Menſuralgeſanges iſt, wie ihn Viele noch immer nennen, ſo iſt doch ſelbſt die Zeit ſeines Blühens noch nicht ſo völlig erwieſen, daß gar kein Zweifet mehr obwalten könnte. Man vergleiche darüber die tüchtige Abhandlung in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung 1828 Nr. 48—50. Von ſeinen Vorgängern in dieſer Kunſt weiß man aber bis jeßt noch ſo viel als nichts. Das gonze Syſtem der Menſuralmuſik (ſ. d.) iſt ſcharfſinnig und wurde im 13. und 14. Jahrhundert von verſchiedenen Männern aufgenommen und zum Theil verbeſſert, nicht allein in Teutſchland, ſondern auch in Frankreich und Oberitalien. Znm Glück ſind uns von unſern tentſchen Minneſängern und den ſpöteren Meiſterſängern Melodien übrig, die reicher und raſcher entziffert und bekannt gemacht werden würden, wenn die Muſikee ſelbſt an ſolchen, man ſollte denken für ſie höchſt wichtigen Gegenſtänden, lebhafteren Antheil nähmen. Wie es jeßt noch immer ſtehi, wird eine zuſammenhängende, klar und erwieſene pragmatiſche Geſchichte der Muſik unter die frommen Wünſche gehören. So viel tiegt jedoch deutlich vor Augen, daß die harmoniſche Kunſt des Geſanges nur ſehr langſam ſich empor arbeitete. Sie iſt eine abendländiſche, chriſtliche, wahrhaſt neue Kunſt, von welcher die Alten, was auch Einige, deren Zahl immer kleiner wird, noch entgegnen mögen, keinen Begriff hatten. Daß noch immer nicht völlig ſchlogende Beweiſe, die nur in einem eignen Werkchen gegeben werden könnten, den ganzen Streit vernichten, iſt gleichſolls nur in der Gleichgültigkeit der Muſikfreunde gegen ausführliche geſchichtliche Erörterungen zu ſuchen, welche zu dieſem Ende ſchlechthin nothwendig ſind. — Früher hatten ſich in Anſehung der neuen harmoniſchen Kunſt die Italiener, die in Dingen der Muſik Manches an ſich geriſſen hatten, was ihnen nicht angehört, zu Lehrern der Welt erhoben und die Gläubigen ſprachen es ohne Weiterrs noch. Wir dürfen hoffen, daß nach Kieſewetters geſchichtlichen Unterſuchungen „über die Verdienſte der Niedertänder“ Niemand weiter ſolche Unwiſſenheit ſich zu Schulden kommen laſſen wird. Ockenheim wurde darin als das Houpt der erſten eigentlich harmoniſchrn Schule genannt, von deſſen Schülern die Italiener erſt dieſe Kunſt lernten. Wir haben gute Anzeigen, daß noch vor Ockenheim eine ſolche Schule vorhanden geweſen ſeyn müſſe. Sie hat ſich bereits als wirklich mit hiſtoriſcher Sicherheit erwieſen. Duſay wird als das Haupt derſelben angegeben, wenn er auch nicht gerade für ihren Gründer angeſehen werden dürfte. Immer aber iſt dee natürliche Zirkel nach unſerer Ueberzeugung noch nicht geſchloſſen, ſo daß mindeſtens noch eine etwas weniger vollkommene harmoniſche Schule vor Duſay deſtanden haben muß, deren Anfangspunkt und Oberhaupt noch bis jeßt nicht genau ermittelt iſt. Vollkommen gewiß iſt es übrigens, doß ſich ſchon im 13. Jahrhundert ein nicht zu übler mehrſtimmiger Geſong vorfindet, der ſich im 14. Jahrhundert bedeutend hob. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühete dagegen der künſtliche Contrapunkt ſo ſehr, daß gerade die ſchwierigſten Verſchlingungen ſehr vielſtimmiger Muſik das Vorherrſchende in der geſammten Tonkunſt waren, ſo daß nur auf dieſe künſtlichen Verknüpfungen in Canons und Fugen aller Art, ſelten abee auf Melodie und Sinnausdruck geſehen wurde. So wenig Geſchmack auch dieſe contrapunktiſchen Künſte bewährten, ſo machten ſie doch überoll großes Aufſehen. Teutſchland und Itakien eigneten ſich dieſe Kunſt begierig an zu offenbarem Gewinn für den Umſtand durch Beſiegung haemoniſcher Schwierigkeiten. Dadurch war weit mehr errungen, als Mancher jeßi zugeben will, denn mon bekam die neue Hormonie ſo vollkommen dadurch in ſeine Gewalt, daß man ſie in der Folge leicht mit Ausdruck und Chorakterzeichnung verbinden konnte. Wenn aus dieſer Periode mehrere Niedeelönder zu Teutſchen gemacht worden, wie z. B. Obrecht und Godendag (Bonadies), ſo kommt dos daher, daß man eine Zeit lang beeechtigt wor, die Niederlande zu Teutſchland zu rechnen. Es wäre ganz gegen dos Weſen der Teutſchen, wenn ſie ſich nicht bold mit dieſen harmoniſchen Grübeleien beſchäftigt hätten. Sie thaten es, brochten es früh genug zu guter Fertigkeit, ohne daß dadurch die Liebe zum Vaterländiſchen Volksgeſange beeinträchtigi wurde. Die ausgezeichneten Canloreien Teutſchlands brachten nicht erſt im 16., ſondern ſchon im 15. Jahrhundert allerlei künſtlichen Figurolgeſang, beſonders Motetten (ſ. d.) zu Gehör. Unterdeſſen war auch die Orgel (ſ. d.) von einem Teutſchen durch die Erfindung des Pedals zu einem wahrhnſten Rieſeninſteumente umgeſchaffen worden. Der Erfinder iſt Bernhard der Teutſche (ſ. d., über deſſen Perſon und Lebensverhältniſſe genauere Unterſuchungen anzuſtellen ſind, um völlig damit in's Klare zu kommen. Wenn aber die Erfindung des Pedols noch Aller Angabe (Wenige ausgenommen, die ſie noch irriger um ein Deeennium früher ſetzen) 1470 angegeben wird, ſo haben wir in der Leipz. allgem. muſik. Zeitung dargethan, daß ſie wenigſtens um 20—30 Jahre früher geſetzt werden muß. Von jetzt an erreichte die Tonkunſt in unſerem Voterlande eine ſolche Höhe, daß ſich Teutſchlond immer ausgezeichneter mit jedem andern Volke meſſen konnte, ja im Chorol hot es alle Lönder weit überflügelt. Die weite Verbreitung und große Veredlung des Choralgeſanges hnben wir vorzüglich dee eifrigen Liebe und Dichtungskraft Luthers zu verdanken, der die Muſik nicht nur ſelbſt in ſeinem Hauſe übte, ſondern auch mit den vorzüglichſten Componiſten ſeiner Zeit in genauer Verbindung ſtand und durch Roth. That und Aufmunterung die Tonkunſt in Kirchen und Schulen zu heben und immermehr zu Goites Ehre und der Menſchen Nuß zu verherrlichen ſtrebte. Sein umſichtiger Geiſt, wie wir bereits an einem anderen Orie ſagten, wußte mit ſicherem Takte die vorzüglichſten Choralmelodieen dem Schatze der böhmiſchen Brüdergemeinde zum Beſten der neuen Kirche zu entlehnen und dieſe nicht harmoniſirten von teutſchen Meiſtern harmoniſiren zu laſſen, wodurch ihre Kroft um das Doppelte ſtieg. Völlig neue wurden von ihm und von andern Tonmeiſtern gedichtet, ſo doß das 16. und 17. Jahrhundert die ſchönſten Choralmelodieen unter den Teutſchen hervorgebracht hot, die überhaupt nur vorhanden ſind. Dieſe Chorolmelodien gehören zu den erhabenſten Blüthen unſerer teutſchen Kunſt, die nirgends übertroffen worden ſind und wohl niemals übertroffen werden. Die Einflüſſe derſelben auf das Volk waren ſo bedeutend, daß man ſelbſt in Rom von Seiten der katholiſchen Kirche ſich dadurch veranlaßt ſah, die litburgiſchen Geſänge der römiſch-katholiſchen Kirche einer ernſtlichen Verbeſſerung zu unterwerfen, zu deren Ausführung auch Paleſtrina mit berufen wurde. Dennoch erreichte man damit bei Weitem nicht, was in Teutſchland mit dieſen einfachen, aber ſeelenvollen Choralmelodieen gewirkt wurde. Faſt jeder Cantor verſtond es, ſeine Choral- und ſeine Kirchenmuſik gründlich zu ſchreiben und hielt es für eine Verpflichtung, die ſein Ami mit ſich brochte. Die meiſten wurden einzig und allein zu Gottes Ehren und dee Gemeinde Frommen erfunden und beaebeitet, nicht um zeitticher Ehre willen. Daher kommt es, daß wir die köſtlichſten Kirchen-Melodien beſitzen, von denen wir mit Gewißheit die Namen iheer Verfertiger anzu-

geben trotz vielſacher Mühe kaum im Stande ſind; bei nicht wenigen, deren Compouiſten wir zu kennen glauben, wird immer noch die Frage bleiben, ob wir nicht einen ſpäteren Bearbeiter derſelben mit dem Erfinder der Melodie verwechſeln (ſ. Choral). Die Notendruckereien, die von 1520 an in verſchiedenen Städten der Niederlande, Frankreichs und Teutſchlands, nach dem beweglichen Typendrucke des Ottavio Petrucci, nach und nach entſtanden, waren gleichſalls der Verbreitung der Kunſt von großem Nutzen. Schon in dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts hatien ſich in Teutſchland vor Vielen Adam de Fulda, der auch als muſikaliſchee Schriſiſteller ſich bekannt machte, Stephan Mahu und Herrmann Finck als Componiſt ausgezeichnet. Einer der vorzüglichſten Orgelſpieler war damals Paul Hoſtheimer in Wien. Organiſten und Sänger ſtanden damals in größeren Ehren, als die Inſtrumentiſten, die auch eine eigene Zunft der Stadtpfeiſer oder Kunſtpſeifer bildeten. Dennoch fing die Inſtrumentalmuſik ſich ſchon zu vervollkommnen an, abſonderlich in Teutſchland, wo ſich bereits manche Virtuoſen der Inſtrumente hervorthaten, z. B. Conrad Paulmann (ſ. dieſe Männer unter ihren Namen). Seitdem nun in Augsburg, Leipzig, Nürnberg und Wittenberg der Notendruck eifrig betrieben wurde, ſtanden immer mehr tüchtige Componiſten unter uns auf, deren Arbeiten keinem einzigen Volke etwas nachgaben, ob ſie gleich größtentheils von den Ausländern noch nicht beachtet, ja nicht einmal von den vornehmſten Höfen ihres Vaterlandes gebührend aufgemuntert wurden. Die Namen Benediet Ducis, Sirtus Dietrich, Adam Renner, Hulderich Brätel, Thomas Stolzer, Martin Agricola, Joſeph Stahl, Joſeph Walther, Ludwig Senfl u. v. a. ſind berühmt und dürfen ſich mit jedem ausländiſch Berühmten jener Zeit meſſen. Ueber die Verdienſte dieſer genannten Männer haben wir uns hier nicht zu verbreiten, nur können wir es uns nicht verſagen, den von Luther ſeiner Motetten wegen ſehr hoch geachteten Senfl gegen den Ausſpruch eines neueren geachteten Schriftſtellers in Schutz zu nehmen, welcher ſeine ausgeführteren Stücke nur den weniger gelungenen mancher niederländiſchen Meiſter an die Seite ſtellen und unbehülſlich finden will. Dagegen müſſen wir bekennen, daß wir ausgeführte Werke von Senfl beſitzen, die zu den vorzüglichſten ſeiner Zeit gerechnet werden müſſen. Iſt ja vom ſchwerſälligen die Rede, ſo iſt dies den ausländiſchen Componiſten jenes Zeitalters nicht minder eigen, als den teutſchen. Etwas ſteiſ Großartiges war von den zu weit getriebenen Künſteleien der Niederländer überall noch übrig geblieben, nämlich in den ausgeführteren Werken, was aber doch auch, verſtänden wir nur noch jene Tonſtücke mit voller Kraft des Geſanges vorzutragen, etwas fremdartig Erhabenes, gleichſam Gothiſches in ſich trägt. Nicht gewaltſam, ſondern nach und nach änderte ſich der Styl in Teutſchland und in Italien. Wir führen nur unſern Jakob Gallus, Melchior Vulpius und Michael Prätorius als Hauptchorführer an, die mit den allervorzüglichſten ausländiſchen Componiſten in die Schranken treten können, ohne den geringſten Nachtheil. In der That fehlt dieſen teutſchen Männern nichts, als daß ihre Landsleute, weniger gemüthlich und ſtill dankbar, eben ſo ſtark in die Poſaune des Lobes, das manche Ausländer nicht ſelten bis in's Lächerliche übertreiben, blaſen könnten, um ihr Licht nach Verdienſt leuchten zu laſſen auch für die Vielen, die erſt aufgerüttelt werden müſſen, ehe ſie ſehen und fühlen. Unglücklicher Weiſe kam nun dee ledige 30jährige Krieg über unſee Vaterland, der alle unſere Fluren, allen unſern Wohlſtand nicht nur des bürgerlichen Lebens, ſondern, ſo weit dies in Teuſchland möglich iſt, auch der Kunſt vernichtet, wenigſtens für die Welt, für das Wirken nach Außen. Denn im Grunde hatte ſich die Liebe zur Kunſt doch nur trauernd in die Stille zurückgezogen, wo ſie in den Seelen der Unglücklichen tröſtend und wirkſam, obgleich verborgen fortlebte. Nur Eins, was ſich in jenen Veeheerungszeiten laut und mächtig machte, hatten wir davon: der Marſch wurde von den Teutſchen gehoben und vor allen andern Völkern, eingreifend in das Weſen der Kriegskunſt ſelbſt, ausgebildet. Bis hierher hatte ſich die Tonkunſt der Teutſchen, wie wir ſahen, vorzugsweiſe an das Heilige und Kirchliche gehalten und ſich darin manigfach großartig erwieſen. Daneben war abee doch ſeit langee Zeit das teutſche Volkslied, der teutſche Tanz, namentlich der Schleifer und Länderer, für ſich gegangen. Schwieg auch jetzt in der wüſten Zerſtörung die Volksluſt, ſo war doch die Liebe zum Heiligen in der Kunſt nicht gänzlich entſchlaſen. Mitten in dem Jammer traten Anklänge alter frommer Kraft hervor, wurden aber kaum beachtet, nicht in Teutſchland, der allgemeinen Noth wegen, nicht im Auslande, weil ſich dort, namentlich in Italien, unterdeſſen eine andere Tonkunſt, oder vielmehr eine weltliche Anwendung derſelben den lebhafteſten Eingang verſchafft hatte. Die Oper (ſ. d. u. ital. Muſik) hatte ſich dort gebildet und an den Fürſtenhöfen den lebhafteſten Antheil gewonnen. Selbſt durch das Waffengeklirr und durch die Klagen teutſcher Gauen hatte ſich die Kunde davon Bahn gebrochen, Martin Opitz hatte Rinuccini's erſten Operntext, die Daphne, nachgebildet, Heinrich Schütz (Sagittarius), Capellmeiſter in Dresden, hatte ſie componirt und ſeine Muſik war zu einem Hoffeſte auf der Dresdner Bühne 1627, nicht 1628, aufgeführt worden, was wir in der Leipziger allgem. muſik. Zeitung 1834 S. 837 unwiderleglich bewieſen haben. Es iſt alſo der Anfang des Opernweſens in Teutſchland viel früher zu ſetzen, als man noch vor Kurzem glaubte. Daß ſich aber die Veröffentlichung der Oper während des Krieges weder raſch noch ungehindert unter uns verbreiten konnte, braucht keiner weiteren Erinnerung. Der Wuth des Kampfes haben wir es zuzuſchreiben, daß bis jetzt von Schützen's Muſik dieſer Oper nichts bekannt gemacht wurde, ſo viel Anziehendes auch eine Vergleichung der italieniſchen und teutſchen Opernweiſe aus jener Zeit für alle Künſtler haben müßte. Wir fahren fort, nach ihr zu ſuchen. Weil man anfangs in Italien die Opern als Verherrlichung der Hoffeſte gebraucht und für glänzende Ausſtattung geſorgt hatte, ſo ahmten auch teutſche Höfe nach dem Kriege dies nach. Allein anſtatt teutſche Künſtler dafür anzuſtellen und zu entflammen, hielt man ſich, wie es in Teutſchland nicht ungewöhnlich geſchieht, an Italien, holte ſich von dort nicht blos die Muſik der Opern, ſondern auch italieniſche Capellmeiſter, Sänger und ſelbſt Muſiker für Inſtrumente. Man war für dieſe italieniche Muſik ſo eingenommen, ob ſie gleich noch nicht ausgezeichnet war, daß an den Höfen nichts Teutſches in Gunſt kommen konnte, bis es italieniſchen Vorbildern nachgeahmt erſchien, wozu ſich Viele nicht entſchließen wollten. Wer jedoch an Höfen ſein Glück machen wollte, mußte ſich bequemen. In Wien und Berlin nahmen die Fürſtenhäuſer ſelbſt an Aufführungen italieniſcher Opern thätigen Antheil, wobei freilich kein Anderer, als ein Hoffähiger, mit Ausnahme der benöthigten Muſiker, zugelaſſen wurde. Welchen Vortheil Italien an äußerlichen Glücksgütern und ſelbſt dadurch an muſikaliſchem Emporſtreben hatte, geſtehen unbefangene Italiener ſelbſt zu. Der teutſche Künſtler wurde alſo zwar in dieſer Kunſtſphäre eine Zeit lang von den eigenen Landsleuten und von ihren eigenen Herren zurückgeſetzt, allein unterdrückt konnte ee nicht werden, nicht einmal in der Oper. Während die Italiener Urſache hatten, die Pracht, die das italieniſche Hoftheater in Dresden, die italieniſchen verdunkelnd, ſehen ließ, zu beneiden, traten namentlich in Sachſen Männer auf, die ſich ſo gewandt und klug in die beliebten Weiſen Heſperiens zu fügen wußten, daß ſie von Italien ſelbſt ſich Bewunderung verdienten. Es kam ſo weit, daß man in der muſikaliſchen Halbinſel alle ausgezeichnete teutſche Componiſten Sachſen nannte, vorzüglich ſeit Haſſe (ſ. d.), der ſich auch auf dieſem Wege berühmt machte. Zu Hamburg hatte ſich unter Anderen Reinhard Kayſer als Operncomponiſt

Digitized by Google

ausgezeichnet. Die Zahl ſeiner Opern iſt ſo groß, daß er hierin alle Opernkomponiſten übertrifft: aber auch an Erfindungskraft überragt dieſer von ſeinen Landsleuten ſelbſt nicht gebührend gewürdigte Meiſter in ſeinen meiſten Leiſtungen den damals über alle Maaßen gerühmten und fürſtlich belohnten Lully. Teutſchland hat ſich auch auf dieſem Felde immer mehr gehoben, während Italien immer tiefer geſunken und jetzt faſt bis auf nichts zurückgegangen iſt. Welchen Gang dieſe Kunſtangelegenheit genommen und welche Namen wir hierin aufzuweiſen haben, gehört unter die Geſchichte der Oper, wohin wir verweiſen. Seit dem 18. Jahrhundert hat ſich unter dem Kaiſer Leopold und ſeinen Nachfolgern die Kirchenmuſik in guter Höhe erhalten und der Kammerſtyl fing an ſich zu bilden. Carl der VI. unterhielt unter den berühmten Capellmeiſtern Fuchs und Caldara ein Orcheſter von 100 Sängern und mehr als 300 Inſtrumentaliſten. Hauptſächlich wird die Kirchenmuſik als vortrefflich gerühmt, auch die Orgelſpieler Franzberger und Buxtehude groß genannt, der Choral wurde herrlich vorgetragen und die Oper wurde dort eigenthümlich teutſch, was freilich von den neueſten Zeiten nicht zu rühmen iſt. Unter Maria Thereſia hob ſich die Tonkunſt faſt noch höher. Sie ſelbſt war Kennerin, gebildet von dem trefflichen Clavierſpieler Wagenſeil. In Sachſen blühete die Muſik nicht minder, in Verſchiedenem noch großartiger. In Dresden hatte ſich eine Capelle gebildet, die ihres Gleichen ſuchte. Man gedenke nur der Namen Bach, Händel, Haſſe, Homilius, Hiller, Neumann, Schweitzer, Benda, Wolf, ohne der Neueſten hier noch zu erwähnen. In Berlin erhob ſich die Tonkunſt ſeit Friedrichs des Großen Zeiten. Man kennt Graun, Quanz, Benda, Marpurg, Kirnberger, Schulz, Faſch, Reichardt, Himmel ꝛc. An den allermeiſten Höfen, in allen großen Handelsſtädten, ſelbſt in kleinen machten ſich Orcheſter und Sänger berühmt. — In der Kirchenmuſik ſtand im Allgemeinen Teutſchland am höchſten und gewaltigſten, mindeſtens ſeit Paleſtrina's Tode. Nichts kommt der ſeelenvollen Innigkeit, der ergreifenden Characterſtärke und der tiefen Harmonieverknüpfung gleich, welche teutſche Meiſter in ihren Hauptwerken der Welt zum Staunen übergaben. Man betrachte nur Stölzel's gemüthvolle Klarheit in ſeinen Fugen und den meiſten ſeiner übrigen Kirchenwerke; Seb. Bach's völlig unübertreffliche H-moll-Meſſe, ſeine Paſſion nach dem Fr. Matthäi und Anderes; Händel's Oratorien, Homilius und Anderer Meiſtermotetten u. ſ. f. Allerdings hat der Sinn für das Heilige in neueren Zeiten auch in Teutſchland abgenommen; allein ausgeſtorben iſt er keinesweges, weder für größere Arbeiten, noch für ſinnig kleinere. Immer noch ragt die heilige Muſik der Teutſchen über die gleichzeitige anderer Völker in jeder Art hoch empor. Erinnern wir uns in größeren Werken nur an Feska, Schicht, Spohr, Eibler, Tomaſchek, Frdr. Schneider, B. Klein u. A. Daß hingegen die neuere fromme Muſik auch unter uns mit der alten nicht auf derſelben Stufe des Ernſtes und einer vollkommenen Hingebung der Seele Stand gehalten hat, liegt zu ſehr im Weſen der Zeit, als daß der Künſtler, immerhin doch ein Sohn der Zeit, nicht mehr oder weniger den Stempel derſelben tragen ſollte, wäre es auch nur in anſcheinenden Kleinigkeiten, in gefällig weltlicheren Wendungen oder in Nachahmungen des Alten, die durch eine gewiſſe verſteifte Förmlichkeit das Gemüth nicht rein anſprechen, weil ſie nicht rein aus dem Gemüthe kamen, ſondern von der Kunſt geſucht werden. In jeder anderen als in dieſer kirchlichen Hinſicht, deren goldene Periode früher zu ſetzen und deren Wiederaufblühen von Hoffnung und Zukunft neu zu erwarten iſt, hat die teutſche Tonkunſt ſeit 1780 etwa ihre höchſte Blüthe erreicht. Etwas früher als die teutſche Dichtkunſt ihren höchſten Flor offenbarte, zeigte ſich die Muſik in ihrer ganzen Herrlichkeit und ſcheint ſeitdem mit ihr Hand in Hand zu gehen. Joſ. Haydn trat auf, mit ihm das recht und ſchön gearbeitete Quartett und die große Symphonie. Sein gemüthlicher, freundlich-humoriſtiſcher Geiſt ſchuf in ſeiner Weiſe ſo Großes, Sinniges und fein Heiteres, daß ihm hierin kaum irgend ein Anderer gleich kommen mag. Mit der angenehmſten Unterhaltung iſt zugleich tiefer Gehalt verbunden. Wer ſeinen Weg zu gehen verſuchte, lernte wohl, hatte er Anlage, die Menge leicht zu unterhalten, aber das Tiefe und Innere ging ihm ab, z. B. Pleyel. Mozart trat auf in Quartetten und großen Symphonien und betrat den Pfad des menſchlich Erhabenen, kunſtreich Geiſtvollen, ſo daß in ſeiner Weiſe Niemand ihm gleichkommt, ſo Viele ihm auch nachſtrebten. Mozart hat ſeinen Pfad für ſich ſelbſt hierin ſo vollendet, daß auf dieſem Pfade kaum für einen Anderen noch etwas Anderes, als eine allgemeine Kunſtbildung, nur kein eigenthümlich neu Geſchaffenes zu erlangen ſeyn dürfte. Der Meiſter erfüllt ſich ſelbſt viel zu gewaltig. Allein, weil in ihm überall das erhabene Menſchliche vorleuchtet, ſo laufen neben dem ſeinigen noch mancherlei Wege, von welchen aus Mozart als vorzügliches Muſterbild geſehen werden kann, ſo daß er für Jeden, der lernen will, das zugänglichſte Vorbild bleiben wird. Nach ihm glänzte Beethoven, von Beiden gebildet, Beide verſtoßend und im Fluge ſeiner Kraft eine ganz andere Bahn verfolgend. Auch er zeigte ſeine Gewalt in Quartetten und Symphonien, allein von Bergen zu Bergen ſchreitend (ſ. Beeth.). Dieſe drei Heroen der Tonkunſt, denen keine andere Nation einen gleichen an die Seite zu ſetzen hat, trieben unſere Orcheſtermuſik auf eine ſolche Höhe, daß ſie kaum höher hinaufzuſchwingen iſt, wenn der Vortheil nicht vom Nachtheil verſchlungen werden ſoll. Alle Drei fanden aber auch die Leiſtungen unſerer teutſchen Orcheſter in vielen vortrefflichen Capellen bereits ſo ausgebildet, daß ihre bedeutenden Forderungen nicht unbefriedigt blieben. Unſere Inſtrumentaliſten waren auch in Wahrheit nicht auf einmal auf die Höhe hinaufgeſchraubt worden, im Gegentheil waren ihnen von Bach's Zeiten an, nicht blos von Joh. Seb., ſondern auch von Phil. Emmanuel, bedeutende Erhebungen vorgehalten worden. Die Symphonien in ihrer ganzen Herrlichkeit ſind unſer, ſind teutſch; ja es ſcheint, als ob dieſe Drei, von denen Jeder einen beſonderen völlig ausgefüllten Zirkel innerer Eigenthümlichkeit für ſich beſchreibt, dieſe Sphäre ſo abgeſchloſſen hätten, daß jeder neue Verſuch in einen dieſer 3 Ringe unſerer Tongewaltigen fallen müßte. Daß es aber dennoch nicht unmöglich iſt, auch nach ihnen im Fache der Symphonie noch Großes zu leiſten, beweiſen Kalliwoda mit ſeiner erſten und dritten Symphonie, und L. Spohr mit ſeiner „Weihe der Töne“. Im Beethoven Aehnlichen hat ſich vorzüglich in 3 Ouverturen Felix Mendelsſohn-Bartholdy geiſtvoll gezeigt; es ſind dies bekanntlich: der Sommernachtstraum, Meeresſtille und glückliche Fahrt, u. die Hebriden oder richtiger die Fingalshöhle. — Wunderbar iſt es, daß dieſe drei kurz auf einander folgenden Heroen teutſcher Tonkunſt ſich nicht allein in allen Arten hochgehobener Inſtrumentalmuſik mächtig eingreifend bewährten, ſondern auch in Vocalrichtungen. Auch hierin ſind ſie für ſich ſelbſt ſtehend in abgeſchloſſener Eigenthümlichkeit. Betrachten wir ſie zuvörderſt im Allgemeinen in ihren heiligen oder kirchlichen Werken, worin ſie ſich gleichfalls eine neue Bahn, von der alten völlig verſchiedenen, brachen. Joſ. Haydn iſt in ſeinen Meſſen ſo heiter, ſo freundlich kindlich, zuweilen, bei aller Schönheit der Muſik an ſich, ſo ſpielend, daß wir ſeinen Bruder Michael in dieſem Punkte vorziehen. Dagegen iſt ſein Oratorium „die Schöpfung“ von einer ſolchen Kraft und Herrlichkeit, daß wir es unvergänglich nennen müſſen; den Chor „die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ übertrifft an Macht und Freude des lobſingenden Geiſtes Nichts in der Welt. Mozart ſchuf prachtvolle Hymnen zum Preiſe der Gottheit und ſein Requiem hat Erhabenheiten, die unvergänglich ſind. Beethoven zeigt ſich auch hierin romantiſch, ſeltſam groß, anſtaunenswerth, aber kaum ſo fromm, als es das chriſtliche Gemüth wünſchen muß, ſo hoch auch übrigens ſeine Meſſe ſtehen mag.

Digitized by Google

Iſt übrigens durch einige der geiſtlichen Werke dieſer drei Tonhelden, namentlich durch die heiterſten, faſt etwas tändelnden Sätze mehrerer Meſſen von Joſ. Haydn, durch einiges Inſtrumentale ſelbſt im Mozart'ſchen Requiem und durch Beethoven's zu weltliches Oratorium „Chriſtus am Oelberge“ eine nicht geringe Vermiſchung der Style in neuerer Zeit immer mehr Sitte geworden, ſo daß die Grenzlinien, auch die äſthetiſch nothwendigen, kaum mehr beachtet werden, ſo iſt das nicht die Schuld dieſer großen Beförderer hoher Kunſt, ſondern unbedingt zufahrender Nachahmer, die im Jugendtraume das Revolutionäre ohne Ueberlegung ſogleich für das Kräftige und zum Beſſeren Führende halten, worin ſie ſich ſelbſt täuſchen, ob ihnen auch die größtentheils gleichgeſtimmte Menge in der Gegenwart auf kurze Zeit noch ſo ſehr beiſtimmen mag. — Trotz dieſen zufälligen, wir möchten lieber ſagen in geringeren Seelen nothwendigen Nachtheilen, die von der einen Seite durch die überſchwängliche Gewalt dieſer drei Männer über ihre Jünger kamen, iſt dennoch der Gewinn für die Kunſt im Ganzen um ſo viel größer, daß wir ihn vor der Hand noch überſehbar finden. — Was ſollen wir noch ſagen, wenn wir ſie auch als Operncomponiſten betrachten? Zeichnete ſich auch Haydn in dieſer Muſikgattung nicht aus, ſo thaten es die beiden Anderen um ſo höher, ſo unvergleichlich, daß abermals kein Volk der Erde einen Don Juan u. einen Fidelio ꝛc. aufzuweiſen hat. Carl Maria v. Weber's Freiſchütz darf hier wenigſtens dem Namen nach nicht übergangen werden, wenn wir uns gleich die Darſtellung des teutſchen Opernweſens für einen anderen Artikel aufbehielten. Nur erwähnen müſſen wir in einer allgemeinen Ueberſicht des Zuſtandes der geſammten Tonkunſt unſeres Vaterlandes, daß namentlich ſeit Beethoven's genialer Wirkſamkeit die Orcheſterparthie auch in den Opern unſerer jetzigen Componiſten zu geräuſchvoll geworden iſt, den Geſang zu ſehr unterdrückend. Iſt das auch in Teutſchland, wo die Inſtrumentalmuſik verhältnißmäßig immer am meiſten ausgebildet wurde und ein gewiſſes Uebergewicht behauptete, weit natürlicher, als hauptſächlich in Italien, wo jetzt der Lärm noch weit ungeheurer und faſt gänzlich nichtsſagend iſt, ſo müſſen wir doch wünſchen, daß man ſich hierin mäßigen und einem reineren Geſchmacke Raum laſſen möchte. Das Weitere ſ. unter Oper. An dieſem Uebel ſind, außer mißverſtandener Nachahmung, am meiſten die vielen Virtuoſitäten der Inſtrumentaliſten Schuld, die gern ihrer Art gemäß beſchäftigt ſeyn wollen. Es iſt ein Hauptübel unſerer Zeit, daß Niemand mehr dienen und gehorchen, ſondern immer herrſchen will, ohne zu bedenken, daß ein rechtes Herrſchen das Dienen und Sichunterordnen an guter Stelle bedingt. Niegends ſind wohl der Virtuoſen ſo viele als in Teutſchland. Es gibt nur ſehr wenige Inſtrumente, die jetzt nicht zu concertirenden Sätzen oder auch zu eigentlichen Concerten benutzt würden. Selbſt der Contrabaß iſt nicht davon ausgenommen. Die Fertigkeit hat ſich ſeit etwa 30 Jahren außerordentlich vergrößert, ſo daß jetzt beinahe unglaubliche Schwierigkeiten überwunden werden und zwar nicht ſelten mit einer Sicherheit und Vollendung, daß man darüber ſtaunen muß. Eine Menge Dilettanten leiſten jetzt in dieſer Hinſicht ſo Bedeutendes, daß ein Virtuos, der nicht die Bewunderung der Zuhörer zu erregen verſteht, keiner guten Aufnahme ſich erfreuen würde, wären auch Ton und Vortrag im Einfachen noch ſo ſchön. Das Glänzende und Prangende, ja mancherlei Seiltänzerkünſte ſind ſo ſo nothwendig geworden, daß jeder Virtuos, der ſich hervorthun will, dem Mechaniſchen der Kunſt die größten Opfer bringen muß. Iſt nun freilich auch der Unterricht in der letzten Zeit vielfach verbeſſert worden, ſo gehört doch immer anhaltender, angeſtrengter Fleiß dazu, ſich bis zur Virtuoſität auf irgend einem Inſtrumente empor zu arbeiten. Und dennoch haben wir ſogar eine nicht geringe Anzahl Kindervirtuoſen, die größtentheils von überſpannten Aeltern und ſchmeichelſinnigen guten Freunden, auch wohl von bezahlten Nachrichtgebern bis in den Himmel erhoben, dadurch verdorben und zu leerköpfigen Virtuoſen gemacht werden. Vortheil und Nachtheil gehen alſo auch hierin, wie faſt überall, Hand in Hand. Von der einen Seite können wir jetzt allerdings unſern Orcheſtern Dinge zumuthen, die ſonſt für unmöglich gehalten worden wären. Wir ſind ſo weit, daß ſogar nicht ſelten in kleinen Städten vom Cantor, Stadtmuſikus und den Dilettanten der Stadt und der Umgegend Beethoven's Symphonien und große Geſangwerke recht gut, zuweilen im Verhältniß außerordentlich aufgeführt werden. Haben wir alſo dem ausgebreiteten Virtuoſenthume von der einen Seite die höchſten Genüſſe der phantaſiereichen teutſchen Inſtrumentalmuſik namentlich zu verdanken, ſo ſind wir auch auf der andern nicht ſelten in den Nachtheil verſetzt worden, eine Menge leeren Klingklang mit anhören zu müſſen in Potpourris, Variationen u. dgl., die nur die Gewandtheit des Soloſpielers zu zeigen beabſichtigen, aber keine Muſik. Das Uebel wird noch dadurch größer, weil jeder Virtuos, ja jeder fleißige Dilettant ſich jetzt ſo viel Fertigkeit im Theoretiſchen erlangt hat, daß er ſich ſelbſt etwas zuſammen zu componiren verſteht, was er dann auch vorzugsweiſe öffentlich zu Gehör bringt, mag es auch mit dem innern Gehalt des Verſuches noch ſo gering ausſehen. Ferner muß es auch bei ſo hoch geſteigerten Anforderungen an mechaniſche Geſchicklichkeit nicht Wenige geben, die im anhaltenden Ueben derſelben das wahrhaft Geiſtige der Tonkunſt und die zur Kunſt nothwendige anderweitige Bildung vernachläſſigen. Es kann daher kaum fehlen, daß eine nicht kleine Zahl von Muſikern nur zu Spielmaſchienen werden. Das iſt unvermeidlich. Dennoch hat ſich die teutſche Tonkunſt nicht nur außerordentlich verbreitet, ſondern ſie hat ſich auch im Ganzen bedeutend gehoben und wird es noch mehr, da man immer allgemeiner das Nachtheilige begreift und fühlt, was durch ein zu häufiges Concertgeben über uns gekommen war. Seit einiger Zeit wollen die leeren Klingklangsſätzchen in Variationen nicht mehr anſprechen und die Concertirenden ſind genöthigt, auf Gehaltvolleres zu denken. Die Inſtrumente haben aber um des Concertſpiels willen allerlei ſogenannte Verbeſſerungen ſich gefallen laſſen müſſen, die zwar die Leichtigkeit des Spiels befördern oder dem Inſtrumente einen größeren Tonumfang geben: ſie haben aber dadurch größtentheils ihre eigenthümliche Klangfarbe verloren, welche man auch ſchon jetzt mit großem Fleiß wieder herzuſtellen befliſſen iſt, wovon ſich viel erwarten läßt. Auch iſt bei allem Streben der Zeit nach Auffallendem der Sinn für das Einfache in der Kunſt unter uns durchaus nicht verloren gegangen. Das beweiſen unſere teutſchen Lieder. Kein Volk kann ſich hierin mit dem teutſchen meſſen, weder dem Reichthume, noch der Mannigfaltigkeit und der Innigkeit nach. Am nächſten, wenigſtens in einigen beſondern Arten, ſtehen uns die verwandten Engländer und Scandinavier, doch auch dieſe nur ſonſt und nicht in ſo verſchiedenartiger Richtung. Tiefer Sinn, gemüthliche Heiterkeit, ſanfte Wehmuth, ſinnige Klage, drückender Schmerz, hehre Wahrheit, feſter Glaube und treue Kraft ſpricht ſich in häuslichen, kirchlichen und Volksliedern würdig und ergreifend aus. Wir beſitzen in dieſem Fache ſo viele Dichter und Componiſten, daß wir in einer allgemeinen Ueberſicht unſerer teutſchen Tonkunſt die Angabe der vorzüglichſten unter den Artikel Lied verweiſen müſſen. Es giebt nur ſelten eine Gegend, wo nicht auf jedem Dorfe geſungen wird. In neueren Zeiten haben ſich auch die Liedertafeln ſeit 1809 wieder geltend gemacht, denn wir haben ſchon frühere Einrichtungen der Art in Teutſchland gefunden, nur daß ſie ſeltener waren. Jetzt haben dieſe Männervereine ſo ſehr um ſich gegriffen, daß es keine einigermaßen angeſehene Stadt, ja wenige kleinere Städte geben mag, wo nicht eine Liedertafel in's Leben getreten wäre. Man hat ſogar angefangen, Provinzial-Liedertafeln jährlich einmal zu halten, während die ſtädtiſchen jeden Monat gehalten werden (ſ. Liedertafel). Große

Singſchulen, z. B. in Leipzig, Dresden u. ſ. w., Singakademien z. B. in Berlin, Frankfurt a. M. u. ſ. w., Singkränze und Singgeſellſchaften aller Art ſind reichlich; ſelbſt Schullehrer-Vereine und Geſangverbindungen auf den Dörfern haben ſich gebildet und ſind im Zunehmen. Für Seminare zur Bildung der Schullehrer auf dem Lande iſt ſattſam geſorgt und Singunterricht iſt zur Nothwendigkeit in den allermeiſten Dorfſchulen geworden; Conſervatorien der Muſik haben wir bis jetzt nur in Prag und Wien (ſ. d.), deren Thätigkeit großen Fortgang hat. Wir haben Hoffnung, mehrere zu erhalten. Auch an förmlich angeſtellten Profeſſoren der Muſik an Univerſitäten beſitzen wir bis jetzt keinen Ueberfluß, fühlen dagegen den Mangel ſo lebhaft, daß auch wohl dafür von unſeren Regierungen geſorgt werden wird. Lehrer der Muſik ſind überall zahlreich, namentlich Privatlehrer, wenn auch nicht immer gute, weil Mancher dieſen Weg nur um der Nahrung willen einſchlägt. Dennoch hat ſich ſogar der künſtliche oder Bravour-Geſang, wenn auch noch nicht ſo ſehr als z. B. das Pianofortespiel, überaus verbreitet und gehoben. Seit der Dem. Häſer bis zur Unger und Heineſetter haben viele unſerer Theaterſängerinnen ſogar in Italien, das ſelbſt in der Geſangskunſt zu ſinken ſcheint, des lebhafteſten Beifalls ſich erfreut und viele werden noch heute daſelbſt in großen Ehren gehalten (ſ. Sänger und Sängerinnen). Unſere großen teutſchen Muſikfeſte traten durch den damaligen Cantor Biſchoff (ſ. d.) in Frankenhauſen ſchon 1804, alſo früher als die ſchweizeriſchen, die 1808 begannen, in Thätigkeit, wurden ſeit 1810 immer großartiger und verbreiteter, beſtehen auch noch bis heute. In der Kunſt des Orgelſpiels übertrifft Teutſchland noch immer alle anderen Länder und unſere Theoretiker ſtehen fortwährend in allen Ehren bis auf **Gottfried Weber**, **Marr** ꝛc. Für die Akuſtik hat **Chladni**, **Profeſſor Weber**, **Pelliſov** und **Scheibler** Ruhmwürdiges geleiſtet, und unſere Geſchichtforſcher der Tonkunſt gehören zu den beſten (**Kieſewetter**) und ſtehen, am beſcheidenſten geſprochen, denen anderer gebildeter Völker wenigſtens in keinem Punkte nach. Die eigentliche Philoſophie der Kunſt, (Aeſthetik der Tonkunſt) ward in neueſter Zeit bearbeitet, und es hat dadurch auch hierin Teutſchland den Vorrang vor allen anderen Ländern erworben. Inſtrumentenmacher aller Art, beſonders Pianoforte-Fabriken und Orgelbauer nehmen immer zu; an neuen Erfindungen fehlt es nicht und von Verbeſſerungen bekannter Inſtrumente iſt vielfach die Rede. Nur die Guitarre iſt nicht mehr ſo gewöhnlich, wie vor einiger Zeit. Die Harfe hat in Teutſchland immer noch nicht ſo einheimiſch werden wollen, als es zu wünſchen wäre. An Zeitſchriften für Muſik haben wir mehr Ueberfluß als Mangel, was um ſo mehr als ein Zeugniß für allgemeine Liebe und Verbreitung der Tonkunſt angeſehen werden muß, weil faſt alle Unterhaltungsblätter, ja ſogar politiſche Zeitungen, Muſikgegenſtände nicht ausſchließen; ſie halten es für nöthig, ſelbſt wenn ſie nichts davon verſtehen. Sind nun auch in unſeren neueſten Zeiten von einigen großen Talenten die verſchiedenen Arten der Tondichtungen in einander gemiſcht worden; hat ſich auch die Liebe zum ſogenannt Romantiſchen mehr in eine Sucht nach Stechendem, Einſchneidendem und Sonderbarem verwandelt, was Betäubung und Verwirrung für Begeiſterung zu nehmen beliebt, ſo iſt dies doch mehr einer gewiſſen krampfhaft ſchreienden, unerfahrenen und anmaßenden Jugend beizumeſſen, als dem teutſchen Volke, das ſich lachend von dergleichen Ueberſpannungen unterhalten läßt, in der Kunſt ſelbſt aber immer weiter aufwärts ſchreitet, gehoben von einer großen Anzahl tüchtig gebildeter Künſtler und Kunſtverſtändiger, ſo daß wir gewiß ſind, es werde dieſe Kriſe ſehr bald zum Gewinn des Ganzen vorüber gegangen ſeyn, denn die Allgemeinbildung ſteht unter uns zu hoch, als daß davon etwas zu befürchten wäre. Immerhin behauptet Teutſchland in der Tonkunſt unter allen Völkern ſeit lange den erſten Rang der ihm auch von einſichtsvollen Ausländeren ſelbſt nicht mehr abgeſprochen wird. Was zu beſſern iſt, und es iſt zu beſſern, das wird von Teutſchland ausgehen.

Teuber, ſ. Tayber und Teyber.

Tevo, Zaccaria, mit dem Zunamen Saccensis, Verfaſſer des immer ſehr geſchätzten Traktats „Musico Testori,“ war Franciskaner-Mönch, Baccalaureus der Theologie und Magiſter der Muſik zu Venedig, geboren 1657, und ſtarb 1725.

Text. Wenn wir in der Muſik von einem Text und Texten reden, ſo verſtehen wir darunter die Worte, welche zur muſikaliſchen Compoſition beſtimmt ſind und geſungen werden, alſo das eigentliche Gedicht einer Vocalmuſik.

Teyber, Franz und Anton, ſ. Tayber.

Teyber, Eliſabeth, man findet ſie auch Teuber, Täuber und Teuberin geſchrieben, war die Tochter eines Violiniſten in Wien, und eine der vorzüglicheren Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts. Ihr Todesjahr findet ſich nirgends beſtimmt angegeben; ſchwerlich aber hat ſie den Anfang des jetzigen Jahrhunderts noch erlebt.

Thalberg, Sigismund, der jetzt ſo ſehr berühmte Claviervirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, wurde zu Genf am 7. Januar 1812 geboren, kam aber bald nach Wien, wo Sechter und Hummel ſeine Lehrer auf dem Pianoforte wurden, und er als Knabe ſchon durch Fertigkeit und Präciſion im Spiele allgemeine Bewunderung erregte. Ueber Wiens Gränzen hinaus trat ſein Ruf vornehmlich erſt 1830, wo er eine Kunſtreiſe durch Deutſchland machte. T. ward zum Kaiſerl. Oeſterreichiſchen Kammervirtuoſen ernannt, und als ſolcher excellirte er mehreremale während der Zuſammenkunft des Kaiſers Ferdinand mit dem Kaiſer von Rußland und dem Könige von Preußen in Töplitz vor den Monarchen. Ende des Jahres 1835 machte er ſeine erſte Reiſe nach Paris, und ſie gab ſeinem Namen alsbald auch einen europäiſchen Klang.

Thales oder **Thaletas**, berühmter Dichter und Muſiker des alten Griechenlands, zu Gortyna auf der Inſel Creta geboren, lebte um 660 vor Chriſtus.

Thamyris, altgriechiſcher Muſiker und Dichter, aus Odryſos, einer Stadt in Thracien, gebürtig, lebte noch vor Homer, und ward, ſeiner großen Fertigkeit in der Muſik wegen, von den Scythen zu ihrem Könige erwählt, und die Geſchichte nennt ihn den Erfinder der doriſchen Tonart.

Thargelien, waren öffentliche, den Pythiſchen Spielen ähnliche, Feſte, welche von den alten Griechen am ſechsten und ſiebenten Tage des Monats Thargelion zu Athen gefeiert wurden, und wobei auch muſikaliſche Wettſtreite ſtattfanden.

Thauth, auch Thaaut, Theuth, Thoth, und noch gewöhnlicher Thoyth, d. h. nach Einigen Träger oder Inhaber aller Prieſterwiſſenſchaften, nach Anderen ſo viel als Anfang des Jahrs, Sohn des Miſor (Mizraim), ägyptiſcher und phöniciſcher Gott, oder Weiſe, deſſen Exiſtenz um 1700, nach Anderen 1600 und nach noch Anderen um 1460 vor Chriſtus angegeben wird, und der mit dem griechiſchen Hermes verglichen wurde. Die Aegypter ſchrieben ihm ſo viele Erfindungen zu, als unmöglich ein Menſch gemacht haben kann. Darum verehrten ſie ihn aber auch als ihren Gott, als das heilige Symbol des menſchlichen Verſtandes und der Erfindungskraft. Unter den von ihm gemachten Erfindungen ward auch die Tonkunſt und eine große Anzahl von Inſtrumenten genannt, ſo wie der Tanz und die Buchſtaben und Hieroglyphenſchrift, Geometrie, Zahlen und Arithmetik u. ſ. w.

Theaterſtyl, was dramatiſcher Styl ſ. Oper und Styl, auch Schreibart.

Theatraliſcher Tanz, daſſelbe was Ballet und Pantomime, ſ. dieſe und auch Tanz.

Thebaniſche Harfe, die älteſte Harfe, von welcher James Bruce eine Abbildung in Theben fand, woher auch der Name.

Digitized by Google

Theil. Auch ein Tonſtück beſteht, als ein großes Ganzes betrachtet, aus Theilen, doch verſteht man hier nicht die einzelnen Dinge, aus welchen das Tonſtück überhaupt zuſammengeſetzt iſt, darunter, ſondern die größeren Hauptabſchnitte. Der Theil eines Tonſtücks iſt mehr als eine bloße Periode oder einen ſog. Abſchnitt. Ein Theil kann mehrere Perioden enthalten. Daher ſind die Theile eines Tonſtücks auch durch beſtimmte Zeichen von einander getrennt, als die ſogenannten Theil- und Wiederholungszeichen, welche meiſt aus zwei dicht neben einander ſtehenden ſtarken Taktſtrichen beſtehen, und außerdem vielleicht noch ein Ruhe- oder anderes derartiges Zeichen über ſich haben. Werden die Theile wiederholt, ſo heißen ſie in der Kunſtſprache *Repriſen* (ſ. d.). Unter Theil eines Taktes verſteht man die accentuirten Noten deſſelben (ſ. *Takttheil*). Ueberhaupt iſt der Begriff von Theil in der Muſik ſo verſchieden und unbeſtimmt, daß ſich kaum eine allgemein gültige Erklärung davon geben läßt.

Theile, *Adam Gottlieb* (Pseudonym A. Thephile), wurde geboren am 20. März 1787 zu Kleinnichſtedt bei Querfurt. Seit dem Jahre 1812 Organiſt und Mädchenlehrer in Weißenſee. Eifrig nach Vervollkommnung ſtrebend, ſtudirte er hier die beſſeren theoretiſchen Werke über Muſik und Compoſition, übte ſich vorzüglich in der Auffindung verſchiedener Bäſſe zu einer Melodie, in dem Variiren gegebener Thema's u. dergl., wobei ihm der Muſikdirector J. J. Müller in Erfurt und der Organiſt Umbreit in Sonneborn einige Winke ertheilten.

Theile, *Johann*, von ſeinen Zeitgenoſſen gewöhnlich nur der Vater der Contrapunktiſten genannt, war zu Naumburg am 29. Juli 1646 geb. und ſtarb 1724.

Theilung. Ein der wichtigſten Gegenſtände der Canonik oder mathematiſchen Klanglehre iſt die *Theilung der Intervallenverhältniſſe*. Es iſt die Lehre, wie irgend ein beliebiges größeres Intervall in zwei oder mehrere kleinere Intervallen oder Klanggrößen getheilt werden kann, die nun übrigens auch entweder eine arithmetiſche oder harmoniſche oder auch geometriſche iſt. — Die *arithmetiſche* Theilung der Intervalle bringt immer ungleiche Verhältniſſe mit gleichen Differenzen hervor, und das iſt ihr Unterſcheidungsmerkmal von den beiden übrigen Arten der Theilung. Theilen wir ein Intervallenverhältniß arithmetiſch, ſo müſſen wir zwiſchen die beiden Enden deſſelben eine Mittelzahl ſetzen, die von der erſten und zweiten Zahl des Verhältniſſes gleichweit entfernt iſt, und die auch der arithmetiſche Theilee heißt. Z. B. wir wollten das Verhältniß der großen Serten c — a = 5 : 3 theilen, ſo iſt der arithmetiſche Theiler 4, denn 4 iſt von 5 ſo weit entfernt als von 3. Setzen wir nun die Zahlen zuſammen: 5 : 4 : 3, ſo fällt das Verhältniß der großen Serte zuerſt in das Verhältniß der großen Terz (5 : 4) und dann in das Verhältniß der reinen Quarte (4 : 3); Terz und Quarte ſind ungleiche Verhältniſſe, doch iſt ihre Differenz vollkommen gleich. Das iſt der ganze Proceß der arithmetiſchen Theilung. Iſt die Darſtellung eines Intervallenverhältniſſes durch Zahlen der Art, oder ſo klein, daß keine nach beiden Seiten gleich weit entfernte Mittelzahl aufgefunden werden kann, wie z. B. bei dem Verhältniſſe der Octave 2 : 1 oder der reinen Quinte 3 : 2, ſo müſſen dieſe Zahlen durch Multiplication vergrößert werden, und zwar je nachdem man das Intervall in nur 2 kleinere theilen will, durch 2, oder in 3, durch 3. Die reine Quinte z. B. in 2 kleinere Intervalle arithmetiſch getheilt, wird 3 : 2 verwandelt in 6 : 4, und wir haben nun die Mittelzahl 5, alſo 6 : 5 : 4, giebt erſt eine kleine und dann eine große Terz, und die kleine Differenz 1. Die Octav in drei kleinere Intervalle getheilt, wird 2 : 1 verwandelt in 6:3, und wir haben die geraden Mittelzahlen 5 und 4, alſo 6 : 5 : 4 : 3, überall gleich weite Entfernung, und es entſteht erſt eine kleine Terz, dann eine große Terz, und zuletzt eine reine Quarte, was zuſammen auch wieder eine Octav iſt (c — es — g — c). Nun bedient man ſich aber der Zahlen 7, 11, 13, 17 und 19 nebſt ihrer Vervielfältigung nicht zur Darſtellung eines Intervallenverhältniſſes (ſ. *Verhältniß*), und es können daher auch alle ſolche Intervalle nicht arithmetiſch getheilt werden, wo eine von dieſen Zahlen als Mittelzahl erſchiene, wie z. B. die reine Quarte nicht in zwei Theile, die reine Quinte nicht in drei u. ſ. w., ſondern die Theilung dieſer und aller ſolcher Intervalle muß harmoniſch geſchehen. — Dieſe *harmoniſche Theilung* unterſcheidet ſich von den übrigen beiden Arten vornehmlich dadurch, daß ſie nicht allein ungleiche Verhältniſſe, ſondern auch ungleiche Differenzen hervorbringt, und ihr Proceß iſt derſelbe wie bei der arithmetiſchen Theilung, dann aber werden mit dem arithmetiſchen Theiler die beiden Glieder des Verhältniſſes multiplicirt, und das Produkt unter die Glieder ſelbſt geſetzt, und endlich auch die beiden äußerſten Glieder der arithmetiſchen Theilung, das ſind die höhere und niedere Zahl des arithmetiſch getheilten Verhältniſſes, mit einander multiplicirt. Das alsdann zum Vorſchein kommende Produkt giebt den *harmoniſchen Theiler* und wird zwiſchen beide Zahlen, alſo unter den arithmetiſchen Theiler geſetzt. Soll daher z. B. das Verhältniß der Octave harmoniſch getheilt werden, ſo geſchieht dies folgendermaßen: 2 : 1, arithmetiſch getheilt 4 : 3 : 2, harmoniſch getheilt (4 und 2 mit 3 multiplicirt und dann auch, um den Theiler zu gewinnen, 4 und 2 mit einander multiplicirt) 12 : 8 : 6, giebt das Verhältniß der Quinte und Quarte (denn 12 : 8 iſt gleich 3 : 2, und 8 : 6 gleich 4 : 3) und die Differenz iſt 4 : 2, alſo auch ungleich, ſtellt aber auch das getheilte Intervall ſelbſt wieder dar. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß wie wir ein Intervall harmoniſch theilen, ſo auch jedes andere. — Die *geometriſche Theilung* bringt gleiche Verhältniſſe mit ungleichen Differenzen hervor. Man multiplicirt dabei zuerſt jeden Theil des Verhältniſſes mit ſich ſelbſt, und dann beide Theile mit einander, wodurch der geometriſche Theiler entſteht. Die Octave z. B. wird auf folgende Weiſe geometriſch getheilt: 2 : 1, zwei mal 2 iſt 4, ein mal 1 bleibt 1, und ein mal 2 bleibt 2, alſo 4 : 2 : 1. Die Verhältniſſe ſind ſich gleich, denn 4 : 2 iſt daſſelbe was 2 : 1, nämlich eine Octave; aber die Differenz 2 : 1 iſt verſchieden; 4 : 2 : 1 ſtellt alſo zwei Octaven vor, vielleicht C — c — 1geſtr. c, und die geometriſche Theilung iſt demnach im Grunde Nichts als eine Verbindung gleicher Verhältniſſe unter ſich.

Thema, eigentlich das, was vorgeſetzt, als Gegenſtand der Behandlung aufgeſtellt iſt, oder wird; dann (abgeleitet) ein Hauptſatz, den man ausführen, eine Sache, die man abhandeln will; daher in der Muſik auch derjenige Satz, der einem ganzen Tonſtücke oder einer größeren Abtheilung deſſelben als Hauptgedanke zum Grunde liegt und dann im ganzen Tonſtücke ſelbſt weiter ausgeführt iſt, ſo daß er in verſchiedenen Wendungen und Tonarten und unter mancherlei Veränderungen wiederkommt. Ein ſolches Thema, oder ein ſolcher Hauptſatz muß einen vollſtändigen muſikaliſchen Sinn haben und einen Gedanken ausſprechen, der aber mehr aus der Thätigkeit des Gefühls als der des Verſtandes hervorgeht. Im Uebrigen kann jeder Satz zum Thema einer muſikaliſchen Compoſition genommen werden, die dann gewiſſermaßen einer oratoriſchen Ausführung des in dem Thema als für ſich beſtehend hingeſtellten Gedankens gleicht, oder dem Colorit, welches die charakteriſtiſche Zeichnung enthält, und wo zu dem Thema öfters noch andere Hauptſätze hinzutreten, die als Nebenthema's ſich gewiſſermaßen verhalten wie Vor- und Nachſätze oder Frage und Antwort, auch Ein- und Zwiſchenrede, und daher immer in einem gewiſſen Zuſammenhange mit dem erſten Thema oder dem eigentlichen Hauptſatze ſtehen müſſen. In den contrapunktiſchen Tonformen, als Fugen, Canon 2c., heißt das Thema *Subject* (ſ. d.). Auch wird das Wort oft gleichbedeutend genommen mit Hauptmelodie und mehr noch dieſes für jenes gebraucht, indeß nicht ganz richtig, da

Hauptmelodie, wie wir aus dieſem Artikel wiſſen, auch noch einen andern Begriff mit ſich führt. Solche Compoſitionen, in welchen der Hauptſatz blos in ſeinen Zergliederungen und Wendungen zu Nachahmungen und Fugen verarbeitet worden iſt, ohne Zufügung von Nebengedanken, pflegen daher auch **thematiſche** genannt zu werden. Es iſt dabei ſehr darauf zu ſehen, daß das Thema bei jeder ſeiner Wiederholung nicht an Intereſſe verliert, ſondern immer in ſolche Verbindungen geſetzt wird, daß es ſtets einen gewiſſen Reiz der Neuheit behält.

Thematiki, nannten die alten Griechen diejenigen Ueberwinder in den muſikaliſchen Wettſtreiten, für welche ein beſtimmter Preis ausgeſetzt war, um den zu kämpfen ſie ſich entſchloſſen oder erboten hatten.

Thematiſch, ſ. Thema.

Theobalde, Violoncelliſt und Componiſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, Italiener von Geburt, war aber die längſte Zeit ſeines Lebens in dem Orcheſter der großen Oper zu Paris angeſtellt. Für dieſe componirte er auch die wegen ihrer ſchönen Sinfonien (Ouverturen) berühmte Oper „Scilla.“

Theodoricus, 1) Georgius, berühmter muſikaliſcher Schriftſteller des 16. Jahrhunderts, zu Meißen geboren. — 2) Sixtus Th., war ein berühmter Contrapunktiſt, der zu Anfange des 16. Jahrhunderts lebte. Beſonders geſchätzt waren lange Zeit ſeine Magnificate, und unter dieſen wieder vornehmlich die achtſtimmigen.

Theogerus, Biſchof zu Metz im 11. Jahrhundert, war ein für ſeine Zeit ausgezeichneter Muſiker.

Theophilus, griechiſcher Kaiſer von 829 bis 842, liebte die Muſik ſo ſehr, daß er nicht nur den Geſang mit allem Fleiße ſtudirte, und in der Kirche den Geſang auf Inſtrumenten öffentlich begleitete, ſondern auch Hymnen und Lieder verfertigte und ſolche in Muſik ſetzte.

Theorbe, ital. Tiorba, ein veraltetes Saiteninſtrument, von Bardella, einem italieniſchen Tonkünſtler, nach Anderen von Hottemann in Frankreich 1650 erfunden, war eine große Art Laute, und ward auch wohl Baßlante genannt. Sie hatte im Baß 8 ſtarke und beinahe zweimal ſo lange Saiten als die eigentliche Laute außerhalb des Griffbretts, ſo daß alſo durch eine jede derſelben auch nur ein Ton hervorgebracht werden konnte. Die übrigen Baßſaiten auf dem Griffbrette waren zweichörig und der zweite Chor meiſt in die Oberoctave der erſteren geſtimmt. Die höheren Saiten waren ebenfalls zweichörig, aber im Einklange geſtimmt. Die Chanterelle oder Quinte, das war die höchſte Saite, hatte nur einen Chor. Der Körper des Inſtruments war dem der Laute ganz gleich, nur daß der Hals, der tieferen Saiten wegen, eine weit bedeutendere Länge hatte. Man bediente ſich der Theorbe bei Kirchenmuſiken und auch in der Oper, um den Geſang in Accorden zu begleiten und den ſog. Generalbaß darauf zu ſpielen, vorzüglich bei den, damals zudem ſehr häufig vorkommenden, Recitativen.

Theorbenflügel, ſ. Fleiſcher.

Theorie, eigentlich das Betrachten oder Schauen einer Sache, dann insbeſondere aber, als Gegenſatz der Praxis (ſ. d.), die Zuſammenſtellung von Kenntniſſen, welche zu einer Doctrin gehören, nach gewiſſen Principien, aus denen die Erkenntniß ihres inneren nothwendigen Zuſammenhangs und ihres Cauſalverhältniſſes hervorgeht. Die Grammatik, welche den erſten Theil einer Theorie der Muſik bildet, handelt von dem Tonſyſteme, den Klanggeſchlechten, den Tonarten und Tonleitern, Intervallen, Con- und Diſſonanzen, den Accorden, der Tonführung, den Tonfüßen und Figuren, dem Metrum, dem Takte, der Modulation, den Perioden und Sätzen, dem Rhythmus, und von den Formen eines Tonſtückes. Alle dieſe Gegenſtände, ſo wie die übrigen Theile einer vollſtändigen Theorie, als Akuſtik, Canonik, Semiographie ꝛc., ſind unter ihren beſondern Artikeln erklärt und daſelbſt nachzuſehen.

Thereſia, ſ. Maria Thereſia.

Theſis, in der Muſik der Gegenſatz von Arſis (ſ. d.), alſo der Niederſchlag oder der ſchwere Takttheil, womit immer ein Takt anfängt. S. im Uebrigen auch die Artikel Rhythmus und Takt.

Theuß, Carl Theodor, Großherzoglich Sächſiſcher Militair-Muſikdirector in Weimar, beliebter Componiſt, iſt um 1785 in Weimar geboren.

Thevenard, Gabriel Vincent, großer Sänger, geboren zu Paris am 10. Auguſt 1669, ſtarb im Jahre 1741 daſelbſt.

Thiasos, der Name eines Nomos (ſ. d.) der alten Griechen, welcher dem Bacchus zu Ehren geſungen wurde.

Thibaut, Anton Friedrich Juſtus, geboren zu Hameln am 4. Januar 1772 und ſeit 1818 Großh. Badiſcher Geheimer Rath und erſter Profeſſor der Rechte zu Heidelberg, Verfaſſer der Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunſt,“ ſtarb am 28. März 1840. Dieſer Mann, der nicht nur durch das oben benannte Werk, ſondern auch durch ſeinen bekannten lange Jahre unter ſeiner Leitung beſtandenen Geſangverein für klaſſiſche Muſik großen Einfluß auf die Tonkunſt übte, hat im 2. Bande der Gaßner'ſchen Zeitſchrift, Seite 336 ff., ein ſeiner würdiges Denkmal erhalten, in welchem auch ſeiner intereſſanten muſikaliſchen Bibliothek Erwähnung gethan iſt. Außerdem verweiſen wir Jene, die Ausführlicheres zu wiſſen wünſchen, auf Baumſtark's Werk: A. F. J. Thibaut, Blätter der Erinnerung für ſeine Verehrer und für die Freunde der reinen Tonkunſt. Leipzig bei Wilhelm Engelmann.

Thibaut, König von Navarra und Graf von Champagne, geboren 1201 und geſtorben 1254, ſtudirte auf den Rath ſeiner Aerzte und Freunde, um den Frieden in ſeinem durch Leidenſchaft mancherlei Art geſtörten Gemüthsleben wieder herzuſtellen, Poeſie und Muſik, und ward ſo einer der geſchickteſten Poeten und Tonkünſtler ſeiner Zeit, der die ſchönſten Lieder verfertigte und ſang, qui onques fussent oyes en Chansons ne en instrumens, wie ſein Geſchichtsſchreiber ſagt.

Thickneſſe, Mademoiſelle, lebte zu London, und war eine ſehr große Meiſterin auf der Viola da Gamba, der in England ſelbſt der große Abel nicht unbedingt vorgezogen wurde. Sie blühete hauptſächlich um 1786, und componirte auch Manches für ihr Inſtrument, was ſehr geſchätzt wurde.

Thieme, Friedrich, fleißiger Componiſt des vorigen Jahrhunderts, ein Deutſcher von Geburt, kam aber frühzeitig nach Paris, und blieb hier längere Zeit, bis er nach Rouen berufen ward, und ſtarb daſelbſt im Juni 1802.

Thiemich, Madame war zu Ende des 17. Jahrhunderts erſte Sängerin an dem damaligen Hoftheater des Herzogs Johann Adolph von Weißenfels und der Opernbühne zu Leipzig. Ihr Gatte, College an der Thomasſchule zu Leipzig, zeichnete ſich als Operndichter aus.

Thieriot, Paul, Violinvirtuos, geboren um 1775, lebte Anfangs in Leipzig, machte dann eine Reiſe nach Paris, wo er ſehr gute Aufnahme fand, und kehrte durch die Schweiz nach Leipzig zurück, wo er von 1802 als erſter Violiniſt angeſtellt war und ſich öfters in Concerten hören ließ, bis er 1806 eine abermalige Kunſtreiſe unternahm, die ihn wiederum in die Schweiz führte, und er hier zu Yverdon eine vortheilhafte Stellung fand. Spätere Nachrichten über ihn fehlen uns.

Thilo, Carl Auguſt, geboren zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, ließ ſich 1726 in Copenhagen als Muſiklehrer nieder, erhielt ein Königliches Privilegium zur Errichtung eines Theaters, das ſich unter ſeiner Leitung ſchnell zu einer ſolchen Vollkommenheit heranbildete, daß der König es zu einem Hofinſtitut machte und es unter die Aufſicht eigener Hofbeamten ſtellte. Thilo beſchäftigte ſich nun wieder ausſchließlich mit Muſik, gab Unterricht in derſelben, componirte auch fleißig, und ſchrieb ein ſehr nützliches muſikaliſches Lehrbuch, das 1746 erſchien, und Abhandlungen über verſchiedene muſikaliſche Materien enthielt. Seine Compoſitionen beſtanden meiſt in Oden, Arien und anderen

Digitized by Google

Geſängen, Menuetten und anderen Tänzen und in einigen ſogenannten Sinſonien für Clavier. Mehrere davon wurden gedruckt. Er ſtarb in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts. In manchen Verzeichniſſen findet man ſeinen Namen auch Thileo geſchrieben, allein richtiger iſt wohl unſere Schreibart.

Thimotheus, ſ. Timotheus.

Thoman von Hagelſtein, David, um die Kirchenmuſik hochverdient, ward zu Lindau am 26. April 1624 geboren, und ſtarb als Rathsconſulent, Scholarch und Muſikdirector am 20. Januar 1688 zu Regensburg.

Thomſon, John. John Thomſon iſt der erſte ſchottiſche Componiſt in unſerem, das heißt dem Sinne moderner Muſikkunſt, und es muß daher von Intereſſe für uns und die Leſer in ſpecie die Freunde moderner Muſik-Geſchichte ſeyn, etwas Näheres über dieſen Mann zu erfahren, der, aus dem Geſchlechte der alten Kelten ſtammend, die Bardenharfe und den ſchottiſchen Dudelſack hinweg warf, um in die tauſendſaitigen Harmonien und Saiten zu greifen, die unſer engliſches wie ein deutſches und ein Orcheſter des franzöſiſchen Conſervatoriums offenbart. Der Contraſt iſt zu groß, aber deſto reizender ſeine Wirkung. John Thomſon, ein Sohn des verſtorbenen berühmten ſchottiſchen Theologen Dr. Andreas Thomſon, ward den 28. Oktober 1805 in Spronſton, bei Kelſo in Schottland geboren. Was er bereits in der Tonkunſt gewirkt hat, wie beachtenswerth es auch iſt, wollen wir hier nicht ausführlicher ſchildern, ſondern dem obengeſagten nur beifügen, daß er in der Compoſition ein Schüler Schnyders von Wartenſee und außer William Dauney der einzige uns bekannte neuere ſchottiſche Muſiker iſt. Unſtreitig beginnt mit Thomſon eine ganz neue Epoche in der Geſchichte der ſchottiſchen Muſik, und ſo ſind die verläſſigen Nachrichten, die wir hier über ſeine Perſon mittheilen, ſicher von Wichtigkeit.

Thonth, ſ. Thauth.

Thrane, (Vorname?) merkwürdig beſonders als der erſte norwegiſche Operncomponiſt. war Violinſpieler und unſtreitig der bedeutendſte Muſiker Norwegens bis auf die neueſte Zeit. Seine Jugendgeſchichte iſt uns unbekannt geblieben. Im Jahre 1819 reiſte er in Schweden und trat unter anderem in Stockholm öffentlich auf, allwo er allgemeinen Beifall einerndete. Gegen 1824 erhielt er die Stelle eines Muſikdirektors in Chriſtiania. Ein paar Jahre darauf erkrankte er an einem Bruſtübel, weßhalb der eben anweſende Ole Bull ihn auch in ſeinem Amte unterſtützte. 1828 unterlag er der Krankheit. Die komiſche Oper, welche er componirte, und welche als das erſte norwegiſche Originalwerk ſeiner Art anerkannt werden muß, heißt „Fieldeventyret." Den Text hatte Bierregard gedichtet.

Thuma, ſ. Tuma.

Thunbaß, nennen einige Orgelbauer auch den Subbaß (ſ. d.).

Thüring, Johann, gewöhnlich mit dem Zuſatze Trebensis, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts, war Schuldiener zu Willerſtädt und gehörte damals zu den angeſeheneren Kirchencomponiſten.

Thurm, Verzierung an Orgelproſpect, ſ. Orgelfronte.

Thurn und **Taxis**, Graf von, oder ital. Conte Torre Tassi, aus einer Nebenlinie des deutſchen Fürſtenhauſes Thurn und Taxis ſtammend, war Generalpoſtmeiſter zu Venedig, geb. 1746, und ein großer Muſikfreund, der zugleich außerordentliche Fertigkeit und Kenntniſſe in ſeiner Kunſt beſaß. Der Graf ſtarb erſt in dem zweiten Decennium des laufenden Jahrhunderts.

Thurner, Friedrich Eugen, vortrefflicher Virtuos auf der Hoboe, ſo wie zugleich fertiger geſchmackvoller Pianoforteſpieler und beliebter Componiſt, beſonders für ſein Inſtrument, wurde am 9. Dec. 1785 in Mönpelgard geboren. Seine letzten Compoſitionen athmeten eine Tiefe melancholiſcher Empfindungen, die ſeinen früheren Arbeiten fremd geweſen war, gaben aber ſchon das Vorgefühl ſeines Gemüthszuſtandes in welchem er den Tod fand. Thurner ſtarb im Irrenhauſe zu Amſterdam am 21. März 1827, Morgens 3 Uhr.

Thürſchmidt, Horniſten, ſ. Türrſchmiedt.

Tibaldi (oder Tibaldo), Carlo, vorzüglicher Tenoriſt, geboren zu Bologna 1776, machte ſchon in den Jahren 1797 und 1798 auf mehreren italieniſchen Theatern großes Aufſehen, und kam 1804 nach Teutſchland. In den Jahren 1810 bis 1812 reiſte er in Teutſchland und Italien. 1818 war er in Paris und London. Von 1820 an blieb er beſtändig in Dresden, und 1830 ward er daſelbſt penſionirt. Er kehrte darauf nach Bologna zurück und ſtarb hier Mitte November 1833. Seine Tochter — Conſtanze, geboren zu Dresden 1806, iſt eine vortreffliche Contra-Altiſtin.

Tibia, der alte lateiniſche Name der Blasinſtrumente; vorzüglich aber verſtand man darunter ſolche Blasinſtrumente, welche Tonlöcher hatten, alſo insbeſondere die Flöte. Daher Tibia dextra und sinistra, ſ. Doppelflöte. — Tibia embateria (kriegeriſche Flöte), war eine bei den Lacedämoniern gebräuchliche Flöte, welcher man ſich zur Begleitung des Adonions (ſ. d.) bediente. — Tibiae bifores oder canjunctae (zweiröhrige oder verbundene Flöten), war ein Inſtrument der Alten, welches aus zwei Flöten neben einander beſtand, die aber oben in eine zuſammenliefen und auch nur ein Mundſtück hatten. — Tibiae geminae oder pares (gleiche Flöten), ebenfalls ein Inſtrument der alten Griechen und Römer, das aus zwei flötenartigen Röhren neben einander beſtand, die aber oben und unten mit einander verbunden waren, mit einem gemeinſchaftlichen Mundſtücke geblaſen, jedoch mit beiden Händen geſpielt wurden. Auch die gewöhnliche Doppelflöte der Alten hieß wohl Tibiae geminne — Tibia multisonaus (viel- oder ſtarktönende Flöte), ein Blasinſtrument der Aegypter, das dieſe, der Sage nach, aus einem Gerſtenhalme verfertigten. — Tibia siticlaum, Trauerflöte der Alten, welche nur bei Leichenbegängniſſen angewendet wurde. — Tibia utricularis, ſ. Sackpfeife Von Tibia kam auch der Ausdruck

Tibilustrium her, welcher das Feſt bedeutete, welches die alten römiſchen Pfeifer oder Flötenbläſer alle Jahre am 13. Junius feierten, und wobei Einer den Andern in ſeiner Kunſt vor Tauſenden von Zuſchauern zu übertreffen ſuchte, dann Alle ſich der verſchiedenartigſten Beluſtigung überließen.

Tichatſchek, Joſeph Aloys, Königl. Sächſiſcher Hofopern- und Kammerſänger zu Dresden, in Weckelsdorf in Böhmen am 11. Juli 1807 geboren.

Tief, ſ. Höhe.

Tieffenbrucker, Leonhard, Magnus, und Wendelinus, drei berühmte Lautenmacher des 16. Jahrhunderts, lebten zu Venedig, und ſcheinen Vater, Sohn und Enkel geweſen zu ſeyn, da ſich ihr Ruf durch das ganze genannte Jahrhundert erſtreckt.

Tielke, Joachim, berühmter Inſtrumentenmacher, lebte zu Hamburg von 1660 bis 1730. Ein vorzüglicher Violdagambiſt Namens Tielke ſtand auch von 1700 bis 1720 in der Landgräflichen Capelle zu Caſſel.

Tietz (bisweilen auch Titz geſchrieben), Auguſt Ferdinand, vortrefflicher Violinſpieler und geſchätzter Componiſt, ward um 1750 geboren, und lebte Anfangs eine Reihe von Jahren zu Wien, wo auch mehrere Streichquartette, Violinduette und Sonaten für Violine und Clavier von ſeiner Compoſition erſchienen; dann ging er um 1786 nach Petersburg, und wie es ſcheint iſt er auch für immer dort geblieben. Beſtimmtere Nachrichten können wir über ſein Leben nicht mittheilen, und ſeit 1816 ohngefähr hört man gar Nichts mehr von ihm.

Tigellius, berühmter Sänger des alten Roms, Liebling Cäſars.

Til, Salomon van, geſtorben als Profeſſor der Theologie zu Leyden am 1. Nov. 1713, ſ. Literatur.

Till, Joh Hermann, hatte als gelehrter Muſiker wie als Orgelſpieler insbeſondere zu ſeiner Zeit einen guten Namen.

Digitized by Google

Timbre (franz.), in der Muſik — Klangfarbe. Man verſteht hierunter vornehmlich die zufälligen Eigenſchaften einer Stimme. Dann nennt man überhaupt auch die Beſchaffenheit eines jeden Klanges, ob hell oder dumpf, rauh, hart, voll u. ſ. w., den Timbre oder die Farbe deſſelben.

Timoroso (ital.), furchtſam, erſchrocken, zitternd.

Timotheus Mileſius, einer der berühmteſten altgriechiſchen Dichter und Tonkünſtler, war 446 vor Chriſtus zu Milet geboren (daher auch jener Beiname). Als Dichter zeichnete er ſich beſonders durch Dithyramben aus, und die Epheſer zahlten ihm einmal 1000 Stücke Gold für ein ſolches Gedicht.

Timotheus, ein jüngerer griechiſcher Tonkünſtler als der vorige, war aus Theben gebürtig, und blies Flöte.

Tinctor, Joannes, ein Niederländer, um 1450 zu Niville geboren, berühmter muſikaliſcher Schriftſteller. Von T.'s praktiſchen Werken werden noch einige in dem Archive der Päbſtlichen Capelle aufbewahrt. Er ſtarb um 1520.

Tinti, Salvatore, um 1770 einer der größten Violinvirtuoſen Italiens, aus Florenz gebürtig, ſtand auch hier eine lange Reihe von Jahren als erſter Violiniſt in der Theater-Capelle, bis 1800 ihn die Kriegsunruhen nach Venedig vertrieben. Von da machte er dann eine Reiſe nach Wien, wo er mehrere Quartette für Violine, Viola und Violoncell herausgab und andere Sachen in Manuſcript hinterließ; 1804 jedoch kehrte er wieder in ſein Vaterland zurück, und von der Zeit an iſt in Teutſchland Nichts mehr über ihn bekannt geworden.

Tintinnabolum (lat.), eine kleine Glocke oder Schelle (ſ. d.). Die Alten hatten auch ein anderes Inſtrument, das ſie T. nannten. Es war eine Stange mit verſchieden geformten Querbalken und anderen Verzierungen, an welchen mehrere kleine Glöckchen und Schellen hingen, die durch die Bewegung der Stange, einen Stoß derſelben, zum Klange gebraucht wurden, alſo eine Art Inſtrument, wie wir im ſogenannten türkiſchen Hut oder Schellenmond beſitzen.

Tiorba, italieniſcher Name der Theorbe (ſ d.).

Tirade, kommt aus dem Italieniſchen her und bedeutet eigentlich ſo viel als: viele Worte, Wortſchwall, und daher auch viele Töne, Tonſchwall, d. i. eine bunte und lange Reihe von Tönen, die wenig oder gar keinen Ausdruck haben. Insbeſondere jedoch verſteht man in der Muſik darunter eine Spiel- oder Verzierungsmanier, die aus einer Anzahl neben einander liegender ſchneller Noten beſteht, durch welche der Zwiſchenraum eines Intervalls ausgefüllt wird oder zwei weiter von einander entfernt liegende Hauptnoten mit einander verbunden werden. Ihr Zweck iſt zunächſt gefällige Ausſchmückung des Einfachen.

Tiranna, ſ. Tonatilla.

Tirry, Anton, berühmter Clarinettiſt des vorigen Jahrhunderts, 1757 in Ungarn geboren.

Tiſcher, Johann Nicolaus, geb. zu Böhlen im Schwarzburgiſchen 1707. Nach einem neuen kurzen Aufenthalte in Arnſtadt trat er 1728 als Hautboiſt in Dienſte des Herzogl. Leibregiments zu Braunſchweig. Endlich 1731 erhielt er einen Ruf nach Schmakalden als Schloß- und Stadtorganiſt, was er auch ſein ganzes Leben hindurch geblieben iſt. Sein Todesjahr übrigens findet ſich nirgends aufgezeichnet. Zu ſeiner Zeit gehörte er zu den tüchtigeren Clavier- und Violinſpielern, der außerdem auch noch die Hoboe, Flöte, das Violoncell und das Horn recht geſchickt zu behandeln verſtand, und war einer der beliebteren Componiſten.

Tiſcher, Kaspar, um 1712 Organiſt zu Konigſee, von 1714 an aber Gräflich Brockdorff'ſcher Hoforganiſt und Componiſt zu Sney in Franken, war des berühmten Sorge Lehrer, und einer der vorzüglichſten Orgelſpieler und Componiſten ſeiner Zeit.

Tiſchlinger, Burkhard, Tonkünſtler und Orgelbauer in Dienſten des Kaiſers Maximilian I. zu Wien. 1507 bauete er unter anderen eine Orgel in der Sakriſtey der St. Stephanskirche zu Wien. Der Kaiſer ſchätzte ihn ſehr, und die Geſchichte nennt ihn allgemein einen großen Meiſter ſeines Fachs im 16. Jahrhunderte, ohne jedoch weitere Nachrichten von ſeinem Leben irgendwo mitzutheilen.

Titius, Erhard, ſtarb 1681 als Cantor zu Zittau, als welcher er 1675 von Dresden aus dahin berufen worden war. Dresden ſcheint auch ſein Geburtsort geweſen zu ſeyn, wenigſtens erhielt er hier ſeine Ausbildung und war längere Zeit als Präfectus an der Kreuzſchule angeſtellt. Er zeichnete ſich durch große Fertigkeit im Orgelſpielen und viele gelehrte muſikaliſche Kenntniſſe aus; doch hat er nie einen öffentlichen Gebrauch von dieſen gemacht. Er war Kuhnau's Wohlthäter, wie dieſer ſelbſt dankbar in ſeiner Lebensgeſchichte anerkennt.

Titl, Anton Emil, ein junger, noch wenig bekannter, aber zu ſchönen Erwartungen berechtigender Componiſt, iſt 1809 zu Pernſtein, einem Gräflich Mitrowsky'ſchen Schloſſe in Mähren, geboren.

Toccate, ital. Toccata, ein jetzt ziemlich ganz veraltetes Tonſtück für Orgel oder Clavier, das meiſt einen größeren Umfang hatte, und bald im gebundenen, bald im contrapunktiſchen, bald auch im freien Style geſchrieben war. Es mag unſerem jetzigen Capriccio oder der ſogenannten Fantaſie ſehr ähnlich geweſen ſeyn, und hatte nur das Eigenthümliche, daß eine gewiſſe Notenfigur oft darin vorkam, in deren Vortrag aber beide Hände mit einander abwechſelten. Unter den neueren Componiſten ſuchten beſonders Hummel und Clementi dieſe Form wieder hervor, wagten ſie aber doch nicht anders als hauptſächlich nur bei Etuden anzuwenden, wo ſie denn auch allein nur noch von einigen Nutzen ſeyn kann. Im Fall daß das Tonſtück einen weniger großen Umfang hatte, nannten es die Alten Toccatina — eine kleine Toccate. Man darf übrigens das italieniſche Toccata nicht mit Toccato verwechſeln.

Toccatina, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Toccato, ſ. Touquet.

Tochtermann, Philipp Jacob, vortrefflicher Sänger, geboren zu Augsburg 1744, bildete ſich zu Mannheim unter Danzi, ward bei der Oper daſelbſt angeſtellt, und trat 1799 von da zu der Münchener Bühne über. Er ward der primo uomo der deutſchen Oper genannt, blieb auch im Geſange immer ganz deutſch, übrigens vereinend denſelben mit einem ausgezeichneten Spiele und einem einnehmenden Aeußern. Im deutſchen und franzöſiſch-deutſchen Singſpiele leiſtete er ſtets Ausgezeichnetes, und ſein Ruf verbreitete ſich auch im Auslande, das er mehrere Male beſuchte. Große Triumphe feierte er namentlich zu Breslau. Unter ſeinen Rollen waren es vorzüglich ſein Oberſt Palmer in der Oper von Cannabich, und ſein Simeon in dem Mehul'ſchen „Joſeph," die ihm viel Ehre und Ruhm brachten. Das „ich bin verflucht" z. B. in dem Enſembleſtücke der Brüder im erſten Acte hört man wohl nie wieder ſo ſchön und ergreifend vortragen als von ihm. Es war der wahre leidenſchaftliche Ausdruck eines im Innerſten tief aufgeregten Gemüths. Auch der Titus gehörte zu ſeinen gelungeneren Rollen. Als der italieniſche Geſchmack ſich immer mehr Oberherrſchaft in der Geſangskunſt erwarb, und Brizzi nach München kam, fing T.'s Glanz freilich an, ſich nach und nach zu verdunkeln. Uebrigens blieb er ſtets in dem Anſehen eines tüchtig muſikaliſch gebildeten Sängers, und im Notentreffen ſind ihm wohl Wenige gleich gekommen. Seit 1806 führte er auch die Regie der Oper zu München, und hat ſich in dem Amte fortwährend, ungeachtet ſo mancher Veränderungen und Wunderlichkeiten, welche die Zeit herbeiführte, mit Ehre und Zufriedenheit erhalten, bis er am 1. April 1833 ſtarb.

Todi, Madame, Maria Franciska, eine der berühmteſten Sängerinnen und nicht blos ihrer, ſondern aller Zeiten, ward in Portugal um 1748 geboren, und war eine Schülerin von Perez. Ihr Familienname iſt bei uns niemals bekannt geworden, da ſie ſchon vor dem

Digitized by Google

Verlaſſen ihres Vaterlandes ſich verheirathet hatte, und überall nur Madame Todi nannte.

Todini, Michele, Inſtrumentenmacher und Contrabaſſpieler, blühete in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und lebte zu Rom, war aber aus Saluzzo in Piemont gebürtig.

Töpfer, Carl, Doktor der Philoſophie, bekannt als dramaturgiſcher Schriftſteller und namentlich glücklicher Luſtſpieldichter, iſt auch ausgezeichneter Guitarrenvirtuos und fleißiger Componiſt für ſein Inſtrument. Er ward am 26. December 1791 zu Berlin geboren, war früher Hofſchauſpieler in Wien, reiste dann als Guitarrenvirtuos in Deutſchland, als welcher er überall vielen Beifall fand, componirte Vieles für ſein Inſtrument, namentlich auch ſehr gelungene Lieder, und lebt ſeit 1822 in Hamburg, mit dramatiſchen Poeſien und der Herausgabe der „Thalia" ſich beſchäftigend.

Toëschi, Carlo Giuſeppe, Director der Churfürſtlich Pfalz-Bayeriſchen Cabinetsmuſik in München und ausgezeichneter Virtuos auf der Violine im 18. Jahrhundert, deſſen vollſtändiger Name aber Toëscha della Caſtella Monte war. Er wurde im Jahre 1724 im Kirchenſtaate geboren, kam aber mit ſeinem Vater frühzeitig nach Mannheim, wo er ſchon im Jahre 1756 als erſter Violiniſt in der daſigen vortrefflichen Hofcapelle angeſtellt war. Im Jahre 1766 wurde er zum Concertmeiſter ernannt, kam ſpäter bei Verlegung der Reſidenz in obgedachter Eigenſchaft nach München, und ſtarb daſelbſt am 12. April 1788, noch nicht völlig 64 Jahre alt. Seine bedeutendſten Compoſitionen beſtehen aber in den drei komiſch-pantomimiſchen Ballets: „Don Quixotte auf Gamacho's Hochzeit," „der engliſche Hutmacher," und „Harlequin im Schutz der Zauberei;" ferner in ſechs Sinfonien für ein achtſtimmiges Orcheſter; in 21 Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Violoncello; drei Concerten für die Flöte und drei Quintetts für Flöte, Violine, zwei Bratſchen und Violoncello, welche ſämmtlich geſtochen ſind.

Toëschi, Giovanni Battiſta, Director der Hofmuſik in München und vorzüglicher Virtuos auf der Violine in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts; ein Sohn von obigem Carlo Giuſeppe Toëschi. Er wurde um's Jahr 1745 in Mannheim geboren und ſtarb zu München am 1. Mai 1800 als Muſikdirektor.

Tollmann, Johann, geboren zu Mannheim den 28. Oktober 1775, war Muſikdirektor in Baſel und ſtarb den 22. October 1829.

Tomann oder **Toman,** Johann, großer Fagottvirtuoſe, geſtorben im Jahre 1800, war ein Böhme von Geburt. Oefters findet man ſeinen Namen auch Thoman geſchrieben, doch ſcheint unſere Schreibart die richtigere zu ſeyn.

Tomaſcheck, Johann Wenzel, geboren zu Skutſch in Böhmen am 17. April 1774. Dieſer ausgezeichnete Künſtler iſt hauptſächlich durch ſeine Wirkſamkeit am Prager Conſervatorium und durch Compoſition bekannt, für deren Verbreitung er jedoch weniger thätig geweſen zu ſeyn ſcheint, als es bei der Tüchtigkeit derſelben zu wünſchen wäre.

Tomaſelli, Giuſeppe, wahrſcheinlich 1762 oder 63 in der Lombardei geboren, erhielt zu Mailand ſeine muſikaliſche Ausbildung, kam als Tenor-Sänger nach Salzburg, und wurde bei der Einverleibung des Erzbisthums mit den öſterreichiſchen Staaten nebſt mehreren ſeiner Collegen in die Wiener Hofcapelle überſetzt. Dort lebte er, auch als ausgezeichneter Geſangslehrer fortwährend thätig, geſucht, und mit dem Ruhme, viele nachmals ſehr gefeierte Sängerinnen zu ſeinen Schülerinnen zählen zu dürfen, mehr als zwei Decennien, bis hohes Alter ihn dienſtunfähig machte und ein kaiſerliches Gnadenwort ausnahmsweiſe die Bewilligung ertheilte, den vollen Gehalt als Penſion im Auslande verzehren zu können. So begab ſich denn der körperlich noch rührige Greis zu nahen Blutsverwandten nach Würzburg, in deren Armen er 1835 ſanft und ſchmerzlos entſchlief. Franz, der Sohn, gehört zu den beliebteſten Local-Komikern des Wiener Leopoldſtädter Volkstheaters.

Tomaſi, 1) Blaſio oder Blaſius de Tomaſiis, wie er an einigen Orten genannt wird, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts zu Comacchio, einer Stadt im Ferrariſchen Gebiete, und war damals als Orgelſpieler und Componiſt berühmt. — 2) Giovanni Battiſta, aus Mantua gebürtig, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter am daſigen Hofe, und als dramatiſcher Componiſt nicht ohne Namen.

Tomaſini, Luigi, aus Italien gebürtig, ſtand unter Joſ. Haydn's Direction als Concertmeiſter in der Fürſtlich Eſterhazy'ſchen Capelle, und galt für einen ausgezeichneten Violinvirtuoſen. Von ſeiner Arbeit ſind mehrere Sinfonien, Concerte, Quartette, Duos, Soloſonaten, Variationen u. dergl. handſchriftlich bekannt.

Tombolini, Rafaele, berühmter Sopranſänger (Caſtrat) des vorigen Jahrhunderts, ward 1769 in Italien geboren und kam ſchon 1784 nach Berlin, um unter Concialini's Leitung ſeine Schule als Sänger zu vollenden. 1791 trat er zum erſtenmale in Berlin öffentlich auf, und erhielt ſogleich auch ſtürmiſchen Beifall. Seine Stimme zeichnete ſich nicht nur durch einen außerordentlichen weiten Umfang, ſondern auch durch einen herrlichen Klang und große Volubilität aus. Dabei zeugte ſein Vortrag von viel Gefühl und Geſchmack. Berlin ſollte den Sänger aber nicht lange beſitzen, nur bis 1794, wo er ſich nach Wien wandte, und von da in ſein Vaterland zurückkehrte. 1810 bis 1812 ſang er abwechſelnd zu Mailand und Venedig, war auch einmal in Paris. Doch hatte er damals ſeine höchſte Blüthezeit ſchon überlebt. Von 1816 an ſind gar keine Nachrichten mehr über ihn nach Deutſchland gekommen: wir können daher auch nicht angeben, ob und wo er jetzt vielleicht noch am Leben iſt.

Tomeoni oder **Tomioni,** 1) Florido, geboren zu Neapel um 1758, ſtudirte in den daſigen Conſervatorien, lehrte nachher ſelbſt einige Zeit und ging dann, als der Krieg in Italien ausbrach, nach Paris, wo er ſich ebenfalls als Lehrer der Muſik habilitirte, und einige gute muſikaliſche Werke herausgab. Unter den Compoſitionen, welche von ohngefähr 1800 an in Paris von ihm erſchienen, befinden ſich namentlich mehrere hübſche Romanzen und Rondo's für Clavier mit Orcheſterbegleitung. Ueber ſeine letzten Lebensſchickſale iſt Nichts bekannt. — 2) Irene Tomeoni, wahrſcheinlich eine Schweſter des vorhergehenden, ausgezeichnete Sängerin, ward 1760 zu Neapel geboren und ebenfalls in den dortigen Conſervatorien erzogen. 1780 trat ſie zum erſtenmale in Neapel öffentlich auf, und bis 1788 glänzte ſie daſelbſt als Prima Donna; nachgehends reiste ſie ein Paar Jahre in Italien und Deutſchland, und ward 1791 als erſte Sängerin bei der Hofoper zu Wien angeſtellt, wo nicht nur ihr vortrefflicher Geſang, ſondern auch ihr ausgezeichnetes Spiel große Bewunderung erregte. 1801 verließ ſie das Theater gänzlich und verheirathete ſich an einen reichen israelitiſchen Kaufmann Namens Dutillieu, weshalb man ſie bisweilen auch Tomeoni-Dutillieu genannt findet. Aus dieſer Verbindung ſcheint übrigens hervorzugehen, daß auch ſie und überhaupt die Künſtler Tomeoni Iſraeliten waren.

Tomkins, Thomas, großer Contrapunktiſt, geboren um 1580, Schüler des berühmten William Bird, gehörte zu jener Familie Tomkins, welche durch mehrere ihrer Mitglieder das ganze 16. und 17. Jahrhundert hindurch einen bedeutenden Ruf in der Künſtlerwelt hatte. Sein Vater, ebenfalls Thomas mit Vornamen, war Chorſänger in Glouceſter; ſein Bruder Giles, Organiſt an der Cathedralkirche zu Salisbury; ein zweiter Bruder John, Organiſt an der St. Paulskirche und Mitglied der Königl. Capelle zu London; der dritte Nicolas Kammermuſikus des Königs Carl I., und Alle ausgezeichnete Meiſter ihrer Zeit und ihres Fachs. Unſer Thomas ward ſchon, als er noch Mitglied des Magdalenencollegiums zu Oxford war, 1607 zum Bacealaureus

Digitized by Google

der Muſik ernannt [sic: errirt], und bald darauf Mitglied der Königlichen Capelle, 1636 auch Organiſt bei derſelben. 1640 erhielt er die Stelle eines Organiſten an der Cathedralkirche zu Worceſter, und in dieſer ſcheint er auch bis an ſeinen Tod geblieben zu ſeyn, deſſen Zeit ſich aber nirgends angegeben findet. Er gewann den Preis, welcher auf die beſten fünfſtimmigen Geſänge geſetzt worden war, die nachgehends 1701 unter dem Titel „Triumph der Oriane“ herauskamen. Außer dieſen componirte er noch viele andere drei- bis fünfſtimmige Geſänge, Anthems, Hymnen u. ſ. w. Im Archive der Chriſtkirche und des Magdalenencollegiums zu Oxford werden noch manche Werke von ihm aufbewahrt, welche beweiſen, wie ſehr geſchickt er den vielſtimmigen Satz zu behandeln wußte.

Ton. I. Man leſe hier zuvor die Artikel *Klang* und *Schall*, denn um den allgemeinen Begriff von Ton und zwar *muſikaliſchem Ton* feſtzuſtellen, wie es Sache dieſes erſten Theils unſers Aufſatzes iſt, muß nothwendig vorher erklärt werden, was man unter einem bloßen Klang oder Laut und Schall zu verſtehen hat. Dieſem nach iſt ein wirklicher Ton ein Klang oder Laut von gleichförmigen Schwingungen, oder beſſer geſagt: ein Klang von abgemeſſenem Schwingungsmaaß, von beſtimmbarer Höhe. Einen ſolchen Klang nun oder wirkliche muſikaliſche Töne zu erzeugen iſt Beſtimmung aller bei uns gebräuchlichen muſikaliſchen Inſtrumente, wozu auch die menſchliche Stimme gehört, und bis auf die Pauke herab, deren überall möglichſt gleichmäßig und gleichförmig ausgeſpanntes Fell einen noch ganz vernehmlich beſtimmten Ton giebt. Die Trommel, woran zwei verſchiedene, ungleich und überhaupt nachläſſig und unordentlich geſpannte Felle befindlich ſind, und wo die Schwingungen des unterſten Felles noch obendrein durch die queer darüber geſpannte ſogenannte Schallſaite beſtändig geſtört und in Unordnung gebracht werden, — die Trommel kann nicht eigentlich mehr *tönen*, ſondern nur ſchallen, raſſeln, lärmen. Es geht daraus hervor, daß je beſtimmter und abgemeſſener die Schwingungen ſind, deſto reiner und beſtimmter auch ein muſikaliſcher Ton iſt (ſ. *Reinheit*). Eben ſo hängt die extenſive Kraft und Stärke eines Tones auch von der Heftigkeit und Stärke der Schwingungen ab. Uebrigens wird das Wort Ton nicht immer richtig genug und in genügender diſtinctiver Weiſe gebraucht; oft ſteht dafür auch Klang, namentlich in Zuſammenſetzungen, als: Dreiklang (ein Accord aus drei Tönen), Einklang (eigentlich Einton), Klangſtufe (eigentlich Tonſtufe) u. ſ. w. Fragen wir, wie viele wirkliche Töne überhaupt ſich hervorbringen laſſen auf unſeren Inſtrumenten? ſo iſt die Antwort natürlich weſentlich bedingt von der Natur und Art der Inſtrumente, und wenn nach den *jetzt* beſtehenden Formen und Einrichtungen derſelben unſere Akuſtiker den Umfang des geſammten Tongebiets bis auf zehn Octaven als äußerſte Gränze ausdehnen (ſ. *Klang* und *Akuſtik*), ſo iſt damit noch nicht erwieſen, daß keine Structur eines Inſtruments aufgefunden werden könnte, wodurch ſich dieſe Gränzen entweder nach der Höhe oder nach der Tiefe hin noch überſchreiten ließen. Indeß wollen wir keineswegs in Abrede ſtellen, daß darauf gerichtete Bemühungen von einem für die Tonkunſt an ſich nur ſehr unweſentlichen Nutzen ſeyn würden, da mit jenen zehn Octaven bereits ein Gebiet abgeſteckt iſt, wie groß es die Muſik, um ihren Zweck der klaren Geſtaltung eines Innern zu erreichen, gar nicht einmal bedarf. S. den Art. *Höhe*. Hinreichend dazu ſind vollkommen ſechs Octaven, welche denn auch, ſtreng genommen, unſer Tonſyſtem abſchließen, das ferner an unter ſich weſentlich verſchiedenen Tönen nur zwölf beſitzt, nämlich diejenigen, die in dem Umfang einer Octav enthalten ſind. Mit dem Schluß dieſer beginnt die Reihe wieder von Neuem, nur in einer verdoppelten oder umgekehrt um die Hälfte minderen Zahl der Schwingungen, die unter ſich aber wieder in demſelben Verhältniſſe zu einander ſtehen, als die Tonſchwingungen der erſten Octav. Daher kommt es, daß, wenn man von einem Tone ſpricht, entweder blos die Rede davon iſt, in welcher Beziehung er überhaupt unter den zwölf Tönen der Octav ſtehe, und in welchem Falle es ſchon genug iſt, den Ton blos bei ſeinem Namen oder mittelſt ſeines Zeichens zu nennen, oder man will zugleich das Verhältniß der Höhe andeuten, in welchem der Ton insbeſondere ausgeübt werden ſoll, und in welchem Falle man ſich der verſchiedenen Bezeichnung der höheren oder tieferen Wiederholungen oder den Namen der verſchiedenen Octaven zu ſeiner Bezeichnung bedient, als: *Contratöne*, *Töne der großen*, *kleinen*, *eingeſtrichenen* u. ſ. w. *Octav*. Man ſehe alle dieſe Artikel, wie den Umfang der Töne der einzelnen Inſtrumente und Stimmen unter den ſpeciellen Artikeln dieſer ſelbſt. — II. Eine poſitive Beſtimmtheit, d. i. einen unabänderlich beſtimmten Grad ſeiner Höhe und Tiefe, bekommt in der Muſik jeder Ton erſt durch die Stimmung oder durch den angenommenen und feſtgeſetzten *Stimmenton*, deſſen eigentlicher Grad der Höhe und Tiefe, an und für ſich betrachtet, willkührlich iſt (ſ. *Stimmung*). Doch hat man ziemlich allgemein eine gewiſſe Norm, mehr oder weniger in ſich verſchieden, dafür angenommen, und dieſe Norm pflegt man daher auch wohl mit dem allgemeinen Namen *Ton* zu bezeichnen, ſtatt eigentlich *Stimmhöhe*, und theilt denſelben in ſolcher Rückſicht dann ein in einen *Kammer-* und *Chorton*, wovon bereits in den beſonderen Artikeln zur Genüge gehandelt wurde. — III. Auch zur Bezeichnung eines gewiſſen Intervalls, deſſen beide Enden nur um eine diatoniſche Stufe von einander abſtehen, kommt der Name *Ton* in der Muſik vor. Dieſes Intervall kann verſchiedener Art, d. h. von verſchiedener Größe ſeyn. Wir haben ganze und halbe Töne, ja ſogar große und kleine ganze, und große und kleine halbe Töne. Der *ganze* Ton iſt daſſelbe Intervall, welches wir gewöhnlich in der Kunſtſprache große Secunde nennen, und der *halbe* Ton die kleine Secunde. S. *Secunde*. Durch das zweite Prädicat von groß und klein wird aber auch ein noch beſonderer Unterſchied in den beiden verſchiedenen Secunden unter ſich angedeutet. Bei der Beſchaffenheit unſerer temperirten Stimmung nämlich können die fünf großen Secunden einer Octav — um in dieſer Beziehung zunächſt bei dem ganzen Tone ſtehen zu bleiben — nicht durchweg in gleicher Größe oder in ganz gleichem Verhältniſſe des Intervalls vorkommen, ſondern es müſſen die einen Etwas von ihrer Größe und Reinheit verlieren, was den andern wieder zugeſetzt wird, wovon die Artikel *Addition*, *Subtraktion*, *Theilung*, *Stimmung*, *Temperatur* und die übrigen dahin gehörigen genügende Auskunft geben. Der *große ganze* Ton nun ſteht in dem Verhältniſſe von 9 : 8, und der *kleine ganze* Ton in dem von 10 : 9: jener iſt alſo um das ſyntoniſche Komma (81 : 80) größer als dieſer. Gefunden wird das Verhältniß durch die harmoniſche Theilung der großen Terz. Theilen wir z. B. c — e oder das Verhältniß von 5 : 4 harmoniſch (ſ. Theilung), ſo erhalten wir das Verhältniß (10 : 9 : 8 mit einander multiplicirt) 90 : 80 : 72, das ganz richtig entſpricht den Tönen c d e. Von c bis d iſt ein großer, und von d bis e ein kleiner ganzer Ton. Dieſe Verſchiedenheit fand ſchon Didymus, welcher im erſten Jahrhunderte nach Chriſtus lebte. Die Griechen bedienten ſich vorher des ganzen Tones in immer gleicher Größe, nämlich in dem Verhältniß von 9 : 8. Nothwendig aber mußte dadurch die Terz zu hoch und wirklich eine Diſſonanz werden, wofür die Griechen ſie ausgaben. In ſolchem Verhältniſſe von 9 : 8 beſteht der große ganze Ton aus dem kleinen ganzen Tone und dem ſyntoniſchen Komma, oder aus dem großen Limma und dem kleinen halben Tone, auch aus dem kleinen Limma und dem großen halben Tone, oder endlich aus dem kleinen und großen halben Tone und dem ſyntoniſchen Komma, denn der *große halbe* Ton iſt größer als der *kleine halbe* Ton um das Verhältniß der Dieſis, und macht den Unterſchied aus

Digitized by Google

zwiſchen der reinen Quarte und der großen Terz, und zwiſchen dee Octave und großen Septime, oder — was daſſelbe iſt — kommt ſein Verhältniß 16 : 15 zum Vorſcheine, wenn von der reinen Quarte die große Terz oder von der Octave die große Septime abgezogen wird. In der diatoniſchen Tonleiter iſt daher der große halbe Ton auch nur enthalten zwiſchen der dritten und vierten und zwiſchen der ſiebenten und achten Stufe; alle übrigen chromatiſchen Verhältniſſe, als c — cis, d — dis u. ſ. w., ſind lauter kleine halbe Töne, deren Verhältniß 25 : 24 man findet, wenn man von der großen Terz die kleine Terz abzieht. Dieſes Verhältniß mit dem des ſogenannten großen halben Tones addirt, giebt das Verhältniß des kleinen ganzen Tones, und man begreift ſomit, woher es gekommen iſt, daß man die Töne cis dis fis u. ſ. w. auch wohl halbe Töne nennt. — IV. Endlich gebraucht man das Wort Ton auch wohl bildlich für Tonart und Tongeſchlecht, indem man nämlich dabei an den Grundton oder den toniſchen Charakter eines Tonſtücks oder einer Tonart denkt, in welcher die Modulation ſich befindet, ob Dur oder Moll, C-, D-, E- oder noch eine andere Tonart. Daher namentlich der ſo häufig vorkommende Ausdruck Kirchenton und Kirchentöne ſtatt Kirchentonarten (ſ. d.), und die Redensarten: das Tonſtück ſteht in dieſem oder jenem Tone (Tonart), nach dieſem odee jenem Tone ausweichen u. ſ. w.

Tonabſtand, ſagen einige für Intervall (ſ. d.).

Tonart. Jedes Intervall, folglich jede Reihe von Intervallen kann auf jedem beliebigen Tone unſers Tonſyſtems dargeſtellt werden. Folglich kann auch das Durgeſchlecht ſowohl, wie das Mollgeſchlecht auf jedem beliebigen Tone unſers Syſtems erbaut werden. Die Darſtellung eines Tongeſchlechts auf einem beſtimmten Tone nun heißt Tonart. Es giebt alſo mehrere Durtonarten und mehrere Molltonarten, und zwar von jedem Geſchlechte ſo viel Tonarten, als unſer Syſtem Töne hat. Dies ergiebt wenigſtens zwölf Durtonarten (auf c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h) und eben ſoviel Molltonarten auf denſelben Stufen. Da jeder Ton mehrfach enharmoniſch umgenannt z. B. dis in es, fis in ges, e in fes verwandelt werden kann, ſo iſt noch eine größere Anzahl von Tonarten denkbar, die aber alle mit den obigen enharmoniſch gleich ſeyn würden, deren Aufzählung jedoch hier überflüſſig iſt. Außer ihnen ſind noch die fünf oder ſechs Kirchentonarten zu erwähnen, über die, wie über jene zwölf Tonarten in beſondern Artikeln gehandelt iſt.

Tonatilla oder **Tiranna**, heißt bei den Spaniern ein Nationalgeſang, den ſie mit der Zither begleiten, und der mit der bei uns bekannteren franzöſiſchen Romanze ſehr viel Aehnlichkeit hat.

Tonausweichung, daſſelbe was Ausweichnug (ſ. d.).

Tondichter, ſ. Componiſt und Tonſetzer; und über Tondichtung ſ. Tonſetzkunſt.

Tone, wörtlich: Töne, Accente; in der griechiſchen Tonlehre jedoch ward darunter eine eigene Art zu ſingen oder zu ſetzen verſtanden, und zwar diejenige, wobei ein und derſelbe Ton mehreremale auf einander folgt, oder auf einen Ton mehrere Sylben unmittelbar nach einander geſungen werden. Die Lateiner ſagten dafür extensio, und ſelbſt in den jüngſten lateiniſchen Tonwerken finden wir dies Wort noch in ſolcher Bedeutung gebracht.

Tonfarbe, gewöhnlicher Klangfarbe, ſ. Timbre.

Tonführung, daſſelbe was Modulation (ſ. d.).

Tonfuß, ſ. Metrum.

Tongattung, Name für Tongeſchlecht; wir ziehen den letztern vor, weil der Charakter von Dur und Moll in der That ein ähnliches Verhältniß hat, wie männlicher und weibliches Geſchlecht, — eine Anſicht, auf deren gründliche Erörterung wir hier nicht eingehen können. Gäb' es wirklich ein diatoniſches und chromatiſches Geſchlecht, ſo würden Dur und Moll als unterſchiedene Gattungen des erſten zu bezeichnen ſeyn. So aber ſcheint der Name entbehrlich.

Tongeſchlecht. Dieſer Ausdruck bezeichnet weſentliche, charakteriſtiſch verſchiedene Anordnungen des Tonſyſtems, die den geſammten Tongeſtaltungen oder der Muſik als Grundlagen dienen. Hierüber iſt man einverſtanden, nicht aber darüber, welche und wieviel ſolcher Anordnungen eigentlich exiſtiren. Von den Traditionen über griechiſche Muſik her trägt man ſich noch häufig mit der Meinung, es habe bei den Griechen drei Tongeſchlechte gegeben: das diatoniſche, das chromatiſche und das enharmoniſche· das letztere exiſtire bei uns nicht, folglich hätten wir noch zwei Tongeſchlechte: das diatoniſche und das chromatiſche. Wenn aber ſchon für die griechiſche Muſik (vergl. d. Art. griechiſche Tongeſchlechte) gegen dieſe Anſicht Zweifel erhoben werden mußten, ſo iſt für die neuere Muſik noch gewiſſer — nicht nur kein enharmoniſches, ſondern auch kein chromatiſches Tongeſchlecht, im obigen Sinne des Worts vorhanden. Wir beſitzen wohl chromatiſche Tonreihen, die bisweilen (im Grunde mißbräuchlich, ſ. d. Artikel Tonleiter) auch chromatiſche Tonleiteen genannt werden. Allein dieſe ſind nicht Grundlage für Melodie und Harmonie; nur die diatoniſche Tonleiter iſt es für beide, wie in der Compoſitionslehre von A. B. Marx ſich erweiſet. Von dieſee einzigen wahren Tonleiter giebt es nun nur zwei Hauptgeſtalten, Dnr und Moll, und dieſe hat man mit dem Namen Tongeſchlechte — alſo Durgeſchlecht und Mollgeſchlecht — zu bezeichnen. Es wäre die Frage, ob man nicht auch die Kirchentonarten als Tongeſchlechte anzuſehen, alſo neben unſern zweien noch fünf oder ſechs ältere anzunehmen hätte? Allein die ſämmtlichen Kirchentöne führen ſich (wie die Artikel über ſie zeigen) ebenfalls auf zwei Grundgeſtaltungen zurück, auf Dur und Moll; der lydiſche und mixolydiſche Ton ſind Seitengeſtalten, — ſtreng genommen nur charakteriſtiſche Anwendungen des Joniſchen; die doriſche und äoliſche Tonart ſind Modificationen von Moll, die phrygiſche iſt eine Seitenanwendung der äoliſchen. Es giebt alſo nur die beiden oben genannten Geſchlechter. Aus welchen Tönen beſteht nun, und muß beſtehen ein jedes derſelben? — Jedes muß die ſieben Tonſtufen, alſo die weſentlichen Punkte des Tonſyſtems, enthalten. Jedes muß ſich von anderen weſentlich unterſcheiden in der Art, wie es die Tonſtufen in ſich auffaßt, und muß dabei, wie ſich von ſelbſt verſteht, zu tonkünſtleriſchem Gebrauche vollkommen — nach melodiſcher wie harmoniſcher Seite — geeignet ſeyn. Das erſte Kennzeichen und Erforderniß iſt die Fähigkeit, harmoniſch einen befriedigenden Schluß zu machen. Hierzu giebt es nur zwei Accorde, den großen und den kleinen Dreiklang, und daher eben nur zwei Geſchlechte, die ſich zunächſt in dieſen beiden Accorden unterſcheiden. Das Durgeſchlecht hat als erſtes Kennzeichen, als Grundzug ſeines Charakters, den großen oder Durdreiklang auf ſeiner Tonica, ferner große Dreiklänge auf der Ober- und Unterdominante, deren erſterer nothwendig iſt zur Errichtung des zum Schluß führenden Dominant- oder Haupt-Septimenaccordes, deren letzterer den beiden andern homogen, die beide Repräſentanten der beiden nächſtverwandten Durtonarten ſind. Aus den Tönen dieſer drei Dreiklänge ſetzt ſich die Durtonleiter in einer melodiſch höchſt befriedigenden Weiſe zuſammen; ſie enthält die im Tonſyſtem ſich zunächſt entwickelnden ſieben Töne, rechtfertigt alſo auch in ſofern die Conſtituirung des erſten oder Durchgeſchlechts. Vergl. d. Art. Griechiſche Kanonik und Tonleiter — Das Mollgeſchlecht hat als Kennzeichen, als Grundzug ſeines Charakters, den kleinen oder Molldreiklang auf der Tonica. Analogiſch ſollte es auch auf Ober- und Unterdominante kleine Dreiklänge haben; auf der Oberdominante muß aber hiervon abgewichen und ein großer Dreiklang geſetzt werden, damit ſich auf dieſem der ſo überaus wichtige, faſt unentbehrliche Dominantaccord gründen laſſe. Aus den Tönen dieſer drei Dreiklänge bildet ſich nun die charakteriſtiſche Molltonleiter. Vom äſthetiſchen Standpunkte aus die Ton- oder Klangge-

Digitized by Google

ſchlechte, auch Töne (wie Einige ſagen), betrachtet, liegt in dem Moll niemals eine ſo große und vollſtändige Befriedigung für das Ohr als in dem Dur. Die Componiſten, und namentlich die älteren, ſchließen daher auch, wenn ſonſt der herrſchende Ausdruck ſolchen Wechſel irgend verträgt, und wenn nicht etwa eine geringere Beruhigung des Hörers eben beabſichtigt werden ſoll, ein in der weichen Tonart begonnenes Tonſtück gern im Durtone. Der entgegengeſetzte Fall trifft ſich wenigſtens ungleich ſeltener in den Werken der Kunſt. Die Durtonart iſt viel beſtimmter, iſt ſtets der Ausdruck einer ſich klar bewußten Kraft. Daher nennt auch Riepel ſehr treffend allen Durton männlich, das Moll hingegen, wo ſtets das Weiche, Sanfte und zärtlich Schmelzende als natürlicher Charakter haftet, weiblich. Durtöne ſind feurig und belebend, Molltöne dagegen rührend und mehr abſpannend; jene ſind prächtig und glänzend, dieſe matt und düſter. In dem Mollgeſchlecht allein klagen Schwermuth und Trauer allmächtig ergreifend, während Frohſinn und Heiterkeit ihren wahrhafteſten Ausdruck finden im Dur. In dem Artikel **Tonart** iſt geſagt und gezeigt worden, daß auf jeder der zwölf innerhalb der großen Septime gelegenen Tonſtufen eine Dur- und eine Mollſcala gebildet werden kann, ohne daß das Verhältniß der charakteriſtiſchen Halbtöne ſich ändere. Das hat ſeine vollkommene Richtigkeit; aber aus dieſer Gleichheit der äußeren Form und Bildung geht noch nicht hervor, daß auch die Art des innern Ausdrucks eine durchgehends gleiche ſey. An der größeren Höhe oder Tiefe der Töne an ſich ſchon haftet vielmehr eine gewiſſe Bedeutſamkeit, die den harten und weichen Tonarten nothwendig einen ganz verſchiedenen Ausdruck verleihen muß, welcher, ungeachtet des gleich bleibenden Verhältniſſes ihrer Halbtöne, ſich noch mehr bemerkbar macht bei möglichſt reiner Stimmung der Inſtrumente. Die Temperatur, ſagt man, ſchleife, indem ſie alle differirenden Tonverhältniſſe durch eine mittlere Schwebung ausgleicht, den Charakter der Tonarten bedeutend ab. Dies iſt ja wohl wahr, indeſſen vollkommen aufheben kann ſie denſelben, bei der merklichen Verſchiedenheit der ſcheinbar gleichen Intervalle, gleichwohl nicht. Einige Tonarten werden dadurch ſchärfer, reiner, härter ꝛc.; auf dieſer beſtimmt nachzuweiſenden Sonderung aber beruht gerade das eigentlich Charakteriſtiſche der beiden verſchiedenen Geſchlechte und der in ihnen vorkommenden verſchiedenen Tonarten.

Tonica, iſt immer der Grundton derjenigen Tonart, in welcher ſich die Modulation befindet, oder der erſte Ton der Leiter derjenigen Tonart, in welcher die eben vorhandene Melodie oder Harmonie ſich bewegt. Von dem Haupt- oder Grundtone eines ganzen Tonſtücks unterſcheidet ſich die Tonica daher dadurch, daß dieſe bei jeder Ausweichung oder Modulation ihren Platz verändert, jener Hauptton hingegen das ganze Tonſtück hindurch immer derſelbe bleibt, es mögen auch noch ſo verſchiedene und viele andere Tonarten darin berührt worden ſeyn. So iſt auch der Accord der Tonica ſtets nur der Dreiklang des Grund- oder erſten Tones (Prime) derjenigen Tonart, in deren Leiter ſich die vorhandene Melodie oder der vorhandene melodiſche Satz mit ſeiner Harmonie ſich bewegt. In der Leiter von C iſt C die Tonica, G die Dominante; in der Leiter von F iſt dieſes die Tonica und C die Dominante u. ſ. w.

Toniſch, eigentlich ſpannend, auch ſtärkend; dann aber, von Tönen abgeleitet, Alles, was tönt und aus Tönen gebildet iſt, und daher oft ſo viel als melodiſch; hiervon abgeleitet endlich, was in Beziehung zu einem gewiſſen Grundtone oder einer gewiſſen Tonart ſteht. So ſpricht man von einer **toniſchen Dominante** als der Dominante des eigentlichen Grund- oder Hauptones eines ganzen Tonſtücks, zum Unterſchiede von der Dominante irgend einer anderen Tonart, nach welcher zufällig in dem Tonſtücke modulirt wurde, in welcher das Tonſtück an ſich aber nicht urſprünglich geſetzt iſt. Auch wird in einigen Lehrbüchern der Ausdruck **toniſche Hülfsaccorde** gefunden, und man verſteht darunter diejenigen Accorde, welche aus der Umkehrung des verminderten Septimenaccords zum Vorſcheine kommen, und die ſich beſonders dazu eignen, mittelſt der enharmoniſchen Verwechſelung der Töne die Modulation aus der Haupttonart unmittelbar in weit entfernte Tonarten oder aus ſolchen wieder zurück in den erſten Hauptton zu leiten. Man ſehe darüber den Art. **Enharmoniſch** und **Verwechslung.** — Die Aeſthetik will mit **Toniſcher Kunſt** jede ſchöne Kunſt bezeichnet wiſſen, in in welcher das Element der Muſik, alſo Ton und Rhythmus, herrſcht, alſo insbeſondere auch die Poeſie.

Tonkunſt, ſ. **Kunſt** und die Artikel **Muſik,** unter dieſen beſonders den über **Muſik als ſchöne Kunſt** im Hauptwerk.

Tonleiter, ital. und lat. Scala, die Reihe der ſieben Tonſtufen mit der Wiederholung der erſten in der Octave, wie dieſelben einem der Tongeſchlechte zugehören. Nach dieſer Beſtimmung giebt es daher nur zwei Tonleitern, die Dur- und die **Molltonleiter.** Erſtere beſteht aus der Tonica, großen Secunde, großen Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave, — aus lauter großen Intervallen, und ihre Tonſtufen ſind, von der tiefſten angefangen, 1 — 1 — ½ — 1 — 1 — 1 — ½ Ton eine von der andern entfernt. Die Molltonleiter beſteht aus denſelben Intervallen, nur daß Terz und Sexte klein ſind; ihre Töne folgen ſich alſo in Entfernung von 1 — ½ — 1 — 1 — ½ — 1½ — ½ Tönen. Die Dur- und Molltonleitern von C z. B. haben alſo folgende Geſtalt:

c — d — e — f — g — a — h — c.
c — d — es — f — g — as — h — c.

Daß dem ſo iſt, folgt aus dem über **Tongeſchlecht** Geſagten. In Hinſicht auf Dur iſt darüber auch nie ein Zweifel geweſen; wohl aber in Hinſicht auf Moll. Man hat den Schritt der Molltonleiter von der ſechsten zur ſiebenten Stufe befremdend, hart, unſangbar gefunden, und deshalb der Molltonleiter **aufwärts** eine große Sexte, **abwärts** eine kleine Septime gegeben, z. B. C-Moll ſo

c, d, es, f, g, a, h — c. c — b, as, g, f, es, d, c

gebildet, ſo daß es hiernach eigentlich zwei verſchiedene Mollgeſchlechte gäbe, oder die Molltonleiter zum Theil chromatiſch wäre, zwei Stufen in zweierlei Geſtalt enthielte. Beides iſt unverträglich mit den Begriffen von Tongeſchlecht und Tonleiter, und ſoll auch nur, wie geſagt, über jenen ſchroffen Schritt hinweghelfen. Allein bei der Bildung der Geſchlechte und ihren Tonleitern kommt es gar nicht darauf an, eine möglichſt ſangbare und gefällige Tonfolge zu erfinden, ſondern eine für Melodie und Harmonie vollkommen geeignete Grundlage; und zu dieſem Zwecke mußte Moll nach obiger Weiſe conſtruirt werden. Ferner kann man den Schritt der übermäßigen Secunde wohl ſchroff nennen, keineswegs aber unbrauchbar oder unzuläſſig. Endlich aber hängt es ja, unbeſchadet der Tonleiter, von Jedem ab, ihn zu vermeiden, zu umgehen, oder die Töne der Leiter willkührlich zu erhöhen und zu erniedrigen. — Uneigentlich wendet man (in Erinnerung an das chromatiſche und enharmoniſche Tongeſchlecht der Griechen) den Namen **Tonleiter** auch auf die chromatiſche und (in unſerem Sinn) enharmoniſche Tonreihe an. Man nimmt in dieſem Sinne dreierlei Tonleitern (eigentlich wären es wenigſtens fünf) an: die **diatoniſche,** die aber wieder wenigſtens zweifach, Dur und Moll, wäre, die **chromatiſche,** ebenfalls zweifach, nämlich entweder durch Erhöhungen (c, cis, d, dis u. ſ. w.) oder durch Erniedrigungen (c, h, b, a, as u. ſ. w.) dargeſtellt, und die **enharmoniſche,** die jeden Ton in zweifacher Benennung darſtellen ſoll, z. B. c, cis, des, d, dis, es u. ſ. w., wobei aber gleich auffällt, daß dies ja gar nicht geſchieht, d z. B. nur einfach erſcheint, und daß man ja eben ſo wohl jeden Ton unter drei, vier oder fünf Benennungen aufführen, und ſo noch mehr unnütze Beſchwer haben könnte. Jene ſogenannte chromatiſche Tonleiter kann

Digitized by Google

wenigſtens als eine häufig gebrauchte **Tonreihe** aufgeführt, niemals aber gleich der Dur- und Molltonleiter Grundlage und eine der Grundformen des muſikaliſchen Tonſyſtems, und von gleicher Bedeutung mit den wirklichen Tonleitern ſeyn. Die ſogenannte enharmoniſche Tonleiter iſt aber nicht einmal eine brauchbare Tonreihe, ſondern blos ein unmethodiſches und ganz unnützes, dabei aber noch obenein unfertiges Machwerk der alten Lehrmethode, die mehr für das unbeſeelte Gedächtniß, als für den lebendigen Geiſt des Schülers geſchäftig war.

Tonloch, ſ. Blasinſtrumente.

Tonmalerei. Unſerer Anſicht nach beſteht das ganze Weſen der Tonmalerei lediglich in einem Verwechſeln der Objectivität und Subjectivität des Ausdrucks. Ausdruck überhaupt will jeder Componiſt ſeinem Tonſatze geben; iſt es nun aber nicht der Ausdruck der Gefühle, Empfindungen und Ideen, welche durch Vorſtellungen und Anſchauungen welcher Art in ihm ſelbſt erweckt werden, ſondern iſt es der Ausdruck dieſer Vorſtellungen und Anſchauungen ſelbſt, — mit anderen Worten: ſtellt er die Sache dar durch Töne, welche er, ſey es nun wirklich oder blos in der Vorſtellung, anſchaut, und nicht die Regung, welche dadurch in ſeinem Innern erweckt wird, ſo verfällt er in Malerei, welche ein Fehler und aller Kunſt der Tondichtung zuwider iſt. Malend iſt im Grunde jeder Ausdruck, in ſofern derſelbe nämlich irgend Etwas bildlich durch Töne zur Anſchauung oder ſinnlichen Wahrnehmung bringt; allein er muß ſubjectiv malend, und nicht objectiv malend ſeyn. Unſere Kunſt hat einmal nicht die Mittel, etwas Aeußeres für die Wahrnehmung hinzuſtellen, wie die Bildnerei und Farbenkunſt, aber ſie iſt um deswillen auch deſto poetiſcher, höherer, ja im wahren Sinne des Worts rein geiſtiger Natur, aus deren Gränzen heraustretend ſie unvermeidlich zur Carricatur wird. Uebrigens reicht die muſikaliſche Malerei hinauf bis in die erſten Anfänge der Tonkunſt überhaupt. Wahrſcheinlich fand ſie ſchon ſtatt in den bei den ägyptiſchen und anderen alten Myſterien gebrauchten Tonſtücken; wenigſtens findet ſich in den älteſten, zum Theil von dort her überkommenen, religiöſen Feſten der Hellenen bereits eine kleinliche Tonmalerei, welche denn auch den ſpäteren Griechen und Römern nicht fremd blieb. Nicht minder zeigt dieſelbe ſich in den erſten Entwickelungsperioden der neu emporblühenden Tonkunſt. Die lächerlichſten Wortmalereien findet man bei den berühmteſten Componiſten jener Zeit. Es machte unter Anderen der berühmte Benedetto Marcello einen übermäßigen Secundenſprung, wo der Text redet von einem ſchrecklich gefühlten Uebermaß der Miſſethat. Auch an Tongemälden anderer Art fehlte es damals nicht. So verſuchte einſtmals ein Componiſt zu einem Madrigal des Leon Leoni den Schlag der Nachtigall ſogar auf das täuſchendſte nachzuahmen. Nachdem nun der zwar barrocke, oft aber dennoch höchſt geniale Telemann und auch Mattheſon ſich in ſolchen muſikaliſchen Spielereien ſo ſehr gefallen, und ſie dergeſtalt übertrieben hatten, daß ſie ſogar das lebhafte Conterfei eines Regenbogens ſichtbar auf dem Notenſyſteme darzuſtellen verſuchten, ſo adelte Haydn durch eine genialiſche Anwendung und Ausführung gleichſam das Tongemälde, und erhielt es auch in der claſſiſchen Periode der neueren Muſik bei Ehren, ſo daß ſich die größten Tondichter ſelbſt bis zu ihm vergeſſen konnten. Meiſter Gluck liefert in ſeinen „Pilgriminen von Mekka“ eine wahrhafte Carricatur von muſikaliſcher Malerei, und Beethoven nicht minder begeht hier die ärgſten Mißgriffe. Seine ſogenannte Paſtoralſinfonie ſoll, der eigenen Ankündigung zu Folge, „weniger äußere Naturſcenen als die Empfindungen darüber ausdrücken;“ indeſſen hört man darin unter Anderem gleichwohl das vollſtändigſte Donnerwetter und, im übrigens correkteſten Satze, Nachtigall- und Wachtelſchlag und Kukuksruf, welche Nachahmungen, wenn auch noch ſo glücklich und originell, doch immer nur Nothbehelfe in Ermangelung eines tiefern Ausdrucks bleiben. In dem tobenden Schlachtgemälde von Vittoria tritt der genialiſche Meiſter, der ſo viel innerſtes Leben in Tönen abzuſpiegeln vermochte, noch viel weiter hinaus über den äſthetiſchen Umfang des Tongebietes, und bedient ſich dabei durchaus unkünſtleriſcher und zweckwidriger Mittel. In dem „Wachtelſchlag mit Begleitung des Pianoforte“ drückt derſelbe ſogar durch die nachgeahmte Figur des Wachtelſchlags die erhabenen Worte aus: „Fürchte Gott, liebe und lobe Gott.“ Dergleichen Fehlgriffe nun von den größten Meiſtern entſchuldigen zur Genüge Steibelt's „Zerſtörung von Moskau“ ſammt den übrigen Legionen von Schlachtgemälden, Stürmen, Jagden und anderen Scenen, bis hinab zu den ſchreckbaren Zerrbildern eines Scheller. Unter den Componiſten erſten Ranges war es beſonders Mozart, der, ungeachtet vielfach anreizender Gelegenheit, alles muſikaliſche Spielwerk dieſer Art verſchmäht. Seine charakteriſtiſch andeutende Begleitung in vielen Stellen ſeiner Werke iſt niemals hieher zu rechnen, oder gehören ſie in das Gebiet des Humoriſtiſchen und Komiſchen, wo, wie in dieſem Artikel auch geſagt, die Tonmalerei allerdings erlaubt und von guter Wirkung ſeyn kann. Weil dieſelbe übrigens auch im ernſthaften Style und von den gefeierteſten Meiſtern angewendet wurde, ſo reden mehrere praktiſche Tonverſtändige ihr gern das Wort. Wenn nur, meinen ſie, das Tongemälde correkt im Satze und ſonſt an ſich geiſtreich gearbeitet iſt, ſo könne man ſich daſſelbe wohl gefallen laſſen. Gottfried Weber ſelbſt gehört zu denſelben, wenn er auch nur unter mancherlei Beſchränkung die Tonmalerei zu geſtatten ſucht. Ganz entgegengeſetzter Meinung ſind indeſſen, und ſicher mit Recht, alle Kunſtphiloſophen und Aeſthetiker. Der große Jonathan Swift unter anderen dichtete eigens eine ſatyriſche Cantate, welche, von Doctor Ecclin componirt, die muſikaliſche Malerei gehörig lächerlich macht. Man hört darin unter Anderem das Trottiren und Galoppiren des Pegaſus, das Geknarre der Wagenräder und andere ähnliche Klänge, die nicht unmuſikaliſcher ſeyn können. Eben ſo entſchieden wie dieſe Engländer ſprechen auch gewichtige Stimmen anderer Nationen ſich dagegen aus. Der Philoſoph von Sansſouci ſelbſt ſagt: „in der Muſik wollen wir bei dem Ausdruck der Empfindungen bleiben, und uns hüten, Froſchgequake, Krähengekrächz und hundert andere Dinge nachzuahmen.“ Das Gründlichſte und Tiefſte aber gegen und über die muſikaliſche Malerei hat bis jetzt der ſo kunſtſinnige Engel geſagt, deſſen treffliche Abhandlung darüber (ſ. ſämmtliche Werke Bd. 4, pag. 297 ff.) wir denn hiermit allen Componiſten auf's angelegentlichſte empfohlen haben wollen, indem auch wir mit ihm der Meinung ſind, daß die Tonmalerei im ernſten Style nur angewendet werden darf in ſehr leiſen Andeutungen, etwa nur begründet auf transcendente Aehnlichkeiten, oder auf entfernte Analogien in Ton und Bewegung, und auf eine leichte Aſſociation äſthetiſcher Ideen. So mag die Hirtenflöte gehörigen Orts die Empfindungen des Landmanns beſtimmter ſchildern; die kriegeriſche Fanfare deute uns lebendig die Rhythmen und Klänge aufſtrebenden Muthes; ja es mahne ſelbſt in anſchwellenden Harmonien uns die Tonwelt poetiſch an den in ſchwellendem Morgenſtrahl gleichſam erklingenden Aether; die ſüße Ruhe des ſinkenden Abends, des Heimatthales ſeliger Frieden wehe in langſam verſchwebenden Accorden um die Melodie, — und die Tondichtung hat in ſolchem fernen Anklingen an die Sinnenwelt, über die proſaiſche Nachahmung gegebener Realitäten weit hinaus, ihre eigentliche Sphäre wiedergefunden. Schwärmend nur ſtreift ſie bisweilen an der Seite der reinen Aeußerlichkeit vorüber, und kehrt freiwillig zurück zu ihrem inneren Reichthume, denn was nur ein Herz im menſchlichen Buſen fühlt, Großes und Erhabenes, Anmuthiges und Schönes, das vermag ja die Muſik in luftigen Tongebilden, wie zauberiſch verklärt, darzuſtellen und zu erwecken: dies aber iſt der wahrhafte unendlich mannigfache Vorwurf muſikaliſcher Dichtung. Allegoriſch und zart ſymboliſch hinweiſend in feinen Anſpielungen erſcheint

Digitized by Google

häufig nur ihr Ausdruck; und daher wird denn auch ihr Geiſt nicht ſo leicht begriffen und verſtanden, als es der Fall ſeyn kann in anderen Künſten, die ihren Stoff mehr entlehnen aus der äußeren Welt. Malen die Empfindung ſoll die Muſik, nicht aber malen die Vorſtellung, von welcher dieſe Empfindung erregt wird: das iſt ihre Aufgabe, und in deren Löſung nur erſcheint ſie als wahrhaft ſchöne Kunſt.

Tonmeſſer, ſ. Monochord und Chordometer.

Tonordnung, iſt diejenige Lehre der Melodik, nach welcher die verſchiedenen rhythmiſchen Theile einer Melodie in Rückſicht auf ihre Endigungsformel geſchickt mit einander verbunden werden. Es ſollen z. B. zwei Ruhepunkte oder Einſchnitte und Abſätze von gleicher Art auf einander folgen, ſo können ſie nicht unter allen Umſtänden auch auf gleiche Weiſe an einander gereihet werden oder, was daſſelbe iſt, auf ein und derſelben harmoniſchen Grundlage endigen, ſondern müſſen eine Verſchiedenheit hinſichtlich ihrer Endigungsformel zeigen, und die möglichen Geſetze über dieſe Verſchiedenheit ſtellt derjenige Theil der Melodik auf, weiche wir ſchlechtweg die Tonordnung nennen. Was davon vielleicht hieher gehört, findet man in den Artikeln Abſatz, Einſchnitt und Cadenz oder Tonſchluß. Ausführlicheres haben auch die ausführlichen Compoſitions-Lehrbücher zu enthalten.

Tonſchluß, ſ. Cadenz.

Tonſchlüſſel, daſſelbe was Schlüſſel (ſ. d.).

Tonſchrift. Verglichen über dieſen Gegenſtand die Artikel Menſuralmuſik, Neumen, Noten und die damit in Verbindung ſtehenden Tabulatur, Zifferſchrift u. ſ. w.

Tonſetzer, daſſelbe was Componiſt (ſ. d.).

Tonſetzkunſt, auch Compoſition, der Inbegriff aller der Geſchicklichkeiten, welche dazu gehören, ein muſikaliſches Kunſtwerk zu verfertigen, alſo der Inbegriff aller der Kenntniſſe, Fertigkeiten und natürlichen Anlagen, welche ein Componiſt beſitzen muß, wenn er den Anforderungen genügen können ſoll, welche die Kunſt ſelbſt, die er treibt, an ihn macht. Näher bezeichnet ſind dieſelben bereits in dem Artikel Componiſt.

Tonſtück, ſ. Compoſition.

Tonſyſtem, der Inbegriff aller Töne, welche entweder nach den in ihrer eigenen Natur begründeten und daraus hergeleiteten, oder noch von Alters her überlieferten und durch die Erfahrung als richtig beſtätigten Geſetzen in der Muſik angewendet werden. Von dem alten Tonſyſteme, das bis auf Guido von Arezzo galt und bei den Griechen wie bei den Römern und anderen Völkern in Gebrauch war, handelt bereits der Artikel Griechiſches Tonſyſtem. Vergl. dazu auch die Art. Kirchentonarten, Hexachord, Solmiſation. Unſer jetziges oder das ſogenannte neue und moderne Tonſyſtem nimmt alle erkennbaren und beſtimmbaren Töne auf, und ſetzt ſeine Gränzen da feſt, wo dieſe leichte Auffaſſung und Beſtimmbarkeit und damit natürlich auch der Charakter des Tones als wirklich muſikaliſcher Klang aufhören würde, nämlich aus Mangel an Schwingungskraft. S. Ton. Alle dieſe Töne können ſowohl in Hinſicht auf Höhe und Tiefe, als auch in Hinſicht auf Zeitdauer mittelſt Noten und anderer Zeichen vorgeſchrieben und für das Auge ſinnlich dargeſtellt werden; doch iſt ihre Reihe und Manigfaltigkeit zu groß, als daß nicht eine beſtimmte Eintheilung nothwendig wäre, wodurch ihre Ueberſicht vielfach erleichtert wird. Dies iſt die Eintheilung in Octaven und Intervalle (ſ. d.). Mit den zwölf Halbtönen in einer Octav iſt eigentlich unſer ganzes Tonſyſtem abgeſchloſſen, und ihr Verhältniß zu einander, auf welches ſich wieder das Verhältniß ſowohl der diatoniſchen und chromatiſchen, als Dur- und Molltonleiter (ſ. alle dieſe) gründet, iſt ſo beſchaffen (ſ. Temperatur und die dort angezogenen Artikel), daß ſie nicht allein zu allen in der Muſik vorkommenden und nothwendigen Geſtaltungen angewendet werden können, ſondern auch dazu ausreichen. Auch die Eintheilung der Töne in Con- und Diſſonanzen in unſerem Tonſyſteme iſt ein Ergebniß des Verhältniſſes der verſchiedenen Intervalle unter und zu einander, das aber auch in dem Tonſyſteme der Alten ſchon enthalten war.

Tonunterſchied, ſagen Einige auch für Intervall (ſ. d.).

Tonverhältniß, iſt das Verhältniß der Intervalle, ſ. Verhältniß.

Tonverwechſelung oder **Tonwechſel**, ſ. Enharmoniſcher Tonwechſel.

Tonverziehung, nennen Einige auch wohl das Tempo rubato und die Rückungen (ſ. d.).

Tonweite, daſſelbe was Intervall (ſ. d.).

Tonwiſſenſchaft, ſ. Muſik (als Wiſſenſchaft) und Theorie.

Tonzeichen, ſ. Noten- und Tonſchrift, und die dort angezogenen Artikel.

Toomeree, ein in Dekan und Bengalen gebräuchliches Blasinſtrument, wovon man in Jones „Muſik der Indier“ Kupferbeilage 28 Figur 5 eine Abbildung findet. Es wird aus einer Gourd oder Cuddos-Nuß verfertigt, und hat an dem äußern Rande derſelben zwei enge Röhren oder Flöten mit Tonlöcheen, von Bambusrohr gemacht. Am entgegengeſetzten Rande der Nuß ſteht eben ſo lang der Stiel dieſer heraus, durch welchen der eingeblaſene Luftſtrom ausfließt.

Toph, ſ. Aduſe.

Töpler, Joſ. Herzogl. Kammermuſikus zu Coburg, guter Violinſpieler, geb. in Ullersdorf bei Liebenthal 1799.

Torelli, Giuſeppe, berühmter Violinſpieler des 17. Jahrhunderts, aus Verona gebürtig, war Violiniſt an der Petronikirche und Mitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft zu Bologna, ſtarb auch daſelbſt 1708. Er hat Vieles für ſein Inſtrument componirt, namentlich Concerte, und dadurch ſelbſt eine hiſtoriſche Wichtigkeit gewonnen, indem er nämlich der Erſte war, welcher Concerte für die Violine ſchrieb, in dem Sinne, in welchem wir jetzt das Wort Concert für ein ſolches Inſtrumentalſtück gebrauchen. Nachher arbeitete Vivaldi ſolche Concerte aus, und die Form, welche ſie von dieſem erhielten, ward ſelbſt von Benda und Quanz nachgeahmt und lange beibehalten.

Torri, Pietro, italieniſcher Componiſt des 17. und 18. Jahrhunderts, nach Hawkins ein Schüler des berühmten Agoſtino Steffani, in deſſen Manier er ſpäter auch viele Duette und andere Compoſitionen ſchrieb, die ihm einen weitverbreiteten Ruf erwarben. 1690 lebte er eine Zeitlang am Bayreuther Hofe; nachgehends ward er Oberaufſeher der Kammermuſik zu München; wo er 1691 unter anderen auch die Opern „L'ambizione fulminata“ und „I pregi della primavera“ von ſeiner Compoſition auf die Bühne brachte, und um 1710 kam er als Capellmeiſter nach Brüſſel, wo er gegen 1730 ſein Leben beſchloſſen zu haben ſcheint.

Torropil, heißt bei den Eſthländern, wo dieſes Inſtrument beſonders unter dem Landvolke ſehr beliebt iſt, die bekannte Maultrommel oder Aura (ſ. d.).

Toscani, Joh. Friedrich, vorzüglicher Sänger des vorigen Jahrhunderts, ward 1750 zu Warſchau geboren. Nachgehends kam ſein Vater in Herzoglich Würtembergiſche Dienſte zu Stuttgart, und hier bildete unſer T. ſich unter Jomelli. Seine Stimme war einer der herrlichſten, umfangreichſten Tenore. Auf der Bühne excellirte er beſonders in komiſchen Parthien. Um 1780 ward er als erſter Theater- und Concertſänger zu Caſſel engagirt. Später reiste er viel, und von 1800 an fehlen alle Nachrichten über ihn.

Toscano, Nicolo, geboren zu Monte di Trapani in Sicilien, war Predigermönch und einer der berühmteſten Sänger ſeiner Zeit, d. h. der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wie die Geſchichte gewöhnlich ſich ausdrückt, glaubten ſeine Zeitgenoſſen, daß er eine Orgel in der Bruſt habe, wenn er ſang. Auch ſoll er einige Schriften muſikaliſchen Inhalts verfaßt haben; doch iſt davon Nichts mehr bekannt. Er ſtarb im Jahre 1605.

Digitized by Google

Toſi, 1) Giuſeppe Felice, aus Bologna gebürtig, war gegen Ende des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter zu Venedig, und damals einer der beliebteſten dramatiſchen Componiſten. Sein Sohn — 2) Pier Francesco Toſi, der ſich als Sänger, Schriftſteller und Componiſt auszeichnete, ward ſchon 1647 geboren und ſtarb in einem Alter von 80 Jahren 1727 zu London.

Toſt, Johann, Großhändler in Wien, ein geſchickter Violinſpieler und außerordentlicher Kunſtfreund, welchem auch Joſeph Haydn eine ſeiner ſchönſten Quartetten-Parthien widmete. Er dirigirte bei dem Entſtehen der Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates die erſten großen Muſikaufführungen, namentlich Händel's „Alexanderfeſt," und Stadler's „Befreiung von Jeruſalem."

Tosto, ſ. piu tosto unter Piu.

Touche (franz.), ſ. Tuſch.

Touchemolin (nach Anderen Touchesmoulin), Joſeph, Capellmeiſter des Fürſten von Thurn und Taxis in Regensburg, ausgezeichneter Virtuos auf der Violine und gründlicher Componiſt in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er wurde im Jahre 1727 zu Chalons ſur Marne in Frankreich geboren, und ſtarb 1801. Auch Touchemolin's Kinder, ein Sohn und eine Tochter, zeichneten ſich, jener als Violinſpieler, dieſe als Clavierſpielerin aus.

Toulmon, Bottée de, Königl. Bibliothekar des Conſervatoriums in Paris, wurde am 15. Mai 1797 in Paris geboren. Von ſeinem Vater, der das Amt eines Generalregiſtrators über das Pulver und den Salpeter bekleidete, zu demſelben Fache beſtimmt, kam er im Jahr 1817 in die polytechniſche Anſtalt. Der bald darauf erfolgte Tod ſeines Vaters aber gab ſeinen Entwürfen für die Zukunft eine andere Richtung. Er gab ſein erſtes Vorhaben auf, ſtudirte die Rechte und erhielt 1823 das Diplom eines Advokaten. Bei ſeinem nicht unanſehnlichen Vermögen konnte er mit Muße und nach Luſt und Wunſch die Geſchichte gründlich ſtudiren, ſich die Kenntniß fremder Sprachen aneignen und im Gebiete der Künſte bekannt werden. Er erlernte das Violonrell und war eines der eifrigſten Mitglieder der Dilettantengeſellſchaft, welche ſich damals (1825) im Vauxhall verſammelte und den Namen dieſes Hauſes trug. Der Eifer, wovon T. um dieſe Zeit Proben gab, zog die Aufmerkſamkeit ſeiner Umgebung auf ihn. Er verfaßte darnach auch einige Schriften, deren Zweck von ſeinen damaligen Beſchäftigungen bedingt war, und bildete ſich zunächſt eine aus Muſikalien beſtehende Bibliothek, welche der Gegenſtand ſo allgemeiner Aufmerkſamkeit wurde, daß die bürgerliche Verwaltung ihm den 17. Auguſt 1831 die Bibliothekarſtelle des Conservatoire de Musique, welche durch Hrn. Fétis Entlaſſung erledigt worden war, anbot. T. iſt Mitgliede der société royale des antiquaires de France, des comité historique auprès du ministère de l'Instruction publique ſo wie Ritter der Ehrenlegion. Wir verweiſen hier auf ſeine bekannten Werke.

Touquet (franz.), bei den Trompeterchören oder Trompetenmuſiken die vierte Stimme, welche oft auch, in Ermangelung der Pauken oder Poſaunen die Grundſtimme machen muß. S. Aufzug. Der ital. Name dafür iſt Toccato, worunter aber nicht etwa auch die gewöhnliche Toreate (ſ. d.) verſtanden werden darf.

Tourti, indiſches Blasinſtrument, der Schalmey ſehr ähnlich, eigentlich auch eine Art derſelben, wird von den Bajaderen ſehr gern und häufig gebraucht, ihren Geſang und Tanz damit zu begleiten.

Toutaré, indiſche Trompete, die nur im Kriege gebraucht wird, und ſich eben dadurch, und im Aeußern durch einen geringeren Umfang von der Tare unterſcheidet.

Tozzi, Antonio, um 1736 zu Bologna geboren. 1762 ward von ihm bekannt die Oper „Tigrane," und das Jahr darauf „Innocenza vendicata." 1764 machte er eine Reiſe nach Italien, und im nächſtfolgenden Jahre erhielt er die Stelle eines Herzoglichen Capellmeiſters zu Braunſchweig. Um 1785 hielt er ſich eine Zeitlang zu München auf, und auf dem Theater daſelbſt erſchien von ihm die komiſche Oper „La serva astuta." Nach der Zeit reiste er wieder nach Italien, und von hier durch Frankreich nach Spanien, wo er zuerſt in Barcellona und dann zu Madrid das Amt eines Cembaliſten im Theaterorcheſter begleitete. Zu Barrellona ſchrieb er die komiſche Oper „la Caccia d'Enrico IV.," und zu Madrid ward 1790 von ihm das Oratorium „St. Elena al Calvario" aufgeführt. In Deutſchland lernte man ſpäter noch von ihm in Ueberſetzung kennen die Operetten: „Orpheus und Euridice" und „die ſchlaue Nanette." Seine Gattin, eine geborene Bianchi, und wahrſcheinlich aus der im vorigen Jahrhunderte ſo ſehr berühmten Mailändiſchen Künſtlerfamilie Bianchi ſtammend, war eine ausgezeichnete Sängerin. Gegen 1800 ſcheinen ſie wieder aus Spanien zurück nach Italien gegangen zu ſeyn. Zuverläſſige Nachrichten über ihre letzten Lebensſchickſale liegen nicht vor. Zu ſeiner Zeit war Tozzi als dramatiſcher Componiſt ſehr beliebt.

Tractur, wird von Einigen auch das Regierwerk (ſ. d.) an der Orgel genannt, von dem lat. tractare nämlich — behandeln, führen u. ſ. w.

Traeg, Johann, ſeit 1791 Muſikalienhändler zu Wien; hat ſich manche Verdienſte um die Kunſt erworben, beſonders 1799 durch die Herausgabe eines großen Catalogs von ſowohl gedruckten als ungedruckten und alten und neuen Muſikwerken. Er iſt Großvater der Claviervirtuoſin Blahetka, deren Vater, Traeg's Schwiegerſohn, auch die Handlung nach Traeg's Ableben fortſetzte.

Traetta, Tomaſo, geboren zu Neapel um 1738, gehört zu den letzten, aber auch tüchtigſten Tonſetzern, welche aus der berühmten Schule eines Durante und Leo hervorgiengen. Er ſtarb zu Neapel 1786.

Tragen (nämlich der Töne oder Stimme), ſ. Portamento di voce.

Träger, nennen Einige auch den Balken in Geigeninſtrumenten, ſ. Balken und Geige.

Träger, ſ. Nagelclavier.

Trajaneen, muſikaliſche Feſte der alten Römer, welche der Kaiſer Adrian dem Kaiſer Trajan zu Ehren ſtiftete.

Trainitius, Joſephus Maria, ſeiner Zeit ſehr beliebter Kirchencomponiſt, geboren zu Meſſina am 13. März 1660, ſtarb 1720 daſelbſt.

Trampeli, Chriſtian Wilhelm, Johann Gottlieb, und Johann Paul, drei Brüder, und alle Drei berühmte Orgelbauer zu Adorf, jenem ſächſiſchen Städtchen, das in ſo mancher Beziehung von ſo großer muſikaliſcher Bedeutung iſt. S. Adorf.

Tranquillamente oder **Tranquillo,** jenes das Adverbium, dieſes das Adjectivum, italieniſch, heißt: ruhig, gelaſſen, und erfordert, wo es ſteht, einen Vortrag, bei welchem alle ſtarke und heftige Accentuation vermieden, und auch das Tempo ſo viel als möglich und thunlich gemäßigt wird.

Tranquillini, berühmter italieniſcher Violinvirtuos, blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und hatte ſeinen Wohnſitz zu Verona.

Tranſchel, Chriſtoph, Componiſt und ausgezeichneter Clavierſpieler des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Braunsdorf bei Rosbach 1721, ſtarb im Sommer 1800. Componirt hat er eine Menge Sonaten und andere Sachen für Clavier, und zwar ganz in der Manier ſeines erhabenen Meiſters Bach.

Transitus (lat.), deutſch: Durchgang, auch in der Muſik ganz daſſelbe, was wir unter dieſem Ausdrucke verſtehen; ſ. daher den Artikel Durchgang. Doch drückten die Alten die verſchiedenen Arten des Durchgangs auch gleich im Worte aus, und nannten diejenige Art deſſelben, wenn die durchgehende Note der Haupt- oder Harmonie-Note voransging, oder die ſogenannte Wechſelnote — Transitus irregularis, und dem entgegen Transitus regularis diejenige Art, wenn die durchgehende Note der Hauptnote nachfolgte, alſo die eigentliche durchgehende Note.

Digitized by Google

Transponiren, das Verſetzen eines Tonſatzes oder Tonſtücks oder einer bloßen Stimme in eine andere Tonart, als die vom Componiſten gewählte. Mancherlei Gründe können zum Transponiren Anlaß geben. Der Sänger kann den Wunſch haben, eine für ihn zu hoch oder zu tief liegende Compoſition vorzutragen; bei dem Arrangement einer Compoſition für andere Inſtrumente kann die urſprüngliche Tonart für dieſe ungeeignet ſeyn. In beiden Fällen kann man das Transponiren nicht geradezu unſtatthaft nennen; es iſt oft für den vorgeſetzten Zweck unentbehrlich. Doch bleibt es immer ein Eingriff in die Rechte des Componiſten, und zwar ein oft ſehr bedenklicher, wenn es unleugbar iſt, daß jede Tonart einen eigenen, von anderen unterſchiedenen Character hat. Oft würde man beſſer thun, einzelne zu hohe oder zu tiefe, oder für das neugewählte Inſtrument unausführbare Stellen abzuändern (wiewohl auch das große Bedenken hat, bisweilen ganz unzuläſſig iſt), als das Ganze durch Transpoſition in eine andere Beleuchtung zu ſtellen. Wenn in dieſen Fällen alſo das Transponiren bedenklich und oft unſtatthaft erſcheint, ſo kann man es in andern nicht vermeiden, und ohne Bedenken unternehmen, oder iſt auch dazu nach dem Sinne der Compoſition ſelbſt genöthigt. Das Erſtere iſt der Fall, wenn die Orgel (oder das Clavier mit Blasinſtrumenten) zuſammenwirken ſoll, die eine andere Stimmung haben; das Letztere, wenn aus der Partitur Stimmen geſpielt oder ſchriftlich für das Clavier u. ſ. w. zugerichtet werden ſollen, die einen anderen Fußton haben, z. B. die verſchiedenen Hörner und Trompeten, die alle in C geſetzt werden, die A-, B-Clarinetten u. ſ. w. Ueber die mancherlei Hülfsmittel beim Transponiren dieſer Artikel vergl. A. B. Marx allgemeine Muſiklehre. Es iſt die Fertigkeit des Transponirens nicht blos dem Componiſten, ſondern auch dem Dirigenten, Partiturleſer oder Spieler und ſelbſt dem guten Ausſchreiber nöthig.

Transpoſition, Subſtantiv von dem Verbum transponiren, alſo zunächſt die Verſetzung eines Tonſatzes oder Tonſtücks in eine andere Tonart überhaupt, wie ſie im vorhergehenden Artikel bereits erklärt wurde. Auch verſteht man unter Transpoſition in der Muſik insbeſondere diejenige Art der unmittelbaren Wiederholung eines kurzen melodiſchen Satzes in ein und eben derſelben Stimme und im Verlauf des Tonſtücks überhaupt, wobei das melodiſche Motiv in ganz gleicher Form und Weiſe, nur in einer anderen Tonart hervortritt. Dieſe Transpoſition unterſcheidet ſich alſo nicht allein von dem Verſetzen eines ganzen Tonſtücks in eine andere Tonart überhaupt, ſondern auch von der ihr allerdings ähnlichen Imitation und der ſogenannten Verſetzung insbeſondere, welche den vorhergehenden melodiſchen Theil in eben derſelben Tonart, aber auf verſchiedenen Stufen der Tonleiter wiederholt. Bei öfterem Vorkommen wird ſie das, was man Schuſterfleck oder Roſalie nennt.

Transverſalſchwingung, ſ. Schwingung.

Trautmann, Eduard, Geſanglehrer und Organiſt am K. Cadetten-Inſtitut zu Culm, wurde den 2. Oktober 1799 zu Parchwitz in Schleſien geboren. Als Componiſt hat er eine Menge Sachen geſchrieben: 1 Meſſe, einige Offertorien und Graduale, 6 vierſtimmige Pange lingua, mehrere Sätze Variationen für die Violine mit Clavier- und Quartettbegleitung, 6 Polonaiſen für's Clavier, 6 Polonaiſen für Violine mit Clavierbegleitung, einige Violinſolos mit Quartett- und Orcheſterbegleitung; einige vierſtimmige Choräle, mehrere kleine Clavierſachen für den Unterricht, eine Menge vierſtimmiger Geſänge, ſowohl für Sopran, Alt, Tenor und Baß, als auch für den Männerchor, wovon zwei bei Brandenburg in einer Sammlung vierſtimmiger Geſänge erſchienen ſind, einige Heftchen Lieder mit Clavierbegleitung, wovon das erſte und unbedeutendſte bei Simon in Poſen erſchienen iſt, und eine große Anzahl Tänze.

Traver oder **Travers,** John, erhielt den erſten muſikaliſchen Unterricht in der St. Georgen-Capelle zu Windſor, und ward 1725 Organiſt an der Paulskirche zu London. Er ſetzte hier ſeine Studien mit allem Fleiße fort, und der Umgang mit Doctor Pepuſch war ihm dabei von großem Nutzen. Später ward er an die Kirche zu Fulham verſetzt, und im Jahre 1737 endlich kam er als Organiſt in die Königl. Capelle zu London, wo er 1758 ſtarb. Hawkins zählt ihn in ſeiner Geſchichte zu den ausgezeichnetſten Künſtlern ſeiner Zeit und ſeines Fachs, der beſonders viele Anthems und ſchöne Canzonetten geſetzt habe. Auch eine Sammlung Pſalme für 1 bis 5 Stimmen wurde von ihm in zwei Theilen gedruckt.

Travers, Theodor Johannes, geboren zu Amſterdam den 23. Juli 1811, erblindete kurz nach ſeiner Geburt, durch verkehrte ärztliche Behandlung, an einer an ſich unbedeutenden Augenkrankheit. Bei ſeiner, von frühſter Jugend ſich kundgebenden Vorliebe für Wohlklang und ein äußerſt ſcharfes Gehör, ward die Muſik ſeine Hauptbeſchäftigung ſeit ſeinem 6. Lebensjahre. Er genoß darin den Unterricht des trefflichen Muſiklehrers und Organiſten bei der engliſchen Kirche, Ziegler in Amſterdam, nicht bloß praktiſch, ſondern vorzugsweiſe theoretiſch, wodurch er ſich den Generalbaß und Contrapunkt ſehr zu eigen machte. Bereits in ſeinem 9. Lebensjahre machte er ſich ſowohl in Felix Meritis wie in vielen andern öffentlichen Concerten in Amſterdam mit allgemeinem Beifall als Pianiſt bemerkbar. Später brachte er mehrere Jahre mit ſeinen Eltern in Südamerika zu und ließ ſich auch da, wie beſonders in den niederländiſchen Kolonien zur allgemeinen Bewunderung hören. Nach Europa zurückgekehrt, gab er 1834 auf einer Reiſe nach Griechenland zu Mahon, auf der Inſel Minorka, ein Orgelconcert, wobei er ſich auch von dieſer Seite Ruhm erwarb. In Griechenland legte er ſich in ſpätern Jahren mit großem Eifer und Fleiß auf das Studium der neueren Muſik, worin ihn Thalberg's, Liszt's und Döhler's Compoſitionen ſehr anſprachen. Für ſeine Anſtrengungen wurde ihm nicht nur die Freude zu Theil, daß er in einem Concert bei Hofe in Athen ſehr gefiel, ſondern auch mehrere große Pianiſten — Thalberg, Döhler, Honoré, Delbianco ꝛc. — und Muſikkenner, die er bei einem 9monatlichen Aufenthalt in Florenz kennen lernte, ſprachen ihre große Verwunderung über ſeine Geſchicklichkeit aus, welche ihm auch ſpäter mehrfach in Deutſchland in um ſo höhern Maße zu Theil wurde, weil ſich bei ihm ein entſchiedenes Talent für Compoſition kund gab. Bei der auffallenden Fähigkeit welche die Erblindeten in der Regel für die Tonkunſt an den Tag legen, dürfte es Aufgabe der dazu Berufenen ſein, im Intereſſe der Kunſt und der Menſchheit dahin zu wirken, daß die erlangte muſikaliſche Fähigkeit der Erblindeten (zunächſt wohl in Blinden-Erziehungsanſtalten) benutzt werde, um ihnen eine nicht nur der Ausfüllung der Zeit wegen, ihre Exiſtenz einträglich machende Beſchäftigung, ſondern auch dieſe Exiſtenz ſichernde Einnahme zu verſchaffen, dies wird freilich bei der bisherigen Einrichtung ſolcher Inſtitute ſo lange ein frommer Wunſch bleiben, bis man eigentliche Blinden-Verſorgungsanſtalten hat, in welchem es dann keine zu große Schwierigkeiten haben dürfte, von Seiten einer umſichtigen Direction, die muſiktreibenden blinden Inſaſſen als Muſiklehrer ſelbſt für Beſuchende Sehende zu verwenden.

Traverſa, Gioachimo, um 1770 erſter Violiniſt des Herzogs Cavignan zu Paris, dem Namen nach aber ein Italiener von Geburt, gehörte damals zu den vorzüglicheren Virtuoſen auf ſeinem Inſtrumente. Er ſpielte auch in dem Concert ſpirit. zu Paris, und erhielt immer den rauſchendſten Beifall. Beſonders lobte man die Schönheit ſeines Tons und die außerordentliche Leichtigkeit, womit er die größten Schwierigkeiten überwand. Auch als Componiſt für ſein Inſtrument that er ſich hervor. Es wurden mehrere Concerte, Solo's und Quartette für die Violine von ihm zu Paris gedruckt.

Traxdorff, Heinrich, einer der älteſten berühmten Orgelbauer, den man aber auch Drosdorf und Gasdorff, ja ſogar auch Tremdorff geſchrieben findet,

lebte in ſeinem Geburtsorte Mainz, und blühete um die Mitte des 15. Jahrhunderts.

Trebs, Heinrich Nicolaus, zuletzt Herzoglich Weimarſcher Hoforgelbauer, zu Frankenhauſen 1678 geboren. Er ſtarb gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Weimar.

Tremolo (ital.), ſ. Bebung.

Tremulant, auch tremolando; zunächſt daſſelbe was tremolo oder Bebung (ſ. d.), dann iſt es insbeſondere aber der Name einer Vorrichtung in der Orgel, wodurch ein bebender, zitternder Ton hervorgebracht wird, und natürlich auch der Name des Regiſterzugs, durch deſſen Anzug dieſe Vorrichtung in Wirkſamkeit tritt.

Trento, 1) Vittorio, berühmter italieniſcher Balletcomponiſt, ward geboren zu Venedig um 1765, und machte dort auch ſeine Schule. 1785 war er in Verona und brachte daſelbſt das Ballet „La virtu riconosciuta" zur Aufführung. Es erhielt vielen Beifall, und er ward bald von verſchiedenen Theatern zu ähnlichen Compoſitionen aufgefordert. Die vorzüglichſten darunter mögen ſeyn: „Enrichetta e Valcur," „Il Seraglio ossia l'Equivoco in Equivoco," „Demofoonte," „Flammingo," und „The Triumph of Love." Letzteres ſchrieb er für das Drurylanetheater in London, und es iſt lange Zeit ein Lieblingsballet der Engländer geweſen. Die übrigen waren für Padua und Venedig beſtimmt. Hier in ſeiner Vaterſtadt behielt er fortwährend ſeinen Wohnſitz; ob er aber auch in dieſem Augenblicke noch am Leben iſt, können wir nicht ſagen. — 2) Pietro Trento, geboren zu Venedig um 1780, wahrſcheinlich ein Sohn des vorhergehenden, gehört zu den beliebteren unter den jetzigen italieniſchen Operncomponiſten, obſchon er keine eigentliche Epoche macht, und bei der reichen Productivität eines Donizetti und Anderer auch ſeine Werke nicht gar ſehr vom Glücke begünſtigt werden.

Treu, Daniel Gottlieb, Componiſt, geb. 1695 zu Stuttgart, trat in die Dienſte des Grafen Schaffgotſch zu Hirſchberg, wo er vermuthlich auch ſeine Lebenstage beſchloß, da von jenem Zeitabſchnitte angefangen alle weiteren Nachrichten über dieſen merkwürdigen Mann fehlen.

Treu oder **Trew**, Abadias, geboren zu Anſpach am 29. Juli 1597, ſtudirte Theologie und Mathematik, erhielt daneben aber auch eine ſehr gründliche muſikaliſche Bildung, ward Prediger, und 1625 Rector der Schule zu Anſpach. Von hier vertrieben ihn die damaligen Kriegsunruhen; er ging 1635 nach Altdorf und ward im folgenden Jahre Profeſſor der Mathematik daſelbſt, als welcher er 1669 ſtarb. Das erſte Buch, das er zu Altdorf herausgab, war: „Janitor Lycei musici", und erlebte zwei ſtarke Auflagen. 1645 erſchien von ihm: „Disputatio de natura musicae", und „Disputatio de natura soni et auditus"; 1648: „Disputatio de causis consonantiae et dissonantiae"; 1662: „Disputatio de divisione Monochordi", und vorher 1657 noch: „Directorium mathematicum", worin mehrere Capitel eigens von der muſikaliſchen Harmonie und canoniſchen Gegenſtänden handeln. Treu war ein großer Freund der Tonkunſt und tiefer Kenner derſelben. Obgleich Mathematiker von Beruf ſind jene Schriften doch nicht durchgehends vom akuſtiſchen und mathematiſchen Standpunkte aus abgefaßt, ſondern enthalten auch viele herrliche äſthetiſche und rein muſikaliſch-wiſſenſchaftliche Gedanken und Ausführungen.

Treubluth, Johann Friedrich, berühmter Orgelbauer und Inſtrumentenmacher, zu Weiksdorf in der Oberlauſitz am 29. Mai 1739 geboren, 1754 bis 1760 bei Tamitius in Zittau, und arbeitete nachgehends als Gehülfe bei dem berühmten Hildebrand in Dresden, mit dem er unter anderen auch jenes Rieſenwerk in der großen Michaelskirche zu Hamburg aufrichtete. Nach Hildebrand's Tode ward er zum Hoforgel- und Inſtrumentenmacher zu Dresden ernannt. Außer dem Bau mehrerer trefflicher Orgelwerke machte er ſich namentlich verdient durch einige Verbeſſerungen an der Harmonica, und durch die Erfindung einer Maſchine oder Vorrichtung, vermittelſt welcher ſeine Fortepiano's unverſtimmbar erhalten werden konnten. Dieſe Maſchine beſtand aus zwei mit Schrauben verſehenen Stücken, die auf dem Wirbelſtocke befeſtigt waren und die Wirbel ganz überflüſſig machten, indem die Saiten und zwar dergeſtalt an jenen Schrauben befeſtigt waren, daß man durch einen leiſen Druck ſchon das ganze Inſtrument gleichmäßig höher oder tiefer ſtimmen, und weil das Schraubenwerk ſehr feſt gebaut war, eine Verſtimmung einzelner Töne nur ſelten vorkommen konnte. Treubluth ſtarb zu Dresden 1813.

Trezzini, italieniſcher Tenoriſt neuerer Zeit, aus Bergamo gebürtig, ſtarb daſelbſt im Irrenhauſe 1835, in einem Alter von ohngefähr 40 Jahren.

Trial, Jean Claude, mit Berton gemeinſchaftlich einſt Director der großen Oper zu Paris, ein wahres muſikaliſches Genie, geboren zu Avignon am 13. December 1732, war in ſeinem 12. Jahre ſchon Muſikmeiſter an der Cathedralkirche zu Vaiſon, gab indeſſen die Stelle bald wieder auf, und kehrte nach Avignon zurück, wo er beim Concert engagirt ward. Später hielt er ſich zu Montpellier auf, und glänzte als Violiniſt. Trial's Anſehen als Virtuos wie als Componiſt ſtieg von Jahr und Jahr, und in gleichem Grade nahmen auch ſeine Einkünfte zu, ſo daß er, um ſeine arme Familie zu unterſtützen, einen älteren Bruder und eine Schweſter zu ſich kommen und ſie zu recht brauchbaren Sängern bilden laſſen, wie den übrigen Mitgliedern ſeiner Familie noch eine jährliche Rente von 1200 Livres ausſetzen konnte. Seine Schweſter verheirathete ſich an den berühmten Violoncelliſten Duport. 1767 componirte er mit Berton gemeinſchaftlich die Oper „Silvia". Sie ward ſo beifällig aufgenommen, daß ſie nicht weniger als 34 mal hinter einander gegeben werden mußte. Im nächſtfolgenden Jahre traten Rebel und Francoeur von der Verwaltung der großen Oper ab, und auf ſein Anſuchen ward dieſelbe ihm und ſeinem Freunde Berton übertragen. Mit anderen Componiſten gemeinſchaftlich componirte er mehrere Opern; für ſich allein viele Divertiſſements und Einlagen in ältere Opern, wodurch dieſe ſich fortwährend in der Gunſt des Publikums erhielten. Als Violiniſt muß er einen hohen Grad von Virtuoſität behauptet haben. Er ſtarb 1771.

Trial, d'Aemand, Neffe des vorhergehenden, geb. zu Paris am 3. März 1773, nannte ſich auf ſeinen Compoſitionen Professeur d'Accompagnement et de Fortepiano, und hatte die Muſik im Conſervatoire ſtudirt. Er ſtarb zu Paris 1803, alſo in einem Alter von erſt 30 Jahren.

Triangel, eigentlich Dreieck, und daher in der Muſik der Name für dasjenige eintönige Schlaginſtrument, das beſonders bei der ſogenannten türkiſchen oder Janitſcharen-Muſik angewendet wird, und aus einem in die Form eines gleichſeitigen Dreiecks gebogenen Stahlſtabe beſteht. Wo die beiden Enden des Stabes zuſammenſtoßen, iſt eine Schleife angebracht, in welche ein Riemen oder Band gebunden iſt, um das Inſtrument frei daran zu halten. Das Schlagen des Inſtruments geſchieht durch einen kleinen eiſernen Stab an alle drei Seiten, und zwar nur rhythmiſch; jedoch ſind bei größeren Muſikwerken die Schläge durch Noten vom Componiſten vorgeſchrieben. In Partituren pflegt man für dieſe Noten nur eine Linie zu ziehen, auf welche ſie geſchrieben werden.

Trias oder **Trias harmonica**, ſ. Dreiklang. Trias deficiens oder manca iſt der verminderte Dreiklang; Trias superflua, der übermäßige Dreiklang.

Tribrachys, ein Tonfuß von drei kurzen Noten, die nun, unter ſich zwar gleich, jedoch von beliebiger Geltung ſeyn können, Achtel oder Sechszehntel. Gewöhnlich kommen ſie im Auftakte vor, und hauptſächlich im Geſange, wenn eine Strophe mit drei kurzen Sylben anfängt.

Trichter, daſſelbe was Schalltrichter, ſ. Stürze.

Digitized by Google

Trichterregal, ein veraltetes Schnarrwerk in der Orgel.

Tricinium. Hierunter verſtanden die Alten theils den dreiſtimmigen Satz überhaupt, theils jene kürzeren Tonſtücke für drei Hörner oder drei Trompeten, welche bisweilen bei Aufzügen oder anderen feierlichen Gelegenheiten geblaſen wurden, und wenig harmoniſchen Werth hatten.

Tricklir, Jean, Violoncellvirtuos, geboren zu Dijon 1750. 1783 ward er als Kammermuſikus zu Dresden engagirt, und er gehörte damals, und bis in's laufende Jahrhundert herauf noch, zu den erſten Virtuoſen auf dem Violoncell. Auch erfand er 1785 ein ſogenanntes Microcosme musical oder Mittel, alle Arten von Drath- und Darmſaiten-Inſtrumenten, bei jeder Luftveränderung, unverſtimmbar zu erhalten, wovon jedoch nach ihm kein Gebrauch gemacht zu ſeyn ſcheint. Diejenigen von ſeinen Compoſitionen, welche öffentlich bekannt und gedruckt worden ſind, beſtanden in einigen Concerten und Solo's für ſein Inſtrument, dürften jetzt aber wohl ſämmtlich längſt vergeſſen ſeyn. Er ſtarb zu Dresden um 1816.

Triebenſee, ſ. Trübenſee.

Triemer, Johann Sebald, Violoncelliſt und Componiſt, geboren zu Weimar, wurde von dem Herzoglichen Kammerdiener und Kammermuſikus Eulenſtein zuerſt in Muſik unterrichtet, und bildete ſich nach der Zeit hauptſächlich auf Reiſen. 1725 ſtand er eine Zeitlang im Orcheſter zu Hamburg, und 1727 war er zu Paris, wo er unter Boismortier auch die Compoſition ſtudirte. Die Anfangsgründe hierin hatte er früher ſchon in Weimar bei Ehrbach gemacht. 1729 bereiste er Holland, und erhielt endlich eine dauernde Anſtellung in Amſterdam, wo er 1762 ſtarb. Dort ſind auch viele Sonaten und einige andere Sachen für Violoncell von ſeinen Compoſitionen gedruckt worden.

Trier, Johann, Muſikdirector und Organiſt an der Hauptkirche in Zittau im 18. Jahrhundert. Er war aus Themar im Herzogthum Sachſen-Gotha gebürtig, galt um's Jahr 1760 für einen der größten Meiſter ſeiner Zeit auf der Orgel, und ſtarb zu Zittau im Jahre 1789.

Trieterica, ſ. Orgien.

Triemitonium oder **Trihemitonium**, aus dem Griechiſchen hergeleiteter lateiniſcher Name der kleinen Terz (ſ. d.).

Trigonon, ein Saiteninſtrument der alten Griechen von dreieckiger Geſtalt mit einem Reſonanzboden. Daher auch der Name. Viele glauben, daß das Inſtrument unſerer Spitzharfe ähnlich geweſen iſt; wahrſcheinlicher war es eine Sambuca (ſ. d.), da beſtimmt erwieſen iſt, daß man bei den Griechen auch die Spieler des Trigonons Sambuciſten nannte.

Trille la Barre, ſ. Labarre.

Triller, ital. Trillo, franz. Tremblement, eine Manier (ſ. d.), welche aus einer mehrmaligen geſchwinden Abwechſelung zweier Töne beſteht, die ſich, der Vorzeichnung oder den beigefügten Verſetzungszeichen gemäß, wie eine große oder eine kleine Secunde zu einander verhalten. Der tiefere von dieſen beiden Tönen iſt der vorgeſchriebene Hauptton, über welchem das Zeichen des Trillers ſteht, der höhere der nichtvorgeſchriebene Hülfston. Beide Töne müſſen übrigens gleich deutlich und gleich ſtark vorgetragen und intonirt werden, eben ſo auch keiner mehr Zeitwerth erhalten als der andere. Die Schnelligkeit des Vortrags läßt ſich nicht genau beſtimmen, weil dieſelbe von noch manchen anderen zufälligen Umſtänden abhängt. Im Allgemeinen möchte in der Beziehung die Regel gelten, daß die beiden Töne immer ſo ſchnell als möglich auf einander folgen müſſen. In Anſehung der Stärke und Schwäche des Vortrags hat man ſich eines Theils nach dem Charakter des Tonſtücks überhaupt, anderen Theils und insbeſondere nach der jedesmal auszuführenden Stelle zu richten. Erfordert dieſe nämlich eine ausnehmende Kraft, ſo muß auch der Triller ſtark vorgetragen werden, und umgekehrt. Uebrigens iſt der Triller in jeder Beziehung eine der ſchwerſten Manieren, und verlangt daher viele und beharrliche Uebung. Gewöhnlich unterſcheidet man vier beſondere Arten deſſelben: 1) den ſog. gemeinen, auch ordentlichen, eigentlichen, langen, ganzen Triller ohne und mit Nachſchlag, 2) den Triller von unten; 3) den Triller von oben, und 4) den kurzen, halben oder Pralltriller. Jeder dieſer vier verſchiedenen Triller hat ſein beſonderes Zeichen, obſchon viele Componiſten den einen wie den andern gemeinhin durch tr. oder auch blos + andeuten. Soll der Triller mehrere Takte hindurch ununterbrochen fortgeſetzt werden, ſo wird dies durch eine verlängerte Fortſetzung des Zeichens oder durch eine Schlangenlinie ~~~~~~~~, ſo weit als der Triller dauern ſoll, angezeigt. Vom Pralltriller und den übrigen Trillern iſt in den beſondern Artikeln gehandelt worden. Zum Schluß aber iſt noch einer Art von Trillern zu erwähnen, welche beſonders bei verzierten Cadenzen ſtattfindet. Man pflegt hier nämlich dem Endigungstriller noch einen anderen vorauszuſchicken, der eine Stufe tiefer liegt, um auf dieſe Art unvermerkt in den eigentlichen Schlußtriller überzugehen, wobei man denn auch wohl den tiefern Ton während des Trillers um eine halbe Stufe erhöhen kann. Im Uebrigen gelten von den Trillern alle Regeln und Geſetze, denen die Manieren überhaupt unterworfen ſind. Doppeltriler iſt ein Triller zweier Noten zugleich. Dies iſt ſein einziger Unterſchied von dem einfachen Triller, deſſen ſämmtliche Modifikationen ſonſt auch bei ihm gelten und vorkommen können.

Trillerkette, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Trimeles, ein Singſtück der alten Griechen, das mit der Flöte begleitet wurde. Es ſoll — und das ſcheint auch der Name anzudeuten — aus drei abwechſelnden Strophen beſtanden haben, von welchen die erſte in der doriſchen, dann die zweite in der phrygiſchen, und die dritte in der lydiſchen Tonart geſungen wurde.

Trinklied, ſ. Skolien.

Trio. Vergl. zuvor Terzett. Unter Trio verſtehen wir alſo vorzugsweiſe ein 3ſtimmiges Inſtrumentalſtück, und zwar 1) ein Inſtrumentalſtück von 3 weſentlichen oder obligaten Stimmen, oder auch 2 Hauptſtimmen und einem begleitenden Baß, z. B. Flöte, Violine und Violoncell, oder Violine, Viole und Violoncell, wie Cramer beſonders mehrere vortreffliche Trio's geliefert hat, oder endlich auch nur einer Hauptſtimme und zwei begleitenden Parthien. Die erſte Gattung ſteht ſowohl in contrapunktiſcher als äſthetiſcher Hinſicht am höchſten, denn ſie entſpricht dem Ideenumfange, welchen wir unter dem Artikel Quartett ſchon für dergleichen mehrſtimmige Tonſätze in Anſpruch nahmen, und in welchem dieſelben ſich auch, vom Standpunkte der Kunſt aus betrachtet, eigentlich bewegen müſſen. Die beiden anderen Gattungen nannte man ehedem gewöhnlicher Sonata a tre, dreiſtimmige Sonate, und ſie gehören in der That auch mehr in die Cathegorie der Sonate (ſ. d.) als in die des eigentlichen Trio's. Nun iſt es aber nicht immer nothwendig, daß dieſe ſtreng dreiſtimmig geſetzt ſind, obſchon im Allgemeinen die Geſetze des dreiſtimmigen Satzes (ſ. d.) dabei gelten, wie z. B. wenn das Clavier oder Fortepiano oder ein anderes harmoniſches Inſtrument, wie die Harfe, ein mitwirkendes Inſtrument iſt, welches bei der Benennung Trio gewöhnlich nur als eine Parthie gerechnet wird, ungeachtet es doch wenigſtens zwei Stimmen ſpielt. Dergleichen Trio's für Pianoforte, Violine oder Flöte und Violoncell lieferten vornehmlich Beethoven, Prinz Louis Ferdinand, und Ries ganz vortreffliche. Ehedem gab es auch ſogenannte Kirchentrio's, die im ſtrengen und gebundenen Kirchenſtyle geſetzt waren und förmliche Fugen enthielten. Sie wurden gewöhnlich auf zwei Violinen und einem Baßinſtrumente ausgeführt. Und die ſogenannten Cammertrio's, d. h. Trio's im Cammerſtyle geſetzt oder für Cammermuſik, hatten ſonſt ihre eigenen Geſetze. Gewöhnlich wurde ein melodiſcher Satz zum Thema genommen, und dieſes dann in den verſchiedenen Stimmen

Digitized by Google

mit größter Einheit ausgeführt. — 2) Wird der Name Trio auch gebraucht für den zweiten Satz kleinerer Tonſtücke, als Menuett, Walzer und anderer, welcher dem erſten Hauptſatze oder dem eigentlichen, für ſich ſchon abgeſchloſſenen Tonſtücke noch angehängt iſt, mit demſelben abwechſelt und dem Charakter deſſelben vollkommen, aber auch ſo entſpricht, daß er gewiſſermaßen einen geſchlechtsartigen Gegenſatz, eine Art Antwort oder weiblichen Tonwechſel bildet. Man belegt dieſen Satz daher auch wohl mit dem Prädicat alternativo. Hieraus wird llar, was die Alten unter einer Menuetto alternativo verſtanden — das Trio der eigentlichen Menuett. Daß dieſes, und zwar zur beſonderen Unterſcheidung von dem erſten Hauptſatze, dreiſtimmig geſetzt ſey, geht aus ſeinem Namen ſchon hervor, und ehedem ward auch ſtreng darauf gebalten; allein jetzt richtet man ſich wenig oder gar nicht mehr darnach, und wir finden Tonſtücken verſchiedener Gattung Trio's angehängt, die nichts weniger als dieſen Namen verdienen. Um ihres Charalters als alternativer Satz willen ſtehen die Trio's meiſt auch in einer anderen, aber verwandten Tonart als der erſte Hauptſatz. Ehedem nahmen die Componiſten gewöhnlich dazu die verwandte Molltonart der erſten Durtonart. Neuerer Zeit hat man angefangen, auch hierin ſich mehr Freiheiten zu erlauden.

Triole, eine taltiſche Figur (ſ. d.), in der eine größere Note in drei, ſtatt in zwei kleinere zerlegt iſt, z B. ein Viertel in drei Achtel ſtatt in zwei; — man bemerkt, daß hier die Benennung der Glieder (z. B. dreier Achtel von einem Viertel) nur uneigentlich genommen iſt, und lönnte allenfalls beſondere Namen, Triolenachtel u. ſ. w., anwenden, wo ein Mißverſtehen zu beſürchten wäre. Von den drei Gliedern einer Triole können eins oder zwei durch Pauſen dargeſtellt, auch zwei in eine größere Note zuſammengezogen oder auch eins oder zwei in kleinere Glieder zerlegt werden. In allen dieſen Fällen, beſonders bei den verwickelteren, ſetzt man über die zur Triole gehörigen Noten die Ziffer 3 unter einem Bogen; oft wird dies aber auch unterlaſſen, oder bei einer Reihe von Triolen nur der erſten die Ziffer übergeſetzt; dann muß man aus der Takteintheilung und dem Zuſammenhange des Ganzen errathen, daß der Componiſt Triolen gewollt, und welche Noten er zu jeder Triole gerechnet hat. Die Triolennoten werden übrigens ganz gleichmäßig geſpielt, nur die erſte erhält einen Nachdruck.

Tripelfuge, eine Fuge mit drei Subjecten. Das Weitere unter Fuge und Doppelfuge.

Tripeltakt, Name der dreizeitigen Taktart, ſ. Takt.

Triphon, wenig gelanntes, 1810 von Weidner zu Frauſtadt erfundenes Inſtrument. Es iſt eine Art aufrecht ſtehenden, mit Saiten bezogenen Flügels. Statt der Taſten ſind bloße Hölzſtäbe. Beim Spielen zieht man lederne Handſchuhe an, deren Spitzen mit Colofonium beſtrichen ſind, und ſtreicht die Stäbe gegen ſich zu, wodurch die Saiten einen flötenartigen Ton von ſich geden. Das Tractament zeigt deutlich, daß nue Tonſtücke von ſehr langſamem Tempo und wenig Umfang darauf vorgetragen werden können. Dies mag auch Schuld ſeyn, daß das Inſtrument faſt gar keine Aufmerkſamkeit im muſikaliſchen Publikum erregte. Eine ausführliche Beſchreibung, nebſt Zeichnung findet man in der Leivziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung vom Jahre 1810.

Triphonie, aus dem Griechiſchen, heißt: Dreiſtimmigkeit, alſo triphoniſch daſſelbe was dreiſtimmig (ſ d.). Daher nannten die Griechen auch wohl ein mit drei Saiten bezogenes Inſtrument, die dreiſaitige Lyra, Triphon. Es war dies der Peetis (ſ. d.) ſehr ähnlich.

Trite, der Name der zweiten Saite in den drei höchſten Tetrachorden des Griechiſchen Tonſyſtems. S. über das Weitere dieſen Artikel.

Tritonius, Petrus, ein zu Anfange des 16. Jahrhunderts lebender Contrapunktiſt.

Tritonus, Dreiton, nannien die alien Tonlehrer die übermäßige Quarte, weil dieſelbe aus drei ganzen Tönen beſteht, z. B. f g a h oder c d e fis.

Tritto, Giaeomo, geb. zu Neapel um 1760, und geſtorben um 1824, gehörte in den letzten Deeennien des vorigen und in dem erſten des laufenden Jahrhunderts zu den beliebteſten italieniſchen Operncomponiſten. Um 1791 hielt Tritto ſich einige Zeit in Madrid auf, und nachgehends machle er auch eine Reiſe nach Deutſchland, und verweilte zu Wien, wo er ein Paar ſeiner Opern auf die Bühne brachte. Von 1800 an lebte er fortwährend in Neapel, und arbeitete hauptſächlich für das dortige Theater San Carlo.

Trnka, Wenzeslaus Johann, ein Componiſt der neueren Zeit, Sekretär des Grafen von Hoyos in Wien, deſſen bedeutendſte Werke in folgenden beſtehen: 12 Lieder für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte, in 2 Heften; Trauermarſch auf den Tod des Kaiſers Alexander von Rußland, für das Pf.; Jubelmarſch zur Feier der Wiedergeneſung des Kaiſers Franz des Erſten von Oeſterreich, für das Pf. (1826); 2 große Polonaiſen für das Pianoforte. Für Liebhaber gewiß ſämmtlich ſehr willkommene Gaben.

Trochäus, ein Tonfuß (ſ. Metrum) von einer langen und lurzen Note oder einem ſchweren und einem leichten Accent. Daher kann er ſowohl im $^2/_4$- als $^3/_4$-Talte vorlommen. Der $^6/_8$-Takt beſteht aus 2 ſolchen Füßen in einem Takte.

Trofeo, Ruggero, Capellmeiſter zu Mailand an der Kirche della Scala im 16. Jahrhunderte, gehörte zu den ausgezeichneten Componiſten ſeiner Zeit.

Trojnni (nach anderen Trojano), Giovanni, von 1596 bis 1600 Capellmeiſter an S. Maria Maggiore zu Rom, war aus Todi gebürtig nud für ſeine Zeit ein ſehr tüchtiger Comvoniſt.

Tromba, die Trompete (ſ. d.); Tromba marina — Marinetrompete. S. auch dieſen Artikel.

Trombetto, Askanio, Componiſt aus Bologna, lebte abee meiſtens zu Neapel, und blühete hier hauptſächlich in den ſiebenziger Jahren des 16. Jahrhunderts. 1571 gab er unter Anderem dort eine Sammlung von den damals ſehr beliebten Villanellen heraus; auch „Sacrae Symphoniae", von denen Hasler einige in ſeine derartige fünfſtimmige Sammlung aufgenommen hat. Auf der Münchener Bibliothek werden noch von ihm aufbewahrt: Neapolitane a 3 voci, welche 1573 zu Venedig gedruckt worden ſind.

Trombone, italieniſcher Name der Poſaune (ſ. d.).

Tromlitz, Johann Georg, beſonders für die Flötiſten immerhin ſehr merkwürdiger Mann, ward 1726 zu Gera geboren, und kam früh nach Leipzig, wo er ſich der Muſik widmete und nachgehends auch als Muſiklehrer habilitirte. Um 1760 gehörte er zu den fertigſten Flötenbläſern Deutſchlands, obſchon ſein Ton an und für ſich nicht ſehr angenehm war, wenn auch ausnehmend ſtark. Er ſpielte viel öffentlich, vielleicht mehr als ſeiner ſehr ſchwächlichen Körperconſtitution zuträglich war, und zog manchen braven Schüler. Daneben componirte er viele Sonaten, Concerte, Duette und andeee Sachen für Flöte; Einiges auch für Clavier. Begreiflicher Weiſe ſind jetzt dieſe Werke meiſt ſchon vergeſſen. Er trug auch Viel zur Verbeſſerung ſeines Inſtruments bei, und dies iſt es vornehmlich, was ihn in der Geſchichte der Flöte unvergeßlich macht. T. erreichte ein Alter von beinahe 79 Jahren, indem er erſt im Februar 1805 ſtarb.

Trommel, ital. Tamburo, franz. Tambour, bekanntes uraltes Inſtrument. Schon die Hebräer und Aegypter hatten Trommeln aller Art, denn zu den Trommeln im Allgemeinen gehören eigentlich alle Gattungen von Schlaginſtrumenten, bei welchen der tonerregende Körper ein Fell iſt, das, über Reife geſpannt, auf irgend eine Weiſe nun durch Schlagen in Vibration geſetzt wird, alſo auch das Tamburin, die Pauken ꝛc. Das Inſtrument, welches jetzt vorzugs- und unterſcheidungs-

Digitized by Google

weiſe den Namen führt, iſt beſonders beim Militär gebräuchlich, und giebt einen einfachen, dumpf raſſelnden oder ſchwirrenden Ton von ſich, wenn man darauf ſchlägt. Es beſteht aus einem Cylinder von Holz oder Meſſingblech, welches zuſammengelöthet iſt. Die Militärtrommeln ſind alle von Blech, damit ſie einen ſtärkeren Ton geben, die Trommeln in den Orcheſtern jedoch meiſt von Holz. Die beiden offenen Seiten des Cylinders werden mit **Trommelfellen** überzogen, die aus Pergament von Eſelshaut oder aus weißgarem Kalbleder beſtehen. Ueber jedes Fell wird ein hölzerner Reifen auf den Cylinder geſchoben, wodurch es feſtgehalten wird und mehr oder weniger geſpannt und dadurch höher und tiefer geſtimmt werden kann, indem beide Reife mit Löchern verſehen ſind, durch welche im Zickzack eine dünne Schnur, die **Trommelleine**, gezogen, und das Ende dieſer Schnur an dem ſogenannten **Stellſchlüſſel**, einer Schraube in einem Bügel, welcher oben an der Trommel angebracht iſt, angebunden wird, und durch Umdrehen dieſer Schraube nun die Schnur bald ſtraffer bald lockerer angezogen und dadurch jene Reife bald tiefer auf den Cylinder bald höher geſchoben werden können. Daſſelbe bewirkt man übrigens auch durch die ſogenannten **Trommelſchleiſen** von feſten Lederſtreifen, welche um je zwei Stücke jener Schnur, die zuſammen einen Winkel bilden, gelegt ſind; indem man nämlich die Schleiſen nach dem breiten Ende des Winkels ſchiebt, wird die Schnur ſtraffer angeſpannt und der Ton höher, oder doch heller, und umgekehrt. Die gewöhnlichen Militärtrommeln ſind noch mit einer über das untere Fell laufenden Saite verſehen, welche durch eine, am Cylinder befindliche Schraube feſt angezogen wird und das Schmettern und Raſſeln des Tons hervorbringt, daher auch **Sangſaite** heißt. Bei manchen Trommeln und beſonders bei den kleinen Kindertrommeln iſt der Cylinder aus einem breiten Holzſpahne verfertigt. Solche Trommeln aber haben wenig Klang. Das Schlagen oder Rühren der Trommeln geſchieht mit zwei Klöppeln (**Trommelſtöcken**). Dieſe ſind hölzerne Stäbe von hartem Holz, je nach der Größe der Trommel 10 bis 16 Zoll lang, und vorn mit einem ovalrunden Knopf verſehen. Der **Trommelſchläger** oder **Tambour** trägt beim Gebrauche die T. an einem breiten Riemen (**Trommelriemen**), über die rechte Schulter und Bruſt gehängt, an der linken Seite des Schenkels. Obgleich die T. nur einen einzigen Ton von ſich giebt, ſo kann doch durch das einfache oder doppelte Schlagen, durch Stärke und Schwäche, Schnelligkeit und Langſamkeit des Schlages viele Veränderung in dem Trommelſchlage hervorgebracht werden. Daher wird der Trommelſchlag beim Militär zu verſchiedenen Zeichen und Commando's benutzt, namentlich denen, die ſich im Geräuſche der Waffen nicht wohl rufen laſſen. Auch dient er dazu, beim regelmäßigen Marſche den Schritt in gleichem Tempo zu erhalten und dadurch die Anſtrengung zu erleichtern (ſ. Rhythmus), oder die Militärmuſik zu begleiten. Die Manieren beim Trommelſchlagen beſtehen aus dem **Wiebel**, dem **Schleifſchlag**, **Doppelſchlag** u. ſ. w. Bei Trauerzügen wird beim Militär die T. durch ein auf die obere Haut gelegtes Tuch und Umwicklung der Saite gedämpft. Die ſogenannte **große Trommel** (gran tamburo) iſt eben ſo eingerichtet, nur 3 bis 4 mal größer, und der Cylinder immer von Holz. Auch fehlt bei der unteren Haut die Sangſaite, und man ſchlägt ſie mit **einem** Klöppel, deſſen großer Knopf mit weichem Leder überzogen iſt. Daher kann auch immer nur ein Schlag darauf geſchehen, der einen gleichförmigen Ton hervorbringt. Sie wird nur zur Begleitung der ſogenannten Janitſcharenmuſik gebraucht oder in großen Orcheſtern mit ſtarker Beſetzung der Blasinſtrumente, und ihre einzelnen blos rhythmiſchen Schläge ſind ziemlich das, was die Drucker in einem Gemälde. Zum Unterſchiede von dieſer großen Trommel heißt jene kleinere, auf der ſich Wiebel ꝛc. ſchlagen laſſen, **Tamburo rullante** — rollende Trommel. In Orcheſtermuſiken dient dieſelbe, den einzelnen Schlägen der großen Trommel etwas Rollendes zu geben und dadurch das zu ſehr Einfache zu nehmen. Deshalb geſchieht der wirbelnde Schlag auch immer etwas vor dem Schlag der großen Trommel, mit welchem die Becken wieder genau zuſammentreffen. Die Noten für die Trommeln ſtehen gewöhnlich in C und können auch auf einer Linie geſchrieben werden, indem es nur nöthig iſt, die Pauſen und Schläge, kurz den Rhythmus gehörig anzudeuten. Die Italiener, welche die große Trommel auch gran cassa nennen, führten dieſe zuerſt in den Opern ein, wahrſcheinlich zunächſt nur, um in den großen Räumen ihrer Theater und bei rauſchender Muſik den Takt recht vernehmbar zu markiren. Früher gehörte die T. ausſchließlich der Janitſcharenmuſik an. Hieraus geht denn auch hervor, daß ſie nur da in Orcheſtern ſtatthaft iſt, wo recht volle Accorde ertönen, und es nothwendig wird, daß deren rhythmiſche Accente bedeutend hervorgehoben werden, wenn überhaupt der beabſichtigte ſtarke Effect erreicht werden ſoll. Zu viel Toben in der Muſik macht dieſe aufhören, Muſik zu ſeyn. Wer höheren Sinn für Kunſt hat, wird daher auch nie der Trommel zu viel Recht und Leben in ſeiner Muſik einräumen, und ſie anders als rhythmiſchen Taktmeſſer gleichſam gebrauchen. Wo es darauf ankommt, wirkliche ſogenannte Schlageffecte zu bewirken, da ſchlage man denn auch die Trommel, aber ſonſt ſey man ſparſam mit ihr in einer vollen Orcheſtermuſik. Jedem, was ihm gehört, und der Militärmuſik iſt die Trommel weſentlich und eigenthümlich.

Trommelbaß, heißt die Auflöſung der Baßtöne in gleichmäßige, ziemlich ſchnelle rhythmiſche Glieder, z. B. in Achtel oder Sechszehntel, wodurch ein trommelartiges Getöne des Baſſes entſteht, woher der Name.

Trompete, ital. Tromba, Clarino, franz. Trompette, das bekannte Blechinſtrument, welches eben ſowohl bei Feldmuſiken, als in vollen Orcheſtern wirkſam verwendet wird. Ueber den argen Mißbrauch unſerer modernen Operncomponiſten, welche die zärtlichſten Arien mit obligatem Geſchmetter begleiten, wollen wir ein mitleidiges tacet beobachten. Die Setzweiſe für daſſelbe iſt immer in C; die erforderliche Tonart muß demnach angezeigt werden, und wird, falls nicht eigene, für dieſe Stimmung gearbeitete Exemplare vorhanden ſind, durch Aufſteckung der **Krumbögen** (ſ. d.) bewerkſtelligt, wie beim **Horn** (ſ. d.). Vormals blies man nur aus B, C, D und Es; gegenwärtig faſt in allen Scalen, z. B. H, A, Des, E, Fis, As, F und dergl. Bei den ſogenannten Aufzügen mit 4 Trompeten heißen die beiden erſten Clarino primo e secondo, die dritte Principale, die vierte Toccato, oder die letzteren zuſammen auch öfters Tromba prima e seconda. Das Inſtrument wird gleich dem Horn mit einem Mundſtück angeblaſen; die lange Meſſingröhre iſt zweimal, der Bequemlichkeit wegen, in der Mitte zuſammen gebogen, und der Schall verbreitet ſich durch den untern Sturzbecher. In dieſen wird bei Leichenfeiern, Todtenmärſchen u. ſ. f. ein keilförmig zugeſpitztes Holzzäpſchen eingepaßt, durch welche Vorrichtung, Sordino genannt, der Klang fremdartig gedämpft hervorgeht. Die Trompete hat eigentlich nur die Naturtöne des reinen Dreiklanges, Terz, Quinte, Octave, Decime und Duodecime; außer dieſen noch die kleine Septime und beide Nonen; in der Tiefe die Unterquarte der Tonica und deren Subbaß-Octave. Concertiſten blieſen ſonſt auch die Halbtöne; in unſeren Zeiten hat man ſich's ungleich leichter gemacht. Man bedient ſich entweder eines Inſtruments mit aufwärts gebogenem Becher, mit welchem die ſogenannten geſtopften Töne, wie beim Horn, mit der Hand gegriffen werden, oder man ſpielt auf einer Inventions- oder Maſchinentrompete, mit Klappen verſehen, welche durch einen einzigen Zug umgeſtimmt werden kann. Mittelſt ſolcher und der Zuſammenſtellung mehrerer Inſtrumente aus verſchiedenen Tonarten hört man bei unſeren Cavallerie-Regimentern die complicirteſten Mu-

Digitized by Google

ſikſtücke aufführen. Einen und denſelben Ton in größter Schnelligkeit zu vervielfältigen wird durch den Zungenſchlag bewirkt. Als bei unſern guten Voraltern an Fürſtenhöfen noch die Sitte herrſchte, das Signal zur Mittags- und Abendtafel durch Trompetenchöre geben zu laſſen, geſchah dies mit Inſtrumenten von blankem Silber. Wie das Horn, die Poſaune und die Trommel gehört auch die Trompete zu den älteſten muſikaliſchen Inſtrumenten. Die Völker der früheſten Zeit bedienten ſich ihrer im Krieg, zum Zuſammenrufen des Heeres und des Volks bei öffentlichen Verſammlungen und Opfern. Alle Abbildungen aber, welche wir in den Werken der Geſchichtſchreiber von dieſem Inſtrumente finden, ſtellen daſſelbe nicht gewunden, wie wir es jetzt haben, ſondern geradeaus vor; auch wohl in der Geſtalt eines Ochſenhorns. Auch war der Umſang der alten Trompeten ſehr gering, und betrug meiſt nur drei, höchſtens vier Töne. Seine jetzige Geſtalt ſoll das Inſtrument durch einen gewiſſen Moritz unter Ludwig XII. erhalten haben. Früher machte man Trompeten aus Silber und anderem koſtbaren Metall, jetzt blos aus Meſſingblech. Die Rohre hat die Länge, daß der Ton eines achtfüßigen Principalpfeife, alſo der menſchlichen Stimme vollkommen gleich kommt. Oben iſt ſie ohngefähr ½" weit, nachgehends erweitert ſie ſich immer mehr bis zum Schallbecher. In früheren Zeiten hatten die Trompeter, welche ſehr in Ehren ſtanden und eine eigene Zunft bildeten, zur Bezeichnung der Octaven wunderliche, gleichſam zunftmäßige Namen eingeführt. So hieß bei ihnen das große C Flattergrob, wahrſcheinlich weil dieſer Ton etwas unſicher und zitternd klingt; das kleine c Grobſtimme, und das kleine g Faulſtimme, ohne Zweifel weil dieſe Stimme den Ton g oft nach einander zu blaſen hat, da er ſowohl als Quinte der Tonica wie als Grundton des Dominantenaccordes oft vorkommt, faul an ſeiner Stelle bleibt; das Blaſen der Grundſtimme hieß Principalblaſen, und das der Oberſtimme, wo auch Soloſätze vorkommen, Clarinblaſen; das Schmettern nannte man trommeten, und dem entgegen das ſanfte Intoniren ſchlecht blaſen. Daher überſetzte auch Luther ſo die Stelle 4 Moſ. 10, 1—10. Neuerer Zeit haben ſelbſt große Tonmeiſter die Trompete zur Ausführung zarter Melodien ſehr wirkſam benutzt. Ja ſogar Händel that dies in ſeinem „Meſſias" bei der Baßarie „Sie tönt die Poſaune." Die Behandlung der Trompete verlangt einen geſunden, ſtarken Körperbau, gute Lungen und eine geläufige Zunge. Zur Hervorbringung der chromatiſchen Tone erſand Meyer in Hamburg zuerſt ein eigenes Mundſtück; nachher 1780 Michael Wögel in Carlsruhe die ſogenannte Inventionstrompete; Weidinger in Wien 1801 die Klappentrompete; der Goldarbeiter Neßmann in Hamburg eine Trompete mit verborgenen Klappen. Alle dieſe Arten von Trompeten leiſten indeß noch nicht das, was auf der neueren Ventiltrompete hervorgebracht werden kann. Was Ventile ſind, wird dieſer Artikel lehren und iſt auch ſchon in dem Artikel Horn geſagt worden, was um ſo mehr hier nachgeleſen werden mag, da es mit den Ventilen bei der Trompete ganz dieſelbe Bewandniß hat wie mit denen beim Horn. Gottfried Weber ſchrieb in der „Cäcilia" Bd. 17 pag. 73 ff. einen langen und breiten Aufſatz über die Mängel und Vorzüge der Ventiltrompeten, und dort findet man auch auf Tabellen eine vollſtändige Gamme dieſer Art Trompeten. In Orcheſtermuſiken ſollte die Trompete niemals über klein c bis zweigeſtrichen g, höchſtens a hinausgehen. Soloblaſer und Virtuoſen, welche es können, mögen mehr thun. Die B-Trompete ſteht einen Ton tiefer als die Violine und iſt dem B alto des Horns gleich. Die C-Trompete iſt mit der Violine gleich und daher um eine Octav höher als das C-Horn; die D-Trompete ſteht einen Ton höher als die Violine und um eine Octav höher als das D-Horn; gleiches Verhältniß findet bei der Es-Trompete ſtatt, und bei der E- und F-Trompete. Schnelle Läufe eignen ſich nicht für die Trompete, aber ſie kann recht wohl ein und denſelben Ton ſchnell auf einander hervorbringen, was man auch wohl den Zungenſtoß nennt, da es durch einen Stoß mit der Zunge geſchieht. Ein förmliches Lehrbuch für die Trompete ſchrieb zuerſt Altenburg in ſeiner heroiſch-muſikaliſchen Trompeten- und Paukenkunſt, dann Kling in ſeiner theoretiſch-praktiſchen Horn- und Trompetenſchule, und Fröhlich. Virtuoſen auf dem Inſtrumente waren und ſind: Altenburg, Barthel, Brand, Buhl, Freſcobaldi, Graſ, Gerard, Khayl, Kohaut, Lewy, Pepuſch, Plock, Weidinger, Zenker u. A.

Trompete-Marine, ſ. Marine-Trompete.

Trompetenfeſt, ſtiſtete Moſes, wahrſcheinlich zur Feier der Ernte. Es mußten alle Trompeter zuſammen kommen und Muſik auf ihren Inſtrumenten machen. 4 Moſ. 29 iſt zuerſt Rede von dieſem Feſte.

Trompetengeige, ſ. Marine-Trompete.

Trompeter, wer Trompete bläſt, ſ. Trompete. Ueber den unter dem Namen Trompeter bekannten Automaten von Kaufmann und Mätzl ſehe man dieſe und auch den Artikel Automat.

Trompette, ſ. Trompete.

Tronci, Antonio und Filippo, zwei Brüder und beide berühmte italieniſche Orgelbauer, lebten zu Florenz, und blüheten beſonders von ohngefähr 1750 an bis gegen 1780.

Troppo, (ital.) ſehr, allzuſehr, ſteht oft zur näheren Beſtimmung einer Vortragsbezeichnung, z. B. Allegro non troppo — nicht allzu ſchnell; Adagio non troppo — nicht ſehr oder nicht gar zu langſam, u. ſ. w.

Troſt, Gottfried Heinrich, berühmter Orgelbauer aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Altenburg. Er war auch der Lehrer der nachmals ſo berühmten Orgelbaumeiſter Friederici, Graichen und Ritter. Sein Vater, Tobias Gottfried Troſt, ebenfalls Orgelbauer, bauete unter anderen das 37ſtimmige Werk in der Bergkirche zu Langenſalza.

Troubadour. Gewöhnlich werden allgemeinhin diejenigen Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts mit dieſem Namen bezeichnet, welche ſich der provencaliſchen Sprache bedienten. Das iſt aber bei Weitem nicht beſtimmt genug. Auch die Jongleurs bedienten ſich der Sprache. Man vergleiche den Art. Jongleur. Troubadour hießen ſie nur, wenn ſie kunſtmäßig dichteten. Es beweiſt dies auch der bloße Name ſchon, denn Troubadour kommt her von dem provencaliſchen trobaire, d. i. erfinden, trobador — Erfinder. Auch iſt es mehr als wahrſcheinlich; daß man unter Troubadour nur den lyriſchen Dichter verſtand, den Liederdichter; und dieſes kunſtmäßige Dichten ward allgemein als ein ſehr ehrenvoller Beruf betrachtet; Kaiſer und Könige verſchmäheten den Ruf und Ruhm nicht, die es begleiteten, und manchmal hat ſich das Selbſtgefühl des Dichters in ſolcher Beziehung unumwunden ausgeſprochen. So ſagt der edle Peyrol, unter den Troubadours einſt einer der beliebteſten: „Wohl muß ich ſingen, da Liebe mich es lehrt, und mir Talent giebt, ſchöne Verſe zu dichten; denn ohne ſie wäre ich kein Sänger und nicht gekannt von ſo vielen edlen Leuten." Die allermeiſten der Troubadours nämlich, beſonders die bei Höfen angeſtellten, verſtanden ſich zugleich auf das Singen und Spielen ihrer Lieder, und welche es allenfalls nicht konnten, hatten dazu Jongleurs in ihrer Begleitung. Ja Viele waren ſogar des Componirens kundig, und ſetzten ihre Lieder, die nicht nach ſchon vorhandenen Melodien gedichtet waren, in Muſik, wie ſie ſelbſt am Eingange oder Schluſſe derſelben bemerken. Auch die Fertigkeit, poetiſche Erzählungen vorzuleſen, war zu einer Zeit, wo es mehr Ohren gab, die auf Wunder und Abentheuer geſpannt waren, als Augen, dieſelben zu leſen, eine ſehr willkommene Gabe. Die Schreibekunſt dagegen beſaßen offenbar nur wenige. Von Elias Cairel wird es in den Lebensnachrichten ausdrücklich bemerkt. Arnaut von Cotignac dagegen geſteht, daß ihm dieſe Kenntniß abgehe, indem er am Schluſſe eines Liedes einen Schreiber erſucht, es ihm aufzuſchreiben. Guiraut von Calanſon

Digitized by Google

führt das Werk eines anderen Dichters an, das dieſer, wie er ſagt, habe ſchreiben laſſen. Der Dichter war alſo in dieſem Falle genöthigt, ſich des Dictirens zu bedienen, und daher ward Dictiren auch gleichbedeutend gebraucht mit Dichten. Ohne Zweifel wurde der Text ſogleich mit Muſikzeichen begleitet, wenn der Dichter eine neue Melodie angeben wollte. Marcadrun bemerkt, er wolle ſein Gedicht ſammt den Ton über's Meer ſenden. Uebrigens war die Muſik der Troubadours natürlich ganz ſo beſchaffen wie die ihrer muſikaliſchen Diener, der **Jongleurs** (ſ. d.); ſie hatten dieſelben Inſtrumente und dieſelbe Art, dieſe zu behandeln, d. h. in der guten Zeit der Jongleurs. Als dieſe zu Gaſſenmuſikanten herabſanken, und die Troubadours ſtets als Dichter und Muſiker zugleich erſchienen, behielten dieſe die edleee Sing- und Spielweiſe bei. Harfe war ihr Lieblingsinſtrument. — Die älteſte Geſchichte der Troubadours liegt völlig im Dunkeln. Will man in dieſer Beziehung etwas Näheres über ſie eeſahren, ſo muß man ihre Lebensverhältniſſe, ihre Kunſtübung, ſo wie die Schickſale ihrer Poeſie, von der Blüthe bis zum Untergange darzulegen ſuchen. Die älteſte Poeſie iſt überall die Volkspoeſie. Ihr Charakter iſt Einfachheit der Darſtellung, wie der metriſchen Form; ſie iſt unter allen Völkern einheimiſch; am mächtigſten aber wirkt ſie immer in ſolchen Zeiten, wo der Glaube an das Wunderbare, die Neigung zum Abentheuerlichen ſich mit Sinnlichkeit und Fröhlichkeit verbindet. Alsdann wird ſie mit Eifer, mit Leidenſchaft getrieben: eine eigene Claſſe der Geſellſchaft erhebt ſich, fahrende Sänger, welche mit muſikaliſcher Begleitung alte und neue Lieder und Erzählungen vortragen. Und ſo war es im Mittalter vor und nach der Zeit der Troubadours, ſo wie während derſelben. Die Volkspoeſie war aber der ganzen Nation, ohne Unterſchied des Standes, gleich verſtändlich geweſen; die Spielleute und Bänkelſänger ſangen vor den Großen wie vor den Geringen. Seit dem 8. Jahrhunderte ſchon ſchelten die Geſchichtſchreiber viel auf jene leichtfertigen Landſtreicher, die ſie mit dem Namen Joculatores, Ministrales oder Ministelli scurrae, Mimi u. a. belegen, und ereifern ſich über die Freigebigkeit der Fürſten und Edlen gegen ſolche Unwürdige. Allerdings waren dieſe nicht allein Sänger und Muſiker, ſondern auch gemeine Poſſenreißer. Nirgends fanden ſie eine beſſere Aufnahme als unter dem aufgeweckten Volke, welches den ſüdlichen Küſtenſtrich von Frankreich bewohnte; dort zogen ſie ſchaarenweiſe von Stadt zu Stadt, von Schloß zu Schloß, und nahmen für ihre luſtigen Künſte reiche Geſchenke. Allein mit der Zeit hatte ſich unvermerkt die Rohheit, welche den Adelſtand bis in das 11. Jahrhundert hinein charakteriſirt, allmählig gemildert, und wich einer feineren und geiſtigeren Lebensweiſe, welche nunmehr in den Schlöſſern der Fürſten und Edlen zu herrſchen begann. Die Geſchichte behauptet, daß dieſe Verfeinerung, bekannt unter dem Namen Rittergeiſt, um die Mitte des 11. Jahrhunderts durch den förmlichen Orden der Ritterſchaft vorbereitet und alsdann durch die Wirkungen der erſten Kreuzfahrten vollends ausgebildet worden ſey. Eine Erſcheinung wie dieſe, welche ein neues Zeitalter herbeiführte, konnte nicht vorübergehen, ohne auch in der Poeſie einen neuen Geiſt zu erwecken. Der Bänkelſänger war nicht fernee geeignet, die Forderungen der Edlen zu befriedigen, und nun entſtand eine kunſtreichere, gebildetere Poeſie, die, aus dem Geiſte des Ritterthums entſprungen, mit Macht auch wieder auf denſelben zurückwirkte. Südfrankreich war es, wo ſie zuerſt zum Voeſchein kam. Dieſes herrliche, mit allen Reizen eines ſonnigen Himmels ausgeſtattete Land, welches faſt ſämmtliche europäiſchen Provinzen an Bildung, Wohlſtand und innerer Befriedigung übertraf, war die Wiege des Rittergeiſtes, der ſich daſelbſt mehr und früher als anderwärts mit Lebensgenuß, Glanzſucht und Frauendienſt verband, und ſo die Bedingungen der Kunſtpoeſie vereinigte. Die meiſten der noch übrigen Poeſien der Troubadours ſind Wettgeſänge, idylliſche Liebes- und Lebenslieder, Ständchen und Romanzen; und die Lyrik iſt nicht jener königliche Aar, der zur Sonne triumphirend auffliegt, ſondern die heitere Nachtigall, die bald in langgezogenen Tönen der Sehnſucht und des Verlangens, bald im heitern Schmettern der vollſten Lebensluſt unter dem ſchattigen Gebüſch fröhlich und ſorglos umherflattert. Und nicht lange nach dem Anfange der Kreuzfahrten war dieſer Rittergeiſt in jener Gegend zur vollen Reife gediehen, und um dieſelbe Zeit ſehen wir den Charakter jener Poeſie in den Gedichten Pierre Rogier's und ſeiner Zeitgenoſſen bereits ausgeprägt. Das Jahr 1140 kann die Epoche ihrer eigenthümlichen Ausbildung bezeichnen. Später finden wir Troubadours auch in Oberitalien und den Reichen Catalonien und Aragon von Spanien, und ſie blüheten bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts, wo ſie, gleich den Minneſängern in Deutſchland, welche die gemeine Kunſt der Meiſterſänger verdrängten, theils in dem Strome des gewöhnlichen Lebens untergingen, theils die Ritterlichkeit von dem Klange der Waffen und jenen Thaten der Kraft angezogen und in Anſpruch genommen wurde. Einer der erſten und berühmteſten Troubadours aus fürſtlichem Geſchlechte war der Graf von Poiton Wilhelm IX. (geb. 1071), und ihm an ſchließen ſich dann noch diejenigen ausländiſchen Fürſten, welche gern die ausländiſche Frucht der galanten Dichtkunſt auch an ihren Höfen reifen ſahen, als: Kaiſer Friedrich I. Barbaroſſa, Roger von Neapel, König Richard Löwenherz mit ſeinem auch provencaliſch dichtenden Blondel, die Könige Alfons und Peter von Aragon u. A. Von den übrigen 200 Troubadours, von welchen noch Gedichte übrig ſind, nennen wir nur: Sordello von Mantua, Peyrols, Bertrand de Lorm, und Arnald von Maraviglia. Den Letztgenannten kennt wohl Jeder aus der „Sängerliebe“ unſers Fouqué, voll provencaliſchen Geiſtes, und in dem wieder aufgefriſchten Motto: „A Dieu mon ame, ma vie au roi, mon coeur aux dames, l'honneur pour moi.“ Das vorzüglichſte Werk über die Troubadours iſt das von Raynouard, welches auch biographiſche Notizen von 350 Troubadours enthält.

Troyer, Ferdinand Graf von, K. K. geheimer Rath, Oberſthofmeiſter weil. Sr. Kaiſerl. Hoheit, des Cardinal-Erzherzogs Rudolph von Oeſterreich; gehört unter den Dilettanten in die Reihe der vorzüglichſten Clarinettſpieler und iſt ein Zögling des wackern Meiſters Friedlovsky, Profeſſor am Wiener Muſik-Conſervatorium.

Trübenſee oder **Triebenſee**, Vater und Sohn, Beide zu ihrer Zeit vortreffliche Oboenvirtuoſen. Erſterer ſtand eine lange Reihe von Jahren im Orcheſter des Nationaltheaters zu Wien; Letzterer, Joſeph mit Vornamen, und geboren zu Wien um 1760, ward von ſeinem Vater auf der Oboe unteerichtet, und ſtudirte unter Albrechtsberger auch die Compoſition. Mit Seyfried gemeinſchaftlich ſchrieb er die Operette „der rothe Geiſt im Donnergebirge“; dann allein mehrere Oboenconcerte, Quartette, Quintette u. ſ. w. Gedruckt iſt nur Weniges davon. 1796 ward er Capellmeiſter des Fürſten von Lichtenſtein zu Wien, mit dem er nachgehends auch mehrere Reiſen machte, und namentlich längere Zeit zu Felsberg lebte. Spätere Nachrichten fehlen uns, und Vermuthungen mögen wir nicht nachſchreiben.

Trübner, Felix, Churfürſtlich Baieriſcher Kammermuſikus und ausgezeichnetee Virtuos auf der Violine in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er war für damalige Zeit einer der größten Künſtler auf ſeinem Inſtenmente, und nicht nur wegen ſeiner außerordentlichen Fertigkeit, ſondern auch wegen des ſchönen vollen Tones, den er demſelben zu entlocken verſtand, und wegen ſeines feinen und geſchmackvollen Vortrages berühmt.

Trugſchluß, ital. Cadenza d'inganno, ſ. Cadenz.

Trumſcheit, veralteter Name der ſog. Marine-Trompete.

Truska, Joſeph Simon, geboren den 5. April 1734 zu Raudnitz in Böhmen, erlernte zuerſt die Schreiner-

Digitized by Google

Profeſſion bei dem Prager Kunſttiſchler Kaiſer, und trat nach erlangter Volljährigkeit in den Prämonſtratenſer-Orden, woſelbſt er, bezüglich ſeiner mechaniſchen und practiſchen Muſikkenntniſſe gern aufgenommen wurde, da er auf dem Kirchenchore der Abtei Strahow als Meiſter bei der Violine oder Viola mitwirken konnte. Für die Filialpfarrei St. Rochus erbauete er eine große Poſitivorgel mit Pedalen und widmete unabläßlich alle Zeit, welche nicht ſeine religiöſen Berufspflichten in Anſpruch nahmen, der Verfertigung mancherlei Inſtrumente, Geigen, Bratſchen, Gamben, Viol d'amore, und vorzüglich geſucht waren ſeine Baſſethörner, denen er die ungleich zweckmäßigere ſcharfwinklige Form gab. In ruheloſer Thätigkeit entſchlief er am 14. Januar 1809 und hinterließ ſeinem Stifte die Originalmanuſcripte von mehreren Sonaten, Duos, Terzetten, Quartetten und Quintetten, worin meiſt ſein Liebling, die Viola da Gamba als Hauptfigur prädominirt, und welche hinſichtlich des rein melodiſchen Fluſſes von Sachverſtändigen gerühmt werden.

Tſeltſelim, ſ. Schellencymbel.

Tſcheng oder **Tſchiang**, ein chineſiſches Blasinſtrument, von dem wir in Folgendem eine kurze Beſchreibung geben. Der Windbehälter, ohngefähr von der Geſtalt und Größe einer mäßigen Caffeetaſſe, beſteht aus einer kleinen halben Kürbißſchaale, deren Oberfläche mit einer eingeleimten Hornplatte bedeckt iſt. Das Ganze iſt, um es winddicht zu machen, mit einem ſchwarzen Lack überzogen. Das zum Einblaſen der Luft beſtimmte Rohr beſteht aus einem in den Windbehälter unten eingeleimten Stücke von dem Stengel eines Flaſchenkürbiſſes, und richtet ſich wie ein Gänſehals nach oben. In jener obern Platte des Windbehälters befinden ſich ſiebenzehn Löcher zum Einſtecken der Pfeiſen, die ſo geſtellt ſind, daß ſie rechts etwas von einander abſtehen, damit man mit den Fingern der rechten Hand dazwiſchen greifen und durch Zudrücken der Löcher an den Pfeifen die Töne einzeln hervorbringen könne. Die Pfeifen, welche unten, wo ſie in der Platte ſtehen, etwas verjüngt zulaufen, ſind aus Bambusrohr verfertigt. Bei den kleinſten beträgt der Durchmeſſer nicht ganz $\frac{1}{4}$'', und bei den größten wenig über $\frac{3}{8}$''. Sie ſind zwar zu den Rohrwerken zu rechnen, aber von den gewöhnlichen Rohrwerken dadurch unterſchieden, daß die Zunge frei ſchwingt. Daher hat auch der Klang durchaus nichts Schnarrendes, ſondern iſt mehr der Gambe in unſeren Orgeln ähnlich, und man kann ihn durch ſtärkeres oder ſchwächeres Blaſen an- und abſchwellen laſſen. Auch iſt es einerlei, ob man den Athem einzieht oder aushaucht: immer kommen Töne zum Vorſchein. Die Zungen ſind Stücke Meſſingblech, die auf die Aushöhlung der Pfeifen mit Wachs aufgeklebt ſind. Auch am freien Ende der Zunge iſt bei allen ein Stückchen Wachs angeklebt, um die Zunge damit ſchnell ſtimmen zu können. Die Pfeifen ſind auch Außen ein wenig convex, nach Innen etwas concav gekrümmt, und haben oben ein Loch, bis wohin die Luftſäule ſchwingt; das Ende, was über dieſem Loche ſich noch befindet, iſt blos der Symmetrie wegen da. So viel Pfeifen, ſo viele Töne natürlich giebt das Inſtrument, und dieſe befinden ſich meiſt in der diatoniſchen Leiter von E, und der tiefſte Ton iſt das eingeſtrichene h, der höchſte das dreigeſtrichene h. Uebrigens ſtehen manche Tſchengs auch in einer anderen Stimmung. — Das wenig bekannt gewordene Neu-Tſchiang, wie es der Akuſtiker Friedrich Mehwald in Breslau wegen der Aehnlichkeit ſeiner Conſtruction mit jenem chineſiſchen Tſchiang taufte, iſt ein von dem Blaſeinſtrumentenmacher Reichſtein in Gnadenfeld, in Schleſien, 1828 erfundenes Meſſinginſtrument von etwa 16'' Länge, 4'' Breite und 2'' Höhe. Es hat vom kleinen g an aufwärts drei volle Octaven Umfang, und wird mittelſt einer Art Hornmundſtücks, das auf einem aus der Oberfläche des Inſtruments hervorragenden, gänſehalsähnlich geformten Rohre ſteckt, angeblaſen. Im Inſtrumentenkörper ſelbſt und an deſſen Seitenwänden ſind frei ſchwingende Zungen von Silber- und Meſſingblech angebracht, welche die Töne geben. Jede Zunge liegt, damit die Töne einzeln hervorgebracht werden können, unter einem mit einer Klappe bedeckten Einſchnitte oder Loche. Wird die Klappe gehoben, ſo tönt die vibrirende Zunge, und man mag Luft hineinblaſen oder herausziehen. Beim Spiel hält man das Inſtrument vor ſich, indem man die Daumen in die an beiden Seiten dazu angebrachten Oeffnungen ſteckt, denn die übrigen Finger beider Hände müſſen zum Tractement der Klappen frei bleiben, ſo daß man ein-, zwei-, drei- bis achtſtimmig auf dem Inſtrumente ſpielen kann. Der Ton iſt ganz derſelbe wie bei den ſogenannten Stahlharmonica's, in deren Cathegorie auch das Inſtrument gehört. Ein Crescendo und Decrescendo wird bewirkt durch ſtärkeres und ſchwächeres Einblaſen der Luft. In der Leipz. allgem. muſik. Zeitung von 1829 findet man auf der Beilage zu Nr. 30 Zeichnungen von dem Inſtrumente und ſeinen Theilen.

Tu, eine der Graun'ſchen Solmiſationsſylben, ſ. Solmiſation.

Tuba, lateiniſcher Name der Poſaune (ſ. d.) und auch wohl Trompete (ſ. d.). Daher Tuba marina, daſſelbe was Marine-Trompete (ſ. d.). — Tuba hercotectonica war eine Trompete, welche Chriſtian Otter gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erfand und dem Könige von Dänemark zuſchickte, die aber weiter nicht bekannt wurde und jetzt ganz vergeſſen iſt.

Tubal oder Tubalflöte, auch Thubalflöte, eine Flötenſtimme in alten Orgeln, die jetzt aber gar nicht mehr disponirt wird. Auch in den älteſten jetzt noch ſtehenden Orgelwerken wird ſie ſelten gefunden.

Tübel, Chriſtian Gottlieb, ein wenig bekannt gewordener Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller des vorigen Jahrhunderts. 1767 erſchien von ihm unter Anderem: „Kurzer Unterricht von der Muſik" ꝛc., und das Jahr darauf wurde in Hannover und Braunſchweig von ihm die Compoſition der Cantate „Ino" von Ramler gedruckt, die aber nicht die beſte Aufnahme gefunden zu haben ſcheint.

Tuch, Heinrich Agatius Gottlob, Componiſt, Muſik-, Kunſt- und Buchhändler zu Deſſau, geboren zu Gera 1768, hatte bereits auf dem Gymnaſium ſeiner Vaterſtadt unter Leitung des vortrefflichen Gruner einen guten Grund in der Muſik gelegt, als 1780 eine Feuersbrunſt ſeiner Eltern Obdach verzehrte, und dieſe nöthigte, nach Sangerhauſen zu ziehen. Hier genoß er des würdigen Rolle Unterricht, und um 1782 ſchon galt er allgemein für einen tüchtigen Clavier- und Orgelſpieler. In dieſem Jahre begab er ſich wieder nach Gera, und ward wieder ein Schüler von Gruner. 1786 bezog er die Univerſität Leipzig, um Theologie zu ſtudiren. Des großen Doles Einfluß aber bewog ihn endlich, dieſes Studium aufzugeben, und ſich ganz der Muſik zu widmen. Doles unterrichtete ihn in der Compoſition. Guter Baßſänger zugleich trat er auch öfters in der Oper auf kleinen Bühnen auf, und ward bald von dieſer bald von jener Schauſpielergeſellſchaft als Componiſt und Muſikdirector engagirt. Er componirte die Operette „der glückliche Tag", mehrere Chöre zu „Lanaſſa", Ballets, Pantomimen u. ſ. w. Seit 1796 ſtand er als erſter Baſſiſt am Fürſtlichen Hoftheater in Deſſau. 1800 jedoch verließ er die Laufbahn ganz, etablirte zu Deſſau eine Muſik-, Kunſt- und Buchhandlung, und verwendete die Zeit, welche ihm die damit verbundenen Geſchäfte übrig ließen, auf Compoſitionen. So ſchrieb er für Pianoforte viele Sonaten, Sinfonien, Märſche und Tänze; eine Menge Lieder und Geſänge, von denen 1813 noch eine große Sammlung erſchien; das Vater Unſer und die Einſetzungsworte mit Orgelbegleitung, Orgelvorſpiele u. ſ. w. Die meiſten dieſer Compoſitionen druckte er auch ſelbſt; andere erſchienen zu Leipzig. Es ſind lauter leichte, gefällige Sachen, die zu ihrer Zeit recht beliebt waren, aber auch nur ihrer Zeit angehören, welche wir mit 1820 abgeſchloſſen anſehen können.

Tuchgeflecht, ſ. Klavier.

Digitized by Google

Tuczek, Vincenz, ein geborener Böhme, begann ſeine Künſtlerlaufbahn als Sänger an dem kleinen Hybener Theater zu Prag, deſſen Principal der treffliche Contrabaſſiſt Anton Grams war, für welches er auch mehrere Operetten in Muſik ſetzte und zugleich darin als erſter Tenoriſt figurirte. Bald ſcheint er jedoch dem Darſtellungsfache entſagt und ausſchließlich der Compoſition, wofür er allerdings ein entſchiedenes Talent beſaß, ſich gewidmet zu haben. Wir finden ihn zuerſt als Cembaliſt bei der Prager vaterländiſchen Bühne, dann zu Sagan als Herzoglich Curländ'ſcher Muſikdirector, endlich in Wien als Capellmeiſter am Leopoldſtädter und zuletzt am Peſther Theater, wo er ungefähr um 1820 ſtarb. Seine Arbeiten beſtehen in Meſſen, Cantaten (z. B. zur Geneſungsfeier des Königs von Preußen), Oratorien (das jüngſte Gericht), Kirchenſtücken, Geſängen, Liedern, Vocalquartetten, Nationalſingſpielen in böhmiſcher Sprache u. m. a.; viele Opern, darunter die bekannteſten: „Rübezahl", auch unter dem Titel „Typhon"; „Hans Klachel", der Vorläufer des berüchtigten „Pumpernikel"; „die beiden Dacheln", für Wien umgearbeitet; „Dämona, das Hökerweibchen"; „Moſes in Egypten", und „Samſon", bibliſche Dramen; „Sultan Konradin"; „das Wünſchhütlein", Pantomime; „Idas und Marpiſſa", Parodie; „die lächerlichen Schweſtern von Prag" (jugendlicher Erſtlingsverſuch); „die Potterhexe bei Greiffenſtein", Volksſage; „Lanaſſa", große Oper, ſein beſtes Werk, beſonders hinſichtlich der trefflichen Chöre. In munteren, die Füße belebenden Tanzrhythmen, durch kräftige Inſtrumentation mehr noch gehoben, erlebte er gleichfalls eine wahrhaft glänzende Epoche.

Tudway, Thomas, geboren 1656, erhielt unter Dr. Blow als Chorknabe der Königl. Capelle zu London ſeine erſte muſikaliſche Bildung, und trat nachher als Tenoriſt in den Chor zu Windſor, wo er ſich bald als Kirchencomponiſt hervorzuthun ſuchte, wie das in ſeinem 19. Jahre geſchriebene Anthem und andere Arbeiten beweiſen, welche man in ſeiner noch vorhandenen Collection of Services findet. 1681 ward er Baccalaureus der Muſik zu Cambridge, und 1705, als die Königin Anna die Univerſität beſuchte, und er ein Anthem von ſeiner Compoſition aufführte, nicht allein Doctor, ſondern auch Profeſſor der Muſik. Später, als er in der St. Georgen-Capelle zu Windſor ein anderes ſeiner Anthems vor der Königin aufführte, ernannte ihn dieſe noch zum Hof-Componiſten und Organiſten. In der letzten Zeit ſeines Lebens privatiſirte er zu London und ward von der Familie Orford unterſtützt. In dieſer Zeit ſammelte er die Werke zu der 6 Bände ſtarken Collection of the most celebrated Services etc. Er ſtarb 1726. Von ſeinen Werken ſind nur wenige gedruckt worden.

Tugend, Johann, ein ſeit ſeiner früheſten Kindheit ſchon blinder Harfenſpieler, beſitzt eine außerordentliche Fertigkeit auf ſeinem Inſtrumente und ſpielt dabei auch mit viel Geſchmack. Er ward am 17. Juni 1770 zu Preßburg geboren. Seit 1790 lebte er beſtändig auf Reiſen, war in Frankreich, England, Rußland, Deutſchland u. ſ. w., und das Intereſſante, welches die Erſcheinung eines blinden Virtuoſen und Componiſten an ſich ſchon hat, dann dazu noch ſeine in der That große Meiſterſchaft auf ſeinem Inſtrumente füllte überall auch ſeine Concerte, ſo daß er ſich ein anſehnliches Vermögen ſammelte. Von 1818 an aber hat man Nichts mehr von ihm gehört; wahrſcheinlich hat er ſich um jene Zeit in irgend einem Orte ſeines Vaterlandes zur Ruhe begeben und alles öffentliche Künſtlerleben verlaſſen.

Tulou, M(aurice?) J(ean?), wurde im Jahr 1785 zu Paris geboren; ſeine Kindheit ging harm- und zwangslos vorüber. Kaum hatte er ſeine erſten Muſikſtudien angefangen, als er zufälliger Weiſe eine Flöte in die Hand bekam, das Inſtrument mit ausgeſprochener Vorliebe hegte, bald alle ſeine Mitſchüler übertraf und ohne Anſtand in's Conſervatorium aufgenommen werden konnte. Nach einem dreijährigen Aufenthalte in dieſer Bildungsſchule keimender Talente hatte er ſich unter Wunderlich's Leitung alſo ausgezeichnet, daß man ihm einſtimmig den erſten Flötenpreis zuerkannte, eine Belohnung, die er ſchon früher hätte erhalten ſollen. Bonaparte präſidirte die Preisverſammlung, überreichte eigenhändig dem merkwürdigen Schüler ſeine errungene Krone, drückte ihm die Hand, ermunterte ihn mit einer mehr als ſchmeichelhaften Beifallsäußerung. Von nun an wich Tulou vor keinem Hinderniß mehr, und weil er es in der praktiſchen Fertigkeit ſeines Inſtruments ſchon bis zur Meiſterſchaft gebracht hatte, ſuchte er ſich unverzüglich einen Lehrer, der ihm über Compoſition und Harmonie das Nothwendigſte mittheilen ſollte. Herr Rey, Profeſſor am Conſervatorium und Capellmeiſter an der Oper, überkam dieß Amt, das ſpäter an Catel überging, welcher der lebendigen Einbildungskraft des wißbegierigen Jünglings vollends ihre Richtung einprägte. Um dieſe Zeit hatte Tulou das Unglück, in einem Brande ſeine Mutter zu verlieren. Die Gräfin von Villeroy nahm ſich des verwaisten Jünglings an und hatte noch vor ihrem Tode den Genuß, ihren alten Schützling unter den erſten Künſtlern Frankreichs geehrt und bewundert zu ſehen. In der Folge verband ſich Tulou mit Duport. Das dreijährige Zuſammenleben der beiden Freunde, eine Zeitfriſt, die mit den ununterbrochenſten mitunter auch barockeſten Uebungen ausgefüllt wurde, trug nicht wenig dazu bei, des Künſtlers Virtuoſität auf die mannigfachſte Weiſe zu ſteigern und zu vervielfältigen. T. ſtudirte mit Eifer Compoſitionen von Kreutzer, Fiorello, Viotti, Concertos von Romberg und ſchuf nach Ueberzeugung und Reiſe eine Compoſitions- und Executionsart, wie ſie vor ihm noch nicht bekannt oder gebräuchlich geweſen. Es war bald nichts Ungewöhnliches mehr, T. neben Beſozzi nennen zu hören, der damals längſt ſchon eine allgemeine Berühmtheit genoß. Mit auffallender Leichtigkeit erging ſich Tulou in der Sphäre der Compoſition. Die Werke dieſes Künſtlers belaufen ſich ungefähr auf achtzig und tragen, ihrer Mehrzahl nach, das Gepräge klaſſiſcher Gediegenheit. Mit beſonderer Vorliebe ſuchen Lehrer und Schüler ſeine Airs variés, denn dieſe und die „Fantaſien" zeichnen ſich ebenſowohl durch tüchtige Anlage, durch Geſangsreichthum, durch Originalität, als durch einen weichen, ſchwermüthigen Charakter aus (T. ſchreibt meiſtens in Molltönen), der hie und da leidenſchaftlich hindurchbricht, und uns auf eine unwiderſtehliche Art für ſich gewinnen kann. In Frankreich hat ſich T. als praktiſcher Künſtler den erſten Rang durch jenen geläuterten Geſchmack errungen, der mit den ſchwierigſten Ausführungselementen Gewandtheit, Zartheit, Reinheit des Tons, und einen unſäglichen Reiz zu verſchmelzen weiß. T. erfand eine Tompe, die im Innern nur vier Linien Fläche hat und dem Ton nicht im geringſten ſchadet. Einen ſchönen Ton aber bezweckten alle Nachforſchungen des Künſtlers, einen Ton, wie er der Flöte, ihrem Weſen nach, zukommt. In dieſem Streben iſt es ihm geglückt. Seine Fabrikanteneinſicht iſt allerſeits gewürdigt worden. Zur Anerkennung ſeiner Verdienſte erhielt Tulou im Conſervatorium eine Profeſſorſtelle. Unter ſeinen zahlreichen Schülern dürfen wir die Herren Dorus, Epoche, Remuſat nicht vergeſſen, die würdiglich neben ihrem Meiſter glanzen. Ueberdieß iſt T. ſeit Jahren erſter Flötiſt an der großen Oper und vor nicht langer Zeit wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. — Als Menſch zeichnete T. ſich durch einen lebensfrohen, jovialen Charakter aus, der unter der fröhlichſten Laune Witz mit der Gewandtheit zu vereinen weiß.

Tuma oder **Thuma,** Franz, geboren 1704 zu Koſteletz in Böhmen. Viele großartige Tonwerke förderte er zu Tage, namentlich herrliche Reſponſorien zu den Lamentationen und lectiones ad matutina in tenebris. Seine claſſiſchen Kirchencompoſitionen werden in den Muſikarchiven als koſtbare Schätze bewahrt und Böhmen iſt mit Recht ſtolz auf dieſen ſeinen würdigen Sohn.

Digitized by Google

Tunder, Franciscus, einer der größten Orgelſpieler ſeiner Zeit, blühete beſonders um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo er Organiſt an der St. Marienkirche zu Lübeck war. Er ſtarb zu Lübeck gegen 1780, als ein ſehr alter Mann.

Tunſtede, Simon, Franciscanermönch, geboren zu Norwich in England, blühete um die Mitte des 14. Jahrhunderts, und war nicht allein wegen ſeiner Gelehrſamkeit in theologiſchen Wiſſenſchaften, ſondern insbeſondere auch wegen ſeiner außerordentlichen muſikaliſchen Kenntniſſe und Fertigkeiten ſehr berühmt.

Tuppah, ein indiſches Tonſtück, das meiſt im Zweivierteltakte ſteht und einen ſehr leidenſchaftlichen Charakter hat.

Turato, Antonio Maria, zuletzt Capellmeiſter am Dom zu Mailand, auch geboren daſelbſt 1608, ſtarb ſchon 1650, viele Compoſitionen für die Kirche hinterlaſſend, von denen aber nur una Muta di Motetti a 2, 3 e 4 voci, und auch dieſe erſt nach ſeinem Tode gedruckt wurde.

Turcotti, Maria Juſtine, eine der vorzüglicheren Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Florenz 1720, ſtand eine lange Reihe von Jahren in Dienſten des Markgräflich Bayreuthiſchen Hofes, nachdem ſie vorher mehrere erfolgreiche Reiſen durch Italien und Deutſchland gemacht hatte. Noch bis gegen 1760 erhielt ſich ihr Glanz, und damals unterrichtete ſie auch auf Befehl der Markgräfin den nachmals ſo berühmt gewordenen Dreßler. Sie ſtarb um 1780 zu Bayreuth.

Turini, Ferdinando, war der eigentliche Name des unter dem Artikel Bertoni ſchon erwähnten blinden Orgelſpielers zu Padua. Bertoni ward er nach ſeinem Onkel und Taufpathen, dem großen Componiſten Ferdinando Bertoni (ſ. d.) genannt.

Turini, 1) Gregorio, geboren zu Brescia, war ein für ſeine Zeit vorzüglicher Sänger und Zinkenbläſer. Nachdem er mehreren Fürſten gedient hatte, wurde er nach Prag an den Hof des Kaiſers Rudolph II. berufen, wo er um 1600, noch in den beſten Jahren des Lebens, ſtarb. Von ſeinen Compoſitionen ſind mehrere vierſtimmige Kirchengeſänge, Pſalme und deutſche Lieder gedruckt worden. Sein Sohn — 2) Francesco T., gehörte zu den gelehrteſten Contrapunktiſten und Canoniſten des 17. Jahrhunderts. Geboren zu Prag 1590 ward er, da ſein Vater ſo frühzeitig ſtarb, auf Koſten des Kaiſers erzogen und von dieſem bald zum Kammerorganiſten ernannt, als welcher er zu weiterer Ausbildung auch einige Reiſen nach Italien machen durfte, auf denen er beſonders zu Rom und Venedig längere Zeit verweilte. Aus Dankbarkeit blieb er beſtändig in Dienſten des Kaiſers, ſo manche ehrenvolle Berufungen auch an ihn ergingen, bis endlich ihm die Stelle eines Domorganiſten zu Brescia angetragen ward. Dieſe nahm er an, um in Italien für immer zu leben, und ſtarb daſelbſt 1656. Sein Name war einſt berühmt durch ganz Europa. Die geſammte muſikaliſche Welt verehrte ihn als einen großen Mann in ſeinem Fache. Er ſchrieb viele Meſſen, Motetten und Madrigale für eine bis zu 5 Stimmen, von denen auch eine ziemliche Anzahl gedruckt wurden. Einen ſehr künſtlichen Canon von ihm, der in dem 1643 zu Venedig gedruckten vierſtimmigen Meſſenwerke (da Capella) vorkommt, benutzte Händel 100 Jahre ſpäter noch zu einer äußerſt prachtvollen Inſtrumentalfuge. In Bergameno's Parnaſſus und in Paolucci's Arte pratica kommen auch mehrere meiſterhafte canoniſche Sätze von ihm vor.

Türk, Daniel Gottlob, wurde zu Claußnitz bei Chemnitz am 10. Auguſt 1756 geboren. 1789 gab er ſeine große „Clavierſchule" heraus, die 1802 ſchon eine neue und vermehrte Auflage erlebte, obgleich 1792 auch ein Auszug daraus erſchienen war, der vielen Abgang fand. 1791 bearbeitete er die „Kurze Anweiſung zum Generalbaßſpielen", die ebenfalls 1800 noch einmal in einer Umarbeitung aufgelegt werden konnte. Sein letztes theoretiſches Werk war die 1806 gedruckte „Anleitung zu Temperaturberechnungen". Im Jahre 1808, wo die von dem Kaiſer Napoleon bei ſeiner Anweſenheit in Halle aufgelöſte Univerſität wieder eröffnet wurde, ernannte die philoſophiſche Facultät ihn zum Doctor, und in eben dem Jahre noch ward er als wirklicher Profeſſor der Muſik mit beſonderem Gehalte angeſtellt. Er eröffnete nun Vorleſungen über den Generalbaß, über Canonik, Akuſtik und andere muſikaliſche Gegenſtände, welche ſehr zahlreich frequentirt wurden. Daher die Menge von wiſſenſchaftlich gebildeten Muſikern, die ihn ihren Lehrer nennen. Zugleich übernahm er im October des Jahres 1808 die Oberaufſicht über den Halle'ſchen Singchor. Sein Einfluß auf denſelben offenbarte ſich ſehr bald. Privatunterricht gab er nur wenig, aber dieſen wenigen mit einer außerordentlichen Gründlichkeit. Der Abend ſeines arbeit- und mühevollen Lebens ward durch mancherlei Umſtände getrübt, und das letzte Jahr hindurch kränkelte er fortwährend; endlich trat zu einer Leberverhärtung noch eine Darmentzündung hinzu und er ſtarb am 26. Auguſt 1813. Strenge Rechtſchaffenheit und tiefes Gefühl waren die Grundlagen ſeines Charakters. Erſteres offenbarte ſich in allen Handlungen ſeines Lebens, und letzteres nicht blos hier, ſondern auch in ſeinen Werken der Kunſt. Seine vielen Clavier-Compoſitionen ſind jetzt vergeſſen, aber ſie ſollten es noch nicht ſeyn; beſſere hat die Schule noch nicht geboten. Die zahlreichſten waren die Sonaten. Wer von uns hat mit Ernſt ſeine Kunſt getrieben, und kennte nicht Türk's theoretiſche Werke, und hätte nicht Vieles, Großes aus ihnen gelernt!

Türkei — türkiſche Muſik. Um eine nur einigermaßen genaue Kenntniß und auch geſchichtliche Ueberſicht der türkiſchen Muſik zu gewinnen, müſſen wir zuvor zu der Betrachtung der Perſiſchen Muſik zurückkehren. Nun läßt ſich aber nicht mehr beſtimmen, von wem und woher die Perſer ihre erſte muſikaliſche Kenntniß erhielten; daß ſie in ihrer Theorie Vieles von den Griechen entlehnten, kann nur aus ihrer erwieſenen Bekanntſchaft mit den Schriften des Ptolomäus gemuthmaßt werden, wie ſie denn auch den Namen Muſiki, der offenbar nicht perſiſch iſt, für dieſe Kunſt beibehielten. Von den Künſten der älteſten Bewohner Perſiens, oder Farſiſtan's, haben ſich blos die erhabenen Denkmale ihrer Bildnerei und Baukunſt erhalten; von ihrer Muſik und Malerei wiſſen wir ſo viel als gar Nichts, was übrigens auch wohl kein großer Nachtheil für unſere Wiſſenſchaft ſeyn wird, denn die alten Perſer liebten die Muſik nicht, da ihre rauhe kriegeriſche Natur ihnen nicht geſtattete, auch den Zauber des Geſanges zu hören. Sie ſahen ihn als verweichlichend und daher für gefährlich an. Nur bei wenigen Gelegenheiten, in den Tempeln ihrer Götter oder in den Vorhallen der Könige, wurden feierliche Hymnen geſungen. Und dieſe Geringſchätzung der Kunſt und die daraus entſpringende Verachtung der Tonkünſtler, Tänzer und Schauſpieler hat ſich auch bis auf ihre ſpäteren Nachkommen, ja theilweis noch bis auf den heutigen Tag bei den Perſern erhalten. Chardin ſagt von den neueren Perſern (in ſeiner Voyage en Perse, Vol. V. pag. 66 ff.): „on chante d'ordinaire chez eux avec le Luth et la Viole; les hommes ont les plus belles voix; mais il n'y en à guères qui sachent bien chanter, par la raison que le chant comme le danse passent pour déshonnete en Perse". So mächtig wirken Nationalvorurtheile und Eindrücke in der Jugendzeit eines Volkes, daß Jahrhunderte nicht hinreichen, ſie auszumerzen. Die Perſer ſind, ihrem kalten rauhen Bergl ande gemäß, von Natur ernſt und kriegeriſch, unhold den Beſchäftigungen des Friedens, und den Künſten, die der Luxus erzeugt; gleichwohl iſt, wie ebenfalls Chardin bemerkt, eine Liebe zum Geſange dem gemeinen Volke nicht fremd. Cependent — ſagt er — le peuple à une telle Pente au Chant, qu'en plusieurs Professions ils chatent tout le jour quoique fort lentement pour s'animer et s'exercer. Seltſam wäre doch auch, und kaum denkbar, daß ein der Poeſie ſo holdes

Digitized by Google

Volk für die Reize des Geſanges, die ſo tief in das menſchliche Herz geprägt ſind, unempfindlich ſeyn ſollte. Die Verachtung und Schmach alſo, welche in Perſien auf der Ausübung der Muſik haftet, hängt lediglich von einer politiſchen und religiöſen Urſache ab, indem nämlich die erſten Anführer und Erzieher der Nation eine ſolche Ausübung für verweichlichend, erſchlaffend und den nöthigen kriegeriſchen Muth hemmend erachteten, und anderen Theils durch die urſprünglichen Kaſten-Einrichtungen alle Beſchäftigungen, die nicht unmittelbaren Bezug auf Religion, Herrſchaft und Krieg hatten, den niedrigſten Volksklaſſen ausſchließlich überlaſſen blieben. Daher denn Muſik ſowohl als die derſelben verwandte Tanzkunſt und Mimik von den Magiern zwar zur Verherrlichung der häuslichen Freuden und öffentlichen Feierlichkeiten geduldet, ihre Ausübung aber dem Prieſterorden und edleren Volksſtämmen unterſagt wurde. — Die Morgenröthe der muſikaliſchen Cultur kam von Medien aus über Perſien. Als die Meder nämlich von den Perſern unterjocht wurden, vergaßen dieſe bald die ſtrengen Sitten ihrer Väter, nahmen alle Kenntniſſe, Künſte und Geſetze jener willig auf, und die Tonkunſt war eine Lieblingsbeſchäftigung der Meder. Die Freuden der Tafel wurden bei ihnen, nach den Zeugniſſen aller Geſchichtsſchreiber, durch die Reize der Muſik erhöht; ſie ſangen und ſpielten gerne dabei auf Inſtrumenten; ſelbſt die Monarchen nahmen Theil an ſolchen Vergnügungen, wie überhaupt an Allem, was die Gaſtmahle beleben konnte. Daher finden wir denn auch aus dieſer frühen Periode ſchon Nachrichten von Zwiſchenſpielen, Fantaſien, Präludien ꝛc., die mit dem Geſange der Stimme wetteiferten, um der Melodie mehr Abwechſelung zu geben, alſo von einer gewiſſen Art von ſelbſtſtändiger Inſtrumentalmuſik. Auch werden der Inſtrumente ſehr viele und verſchiedener Arten gedacht. Uebrigens blieb die Muſik der Meder meiſt in den Händen der Weiber. Sie hatten Sängerinnen und Cythariſtinnen, die zu dem Gefolge und in das Harem der Könige gehorten, welcher Gebrauch ſich denn auch noch heute in Perſien findet. Die beſten oder ſo zu ſagen einzigen perſiſchen Tonkünſtler ſind ſtets im Dienſte des Fürſten. Dann hatten die weiblichen und verführeriſchen Schauſpiele der Meder einen ſo verderblichen Einfluß auf die Sitten der Perſer, daß es mit der Verachtung der Muſik nicht beſſer werden konnte. In Perſien bilden die Tänzerinnen und Schauſpielerinnen wie meiſt auch die Tonkünſtler, welche nicht eigens vom Fürſten gehalten werden, herumwandernde Banden, die in Privathäuſern ihre Künſte zur Schau ſtellen. Eine ſolche Bande beſteht aus einer Prima Donna und ihrem Gefolge, das nur bisweilen erſcheint, um den Hauptdialog mit Chören, Geſängen und Tänzen zu unterbrechen. Auch die Einführung der griechiſchen Muſik in Perſien unter Alexander und ſeinen Nachfolgern konnte von keinem großen Nutzen ſeyn, denn ſtatt die eigentliche Muſik der Griechen aufzunehmen und nachzuahmen, beſchäftigten ſich die Perſer nur mit den theoretiſchen Streitſätzen derſelben, und behandelten die Muſik nicht als ſchöne Kunſt, ſondern von jetzt an mehr als ſpeculative Wiſſenſchaft, was auf die Praxis nur einen noch mehr tödtenden Einfluß haben mußte. Nicht beſſer wirkte die Verbindung mit Indien. Erſt als das perſiſche Reich durch den Califen Omar zertrümmert und auf ſeinen Ruinen die Fahne des Islamismus aufgepflanzt wurde, ſollte eine neue Epoche der perſiſchen Muſik als Kunſt entſtehen, denn die nunmehrige große Einwanderung der Araber brachte eine ſolche Geiſtesvermiſchung zu Wege, daß nicht allein die arabiſche Sprache in die perſiſche überging, ſondern auch Poeſie und Muſik der Perſer die jüngeren und zarteren Töchter der arabiſchen wurden. Und dieſe Abhängigkeit nahm mit der Zeit ſo ſehr zu, daß unter der Regierung der Califen, die auf Omar und Osman folgten, und welche Zeit das goldene Zeitalter der Perſiſchen Muſik genannt werden darf, dieſe keine andere mehr war als die arabiſche. Haroun al Raſchid der Große nahm den berühmteſten Lautenſpieler Arabiens zu ſeinem Freund und Vertrauten auf. Abugiaffar der Abaſſide ſetzte ſelbſt viele Tonſtücke, die noch heut zu Tage unter den Perſern als Lieblingsmelodien geſungen werden. Der Calife Abunaſſar Mohamed el Farabi, der zugleich Dichter, Sprachforſcher, Weltweiſer und Phyſiker war, erhielt mit Recht den Beinamen des arabiſchen Orpheus. Das Beiſpiel der Regenten, ihre Liebe für Wiſſenſchaften, ermunternde Belohnung der Künſtler, weckte dann aber bald Nachahmer in Perſien. Perſiſche Dichter wetteiferten mit arabiſchen und ließen ſie bald hinter ſich zurück. Von ihren älteſten Dichtern Rodiki, Dudiki, Ferduſi bis auf Hafiz und Sadi und von dieſen bis auf unſere Zeiten — wie mannigfach und lieblich duften die Blumen des perſiſchen Dichtergartens! — Viele ja die meiſten der perſiſchen Dichter waren und ſind aber auch Muſiker und Tonſetzer. Auch iſt die perſiſche Poeſie im eigentlichen Sinne des Worts lyriſch, denn ihre Ghazzels (Oden) werden immer vom Barbil oder dem Chenk (einer Art Harfe) begleitet, und von herumwandernden Sängern, Mutreb genannt, in Häuſern oder auf öffentlichen Plätzen geſungen. Hat aber die Perſiſche Dichtung und Muſik den erſten Schwung, ihre weſentlichſte Vervollkommnung durch die Araber erhalten, ſo haben dieſe dagegen ihr muſikaliſches Syſtem in Perſien ausgebildet, und nicht allein die muſikaliſche Schreibkunſt von dieſem entlehnt, ſondern ſelbſt ihren Tonleitern Namen perſiſcher Städte und Gegenden gegeben. So iſt das Perſiſche Muſikſyſtem kein anderes als das arabiſche, und wir brauchen uns daher nicht länger dabei aufzuhalten, als daſſelbe bereits unter dem Artikel Orientaliſche Muſik dargeſtellt wurde. Was die Perſer von ihren alten Kaſten- und anderen Gebräuchen in der Muſik beibehalten haben, iſt angedeutet worden. Von den Perſern nun bekamen die Türken die Muſik, ohne irgend eine weſentliche Veränderung ihrer Geſtalt. Daraus geht zugleich hervor, daß die Muſik der Türken auf keinem ſo niederen Standpunkte ſteht und ſtehen kann als Manche glauben. Auch lieben dieſelben dieſe Kunſt ſehr und üben ſie; nur hält es ein Türke von Stand und Anſehen für entbehrlich, ſich für Geld hören zu laſſen. Vor der Regierung Amuraths war bei den Türken die Muſik ziemlich ganz unbekannt, wurde wenigſtens nicht getrieben. Da eroberte dieſer Fürſt aber Bagdad, und als er den Befehl gab, alle Perſer niederzumetzeln, kam ein Harfeniſt zu ihm, Sachruli mit Namen, und ſpielte ihm ein ſo rührendes, ſanftes Lied vor, daß er den grauſamen Befehl zurücknahm. Das machte aufmerkſam auf die Kunſt. Der Harfeniſt wurde mit vier anderen Muſikern nach Conſtantinopel gebracht, und ſie mußten hier Unterricht in ihrer Kunſt ertheilen. Unter Mahomed IV. Regierung machte dann die Muſik noch größere und ſchnellere Fortſchritte in den türkiſchen Reichen. Beſonders viel trugen die Bemühungen Osmann Effendi's dazu bei, der als ein ſehr geſchickter Muſiker viele gute Schüler bildete, die ſich nachher nach allen Gegenden hin verbreiteten. Prinz Cantemir war der Erſte, welcher türkiſche Melodien in Noten ſetzte. Er widmete einen Band ſolcher Melodien Achmet II.; aber ſie ſind jetzt ſchon ſehr ſelten geworden, da die Türken das Werk wohl ſchätzten, aber niemals ernſtlich benutzten. Sie componiren und ſpielen aus dem Gedächtniſſe, und haben Nichts von der muſikaliſchen Schreibekunſt des Prinzen Cantemir beibehalten. Indeß haben ſie das ganze perſiſche, alſo ein vollkommen ausgebildetes Muſikſyſtem, das ganz nach den Menſuren des unſrigen eingerichtet iſt, nur daß ſie außer den Halbtönen auch noch Viertelstöne anwenden und dadurch einen noch größeren Tonreichthum gewinnen. In Toderini's „Literatur der Türken“ findet man auch eine umſtändliche Beſchreibung ihrer Muſik. Gewöhnlich ſpielen ſie nur im Einklange oder in Octaven, ſelten daß ſich einmal eine Quinte oder Terz hören läßt. So fehlt ihnen alſo, was wir unter dem Worte Harmonie in der Muſik nach ſeinem engeren Sinne verſtehen, und

Digitized by Google

dennoch macht ihre Muſik ſelbſt auf den Europäer einen eigenthümlichen, nicht unangenehmen und kräftigen Eindruck. Auch macht die Muſik einen weſentlichen Theil der guten Erziehung bei ihnen aus, und von den außerordentlichen Civiliſations-Beſtrebungen des jetzigen Sultans dürfen wir auch in Beziehung auf Hebung der muſikaliſchen Cultur Viel erwarten. Schon hat derſelbe in Conſtantinopel eine bedeutende Anzahl der ausgezeichnetſten Muſiker an ſeinem Hofe verſammelt, wenn deren Kunſt auch noch mehr einerſeits zu ſüßlichen Tändeleien und andererſeits zu militäriſchen Zwecken verwendet wird. Ihre Inſtrumente ſind die perſiſchen: der Keman, der Ajakli-Keman, der Sine-Keman, der Rebab, Tambour, Nai, Ghiriß, Meskal, Santir und Quanon. Sie ſind ſämmtlich unter ihren beſonderen Artikeln beſchrieben worden. Die beim Militär beſonders gebräuchlichen Inſtrumente ſind: Zurna, Kabazurna, Boru, Zil, Daul und Kios, d. h. Hoboen, ſcharfe Trompeten, Becken, kleine Trommeln verſchiedener Art, und den Grundbaß führende große Trommel. Kleine Flötchen, Triangel und Schellen ſind ſelten dabei. Daher iſt denn auch der Inſtrumentenverein, welchen wir bei unſeren Muſikcorps mit dem Namen Janitſcharen- (nach den türkiſchen Kriegern dieſes Namens ſo genannt) oder türkiſche Muſik zu belegen gewohnt ſind, weniger eine wirkliche türkiſche Militärmuſik als von dieſer nur hergeleitet. Die wirkliche kriegeriſche Muſik der Türken iſt einfach, die Stücke ſind einförmig im Einklang, und mehr ein rythmiſches Geräuſch, welches den marſchirenden Krieger in Feuer und Wuth verſetzt. Wir verſtehen bei uns unter türkiſcher Muſik aber blos die große Trommel, Becken, Triangel und ſogenannten türkiſchen Hut oder das Glockenſpiel, wozu bisweilen auch noch das Beffroi oder Tamtam kommt. Allerdings geben auch dieſe Inſtrumente faſt nichts als ein oft ſinnverwirrendes und betäubendes muſikaliſches Geräuſch, das nur durch ſeine kräftigen rhythmiſchen Schläge zu wirken vermag, und ſeine überhäufte Anwendung zeugt von keinem ſonderlichen muſikaliſch künſtleriſchen Sinn und ſollte lediglich dem orientaliſchen Despotismus und ſeiner Schilderung, wie dieſe z. B. beim Militär, überlaſſen werden; allein bei der eigentlichen türkiſchen Militärmuſik gehen mit dieſen raſſelnden und tobenden Inſtrumenten auch noch andere, Flöten u. dergl., in bloßen Octaven und Einklängen fort. Die ſanftere oder — wenn wir ſo ſagen dürfen — Kammermuſik der Türken hat, eben um ihres Gebrauchs der Viertelstöne willen, etwas rührend Melancholiſches. Am meiſten bedienen ſie ſich dabei der dreiſaitigen Geige, der vom Auslande bereits angenommenen Viole d'amour, des Tambours und der Schallmey. Eine ſehr beliebte Flöte iſt auch die, Solamin genannte, Derwiſchflöte, d. h. eine Flöte, welche beſonders von den Derwiſchen (ſ. d.) häufig und gut geblaſen wird. Sie ſie iſt aus Schilfrohr verfertigt, an beiden Seiten offen und daher ſchwer zu intoniren. Sumara iſt eine Doppelflöte, auf deren einem Rohre die Melodie geblaſen wird und auf dem anderen der Baß, d. h. ein einförmiger brummender und ſummender Ton wie ohngefähr auf der Sackpfeife oder dem Dudelſack. Einer der in muſikaliſcher Hinſicht cultivirteſten Landſtriche in den osmaniſchen Reichen iſt jetzt Serbien, und die ſeltene Freigebigkeit, womit Fürſt Miloſch alle künſtleriſchen und wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen unterſtützte und ſchützte, mag nicht wenig dazu beigetragen haben. In Serbien wird mehr geſungen als bei den eigentlichen Türken, und die Inſtrumentalmuſik, die bei dieſen ſelbſtſtändiger erſcheint, dient dort hauptſächlich zur Unterſtützung des Geſanges. Eine Hauptrolle dabei ſpielt das Inſtrument Gusli oder Gösle (ſ. d.). Daher auch der außerordentliche Reichthum Serbiens an Volksliedern, worunter ſelbſt ſolche mit Frauen-, Mädchen- und Burſchenchören, die bei Hochzeiten und anderen öffentlichen Feſten geſungen werden. An eine dramatiſche Muſik, eine Oper, war in der Türkei bis jetzt nicht zu denken. In Conſtantinopel machte einmal eine italieniſche Sängergeſellſchaft den Verſuch damit, aber ſie iſt ſchnell zu Grunde gegangen; jetzt ſcheint es beſſer damit zu gehen, doch wiſſen wir noch nichts Beſtimmteres.

Turley, Joh. Tobias, Sohn eines Ackerbürgers in Treuenbrizen, geboren am 4. Auguſt 1773, erfand eine Streckmaſchine zum gleichen Ausdehnen der Pfeifenplatten; bauete 20 neue Orgeln zur Zufriedenheit aller Sachkundigen, und vollendete außerdem noch viele kleinere und größere Reparaturen. Eins ſeiner ſchönſten Werke, das aus lauter gewalzten Pfeifen beſteht, bauete er in Joachimsthal. Zwei große Orgelbauten zu Perleberg und Pritzewalk waren ihm übertragen, aber er erlebte die Freude der Ausführung nicht mehr. Er ſtarb am 9. April 1829 am Schlagfluſſe. Sein Geſchäft wird von ſeinem Sohne und Schüler Friedrich fortgeſetzt.

Turner, Friedrich Eugen, ſ. Thurner.

Turner, William, bildete ſich als Chorſchüler unter Aufſicht von Blow in London. Nach der Mutation veränderte ſich ſeine Stimme in einen ſchönen Tenor, weshalb er am 11. October 1669 eine Stelle in der Königl. Capelle erhielt. Nach der Zeit ward er Vicarius bei der Paulskirche und Weſtmünſter-Abtey zu London; 1696 Doctor der Muſik zu Cambridge, und ſtarb, zu London am 13. Januar 1740, im 88. Jahre ſeines Lebens. Zu ſeiner Zeit hatte er einen bedeutenden Namen als Componiſt; doch über dieſelbe weit hinaus ſcheint ſich ſein Ruf nicht erſtreckt zu haben. Mit Blow gemeinſchaftlich componirte er einige Anthems, und am meiſten genannt von ihm ward die Operette „Presumptuos Love,“ welche ganz im italieniſchen Geſchmacke verfaßt war und 1716 zum erſten Male zur Aufführung kam.

Türrſchmiedt, Name einer berühmten Horn-Virtuoſen-Familie. Oft findet man denſelben auch Thürſchmidt geſchrieben, aber nicht richtig. 1) Johann, der Vater, geboren zu Leſchgau in Böhmen am 24. Juni 1725, war einer der erſten Hornvirtuoſen ſeiner Zeit. Er ſtand viele Jahre in Dienſten des Fürſten von Oettingen-Wallerſtein, und ſtarb hier um 1780. — 2) Carl, Sohn des vorhergehenden, geboren zu Wallerſtein am 24. Februar 1753, ward zuerſt von ſeinem Vater unterrichtet; dann machte er verſchiedene Reiſen, auch nach Paris, und kam endlich nach Berlin, wo er eine Stelle als Königl. Kammermuſikus neben Palſa erhielt. In Gemeinſchaft mit dieſem durchreiste er 1780 abermals ganz Deutſchland und Frankreich. Sein Ruf hatte ſich durch halb Europa verbreitet, und wenige Horniſten auch haben je wieder einen ſolch' ſchönen Ton ihrem Inſtrumente zu entlocken gewußt als er, und dabei ſo viel Fertigkeit auf demſelben beſeſſen. Er war in Wahrheit ein ganzer Virtuos und Künſtler. 1781 brachte er an dem Inventionshorne eine Verbeſſerung an, nach welcher er ſich auch ein Horn von Silber verfertigen ließ, deſſen er ſich ſtets beim Soloblaſen bediente. 1795 erfand er einen Dämpfer (Sordin), vermittelſt deſſen man auch die Halbtöne ganz rein auf dem Inſtrumente hervorbringen konnte. Dann componirte er mehrere Duette und andere Sachen für ſein Inſtrument, von denen indeß ſehr wenige gedruckt worden ſind, und ſtarb am 1. November 1797. — 3) Carl Nicolaus, Sohn des vorhergehenden Carl T., geb. zu Paris am 20. October 1776, ward erſt von ſeinem Vater, dann nach deſſen Ableben von dem Horniſten Brue zu Berlin unterrichtet. Er hat ſeinen Vater nie erreicht, aber war immer doch ein braver Muſiker. — 4) Auguſte, Tochter des letztgenannten Carl Nicolaus, geboren zu Berlin 1800, iſt nur Dilettantin aber immerhin eine vortreffliche Altſängerin, viele Künſtlerinnen und Sängerinnen von Beruf weit hinter ſich laſſend. Sie tritt oft in den Concerten der Singacademie zu Berlin auf, und bei Kirchenmuſiken. Es iſt Schade, daß ſie auf keine Weiſe für die Kunſt ausſchließlich zu gewinnen war.

Tuſch, franz. Touche, in der Muſik das regel- und taktloſe unter einander Blaſen der Trompeter oder

Digitized by Google

Harmoniemuſiker bei Toaſten u. ſ. w. Gewöhnlich bewegen ſich die Töne innerhalb eines beſtimmten Dreiklanges, der dann ſo ranſchend als möglich ausgehalten wird.

Tuſcheck, ſ. Tuezek. Tuſcheck wird dieſer Name jedoch ausgeſprochen.

Tutti, italieniſch: Alle, ein lechniſcher Ausdruck, der im Gegenſatz zum Solo (ſ. d.) gebraucht, und wodurch bezeichnet wird, daß alle Stimmen vereint zuſammen wirken ſollen. Dieſer Fall ereignel ſich bei Concerten, Arlen n. ſ. w., in welchen die Soloſätze nur von Wenigen begleitet werden, und ebenſo bei den Einleitungs-, Zwiſchen- und Schlußritornellen, wenn der Principatiſt oder Sänger ruht, die ganze Maſſe einfällt. Solches bemerkt man in der Regel abgekürzt, blos mit einzelnen Buchſtaben, nehmlich S. ſtatt Solo, und T. ſtalt Tutti; letztere werden auch öſters Ripien-Parte genannl und überſchrieben. Daraus entſpringt ebenfalls die Benennung: ein Tutti-Chor, eine Tntti-Meſſe oder Cantate, welches ſo viel ſagen will, als daß darin gar keine Soloſtimmen vorkommen. Aus dieſem Gruude können zu den Ripieniſten, ohnehin mehrfach beſetzl, auch ſchwächere Individuen verwendel werden.

Tutzek, ſ. Tuezek. Erſteres iſt eine falſche Schreibart.

Tye, Chriſtopher, engtiſcher Componiſt des 16. Jahrhunderts, war in Weſtminſter geboren und in der Königl. Capelle als Chorknabe unterrichtet. Hierauf ward er Muſikmeiſter des Prinzen Ednard, und 1545 Doctor der Muſik zu Cambridge. Im Jahre 1548 ernannte ihn dann die Königin Eliſabeth zum Mitglied der Univerſität Oxford und zum Organiſten in ihrer Hofcapelle. Er war einer der ausgezeichneiſten Kirchencomponiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes. Hawkins und Barney haben in ihrer Geſchichte noch Proben ſeiner Kunſt aufbehatten, erſterer Bd. 3 pag. 256, und letzterer Bd. 2 pag. 589.

Tympanischiza, veralteler Name der Marine-Trompete (ſ. d.).

Tympano, ital. Name der Pauke (ſ. d.); lateiniſch Tympanum. Tympanum bellicum, lateiniſcher Name der Heerpauke (ſ. d.).

Tyrolienne, deutſch eigentlich Jodler, heißt man jedes Volkslied der Tyroler. Letzterer Name, Jodler, kommt daher, weil am Schluſſe gewöhnlich mil Fiſteltönen, auf beliebigen Sylben, in denen jedoch oft ein e gehört wird, eine wiegende Melodie geſungen wird, welches man gemeinhin Jodeln nennt. Nachbildungen von ſolchen Jodlern beſitzen wir auch von mehreren neuen Componiſten. Roſſini brachte in ſeinem „Tell“ eine Tyrolienne an. Schön vorgetragen können dieſe Volkslieder einen tieſen Eindruck machen. Es iſt die gemüthlichſte Muſik, die ſich denken läßt. S. im Uebrigen Volkslied.

Tyrrheniſche Flöte, ein Kriegsinſtrumenl der alten Griechen von ſehr ſtarlem Tone. Wahrſcheinlich war es eine Art Trompete und eben daſſetbe Inſtrument, welches einige Geſchichtſchreiber unter dem Namen Tyrheniſche Trompete erwähnen, und wovon wir auch ſchon unter dem Artikel Poſaune redeten.

U.

Ubald und Ubaldus, findel man bisweilen auch Huebald (ſ. d.) geſchrieben.

Uber, Chriſtian Benjamin, Oberamts-Regierungs-Advocat und Königl. Juſtizcommiſſarius in Breslau, geboren daſelbſt am 20. September 1746, ſtudirte auf dem Eliſabethaneum, ging 1769 auf die Univerſität zu Halle, ward 1772 Oberamts-Referendarius, 1774 Advocat, und ſtarb um 1812. Neben ſeinem Beruf als Rechtsgelehrter war er zugleich ein gründlich gebildeter Muſiker, Virtuos auf mehreren Inſtrumenten, namentlich auf dem Claviere, und vor allen Dingen groſſer Muſikfreund. Sein Haus war viele Jahre hindurch der Sammelplatz aller guten Tonkünſtler und überhaupt der geiſtreichſten Perſonen Breslaus. Mittwochs und Samstags fand regelmäßig eine öffentliche Aufführung bei ihm ſtatt, je nachdem die Miltel dazu vorhanden waren, entweder von Quarletten, kleinen Sinfonien und dergl., oder auch wohl von kleinen Opern, Schauſpielen u. ſ. w., an denen anch der bekannte van der Velde Theil zu nehmen pflegte. Durch ihn kam zuerſt auch die Franklin'ſche Harmonica nach Breslau, und ſeine Frau verſtand dieſelbe meiſterlich zu behandeln. Aus Veranlaſſung der muſikaliſchen Unterhaltungen, welche in ſeinem Hauſe ſtattfanden, componirte er auch Vieles, und Manches iſt davon durch den Druck Eigenthum des größeren Publicums geworden, z. B. die komiſche Oper „Clariſſa oder das unbekannte Dienſtmädchen“, mehrere Sonaten für Clavier und Violine, eine fünfſtimmige Sonate, eine Serenade, ein Divertimento für Clavier, zwei Violinen, Flöte, Waldhorn, Bratſche und Baß, neun andere Diverlimenli für Clavier mit Begleitung von einer Violine, zwei Hörnern und Baß, ein Paar Concertino's für Clavier, Flöte, Bratſche, zwei Hörner und Baſſet, worin wirklich jedes Inſtrument concerlant auftritt, und dergleichen mehr. Natürtich iſt jetzt wohl keine oder wenig Nachfrage mehr darnach, aber zu ſeiner Zeit wurden ſie alle recht gern gehöet. Daß Uber bei ſo viel eigener Liebe zur Muſik auch ſeinen Kindern eine gute muſikaliſche Erziehung angedeihen ließ, läßt ſich erwarten, und zwei Söhne zeichneten ſich in der That durch ein eminentes Talent aus. Der älteſte von dieſen

Uber, Friedrich Chriſtian Hermann, geboren zu Breslau am 22. April 1781, ſollte nach dem Willen des Vaters Juriſt werden, frequentirte das Eliſabethaneum zu Breslau, nnd durfte nur in den Mußeſtunden ſeine Muſikübungen fortſetzen. Bei den Aufführungen im väterlichen Hauſe wirkte er bei der Violine mil. In ſeinem 19. Jahre bezog er die Univerſität zu Halle. Hier lernte ihn Türk kennen, ward ſein Lehrer und Freund, und durch den Umgang mil dieſem großen Meiſter ſollte nun auch ſeine ganze Lebenscarriere bald eine andere Richtung gewinnen, die mehr übereinſtimmte mil ſeiner inneren Neigung. Türk erkannte nämlich U.'s entſchiedenen Beruf für Muſik, und wirkte deshalb auf alle Weiſe darauf hin, ihn immer mehr auch dafür zu ſtimmen, und übertrug namentlich ihm zu dem Ende 1801 die Direction ſeiner Winlerconcerte. In demſelben Jahre trat U. dort auch zum erſtenmale mit einem Violinconcerte (in D) von ſeiner Compoſition öffentlich auf, und erhielt allgemeinen Beifall. Gleich günſtig wurde die große Cantate „das Grab“, welche er bald darauf componirte, aufgenommen. Die Oper „die Ruinen von Portici“, welche er anfing, kam nicht zur Vollendung, und es wurden nur einzelne Piecen daraus bekannt. 1803 kehrte er nach Breslau zurück, um jetzt als praktiſcher Juriſt — ſo wollte es wenigſtens der Vater — ſeine Laufbahn zu eröffnen, doch im Innern hegte er ſtets den feſteu Entſchluß, früher oder ſpäter einmal die Muſik zu ſeinem alleinigen Berufe zu machen, und die Fürſprache des wackeren Türk, wie eine zweite große Cantate, „die Feier der Liebe“, welche er componirte, mußten einen ſolchen Eindruck auf den Vater machen, daß dieſer endlich, und im nächſten Jahre ſchon, ſeine Erlaubniß dazu gab. Nun wurden die Studien und Uebungen aber auch mit allem Eifer betrieben und der Erfolg war der beſte. Zu Ende des Jahres 1804 nahm ihn der Fürſt Radzivil mit nach Berlin, wo er durch Bernhard Romberg's Empfehlung ein Engagement beim Prinzen Ludwig Ferdinand von Preußen erhielt, dqs jedoch durch die Ereigniſſe der Jahre 1805 und 1806 ſich bald wieder auflöſte. Im März 1806 gab er in Berlin ſein erſtes großes Concerl, dem ſelbſt der Königliche Hof anwohnte, und fand ungetheilten Beifall. Im Dezember 1808 erhielt er einen Ruf als erſter Violiniſt in die Capelle zu Caſſel, und im Januar 1809 ward er hier als Muſikdirector bei der deutſchen Oper ange-

Digitized by Google

ſtellt. Unter den Compoſitionen, welche er damals ſchrieb, befanden ſich mehrere treffliche kleine Violin-Concerte und Duette, das Intermezzo „der falſche Werber“, Schiller's „Taucher“ als Melodram bearbeitet, und die Muſik zu dem Klingemann'ſchen Drama „Moſes“. Als das deutſche Theater zu Caſſel ganz aufgehoben wurde, erhielt er den Auftrag, meheere franzöſiſche Opern zu componiren, von denen aber nur noch „Les Marins“ bekannt iſt. 1814 mußte er, wie viele andere Künſtlee damals, Caſſel verlaſſen; aber im Januar 1815 ſchon erhielt er ein neues Engagement als Muſikdirector zu Mainz. Er hatte nämlich als Componiſt wie als Violinvirtuos und Director bereits einen bedeutenden Namen damals in der Kunſtwelt gewonnen. Das Hauptſächlichſte, was er in Mainz componirte, war die Oper „der feohe Tag“. Im März 1816 kam er als Muſikdirector zu der Seconda'ſchen Geſellſchaft in Dresden, wo er die Muſik zu dem allegoriſchen Stück „Saronia“ ſetzte. 1818 endlich ward er, nachdem er ſchon einige Zeit als Privatmann zu Leipzig ſich aufgehalten hatte, als Cantor und Muſikdirector an die Kreuzkieche zu Dresden berufen, und ſicher hätte er in dieſer ruhigen Stellung und bei dem außerordentlichen produktiven Talente, das er beſaß, noch viel Gutes und Schönes im Fache dee Compoſition geleiſtet, hätte eine fortwährende Kränklichkeit nicht ſeine Thätigkeit gehemmt. An dem Willen fehlte es ihm wahrlich nicht, aber es waren nur einzelne Tage und Stunden, in welchen er leidenfrei ſich ſeiner Muſe hingeben konnte, und in denen ſchrieb er doch auch noch, kleinere Sachen übergehend, 1818 eine von Friedrich Kuhn gedichtete große Cantate zur Vorfeier des Regierungs-Jubiläums des Königs von Sachſen, ferner die Cantate „die Feier der Auferſtehung“, die Muſik zu dem Drama „der ewige Jude“, und das Oratorium „die letzten Worte des Erlöſers“, das ſein Schwanengeſang war. Es ward am Chaefreitage 1822 aufgeführt, und an demſelben Tage auch noch ſollten ſeine herrlichen Harmonien ihm nachtönen in ſein Grab, in welchem er beſchloß ein Leben, das von der Wiege an eigentlich nichts Anderes wae als eine unaufhörliche Reihe widriger Schickſale und Leiden. Als Virtuos zeichnete er ſich durch eine außerordentliche Fertigkeit und viel Gefühl im Vortrage aus. Sein Ton war beſonders für die ſogenannte große und brillante Manier ſehr geeignet. Als Componiſt ward er von allen Kunſtverſtändigen geliebt und geſchätzt. Zugleich ging auch ſeine Liebe in der Kunſt nur auf das Gediegene, und in der Kritik charakteriſirte ihn ein unverſöhnlicher Haß gegen alle Oberflächlichkeit. Daher mochte auch die Derbheit ſich gebildet haben, mit welcher er im gewöhnlichen Leben ſich zeigte, aber untee der rauhen Schaale lag ein milder Kern verborgen.

Uber, Alexander, jener zweite Sohn von Chriſtian Benjamin, ward geb. in Breslau 1783, und erhielt den erſten Violin-Unterricht von Janetzek, und bei Schnabel ſtudirte er die Compoſition. Daneben trug der freundſchaftliche Umgang mit C. M. von Weber, Berner und Klingohr Viel zu ſeiner Bildung bei. Später vertauſchte ee die Violine gegen das Violoncell, auf welchem ihm Jäger, der Vater, Unterricht gab, und das ſein Lieblingsinſtrument wurde. 1803 trat er zum erſtenmale als Componiſt mit einer Ouverture auf, die Berner aufführte. 1804 machte er eine Kunſtreiſe durch einen großen Theil von Deutſchland, auf welcher er namentlich als Violoncellvirtuos viele Anerkennung fand, und von Zeit zu Zeit auch bei verſchiedenen Capellen als Muſikdirector fungirte. 1820 ließ er ſich in Baſel nieder, verheirathete ſich mit einer dortigen Sängerin, und componirte namentlich eine Ouverture in D-Moll und einen ſchönen Abſchiedschor. 1821 kehrte er nach Breslau zurück, und 1823 ward er Capellmeiſter bei dem Reichsgrafen von Schönaich und Fürſten von Karolath. Als ſolcher beaebeitete er auch den Clavierauszug der Oper „der Schnee,“ und ſtarb ſchon 1824. Von mehreeen Violoncell-Conceeten und Variationen, welche er, beſonders in früheree Zeit, als er noch meiſtens auf Reiſen ſich befand, componirte, druckte André in Offenbach einige.

Uberti und **Ubertus,** ſ. Hubert.

Uebelklang, ſ. Diſſonanz.

Uebergang iſt der Uebertritt eines Tonſtücks in eine neue Tonart, um in derſelben länger zu derweilen, einen oder mehr Sätze in ihr auszuführen. Hierin unterſcheidet ſich der Uebergang von der Ausweichung, durch die ein neuer Ton nur im Vorbeigehen berührt, nicht bleibend oder zu einem weſentlichen Theile des Ganzen benutzt wird. S. den Artikel Ausweichung.

Uebermäßig, ſ. Intervall, und dann die Artikel der einzelnen Intervalle und Accorde, welche übermäßig ſeyn können, als Quarte, Quinte u. ſ. w., Sextenaccord, Dreiklang u. ſ. w.

Ueberſchlagen oder **Ueberſetzen,** ſ. Fingeeſetzung.

Ueberſchrift (muſikaliſche), ſind die Kunſtausdrücke, welche zu Anfang eines Tonſtücks (über daſſelbe) geſetzt werden, und den Charakter deſſelben oder ſeine Vortragsweiſe bezeichnen. S. Kunſtausdruck. Beſtimmtheit und Genauigkeit im Ausdrucke iſt eine Hauptbedingung ſolcher Ueberſchriften.

Ueberſetzen, daſſelbe was Uebeeſchlagen (ſ. d.). In der Applicatur der Bogeninſtrumente verſteht man darunter das Fortrücken der Hand in eine höhere Lage (ſ. d.). Auch kommt das Wort in der Orgelbauerſprache als techniſcher Kunſtausdruck vor, und zwar zue Bezeichnung einer ſolchen ſcharfen Intonation der Pfeifen, daß dieſelben ſich in die Octave oder gar in die Duodecime überblaſen, d. h. ſtatt ihres eigentlichen Tones die Octave oder Duodecime von dieſem angeben, was natürlich nicht ſeyn darf.

Uebertheilend, kommt in der Muſik als beſonderer Kunſtausdruck vor zur Bezeichnung derjenigen Verhältniſſe der Intervalle, bei welchen die größere Zahl die kleinere ganz und noch dazu etliche Theile derſelben in ſich faßt. — Uebertheitig heißt dasjenige Verhältniß, bei welchem die größere Zahl die kleinere zuerſt einmal ganz und dann nur noch einen gewiſſen Theil derſelben in ſich begreift. S. im Uebrigen den Artikel Verhältniß der Intervalle.

Ueberwurf, nennen einige Theoriſten auch wohl den aufſteigenden Nachſchlag einer Note (ſ. d.).

Uebeeziehen, ein in der Geſangslehre vorkommender Kunſtausdruck, der das zu hohe Intoniren der Sänger andeutet. Ein Sänger überzieht, wenn er einen Ton zu hoch anſetzt oder bei dem Aushalten deſſelben hinaufzieht, immer höher ſingt. Natürlich kann nicht mehe von einem bloßen Ueberziehen die Rede ſeyn, wenn die Intonation um ein ganzes Intervall, alſo mindeſtens einen halben Ton zu hoch iſt.

Uebungen, als techniſcher Ausdruck, ſ. Etude und die dort angezogenen Artikel.

Uffenbach, Johann Friedrich von, Schöppe und Rathsherr der freien Stadt Frankfurt a. M., Königlich Großbritanniſcher Oberſtlieutenant, und Mitglied dee Societät der Wiſſenſchaften zu Göttingen, geboren zu Frankfurt am 10. Mai 1687, und geſtorben um 1750, ſtudirte zu Halle und Straßburg, machte viele große Reiſen, und widmete endlich ſich in ſeiner Vaterſtadt, wo er ſchnell zu ſehr hohen Ehren ſtieg, beſonders den ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften, und untee jenen namentlich der Muſik. Wir beſitzen von ihm noch zwei Werke: „die Nachfolge Chriſti“ (1726) und „Geſammelte Nebenarbeit in gebundenen Reden,“ in denen meheere Abhandlungen über muſikaliſche Gegenſtände, als das Recitativ, den Styl der Kirchenmuſik, das Singgedicht u. ſ. w., enthalten ſind, die zu den beſſeren gehören, welche die damalige muſikaliſche Literatur aufzuweiſen hatte.

Ugab, ein uraltes hebräiſches Blasinſtrument, deſſen Erfindung 1 Moſ. 4 dem Jubal zugeſchrieben wird. Dies die gewöhnliche Meinung von der Bedeutung des Wortes. Andere ſind der Anſicht, daß die alten Hebräer zu Moſis

Digitized by Google

Zeiten unter Ugab überhaupt Blasinſtrument, ohne alle nähere Diſtinction, verſtanden hätten, und das Wort alſo ein blos generelles ſey. Weitläuſtige Unterſuchungen darüber anzuſtellen, lohnt ſich wohl nicht der Mühe.

Ugolini, Vineenzo, iſt der eigenlliche Name des untrr drm Artilel Hugelinus ſchon kurz angeführten berühmten alten Kircheneomponiſtrn. Er ſtarb 1626.

Uhde, Johann Otto, Dilettant, geboren zu Inſterburg in Litthauen am 12. Mai 1725. Er ſchrieb viele herrliche Sinfonien, Conrerte für Violine, Solo's, Trio's ꝛc.; am liebſten jedoch beſchäftigte er ſich mit Voraleompoſitionen, und in dieſem machte er auch das meiſte Glück. Starb zu Berlin am 20. Deeember 1766 als Criminalrath und Königl. Hofrichter.

Uhlmann, Jakob, Milglied der K. K. Hofkapelle in Wien, geboren zu Wien am 19. Deeember 1803, iſt der Sohn des ausgezeichneten Holz-Blasinſtrumentenmachers Tobias Uhlmann in Wien, von dem er auch ſeinen erſten muſikaliſchen Unterricht, und zwar auf der Clarinette, erhielt. Im Mai 1821 wurde U. in das neu gegründete Conſervalorium in Wien als Oboeſchüler aufgenommen, und genoß den gründlichen Unterricht des vortrefflichſten Profeſſors dieſes Inſtruments, nämlich des rühmlichſt belannten Joſeph Sellners, durch deſſen zweckmäßige Methode, vrrbunden mit der eifrigſten Verwendung des Schülers, dieſer es ſo weil brachte, daß er nach lurzer Zeit ſchon eine Anſtellung im privilegirten Theater an der Wien, als Oboiſt, fand. Schon im Jahr 1823 zog der damalige Hoflapellmeiſter Weigl ihn in's K. K. Hof-Operntheater nächſt dem Kärnthner Thor, wo Uhlmann als Soloſpieler für Oboe und engliſch Horn engagirt wurde. Während dieſer Zeit fand die Virtuoſität deſſelben auf dieſen Inſtrumenten ſowohl bei den Künſtlern, als auch bei'm Publilum die vollſte Anerkrnnung, und er erhielt im Januar 1825 einen Ruf nach Stuttgart, wo er durch Königl. Deeret angeſtelll wurde. Die Jahre 1826 und 1827 war U. im Orcheſter des Frankfurler Stadltheaters engagirt; dort erhielt er zugleich Anträge aus Nordamerila, denen er aber nicht Folge leiſtrn konnte, da U. von ſeinem Vater nach Wien zurückberuſen wurde, um die obenerwähnte Inſtrumenten-Fabrik zu übernehmen, welcher er unabläſſig bemüht war, durch Verbeſſerung und Vervollkommnung der Inſtrumente jenen Ruf zu gründen, deſſen ſie ſich dermalen erfreut. Seit dem Jahre 1828 iſt Uhlmann im K. K. Hof-Operntheater nächſt dem Kärnthner Thor als Oboeſoloſpieler bei dieſem Orcheſter angeſtellt, welches unter ſeinen Mitgliedern die ausgezeichnelſten Künſtler vereinigt, und deſſen Geſammtleiſtungen wohl von keinem Orcheſter der Well übertroffen werden dürſten, wie ſolches in der letzten Zeit durch die filharmoniſchen Coneerte, an deren Gründung und Erhaltung Uhlmann keinen geringrn Anthril und manches Verdienſt dabei hal, hinlänglich erwieſen wurde. Als einee der erſten Sterne dieſes Orcheſters glänzt unſer Uhlmann, deſſen voller, ſchöner Ton und die ſichere Behandlung dieſes ſchwierigen Inſtrumenls ihn zu einem der erſten jrtzt lebenden Künſtler ſeines Faches erhebt. Am 15. Januar 1843 wurde ihm die Auszeichnung zu Theil, als Mitglied der K. K. Hofkapelle in Wien angeſtellt zu werden. Es möge hier erlaubt ſeyn, des Verdienſtes zu erwähnen, welches ſich die Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien durch Errichtung der Oboeſchule und Ernennung des Hrn. Joſeph Sellner als Profeſſor dieſes Inſtrumentes erworben hat; indem nicht nne alle Orcheſter Wiens, ſondern auch viele in den Provinzialhauptſtädten dee Monarchie, und ſelbſt einige im Auslande ihren Bedarf an Oboiſten aus dieſer Anſtalt bezogen, und unter allen Zöglingen Sellners ſind Uhlmann und Petſchaker die vorzüglichſten.

Uhlmann, Johann Adam, geboren zu Kronach 1732, bildete ſich zu München, und kam darauf als Hofmuſikdirector nach Bambrrg, wo er übee 50 Jahre in Dienſten ſtand, und am 21. October 1802 ſtarb. Er war ein guter Violinſpieler und Componiſt, doch liebte er die Oeffentlichkeit nicht, und wollte nie ein Werk von ſich dem Drucke übergeben. Auch zog er mehrere treffliche Schüler. Sein Satz wae rein und von vieler Gründlichleil, doch meiſtens auch ſchwer, und deshalb meiſt nur für einen kleinen Kreis von Künſtleen geeignet.

Ulbrich, Anton, Mitglied der K. K. Hofrapelle in Wien; ſeiner Zeit ein Coneertiſt auf der Poſaune; er ſtarb nach 43jähriger Dienſtleiſtung am 5. Mai 1830.

Ulbrich, Maximilian, geboren in Wien 1752 und geſtorben als jubilirter ſtändiſcher Beamler den 14. September 1814.

Ulich, Johann, lebte gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Wiltenberg als Cantor, war aber aus Leipzig gebürtig, und ein vortrefflicher Componiſt ſeiner Zeit.

Ulinger, Auguſtin, lebte längere Zeit in München, wo er Manches componirte, was Beifall erhielt, und ſtarb 1780 in einem Alter von ohngrfähr 40 Jahren. Daß ee ein guter Kirchencomponiſt geweſen ſey, wie Gerber behauptet, iſt ein Jerthum, er war nur ausgezeichnet in einigen dramatiſchen Werken, wie z. B. dee Oper „Temistocle“, die ſich auch lange Zeit auf einigen Repertoiren erhalten hat.

Ulrich, ein vorzüglicher Virtuos auf der Hoboe und Componiſt für dies Inſtrumenl in der letzten Hälſte des 18. Jahrhunderts. Er ſtand zuerſt in Herzoglich Würtembrrgiſchen Dienſten in Stuttgart, ging aber um's Jahr 1780 nach der Schweiz, und ſeitdem iſt ſein Aufenthalt unbelannt geblieben. Zwar ſoll er ungemeine Fertigkeit auf der Hoboe erlangt, durch ſeine Sucht zu glänzen aber die eigenthümlichen Schönheiten dieſes Inſtruments im Vortrage ſangbarer Stellen hintenan geſetzt haben. Zugleich war er auch ein tüchtiger Violinſpieler, führte einen durchdringenden Bogen und beſaß eine außerordentliche Ferligleit, vom Blatte zu ſpielen. In der Handſchrift hat man mehrere Coneerte und Solo's für Hoboe von ſeiner Arbeit.

Ulrich, Eduard, Celloiſt, geboren 1795 in Weimar. Im Jahr 1811 tral er in die Großherzogliche Hofeapelle zu Weimar, wo er als tüchtiger Ripieniſt geſchätzl wird. Höher denn als Virtuos auf ſeinem Inſtrumente ſteht er als Componiſt. Als ſolcher lieſerte er mehrere Opern und Cantaten, und achtbare Soloſtücke für das Violoneello, Horn, Hoboe u. ſ. w. mit und ohne Begleitung des Orcheſters.

Ultima (lat.) — die letzte, nämlich chorda = Saite. Ultima conjnnctarum naunten daher die alten laleiniſchen Tonlehrer die letzte oder vierte Saite des Tetrachords Synemmenon; ultima divisarnm die letzle oder vierte Saile des Tetrachords Diezeugmenon; und nltima excellentium die letzte oder vierte Saite des Tetrachords Hyperbolaeon. Man ſehe im Weiteren die Art. Griechiſches Tonſyſtem und Tetrachord.

Umbreit, Carl Gottlieb, ein vortrefflicher Organiſt und gediegener Componiſt zu Ende des 18. und in der erſten Häfte des 19. Jahrhunderts. Er wurde am 9. Januar 1763 in Rehſtedt, einem Dorfe zwiſchen Gotha und Arnſtadt, nahe bei den Thüringiſchen Gleichen, geboren. Um's Jahr 1785 wurde Umbreit als Organiſt in Sonneborn, einem großen und wohlhabenden Dorfe bei Gotha, angeſtellt. Hier trat er eine ſehr ehrenvolle Lanfbahn an, indem er nicht allein zur Beförderung des wahren und einzig zweckmäßigen Orgelſpiels mehrere ſeiner Orgelſtücke und Choräle in kleinen Sammlungen herausgab, ſondern auch ſpäter eine bedeutende Aazahl mit reinem Kunſtgefühl begabter Schüler, ſowohl durch mündlichen als ſchriftlichen Unlerricht, zu brauchbaren, zum Theil ſogar zu ausgezeichneten Organiſten bildete. Im Jahre 1811 gab er bei R. Z. Becker in Gotha ſein: „Allgemeines Choralbuch für die proteſtantiſche Kirche, vierſtimmig ausgeſetzt, mit einer Einleitung über den Kirchengeſang und deſſen Begleilung durch die Orgel“, heraus, welches 332 Melodien zu 12 der vorzüglichſten neuen Geſangbücher Ober- und

Digitized by Google

Nieder-Sachſens, und in allem die vierſtimmigen Melodien zu 3830 Liedern nebſt beziffertem Baß enthält. Durch dieſes Werk hal er ſeinen harmoniſchen Kenntniſſen, ſeinen Einſichten in die wahre Art, den Choral mit der Orgel zu begleiten, und ſeinem Fleiße ein bleibendes Ehrendenkmal geſtiftet; auch erhielt er zu Anfang des Jahres 1816, bei Ueberreichung deſſelben, vom Könige Friedrich Wilhelm dem Dritten von Preußen eine goldene Denkmünze. In Folge entſtandener Streitigkeiten mit dem Cantor in Sonneborn legte Umbreit indeß um's Jahr 1820 ſeine Stelle als Organiſt daſelbſt nieder und privatiſirte ſeitdem in ſeinem Geburtsorte Rehſtedt, jedoch nach wie vor durch ertheilten Unterricht eifrig zum Beſten der Kunſt wirkend. Hier ſtarb er auch am 27. April 1829, etwas über 66 Jahre alt. Seine Werke ſind nicht nur lauter gediegene und ächte Studien und Muſter für angehende Organiſten, zur richtigen Behandlung des drei- und vierſtimmigen Satzes und zum freien Gebrauche beider Hände und Füße, beſonders der linken, bei Führung eines ſchönen Tenors, der im Geſange und in Figuren mit dem Discante wetteifert, indeß der Baß einzig und allein den Füßen überlaſſen bleibt, ſondern auch ſelbſt erfahrene Veteranen unter den Organiſten müſſen ſich daran ergötzen. Nur gehört beim Privatgebrauch durchaus ein Pianoforte mit Pedal zu ihrem Genuſſe, welches Umbreit mit vieler Ungezwungenheit und Leichtigkeit zu behandeln gewohnt war. Von ſeinen Werken ſind hier außer dem bereits erwähnten Choralbuche noch folgende zu bemerken: ſechs Sammlungen von Orgelſtücken verſchiedener Art, jede zu 12 Stück (dieſe ſind in den Jahren von 1798 bis 1806 erſchienen); drei Hefte leichter Choral-Vorſpiele, in den Jahren 1800, 1813 und 1821; 50 Choral-Melodien, vierſtimmig für die Orgel bearbeitet (1808); die evangeliſchen Kirchenmelodien, zur Verbeſſerung des kirchlichen und häuslichen Geſanges (1817); 12 Choral-Melodien für die Orgel, mit mehreren Bäſſen bearbeitel (1817); Fortſetzung von 12 Choralmelodien für die Orgel, mit verſchiedenen Bäſſen bearbeitet (1818); vier Choräle mit Veränderungen für die Orgel (1821).

Umfang. Vergl. zuvor den Art. Ambitus. Den Umfang nun, welche die verſchiedenen Stimmen und Inſtrumente haben, findet man unter deren beſonderen Artikeln.

Umkehrung, nennt man die Verſetzung eines tieferen Tones oder einer tieferen Stimme über eine höhere, und umgekehrt, ſo daß der bisher tiefere Ton, die bisher tiefere Stimme zur höheren, die höhere zur tieferen wird. Zunächſt gebraucht man das Wort bei den Intervallen. Durch die Umkehrung einer Secunde entſteht eine Septime (aus c — d wird d — 1 geſtr. c), durch Umkehrung wird die große Terz zur kleinen Sexte (c — e zu e — 1 geſtr. c), die kleine Terz zur großen Sexte (c — es zu es — 1 geſtr. c), die Quarte zur Quinte u. ſ. w. Wichtiger iſt der Ausdruck in ſeiner Anwendung auf Accorde. Umgekehrt nennen wir einen Accord, deſſen Grundton über einen andern oder alle andern Accordtöne weggeſetzt iſt, mithin aufgehört hat, tiefſter Ton zu ſeyn. Es muß alſo ein anderer Ton des Accordes tiefſter Ton geworden ſeyn; und da ein jeder es werden kann, ſo hat jeder Accord ſo viel Umkehrungen, als er Töne außer dem Grundtone hat; alſo jeder Dreiklang zwei: den Sextaccord und Quartſextaccord; jeder Septimenaccord drei: den Quintſextaccord, Terzquartaccord und Secundaccord; jeder Nonenaccord vier. (Ueber ihre Brauchbarkeit und die Namen, die man ihnen beizulegen hätte, wenn es deren bedürfen ſollte, vergl. auch A. B. Marx Compoſitionslehre; Th. 1, S. 128.) Den umgekehrten Accorden iſt im Allgemeinen mindere Beſtimmtheit des Ausdrucks, mindere Feſtigkeit, aber ein beweglicheres, fließenderes, öfters zur Fortbewegung hindrängendes Weſen eigen, und ſie übertragen dieſe ihre Eigenheit leicht auf den ganzen Satz, indem ſie vorherrſchend geworden ſind. Das Weitere ſ. unter den beſonderen Artikeln. Die wichtigſte Anwendung des Ausdrucks Umkehrung iſt die auf ganze Sätze oder Gänge, die gegrn einander ihre Stelle wechſeln, ſo daß z. B. die erſte Stimme eines dreiſtimmigen Satzes zur zweiten oder dritten, die zweite zur erſten oder dritten, die dritte zur zweiten oder erſten wird. Dies kann nun dadurch geſchehen, daß die höhere Stimme nun acht, neun, zehn (oder um noch mehr oder weniger) Stufen gegen eine tiefere und unter dieſe, oder aber die tiefere über die höhere, oder beide gleichzeitig gegen einander verſetzt und dadurch umgekehrt werden; die Umkehrung kann ferner ſtreng erfolgen (nämlich unter genauer Beibehaltung jedes Stimmſchrittes), oder frei, ohne genaueſte Befolgung jedes Stimmſchrittes. Hierüber ſ. die Artikel Contrapunkt und doppelter Contrapunkt. Uneigentlich und ungenau wird der Ausdruck Umkehrung auch wohl für Verkehrung (ſ. dieſen Art.) gebraucht. Was die Umkehrung der Intervalle insbeſondere betrifft, iſt noch zu merken, daß diejenigen Intervalle, welche man rein nennt (ſ. Intervall), in der Umkehrung auch rein bleiben; die großen aber werden dadurch allemal zu kleinen und dieſe wieder zu großen Intervallen; die verminderten werden zu übermäßigen und dieſe wieder zu verminderten; ſo wird die reine Quinte z. B. g — d durch die Umkehrung auch zu der reinen Quarte d — g, die große Terz c — e aber zu der kleinen Sexte e — c und umgekehrt, die verminderte Quinte h — f zu der übermäßigen Quarte f — h und umgekehrt.

Umlauff, Ignaz, beiläufig um 1756 geboren. Außer mehreren Clavier- und Kirchenſtücken arbeitete er nicht minder mit beſonderem Glücke für das Theater; zu den beliebteſten Werken, durch einen leicht gefälligen Styl, ſchönen Geſang und anſprechende Melodien ſich auszeichnend, gehörten: „die Bergknappen“; „die purefarbenen Schuhe“ oder „die ſchöne Schuſterin“, eine Glanzrolle der damals berühmten, eben ſo reizenden als kunſtgebildeten Sängerin Mad. Weiß; „die Apotheke“; „die glücklichen Jäger“; „der Ring der Liebe“ (zweiter Theil von „Zemire und Azor“); „das Irrlicht“, worin Mad. Lange glänzte; die Baßparthie des Fiſchers Bertbold für das Phänomen ſeiner Zeit, den herrlichen, als Königl. Preuß. Hofſänger in Berlin ſeine künſtleriſche Laufbahn endenden Joſeph Fiſcher (Vater) geſchrieben, mit der Epoche machenden Romanze: „Zu Steffen ſprach im Traume.“ U. ſtarb in den letzten Jahren des verfloſſenen Jahrhunderts, vier unmündige Kinder hinterlaſſend; einen Sohn (ſ. d. folg. Art.) und drei Töchter, welche einige Zeil über der Bühne ſich widmeten, ohne jedoch einen decidirten Beruf dafür zu beurkunden.

Umlauff, Michael, des vorigen Sohn, iſt in Wien den 9. Auguſt 1781 geboren und erhielt ſeine erſte Orcheſter-Anſtellung bei der Violine. Als fertiger Partiturenſpieler erwählte ihn der Operndirector Weigl zum Adjuncten, ſpäter rückte er zum wirklichen Capellmeiſter vor, in welcher Stellung er auch wirklich Hochverdienſtliches leiſtete.

Unaufhörlicher Canon, lat. Canon perpetuus oder infinitus, ſ. Kanon.

Unbewegliche Töne, ſ. Soni stantes.

Unbeziffert und **unbezifferter Baß,** ſ. Bezifferung.

Unca, gekrümmt geſchwänzt, lateiniſcher Name der Achtelnote: weil dieſe einmal gekrümmt oder geſchwänzt iſt, einen Haken oben oder unten, wie nun die Note eben ſteht, am Stiele oder Halſe hat.

Unda maris, eine Flötenſtimme der Orgel von gewöhnlich acht Fußton.

Undecime, ein Intervall von eilf Stufen oder die Quarte von der Octave eines angenommenen Grundtones, z. B. F—b.

Undecimenaccord, wird meiſt aus dem Septimenaccorde hergeleitet, und beſteht urſprünglich aus Grundton, Terz, Quinte, Septime, None und Undecime, iſt alſo eigentlich ſechsſtimmig und kann in einem vier- oder noch weniger ſtimmigen Satze entweder gar nicht oder doch nur unvollkommen gebraucht werden. Die Inter-

Digitized by Google

valle, welche in dem Falle ausgelaſſen werden, ſind ganz beliebig; nur ſucht man ſtets gern dabei das Zuſammentreffen ſo vieler und verſchiedenartiger Diſſonanzen zu vermeiden, alſo von den beiden Diſſonanzrn Septime und None wenigſtens eine auszuſcheiden. Die Undecime darf natürlich nicht fehlen, ſonſt hört alle Eigenthümlichkeit des Accordes auf. Werden mit der gewöhnlich fehlenden Trrz beide jene Diſſonanzen noch ausgeſchieden, ſo entſteht der bekannte dreiſtimmige Accord, welcher aus Grundton, Quinte und Undecime beſteht und meiſt unter dem Namen **Quintquarten-** oder umgekehrt **Quartquinten-Accord** läuft.

Undecimole, eine rhythmiſche Figur, welche ſich bildet, wenn eine Note in eilf gleiche Theile getheilt wird, wobei natürlich, bei der beſtehenden Notenordnung, jede Note etwas von ihrem Werthe verlieren muß, um eine ſolche gleichartige Zeitdauer zu bewirken. Acht Zweiunddreißigtheile machen z. B. ein Viertel aus, in der Undecimole aber gelten auch eilf derſelben nicht mehr. Zur leichteren Ueberſicht wird immer die Zahl 11 in einem Bogen über oder unter die Noten geſetzt; indeſſen kommt die Figur ſeltener vor als alle übrigen, da ſie ſchon zu ſehr ausgedehnt iſt, um bequem aufgefaßt werden zu können.

Uneigentlicher Dreiklang, ſ. Dreiklang.

Unendlicher Kanon, Canon infinitus, ſ. Kanon.

Ungarn — ungariſche Muſik. Schon zue Zeit des heiligen Stephan, eeſten Königs von Ungarn, wurde hier Muſik gelehrt, zwar meiſt nur Kirchengeſang, allein auch im übrigen Europa erfreute ſich um dieſe Zeit die Muſik kaum irgendwo einer ausgedehnteren, gewiß aber keiner ſorgſameren Pflege. Der heilige Gerardus, Biſchof des Czanader Kirchenſprengels, errichtete bereits im 11. Jahrhunderte ein Seminar, in welchem nicht nur arme, ſondern auch Knaben Adeliger, und Magnatenſöhne, vom Lehrer Baltherus Unterricht im Wiſſenſchaftlichen und zugleich in der Muſik erhielten. Da Walther, wegen vermehrter Anzahl der Knaben, in der Folge nicht mehr ausreichte, hielt ihm der ſorgſame Biſchof den von Weißenburg berufenen Henricus, welcher die literariſche Bildung in dieſer Anſtalt übernahm, damit Walther mehr Zeit für den Singunterricht gewänne, und dieſem Beiſpiele folgten dann bald die meiſten Biſchöfe Ungarns. Wenn ſpäter die Cultur der Muſik in Ungarn mit der des übrigen Europa nicht gleichen Schritt halten konnte, ſo waren beſonders die wiederholten Einfälle der Tartaren und Muſelmänner, wie die vielen inneren Kriege daran ſchuld. Dennoch läßt ſich nachweiſen, daß, auch in den unruhigſten Zeiten, hie und da Kunſtblumen erblüheten und in ruhigeren Zwiſchenräumen zum Kranze geformt wurden. Zum Beweiſe dient, daß die Königin Eliſabeth auf einer Reiſe nach Polen in Krakau ihren Ungarn Bälle und Geſangfeſte geben konnte, und König Mathias Corvinus hatte eine ausgezeichnete Capelle, worin eine Orgel mit ſilbernen Pfeifen ſich befand. Bei ſeiner Tafel wurden meiſt ungariſche Lieder geſungen. Außerdem hatte er Lautenſchläger, welche über Tafel die großen Thaten der Nation beſangen und ihre Lieder mit ihren Inſtrumenten begleiteten. Nicht minder beförderte König Uladislaus II., welcher im 15. und 16. Jahrhunderte regierte, auf ſolche Weiſe die Muſik; und Fröhlich, der Mathematiker, ſagt in ſeiner Bibliothek für Reiſende, daß die Bürger von Iglau zuſammentraten und muſikaliſche Academien hielten, auch freiwillig die Muſik beim Gottesdienſte verſahen, wie eben ſo die Einwohner von Esperies, Zeben und anderen Städten. Die Einwohner von Beharſalva verfertigten mehrere Jahrhunderte hindurch, durch Nothdürftigkeit des Bodens dazu veranlaßt, faſt nichts Anderes als Geigen und andere muſikaliſche Inſtrumente zum Erwerb; und unter der Regierung der unvergeßlichen Maria Thereſia, welche ſich Ungarn's Cultur in jeder Hinſicht mit wahrhaft mütterlicher Thätigkeit angelegen ſeyn ließ, wurden bei den Nationalſchulen in Kaſchau und Zips, Keszthely und Fünfkirchen, Groswardeyn u. a. neben den Zeichnungsſchulen auch Muſikſchulen errichtet, in welchen Unterricht im Singen und Clavier- und Orgelſpiele, auch in der Theorie der Muſik, unentgeltlich ertheilt wird. Freilich entſprechen dieſe Schulen noch bei Weitem ihrem Zwecke nicht ganz, doch beſtehen ſie und es iſt auch ſchon mancher brave Muſikkundigee aus ihnen hervorgegangen. Es iſt erwieſen, daß von jeher auch in Ungarn die Muſik ſehr geliebt und getrieben wurde, nur vermochte ſie ſich, mancher Mißverhältniſſe wegen, nicht zu dem Flore empor zu heben, in welchem wir ſie jetzt in anderen Ländern Europas treffen. Wir finden das Eigenthümliche der ungariſchen Muſik nur in der eigentlichen **Nationalmuſik**, alles Uebrige iſt geborgt und entlehnt, und hauptſächlich zwar von Deutſchland. Rechnen wir das den Ungarn denn auch nicht hoch an; ſie ſind abhängig ja in jeder Beziehung von einer deutſchen Regierung; indeſſen ſo wahr dies iſt, ſo gewiß iſt doch auch, daß Ungarn ungeachtet dieſee politiſchen Conjunctur rückſichtlich ſeiner phyſiſchen Beſchaffenheit, ſeiner Sprache, Sitten und Gebräuche, ſich ſo ſehr von allen anderen Ländern unterſcheidet, daß ein Schritt über die Gränze den Reiſenden ſchon davon überzeugt, und dieſe Eigenthümkeit offenbart ſich denn auch in ſeiner Nationalmuſik. Der vornehmſte Charakter derſelben iſt Trauer; Elegie ihr ganzer innerſter Lebenspuls, ſelbſt bis zur Tanzmuſik herab, die meiſt ſehe ernſt beginnt und erſt gegen das Ende hin ein raſcheres Tempo annimmt. Die Urſachen davon liegen ſo tief in der Natur des ganzen ungariſchen Nationallebens, und ſind ſo eng mit den mancherlei politiſchen Ereigniſſen jenes Landes verwebt, daß, wollten wir ſie ergründen, hier eine Unterſuchung anſtellen müßten, ſo weitläuftig und kosmopolitiſcher Natur, wie ſie durchaus nicht in der Tendenz dieſes Buches liegt und liegen kann. Begnügen wir uns daher mit der bloßen Andeutung der Sache, die ſich in Wahrheit ſo verhält, und fügen dann nur noch dasjenige mit einem Paar Worten hinzu, was wirkliches muſikaliſches Intereſſe hat. Die gewöhnlichen Inſtrumente der ungariſchen Nationalmuſik ſind vorzüglich der Cimbal (Hackebrett), die Geige, die Pfeife und bei der unterſten Volksclaſſe auch der Dudelſack. Mit den beiden erſt genannten werden die vielfältigen Nationallieder begleitet, doch ſingt der Ungar auch viel ohne Begleitung. Die gewöhnlichen Spielleute der Nationalmuſik ſind von alten Zeiten der Zigeunee, welche jedoch auch wohl andere als bloße Nationalſtücke vortragen, indeß auch dieſe überall ohne Noten, lediglich nach dem Gehöe und Gedächtniſſe. Einige dieſer Leute führen kein Nomaden-, ſondern ein ordentlich bürgerliches Leben, ſind wohlhabend, kaum durch etwas Anderes zu erkennen als durch ihre gelbe Geſichtsfarbe, und unterrichten ihre Kinder in der Muſik, jedoch immer ohne Kenntniß dee Noten. Die ungariſche Nationalmuſik iſt rein traditionell. Einige zigeuneriſche Muſikbanden ſind berühmt im ganzen Lande, werden bei ächt ungaeiſchen Feſtlichkeiten von Weitem her berufen und gut bezahlt, und in der That auch zeichnen manche ſich durch fertiges Spiel und Annehmlichkeit des Vortrags aus. Wer ungariſche Nationallieder kennen lernen will, und keine anderen Werke dazu zur Hand hat, findet einige ſolche in der Leipziger allgemeinen Muſikzeitung von 1816 Nr. 11 in den Beilagen. Noch mehr wie in dem eigentlichen Ungarn ſcheint die Muſik zu Hauſe zu ſeyn in **Siebenbürgen**, wenn wir nämtich von dem Einzelnen abſehen und nur das Allgemeine in's Auge faſſen. Siebenbürgen iſt bekanntlich ein Theil des alten Daciens, und ſeine dermaligen älteſten Bewohner ſind die Wallachen. Mit der Natur dieſer nun ſcheint das muſikaliſche Element ganz und gar verwachſen zu ſeyn, aber auch das poetiſche. Kein Wallache ſingt ohne Text, aber kein Wallache auch ſagt einen Vers hee, ohne ihm zugleich eine gewiſſe muſikaliſche Melodie zu geben. Selbſt bei dem Tanze kann er ſich nicht enthalten, von Zeit zu Zeit in gleichem Rhythmus mit der Muſik, wie es ihm eben der Raptus eingiebt, eine Art Dithyramben zu declamiren, die, ſo

Digitized by Google

höchſt unſittlich und unſchicklich ſie oft ſind, dem wallachiſchen Mädchen aber durchaus nicht anſtößig erſcheinen. Beſonders auch iſt das weibliche Geſchlecht dem Singen und Dichten ergeben. Die Weiber beſingen ihre Liebe und ihren Kummer, und tanzen und ſingen auf den Grabeshügeln ihrer Todten. Dabei jedoch kennen die Wallachen weder Noten noch andere muſikaliſche Zeichen, und der Geſang iſt völlig uniſoniſch, wie die inſtrumentale Begleitung deſſelben. Von einer Harmonie haben ſie keine Idee, ſo tagtäglich ſie, beſonders von den Ungarn, harmoniſche Geſänge und Spielſtücke zu hören bekommen. Jede harmoniſche Muſik in der Wallachei iſt eine fremde und keine nationale Muſik; ſelbſt der Zigeuner weiß und fühlt dies, und ſo ſehr er es an und für ſich für einen Fehler hält, ſeine Lieder anders als harmoniſch zu begleiten, ſpielt er, ſobald er ein wallachiſches Lied vorträgt, im Einklange oder in der Octave. Das Tempo der Lieder iſt ſchwerfällig und ſchleppend, doch der Tanz wieder hat eine mäßig geſchwinde Bewegung und läßt ſich faſt immer im $^2/_4$-Takte aufſchreiben. So haben die Lieder auch meiſt die Moll-, die Tänze aber eine Durtonart. Uebrigens herrſcht keine andere Regel dabei als die der Tradition; ſelbſt der Geſang beim Gottesdienſte, der ſtets durch die Naſe gedämpft wird, findet ſich nirgends aufgezeichnet und wird nur durch Tradition fortgepflanzt. Die Inſtrumente der Wallachen ſind: eine gegen 12″ lange Pfeife, eine andere noch einmal ſo lang und dick, und eine Geige, deren vier Saiten geſtimmt ſind in a d a d, alſo quart-, quint- und quartweis. An den Gränzen von Ungarn trifft man auch wohl den Dudelſack. Die Flöten werden nur geblaſen mit zu gleicher Zeit einem Brummen durch die Naſe. Die Sprache hat wenig Weiches, und daher klingt auch der Geſang immer hart. In den Kirchen der Reformirten und Unitarier ſind die Melodien der Geſänge durch Quadratnoten über dem Texte angedeutet, aber die Organiſten und Cantoren kennen ſie meiſt nicht; doch ſingen bei den Leichenbegängniſſen der Vornehmern ihre ſogenannten Studenten (Schüler) wohl mehrſtimmige Choräle, die ſie dann Harmonia heißen, aber dieſe Harmonie geht immer nur in gerader Bewegung fort, und der Baß bildet dabei meiſt nur die Octave der Oberſtimme. Ehedem beſaßen die ſiebenbürgiſchen Ungarn auch eine Art Schallmey, die Rakotzi-Sip hieß, aber der Sage nach ward ſie ſchon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts von der Regierung verboten. Nun iſt mit alle Dieſem aber nicht geſagt, daß die Siebenbürger gar keine beſſere Muſik kennten als die eben beſchriebene: die ſiebenbürger Sachſen haben auch in dieſer Beziehung ihren Urſprung nicht verleugnet, nur iſt die Muſik, welche ſie beſitzen und ausüben, keine eigentlich nationale und urſprünglich wallachiſche, ſondern mehr deutſche. Sie waren es auch, welche die erſte Orgel in Siebenbürgen errichteten, nämlich die in der Pfarrkirche zu Hermannſtadt, welche 1673 fertig wurde, und ihre Organiſten und Cantoren kennen Noten und alles Uebrige, was zur muſikaliſchen Zeichenſchrift gehört; beſitzen harmoniſche Kenntniſſe und pflanzen dieſelben weiter fort durch Unterricht. Ihre Städte haben eigene Amtsmuſiker oder Thurner, welche Kirchenmuſik machen und bei öffentlichen Feſtlichkeiten ſpielen, wobei alle Inſtrumente angewendet werden, die in Deutſchland üblich ſind. An den evangeliſchen Seminarien beſtehen Singſchulen, und es iſt faſt kein Dorf, viel weniger eine Stadt zu treffen, wo nicht wenigſtens einige Muſikkundige leben. Selbſt von großen Künſtlern erzählt die Geſchichte des ſächſiſchen Siebenbürgen, als einem Valentin Gräw, genannt Bakfark, dem Siegmund Zapolya adelige Güter ſchenkte, und der große Reiſen durch Europa machte, dem Stadtcantor Johann Sartoris zu Hermannſtadt, der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts lebte und ſich als Componiſt hervorthat, und Andere. Wie geſagt aber ſind dieſe Bewohner Siebenbürgens weniger zu der eigentlichen urſprünglichen Nation zu rechnen, ſondern Einwanderer, die zur Zeit ihrer Einwanderung ſchon eine bedeutendere Cultur beſaßen und nachgehends auch nie in ihren wiſſenſchaftlichen wie künſtleriſchen Beſtrebungen ihre Abſtammung verleugneten. Die Muſik des Wallachen, des erſten und hauptſächlichſten Bewohners von Siebenbürgen, iſt keine andere als die oben bezeichnete. Es exiſtirt deshalb auch in dem ganzen Lande nicht eine einzige Muſikalienhandlung, als nur in Hermannſtadt und Klauſenburg, dem Mittelpunkte des ſächſiſchen Landſtrichs, aber auch hier erſt ſeit 1780 und in einem ſehr beſchränkten Umfange. Wallachiſche Lieder und Tänze, in unſeren Noten aufgezeichnet, theilt die Leipziger allgemeine muſikaliſche Zeitung von 1814 Nr. 47 in der Beilage mit.

Unger, Johann Friedrich, ſ. Melograph.

Unger (Ungher), Caroline, Sabatier, eine der bedeutendſten jetzt lebenden Sängerinnen, ward in Wien 1800 geboren.

Ungerader Takt, ſ. Takt und Taktart.

Ungeſtrichen, der Beiname der zweiten Octave unſeres Tonſyſtems, wodurch dieſelbe und die Töne, welche ſie in ſich faßt, von allen übrigen Octaven und deren Tönen unterſchieden wird. Man heißt ſie auch wohl kleine Octave, und ſpricht vom kleinen wie ungeſtrichenen c d e f g u. ſ. w. Der Name ungeſtrichen kommt daher, weil in der alten Tabulatur (ſ. d.) die Tonbuchſtaben der folgenden Octaven durch Striche unterſchieden wurden, und der Name kleine Octav daher, weil man in jener Tabulatur für die Töne dieſer Octav zum Unterſchiede von der ſogenannten großen oder tiefen Octav kleine Buchſtaben gebrauchte.

Ungleicher Kontrapunkt, ſ. Kontrapunkt.

Unharmoniſcher Queerſtand, relatio non harmonica, ſ. Queerſtand.

Unichordum, alter lateiniſcher Name der Marine-Trompete (ſ. d.).

Unioni, Virgilio, von Rieti gebürtig, wird von mehreren Geſchichtſchreibern, namentlich auch von Baini, als Zögling der römiſchen Schule rühmlichſt erwähnt, ohne übrigens Näheres über ihn oder von ſeinen Werken Etwas anzuführen. Um 1709 war er Capellmeiſter an der Kirche und am Kloſter zu S. Chiava in Rom. Das iſt Alles, was wir bis jetzt über ihn erfahren konnten.

Unisono, lat. Unisonus — der Einklang, d. h. das Zuſammenſtimmen zweier oder mehrerer Töne von völlig gleicher Größe oder Höhe und Tiefe: S. den Artikel Prime und All' unisono. Was die äſthetiſche Wirkung eines uniſoniſchen Geſanges oder Spiels betrifft, ſo kann dieſelbe von einer außerordentlichen Kraft ſeyn, doch muß einem ſolchen Geſange auch immer die Idee einer gleichen Gemüthsſtimmung und Denkungsweiſe der Perſonen zu Grunde liegen, wie beim Kirchengeſange der Gemeinde, ſonſt erſcheint er als ein offenbarer Begriff in der Wahl und Anwendung der Ausdrucksmittel, wenn nicht noch als etwas Mehres.

Un poco, (ital.) — ein wenig; kommt oft zur näheren Beſtimmung der Vortragsbezeichnungen vor, z. B. un poco andante — ein wenig langſam, un poco piu forte — etwas ſtärker ꝛc.

Unrein, auch in der Muſik, wie überall, der natürliche und vollkommene Gegenſatz von Rein, ſ. daher dieſen Artikel, denn Alles was nicht rein iſt, iſt unrein, ſo auch der Klang, ein Spiel, und was ſonſt wohl in der Muſik mit dieſem Prädikate bezeichnet werden kann.

Unterbrochene Cadenz, ſ. Cadenz.

Unterdominante, oder Subdominante, ſ. Dominante und Quarta.

Unterhalber Ton, Subsemitonium modi, ſ. Semitonium modi und die daſelbſt angezogenen Artikel (unter Semi).

Untermediante, iſt die umgekehrte Terz oder die Sexta toni, ſ. dieſe und Mediante.

Unterſatz, nennen die Orgelbauer den Subbaß (ſ. d.), wenn er die tiefſte Flötenſtimme im Pedale iſt.

Unterſchlagen, ſ. Fingerſetzung.

Digitized by Google

Unvollkommene Conſonanzen, ſ. Conſonanz. — Unvollkommener Tonſchluß, daſſelbe was Halbcadenz, ſ. Cadenz.

Unzelmann, Friederike Auguſte Conradine, genannt Großmann, geborene Flittner, ward 1769 in Gotha geboren, wie ſie ſelbſt in einer noch vorhandenen Autobiographie angibt. Eine der vorzüglicheren Sängerinnen des vorigen und auch noch gegenwärtigen Jahrhunderts, kam 1788 als Sängerin und Schauſpielerin an das Nationaltheater zu Berlin, wo ſie bald der Liebling des Publicums ward und ſich an den bekannten Komiker Unzelmann verheirathete. Schon in ihrer Geſtalt beſaß ſie ausnehmend viel Liebreiz, und dazu ihr eminentes Talent ſowohl im Geſange als im Spiele — mußte ſie ſich ſchnell zu einer bedeutenden Erſcheinung auf der Bühne erheben. Beſonders im komiſchen Fache war ſie ausgezeichnet. Glänzte ſie in der Oper durch eine äußerſt angenehme Stimme und ſinnig warmen Vortrag, ſo ragte ſie im Luſtſpiel durch Lebendigkeit, ſchalkhaften Muthwillen, Grazie und feinen Anſtand über alle Anderen empor, während doch ihr Talent auch in der Tragödie durch Einfachheit, großartig veredelte Natur und Tiefe der Auffaſſung ein ergreifendes Charakterbild zu ſchaffen wußte. Reiche Lorbeeren erwarb ſie ſich auf einer Kunſtreiſe nach Wien um 1800. Im Jahre 1803 trennte ſie ſich von Unzelmann, und verheirathete ſich an den Schauſpieler Bethmann; ging dann aber auch von der Oper ab und ganz zum Schauſpiele über, wo ſie neben einem Iffland ſelbſt namhaft Epoche machte in der Geſchichte des deutſchen Theaters. Sie ſtarb im Jahre 1814 zu Berlin, und noch dürfte keine Sängerin oder Schauſpielerin da geweſen ſeyn, welche im Ganzen, wenn auch in manchem Einzelnen, ſie übertroffen hätte.

Uranion, ein dem Terpodion (ſ. d.) ſehr ähnliches Taſteninſtrument, auch von demſelben Erfinder, und derſelben inneren Einrichtung, nur daß der Cylinder mit Tuch überzogen iſt, und dadurch der Ton etwas gedämpft erſcheint.

Urban, Chriſtian, als muſikaliſcher Schriftſteller und Componiſt neuerer Zeit bekannt, wurde am 16. Oktober 1778 zu Elbing geboren. Von ſeinen Schriften ſind merkens- und hier der Anführung werth: „Ueber die Muſik, deren Theorie und den Unterricht“ (Elbing 1823); „Theorie der Muſik nach rein naturgemäßen Geſetzen“ (Königsberg 1824), und „Allgemeines Muſikunterrichtsſyſtem und Plan zu einer Normalmuſikſchule“ (Berlin 1825). In Berlin hielt U. auch ſehr beſuchte Vorleſungen über Theorie und Aeſthetik der Muſik. So rühmt man ihn von dorther auch als guten Violin- und Violoncellſpieler, ſowie als gewandten Direktor. Seine Compoſitionen, worunter auch eine Oper „der goldene Widder“ und Muſik zur „Braut von Meſſina,“ ſind wenig bekannt geworden.

Uregna oder **Urenna,** Pietro d', ein ſpaniſcher Ciſtercienſermönch, lebte im 16. Jahrhunderte zu Vigevano bei Mailand als Profeſſor der Theologie und Biſchof, und ſtarb daſelbſt 1582. Er wird als der Erſte genannt, der den ſechs Guidoniſchen Solmiſationsſylben noch eine ſiebente hinzuſetzte, und dieſe Erfindung in einem ſpaniſchen Werke, Arte nueva della musica inventada per San Gregorio etc. betitelt, bekannt machte.

Urhan, Chriſtian, geboren den 16. Februar 1790 in Manjope bei Aachen, gab in früher Kindheit Proben von bedeutendem muſikaliſchen Talent. Sein Vater ertheilte dem hoffnungsvollen Knaben Unterricht auf der Violine. Durch eigene Thätigkeit erlernte er beinahe alle übrigen Inſtrumente. Ohne theoretiſche Kenntniß der Compoſition ſchrieb der Knabe im zwölften Lebensjahre Violinvariationen und originelle Walzer (erſchienen bei Simrock in Bonn), die mit Beifall aufgenommen wurden. Die außerordentlichen Anlagen des jungen Muſikers zogen die Aufmerkſamkeit der Kaiſerin Joſephine auf ſich. Sie ließ ihn kommen, freute ſich über das Spiel des angehenden Jünglings und brachte ihn nach Paris, wo er in Leſſueurs Umgebung und unter ſeiner Leitung völlig zum Künſtler und Menſchen ſollte herangebildet werden. U. fand in ſeinem Erzieher auch den Freund, und es entſpann ſich zwiſchen beiden ein herzinniges Verhältniß, aus dem manches ſchöne Künſtlerreſultat hervorging. Der fleißige Schüler ſollte nun in's Conſervatorium aufgenommen werden, als politiſche und ſonſt auch perſönliche, religiöſe Beweggründe den Poſtulanten von ſeinem Vorſatze abbrachten. U. war ſchon nicht mehr im Vorhofe des Heiligthums; ſein Geiſt war bis zu den Stufen des Urſchönen entſchwunden und jetzt erſchien ihm die Muſik in ihrem reinen Spiritualismus, wie ſie die Seele nur ahnen kann. Ihn, den Künſtler, ergriff dieſes Hören im Geiſte mit der Allgewalt deſſen, was ewig iſt und unvergänglich, und wovor der Menſch niederknieen möchte, um anzubeten. Mit dieſem Geiſteswefen der Muſik ſuchte Urhan ſeine Schüler vertraut zu machen; er darf ſich freuen, hier auch das Beſſere angeregt zu haben, wie er auf manchfach andere Art ſich unter dem franzöſiſchen Publikum Verdienſte erworben. Mozart's Claviermuſik gewann durch U.'s Spiel Ausdruck und Seele; Beethoven und Schubert halten an ihm eine treue Stütze, einen umſichtigen, gründlichen Ausleger; Mayſeder fand in dem Künſtler ein tüchtiges Organ ſeiner Compoſitionen. — Die Bratſche zog U. mitunter aus ihrer Vergeſſenheit, die Viole d'amour brachte er hauptſächlich in Ehren. Bei größern Gelegenheiten wurde dieſem Künſtler gewöhnlich die Parthie dieſes Inſtruments anvertraut. Mit tiefer Kenntniß der Muſik verbindet U. eine unglaubliche Leichtigkeit Stücke zu transponiren; es iſt ihm ein leichtes, jedes Stück aus irgend einem beliebigen Tone zu ſpielen. U. iſt ſeiner artiſtiſchen Schöpfung nach ein gediegener Künſtler, der jeden Tag mehr Umfang gewinnt in der Künſtlerwelt. In Paris wirkt der wackere Mann als Organiſt an der Kirche St. Vincent de Paul; ſeit einigen Jahren iſt er ſeinem Lehrer Baillot als Violinſpieler an der Oper nachgefolgt.

Ut, die erſte der gewöhnlichen Guidoniſchen Solmiſationsſylben, welche alſo immer auf den Grundton fällt. S. Alphabet und Solmiſation. In der modernen Solmiſation und bei denen, welche mit deren Sylben die Töne bezeichnen, wie die Franzoſen, iſt ut immer der Name des Tones c, und ut diesis der Name des erhöhten c oder cis. — Die Sylben ut fa bezeichneten in der Guidoniſchen Solmiſation diejenige Mutation, bei welcher auf dem Tone c oder f nicht ut ſondern fa geſungen werden mußte, was allemal der Fall war, wenn das Herachord von c in das Herachord von g hinabſtieg, oder wenn das Herachord von f abſteigend in das von c fortſchritt, denn alsdann fiel das erſtemal auf c und das zweitemal auf f ſtets die Sylbe fa. S. Solmiſation. — Die Sylben ut re bezeichneten die Mutation in der Solmiſation, wenn auf dem Tone g nicht die Sylbe ut, ſondern re geſungen werden mußte, was eintrat, wenn die Melodie aus dem Herachorde von g in das von f hinabſtieg; und die Sylben ut sol endlich bezeichneten diejenige Veränderung der Sylben, wenn auf g oder c nicht mehr ut, ſondern sol geſungen werden mußte, was geſchah, wenn die Melodie aus dem Herachorde von g in das von c, und wenn ſie aus dem Herachorde von c in das von f hinabſtieg. S. Solmiſation.

Utenthal, Alexander, ein ſehr beliebter Componiſt des 16. Jahrhunderts in Dienſten des Erzherzogs Ferdinand. Man hat noch viele Kirchengeſänge, Meſſen, Pſalmen, Magnificate, auch deutſche und franzöſiſche Lieder von ihm, die alle zu Nürnberg und Frankfurt gedruckt wurden.

Utricularius, ſ. Ascaulos.

Uttini, Franceſe, Königlich ſchwediſcher Hofcapellmeiſter zu Stockholm, braver Componiſt, Italiener von Geburt und Mitglied der filharmoniſchen Geſellſchaft zu Bologna, reiſte Anfangs in Deutſchland und England und gab hier mehrere ſeiner Compoſitionen heraus,

Digitized by Google

worunter namentlich einige treffliche Sonaten für die Violine ſich befanden. Er ſtarb bereits 1796. Von ſeinen Compoſitionen ſind beſonders noch in ehrendem Andenken geblieben: die Oper „Aline, Königin von Golconda“, die Oper „Aeneas“, fernee die Oper „Thetis und Peleus“, wozu der König von Schweden ſelbſt das Suzet gemacht hatte, und einige Chöre zur Athala. Seine Inſtrumentalwerke ſind als Zeitprodukte jetzt ganz vergeſſen worden.

V.

V, als einzelner Buchſtabe, kommt in der Muſik nur als Abkürzung vor, nämlich wohl für Verti, Volti, auch Violino, volta etc. Was dieſe Wörter bedeuten, beſagen ihre eigenen Artikel.

Vacari oder **Vaccari**, Franceſco, berühmter italieniſcher Violinvirtuos, aus Modena gebürtig, lebte Anfangs viele Jahre auf Reiſen. Dadurch ſind die Nachrichten über ihn ſehr verſchieden lautend und unzuverläſſig geworden. Das ganze letzte Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts wanderte er in Italien von einer größeren Stadt zur andern, überall den lebhafteſten Beifall erhaltend; dann ging er nach Spanien, und trat dort 1800, ohngefähr 36 bis 40 Jahre alt, in Königl. Dienſte. Um 1809 muß er eine zweite große Reiſe gemacht haben, denn aus dieſer Zeit her wird von verſchiedenen Orten, namentlich aus Paris, über ſein Spiel, und zwar ſehr vortheilhaft, berichtet. Auch war er einmal in Deutſchland. Von ohngefähr 1816 an indeß hat man faſt gar Nichts mehr von oder über ihn gehört. Einige Compoſitionen für die Violine, welche er herausgegeben, ſcheinen ebenfalls nicht ſehr geeignet geweſen zu ſeyn, ſein Andenken für längere Zeit in einer größeren Lebendigkeit zu erhalten.

Vaccai, Lehrer der Compoſition am Conſervatorium zu Mailand, iſt geboren zu Neapel 1790, und ein Schüler von Paiſiello. Er ſchrieb unter Anderem die Opern „Timur Chan“, „Pietro il gran“, „la Pastorella“ (1825) und „Giulia e Romeo“ etc.

Vachon, Pierre, ward geboren in Provence um 1730, und glänzte ſchon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Violinvirtuos und Componiſt. Er ſtarb 1802 als Concertmeiſter zu Berlin.

Vaedl und **Vaet**, falſche Schreibarten für Waert (ſ. d.).

Vaillant, Pierre, Componiſt und Lehrer der Muſik zu Paris. Ueber ſeine ſonſtigen Lebensverhältniſſe haben wir keine beſtimmten Nachrichten bis jetzt erhalten können. Allem Anſchein nach iſt er noch ein Mann in den beſten Jahren. Er ſchrieb eine Violinſchule, eine Flötenſchule, eine Clarinettſchule und eine Flageoletſchule, welche alle in Frankreich ſelbſt ſehr günſtige Aufnahme ſcheinen gefunden zu haben, im Auslande jedoch weniger bekannt geworden ſind. Dann componirte er mehrere Harmoniemuſiken, ein Paar Dutzend Duette für zwei Violinen oder zwei Flöten oder zwei Clarinetten, und endlich auch eine nicht geringe Anzahl allerhand kleinerer Sachen für eine Flöte und eine Clarinette. Was uns davon voeliegt, iſt nicht von ſonderlich künſtleriſchem Werthe, doch gefällig und mittelmäßigeren Spielern der Inſtrumente immer eine angenehme und auch nützliche Gabe.

Vainwächter, Dr. Ludwig, ein achtbarer Dilettant, von dem ſchöne und gediegene Compoſitionen bekannt geworden ſind, ſtarb unerwartet nach kurzem Krankenlager in Prag.

Valdeſturla, Sängerin, ſ. Schicht.

Valentini, Pietro Franceſco, ein römiſcher Edelmann von ganz beſonderen muſikaliſchen Verdienſten, Zögling jener berühmten Schule zu Rom unter Giovanni M. Nanini, ſtarb 1654, und hinterließ drei didaktiſche Werke, im Manuſeript, welche in die Bibliothek des Hauſes Barbarini kamen; ferner viele Compoſitionen, welche er ſeinen Erben befahl, in 22 Bänden drucken zu laſſen, was auch geſchah. Die Compoſitionen, welche die Erben drucken und dabei immer die Nummer wie die Veranlaſſung beifügen ließen, beſtanden in mehrſtimmigen Madrigalen, Motetten, Canzonetten, Canzonen und Litaneien. Die merkwürdigſten ſeiner Arbeiten hatte er übrigens noch ſelbſt bei ſeinen Lebzeiten herausgegeben.

Valentini, Giovanni, zu ſeiner Zeit, d. h. in den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, bei ſeinen Landsleuten nicht unbeliebter dramatiſcher Componiſt, war aus Neapel gebürtig, lebte nachgehends aber auch längere Zeit zu Parma, Cremona, Peſano u. ſ. w., und ſtarb endlich zu Neapel um 1804.

Valentini, Giovanni, ein berühmter Contrapunktiſt und Kirchencomponiſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, war zuerſt Organiſt des Königs Sigismund III. von Polen und Schweden, und ward dann in gleicher Eigenſchaft nach Wien an den Kaiſerl. Hof berufen, wo er um 1630 auch geſtorben zu ſeyn ſcheint.

Valentini, Giuſeppe, aus Florenz gebürtig, zeichnete ſich als Inſtrumental-Componiſt aus, lebte in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und blühete beſonders in den Jahren von ohngefähr 1718 bis 1736.

Valeſi oder **Valleſi**, ſ. Walleshauſer, wie der Name deutſch eigentlich lautet.

Valhadolid, Franeiſko de, Capellmeiſter am Erzbiſchöflichen Seminar zu Liſſabon, geboren zu Funchal, der Hauptſtadt der Inſel Madeira, ſtarb am 16. Juli 1700. An Compoſitionen hinterließ er eine Menge Meſſen, Pſalmen, Lamentationen, Reſponſorien, Motetten, Miſerere u. ſ. w., von denen einige auch noch auf der Bibliothek zu Liſſabon aufbewahrt werden. Er galt zu ſeiner Zeit und in ſeinem Vaterlande für einen der tüchtigſten und gebildetſten Künſtler und Muſikgelehrten.

Vallade, Johann Baptiſt Anton, in der Geſchichte oft genannt als ein ausgezeichneter Orgelſpieler und Componiſt für ſein heroiſches Inſtrument, war Organiſt zu Mendorf und blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Valle, Pietro della, geboren zu Rom am 2. April 1586 in einer vornehmen Familie, gehörte zu den beſten Reiſebeſchreibern des 17. Jahrhunderts, aber auch tüchtigen Muſikgelehrten und Componiſten. Er ſtarb 1652.

Vallet, Nicolas, ein berühmter Lautenſpieler und Componiſt für ſein Inſtrument, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Paris, und gab namentlich zu Amſterdam mehrere damals ſehr angeſehene Werke heraus.

Vallotti oder **Valotti**, Franceſco Antonio, geboren zu Piemont um 1705, war in ſeinen jüngeren Jahren einer der größten Orgelſpieler Italiens, trat dann in den Franeiskanerorden, und ward Capellmeiſter an der St. Antoniuskirche zu Padua, wo er über 50 Jahre lebte, ſich den Ruf eines der ausgezeichnetſten Kirchencomponiſten erwarb, viele vortreffliche Schüler zog (worunter auch der Abt Vogler), und endlich gegen 1780 ſtarb.

Vandenbrock, Othon, Andere ſchreiben auch van den Brock, dem Namen nach ein Niederländer, lebte aber ſchon ſo lange, als er in der Kunſtwelt bekannt iſt, zu Paris, und war in ſeiner Blüthezeit, die ohngefähr das letzte Decennium des vorigen und das erſte des jetzigen Jahrhunderts umfaßt, ein vortrefflicher Virtuoſe auf dem Horne, wie beliebter Componiſt, und letzterer nicht etwa blos für ſein Inſtrument, ſondern auch für andere Inſtrumente und den Geſang.

Vanderhagen oder **van der Hagen**, Amand, ein ſehr beliebter und fruchtbarer Inſtrumental-Componiſt und Virtuos auf der Clarinette zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Er ward um's Jahr 1765 in Rotterdam geboren. Seit 1820 fehlen die Nachrichten von ihm. Er beſaß das Talent, ſo viel und ſo geſchwind zu componiren, zu arrangiren und zu

Digitized by Google

ſchreiben, daß eine Kupferpreſſe nicht zulangte, ſeine Produkte in's Publikum zu verbreiten, indem ſich le Duc, Imbault und Pleyel um die Wette beſchäftigten, ſeine Werke nicht blos in halben Dutzenden, ſondern mitunter zu 24 Stücken herauszugeben. Und was das Merkwürdigſte bei dieſer enormen Vielſchreiberei war, ſo fehlte es ihm auch nicht an Genie, ſtets angenehme und gefällige Melodien zu erfinden, was der unausgeſetzte Beifall beweiſt, mit dem ſeine ſo häufig geſtochenen Compoſitionen aufgenommen wurden.

Vandermonde, franzöſiſcher Muſikgelehrter des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Paris 1735, ſtarb gegen Ende des dritten Jahres der Republik am 11. Nivoſe zu Paris.

Vandini, Antonio, einer der ausgezeichnetſten italieniſchen Violoncellvirtuoſen des vorigen Jahrhunderts, von dem ſeine Landsleute nur zu ſagen pflegten, daß ſein Spiel und Ausdruck ein wahres parlare ſey, d. h. er laſſe ſein Inſtrument ſprechen, was beweiſt, daß er außerordentlich viel Ausdruck in ſeinen Vortrag zu legen verſtand. Er war aus Neapel gebürtig, und lebenslang ein ſehr vertrauter Freund des großen Tartini, mit dem er auch 1722 nach Deutſchland kam, und dann von 1723 bis 1726 in Dienſten des Grafen Kinski zu Prag ſtand. 1727 kehrte er nach Italien zurück, und erhielt bald darauf die Stelle eines erſten Violoncelliſten an der St. Antoniuskirche in Padua, die er auch nie wieder verließ, ſondern bis an ſeinen Tod, der 1773 erfolgte, beibehielt. Als Componiſt machte er nie ſonderliches Glück.

Vanhal oder **Vanhall,** ſ. Wanhall.

Vanhecke, einſt Chorſänger an der großen Oper zu Paris, ſ. Viſſer.

Vanini, Franceska, berühmte italieniſche Sängerin des vorigen Jahrhunderts, hieß eigentlich Boschi, nannte ſich aber, als ſie 1710 nach London reiste, Vanini, und behielt nun auch dieſen Namen für immer bei. Große Triumphe feierte ſie in London, beſonders in der Händel'ſchen Oper „Rinaldo.“ Sie war in ihrer Blüthezeit aber auch in Wahrheit ein glänzender Stern am dramatiſchen Himmel, und ſelbſt Toſi rühmt von ihr, daß ſie ſo viele und allſeitige Bildung beſeſſen, daß viele Componiſten und Sänger in ihrer Schule hätten noch Bedeutendes lernen können. So iſt zu bedauern, daß keine näheren Nachrichten über ſie mehr vorliegen.

Vanlo, Anna Antonia Chriſtiana, ſ. Somis.

Vanmaldere. Im vorigen Jahrhunderte lebten zwei Künſtler, Brüder, dieſes Namens, Niederländer von Geburt, die ein bedeutendes Anſehen genoſſen. Der ältere von Beiden, zuletzt Concertmeiſter und Kammermuſikus des Prinzen Carl zu Brüſſel, befand ſich im Jahre 1754 zu Paris, und erndete dort durch ſein herrliches Violinſpiel allgemeine Bewunderung. 1758 war er in Wien, und machte hier viel Glück durch ſeine glänzende Virtuoſität. Nach der Zeit lebte er fortwährend in Brüſſel, und ſtarb daſelbſt 1771. Er ſcheint als Componiſt nicht ſehr thätig geweſen zu ſeyn. — Der jüngere, deſſen Hauptinſtrument das Violoncell war, und der nach des Bruders Tode in deſſen Stelle als Concertmeiſter zu Brüſſel trat, ſtudirte die Muſik um 1754 unter Martinelli's Leitung zu Venedig. Dann erhielt er einen ehrenvollen Ruf in die damals herzogliche Capelle zu Stuttgart, und von hier aus folgte er endlich ſeinem Bruder nach Brüſſel, wo er, als er zum Concertmeiſter vorrückte, nun aber das Violoncell bei Seite ſtellen, und die Violine, die er übrigens auch ſchon mit vieler Gewandtheit zu behandeln verſtand, des Dirigirens wegen zu ſeinem Hauptinſtrumente machen mußte. Er componirte auch mehrere, nach damaligem Geſchmacke recht wackere Clavierſonaten mit Violin- und Violoncell-Begleitung, und ſtarb in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Varenne (nach Anderen Varrin), Jean Jacques, trefflicher franzöſiſcher Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, ward geboren zu Poitiers 1760. Auch eine Mademoiſelle Varenne, ob nun Schweſter oder Tochter von dieſem Violinvirtuoſen, wahrſcheinlich letztere, lebte zu Anfang des laufenden Jahrhunderts daſelbſt, und zeichnete ſich als Clavierſpielerin aus. Seit 1808 und 1810 jedoch iſt der Name Varenne faſt gar nicht mehr in der Kunſtwelt genannt und gehört worden.

Variation, franz. Variation, ital. Variazione, eine auf mannigfaltige Art und Weiſe veränderte Wiederholung irgend eines, der Regel nach nur kurzen, einfachen und leicht faßlichen muſikaliſchen Satzes.

Varoti, Michele, gewöhnlich mit dem Zuſatze Novarenſis genannt, berühmter italieniſcher Kirchencomponiſt des 16. Jahrhunderts, von dem man leider aber weiter keine Nachrichten mehr vorfindet.

Vaſen oder Echeien, waren Vertiefungen oder Niſchen in den Schauſpielhäuſern der alten Griechen, welche zum Zweck hatten, den Schall der Töne zu verſtärken.

Vaſſeur, 1) Jean le, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Violoncelliſt bei der großen Oper und beim Concert ſpirituel zu Paris, nachgehends General-Inſpector der Oper, und der in dieſer Eigenſchaft manch' älteres dramatiſches Werk in neuer Ausſtattung auf die Bühne brachte, war in den ſiebenziger und achtziger Jahren auch als Componiſt nicht unbeliebt. Er ſcheint ſehr alt geworden zu ſeyn; doch muß ſein Todesjahr noch in das vorige Jahrhundert fallen. Ueber ſeine Geſchicklichkeit als Virtuos haben wir nirgends Nachrichten finden können. — Sein Sohn — 2) Louis, der ſich als Violoncellvirtuos ſehr auszeichnete, ſchrieb ſich in ſpäteren Jahren meiſt Levaſſeur, und iſt daher auch bereits unter dieſem Artikel aufgeführt worden.

Vaucanſon, Jacques, franzöſiſcher Mathematiker, berühmt durch die Erfindung und den Bau mehrerer ſehr künſtlicher und daher merkwürdiger Automate, ward geboren zu Lyon und ſtarb zu Paris 1782.

Vaudeville. Liederſpiel und Vaudeville ſind untergeordnete Gattungen von Schauſpielen mit Geſang und Inſtrumentalbegleitung, die ſich von der kleinen Oper oder Operette hauptſächlich dadurch unterſcheiden, daß alle darin vorkommenden und mit der dargeſtellten Handlung verwebten Geſangſtücke meiſt aus Liedern beſtehen, die entweder dem Publikum ſchon bekannt ſind oder von dem Tonſetzer neu bearbeitet und mit einer dem Liede angemeſſenen einfachen Inſtrumentalbegleitung verſehen werden. Doch herrſcht zwiſchen Beiden, zwiſchen Liederſpiel und Vaudeville, noch ein Unterſchied, wenn derſelbe auch weniger in der äußeren Form als in ihrem inneren Weſen zu finden iſt. Wir deuten denſelben wohl am kürzeſten und doch zugleich beſtimmteſten an, wenn wir, wie das Liederſpiel das deutſche Vaudeville, ſo das V. das franzöſiſche Liederſpiel nennen. Alle Verſchiedenheit zwiſchen beiden nämlich lehnt ſich einzig und allein nur an das nationale Intereſſe, das in dem Volke herrſcht, welchem jedes für ſich als Eigenthum angehört. Der innerſte Lebenspuls des V.'s iſt Witz und Laune, bis zur Satyre herab oder hinauf. Zwar geht auch des Liederſpiels vornehmſtes Streben dahin, ſeinen Darſtellungen etwas Humoriſtiſches zu geben, doch iſt es nicht nothwendige Bedingung, daß ſeine Lieder dieſen Charakter athmen, das Vaudeville aber hört ſogleich auf zu ſeyn, was es iſt und ſeyn ſoll, wenn nicht wie ein belebender Lichtſtrahl Witz und Laune über ſeinen Gegenſtänden ruhen. Der Franzoſe hat aber auch einen ungleich größeren Reichthum an ſatyriſchen und oft höchſt witzigen Chanſons, die allgemein geſungen und ſentirt werden, denn wir Deutſche, und vermag daher eher hundert wahrhafte Vaudevilles zu ſchaffen, ehe wir nur zehn, ja nur ein gutes Liederſpiel zu Stande bringen. Der Zweck des V.'s iſt ausſchließlich ergötzliche Unterhaltung und Vergnügen, was das Liederſpiel auch nicht ſo ſtreng ſich zum Vorſatze nimmt. Dieſes will bilden zugleich und rühren, aber was in ein Vaudeville ſich Geſchmack-Läuterndes einmiſcht, iſt gleichſam nur

Sache des Zufalls. Die erſten Vaudevilles kamen in Frankreich gegen 1790 auf, und 1791 ward in Paris ein eigeues Theatee füe deren Aufführung eröffnet. In neueren Zeiten haben beſonders Sceibe und Melesville Epoche in der Vaudeville-Dichtung gemacht. Nun haben die Franzoſen aber auch eine Gattung leichter Lieder, eine Art Volkslied, welche ſie Vaudeville nennen, und von welchem auch jenes Theaterſtück, an das man zunächſt bei dem Namen V. denkt, ſeinen Urſprung wie Namen hat. Daſſelbe beſteht aus mehreren Couplets, und iſt heiteren, oft ſatyriſchen Inhalts. Im letzteren Falle ſchildert es irgend eine komiſche Begebenheit des Tages, eine lächerliche Sitte oder Thorheit des Zeitalters. Die Melodie dieſes Liedes iſt leicht, gefällig, und am Ende einer jeden Streophe wird dee Hauptgedanke derſelben mit paſſenden Veränderungen wiederholt.

Vauſenville, ſ. Liniiren.

Vecchi, Orazio. Seit länger denn zweihundert Jahren ſchon iſt über dieſen alten und immerhin merkwürdigen Tonſetzer viel und mancherlei gefabelt worden. Die nächſte Veranlaſſung dazu gab eines ſeiner Werke, Amfiparnasso betitelt. Es iſt dieſes eine Comödie in Verſen, in der alten italieniſchen Manier, aber durchaus in Muſik geſetzt, welche ſchon 1597 am Hofe zu Modena aufgeführt und bald darauf in Venedig gedruckt wurde. Solchergeſtalt iſt das Werk älter als die erſten durch den Druck bekannt gewordenen Verſuche eigentlich dramatiſcher Muſik von Peri, Caccini u. A., und da es durchaus componirt wae und der Verfaſſer in der Vorrede dazu auch ſagt, daß er damit der Erfinder einer ganz neuen Gattung von Muſik zu ſeyn glaube, ſo waren frühzeitig ſchon Schriftſteller bereitwillig genug, Orazio Vecchi für den Erfinder des Recitativs, ja dee Oper ſelbſt, und ſeinen Amfiparnasso für die allererſte Opera buffa zu halten. Sonach wäre er einer der merkwürdigſten Männer in der Muſik, und nicht blos für ſeine Zeit und ſeine Nation, ſondern für alle Zeiten und alle Völker. Wie leichtfertig jedoch und völlig kritiklos alle jene Behauptungen ſind, beweiſt der erſte beſte aufmerkſame und umſichtige Blick in die Geſchichte. Auf der Kaiſerlichen Bibliothek zu Wien liegt ein Exemplae dieſes Amfiparnaſſes: er beſteht wie alle früheren italieniſchen Theaterſtücke aus lauter 5ſtimmigen Madrigalen, die immee eine Scene ausmachen; nicht blos daß dee Monolog, ſondern auch der Dialog zwiſchen zwei, drei Perſonen, Frage, Antwort, Ausrufung, a parte, Alles wird ſtets von allen fünf Stimmen, mit den Verſchlingungen und ſogenannten attacchi, welche dem Madrigale eigen ſind, geſungen; nirgends eine Melodie, wohl abee Motive: nirgends auch nur ein Verſuch, blos recitirende Stellen des Gedichts von ſolchen, die muſikaliſchen Ausdruck einer Empfindung geſtatteten und vielmehr erforderten, kenntlich zu unterſcheiden. Gleichwohl iſt es bis auf die neueſten Zeiten nacherzählt worden, V. habe das Recitativ u. ſ. w erfunden, und ſey zu ſeiner Zeit und von ſeinen Landsleuten, ſetzt man gleichſam beweiſend hinzu, auch nur der divino, classico, profondo, immortale, etc. maestro genannt worden. Dieſes hat ſeine vollkommene Richtigkeit, aber Jenes iſt dennoch nicht wahr, und ohne darauf hindeuten zu wollen, daß der Italiener nicht blos in dieſem Augenblicke', ſondern zu allen Zeiten und auch ſchon im 16. Jahrhunderte gae verſchwenderiſch wae in muſikaliſchee Hinſicht mit den Ausdrücken maestro, grande, sublime, divino u. ſ. w., konnte Vecchi dieſelben ſich recht wohl durch manche andere Dinge erwerben, als gerade durch die Erfindung des Recitativs oder irgend eines anderen Theils der muſikaliſchen Compoſition. V. war ein ausgezeichneter Componiſt ſeiner Zeit, vorzüglich im Madrigalenſtyle, ſchrieb ſchöne Motetten und manches Werthvolle, namentlich Meſſen für die Kirche, und andere Sachen, aber in einer anderen Beziehung ihn noch beſonders hervorzuheben, hat die Geſchichte kein Recht. Eben ſo wird auch in Beziehung auf ſeine Perſon meiſt viel Unrichtiges berichtet, und ſo ſehr zwar, daß, ſtellt man die verſchiedenen Ausſagen neben einander, ein Conflikt von Widerſprüchen und Verworrenheiten daraus entſteht, durch welchen ſich hindurch zu arbeiten und nur etwas Zuverläſſiges endlich herauszufinden, viele Mühe koſtet. Orazio Vecchi wurde geboren (wo, hat ſich noch nicht ermitteln laſſen, wahrſcheinlich abee im Modeneſiſchen) um 1551, und ſtarb im Jahre 1605.

Vecchio, Orfeo, der zu ziemlich gleichee Zeit mit dem vorhergehenden Vecchi lebte, war Prieſter und Capellmeiſter au der Kirche di S. Maria della Scala zu Mailand. Picinelli, dem Gerber und Andere nachgehends nachſchrieben, nennt ihn ein Wundee ſeiner Zeit, wegen ſeines „fruchtbaren Genies und ſeinee behenden Feder." Hiermit verwechſelt er ihn offenbar mit dem vorhergehenden Vecchi, wie denn auch viele behaupten, dieſee Vecchio und der vorhergehende Vecchi ſeyen ein und dieſelbe Perſon geweſen, und der Vorname Orfeo (Orpheus) ſey entſtanden durch einen Ehrennamen, den man dem Vecchi beigelegt u. ſ. w. Indeſſen beruht dieſe Anſicht offenar auf einem großen Irrthume. Es hat ein Orazio Vecchi und ein Orfeo Vecchio (nicht Vecchi) exiſtirt; jener war ein mehr, dieſer ein mindee ausgezeichneter Componiſt, und wo ihm größeee Ehren angethan werden, findet eine Verwechſelung dee beiden Perſonen ſtatt. Viele Geſchichtſchreiber erwähnen deshalb auch dieſen Orfeo V. gar nicht. Er ſchrieb ein Buch vierſtimmiger, fünf Bücher fünfſtimmiger und zwei Bücher ſechsſtimmiger Motetten; mehrere Büchee verſchiedener Meſſen; Veſpern, Magnificate, Hymnen u. ſ. w. Im Ganzen ſind 24 größere Werke von ihm gedruckt worden; andere hinterließ er im Manuſcript. Die größte Stimmenzahl, für welche dieſee Orfeo V. arbeitete, waren acht Stimmen, für welche man noch eine Meſſe, ein Paar Pſalme und ein ſogenanntes Falso bordone von ihm beſitzt. Seine Antiphonien, Litaneien und andere gewöhnliche Kirchengeſänge ſind alle einſtimmig.

Veichtner, Franz Adam, ein berühmter Virtuos auf der Violine und gründlicher Componiſt in der letzten Hälfte des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Ee war auf ſeinem Inſtrumente ein Schüler des verdienſtvollen Franz Benda in Potsdam und ſtand alsdann eine ganze Reihe von Jahren als Capellmeiſter in Dienſten des Herzogs von Curland zu Mitau. Als aber deſſen vortreffliche Capelle aufgelöſt wurde, wandte er ſich im Jahre 1790 nach St. Petersburg, wo er auch wahrſcheinlich geſtorben iſt.

Veit, Wenzel Heinrich, als Componiſt vortheilhaft bekannt, wurde am 19. Januar 1806 in Rzepnitz, einem deutſchen Dörfchen im nördlichen Böhmen an den Ufern der Elbe, geboren.

Velkiers, Eſthee Eliſabeth, eine berühmte Gelehrte, Sängerin und Virtuoſin auf dem Claviere, geboren zu Genova 1640 und geſtorben um 1700. Nachgehends ſtudirte ſie Mathematik, Philoſophie und endlich ſogae Theologie. Sie zog in allen dieſen Wiſſenſchaften die Aufmerkſamkeit der größten Gelehrten ihrer Zeit auf ſich. Nicht minder erfolgreich waeen ihre Studien und Uebungen in der Muſik. Sie ſang fertig, und ſpielte meiſterhaft den Flügel; componirte auch mehrere treffliche Sachen, die leider aber ſämmtlich wieder verloren gegangen zu ſeyn ſcheinen.

Velluti, Giovanni Battiſta, berühmtee italieniſcher Geſangslehrer und frühee nicht minder berühmter Altſänger (Caſtrat), um 1785 geboren, machte ſeine Schule in Neapel, und wae um 1805 auch daſelbſt angeſtellt. Später ſang er in Wien, dann in dee italieniſchen Oper zu München, und zuletzt, um 1827, in London. Seit 1839 lebt er zu Dolo bei Padua auf ſeinem Landgute, und dorthin müſſen ſich die Sängee wenden, welche ſeinen Unterricht noch zu genießen denken, der unſtreitig einee dee gründlichſten iſt, welcher jetzt von italieniſchen Geſanglehrern ertheilt wird, um ſo mehr als V. dabei ebenſowohl von einem reichen Wiſſen als vieljähriger eigener Erfahrung unterſtützt wird.

Digitized by Google

Veloce — fliegend, flugſchnell, raſch; eine Tempobezeichnung, welche ohngefähr mit presto in einem Grade der Schnelligkeit ſteht. Der äuſſerſte Grad deſſelben wird durch den Superlativ Velocissimo ausgedrückt, welcher dann mit dem prestissimo in ziemlich gleichem Verhältniſſe ſteht.

Venatorini, ſ. Misliweczek.

Veni sancte spiritus, uralter Kirchengeſang, deſſen Verfertigung dem König Robert von Frankreich um's Jahr 1003 zugeſchrieben wird. In der katholiſchen Kirche gehört er zu den kanoniſchen Geſängen und wird in ſehr verſchiedenen Compoſitionen gebraucht; die proteſtantiſche Kirche hat ihn in der deutſchen Ueberſetzung: Komm heil'gee Geiſt ꝛc.

Venoſa, Don Carlo Geſualdo, Fürſt von. Er blühete zu Ende des 16. Jahunderts. Einige Geſchichtſchreiber behaupten. er ſey von ſeinen Zeitgenoſſen nur der Fürſt der Tonkünſtler genannt worden. Das mag wahr ſeyn, doch wenn ſie weiter behaupten, er ſey auch das Muſter für alle Componiſten ſeiner und ſpäterer Zeiten geweſen, ſo müſſen wir große Zweifel in ihre Ausſage ſetzen. Der Herr Fürſt gab in Allem ſechs Bücher fünfſtimmiger und ein Buch ſechsſtimmiger Madrigalen heraus. Sie ſind verſchiedene Male aufgelegt worden; allein den Proben nach zu urtheilen, welche Hawkins und Burney daraus in ihren Geſchichten mittheilen, iſt wenig Nachahmungswürdiges darin zu finden.

Vensky, Carl Rudolph Auguſt und Ernſt Chriſtian Gotthold, zwei Brüder, Söhne eines Geiſtlichen aus Langenhennersdorf, und beide recht geſchickte Orgelbauer und Clavier-Inſtrumentenmacher. Ihre Blüthezeit fäll ohngefähr in die Jahre von 1790 bis 1812.

Ventil, iſt im Allgemeinen jede Vorrichtung, welche dazu dient, den Rückgang des Luftzugs aufzuhalten. In der Muſik können alſo nur an Blaſeinſtrumenten Ventile vorkommen, namentlich in der Orgel, in welcher es nun je nach ihrem Zweck und ihrer Beſchaffenheit verſchiedene Vrntile giebt. Das Nähere und Ausführliche darüber beſagt der Artikrl Hauptventil und die einzelnen dort angezogrnen Artikrl. Auch ſehe man den Artikel Balg, Sperrventil und wie die mancherlei Ventile alle heißen. Unter den übrigen Blaſeinſtrumenten waren es bis jetzt beſonders das Horn und die Trompete, an denen Ventiie angewendet wurden. Ueber die Beſchaffenheit dieſer iſt bereits in dem Artikel Horn und Trompete das Nöthige geſagt worden.

Ventilhorn und **Ventiltrompete**, ſ. die Artikel Horn und Trompete.

Vento, Ivo de, Herzogs Wilhelm von Bayern Capellmeiſter zu München gegen Ende des 16. Jahrhunderts, war zu ſeiner Zeit außerordentlich berühmt als Liedercomponiſt. Eine Menge geiſtlicher und weltlicher Lieder, mit deutſchem und lateiniſchem Text, für eine bis zu fünf Stimmen, ſind auch noch von ihm vorhanden. Sechs Sammlungen davon liegen noch auf der Bibliothek zu München. Dann ſchrieb er viele Motetten, Madrigale, Dialoge ꝛc. für fünf bis acht Stimmen. Als ſein Todesjahr wird man ohngefähr 1594 annehmen dürfen. Das letzte jetzt noch von ihm bekannte Werk, das er herausgab, deutſche Lieder für drei Stimmen, erſchien in dem Jahre 1591.

Vento, Matthias, einer der gefälligſten und daher beim größeren Publleum beliebteſten Componiſten des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Neapel um 1740, und ſtarb ſchon im Jahre 1777 zu London.

Veracini, Antonio, Onkel und Lehrrr des folgenden großen Virtuoſen auf der Violine, aber ebenfalls ein für ſeine Zeit ausgezeichneter Meiſter auf dem Inſtrumente. Er blühete gegen Ende des 17. Jahrhunderts, und ſchrieb auch mehrere Sonaten für Violine, theils mit Violoncell-Begleitung.

Veracini, Franzesko Maria, nächſt Tartini wohl der vorzüglichſte Violindirtuos ſeiner Zeit, ward zu Florenz gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Sein Slyl in der Compoſition hatte viel zu viel Bizarres, um gefallen zu können, und ſelbſt was er für die Violine ſchrieb, war voller Grillen und allerhand Capricen, ſo daß kein Virtuos ſonderliche Freude daran fand. Deſto mehr bewunderte man dagegen ſein Spiel, das in der That das Höchſte ſelbſt, was man damals im Violinſpiel kannte, überſtiegen haben muß; beſondere Fertigkeit beſaß er in der Ausführung des Trillers, großartiger Arpeggien und in der Bogenführung. Ee lebte bis 1746 in London als Director eines ſtehenden Concerts. Mit Beſtimmtheit kann eben ſo wenig ſein Todes- als ſein Geburtsjahr angegeben werden; doch iſt ſo viel gewiß, daß er ein ziemlich hohes Alter erreichte und etwa gegen 1760 ſtarb.

Veränderung, ſ. Variation.

Verbindung oder Copulation der Verhältniſſe (nämlich der Intervalle), welche von einigen Theoreten auch die Multiplication der Verhältniſſe genannt wird, iſt dasjenige Verfahren, durch welches zwei oder mehrere Intervallenverhältniſſe dergeſtalt an einander gereihet werden, daß das zweite Glied des voranſtehenden Verhältniſſes zugleich das erſte Glied des nachfolgenden ausmacht. So findet man z. B. in den Zahlen 30 : 24 : 20 das Verhältniß der großen und lleinen Terz, die beide nur in höheren Zahlen ausgedrückt ſind, copulirt, denn die Zahlen 30 : 24 ſtellen das Verhältniß der großen, 24 : 20 aber das der kleinen Terz dar, 24 gehört alſo ſowohl zu dem erſten als letzten Verhältniſſe, und weil nun die hier copulirten beiden Intervalle zuſammen eine reine Quinte ausmachen, ſo ſtellen die beiden äußerſten Glieder (30 : 20) natürlich auch das Verhältniß dieſer reinen Quinte dar. Die Copulation ſelbſt kann nun auf zweierlei Weiſe geſchehen, nämlich entweder mittelſt der Multiplication oder mittelſt der Regel de tri. Mit Hülfe der Multiplication wird ſie auf folgende Weiſe verrichtet. Man ſchreibt die beiden Verhältniſſe, welche copulirt werden ſollen, dergrſtalt unter einander, daß die höheren Zahlen derſelben ſtets voran ſtehen; ſodann multiplicirt man 1) die beiden erſten Glieder, wodurch man die höchſte Zahl erhält, die zu dieſer Verbindung nöthig iſt, und welche das erſte Glied desjenigen Verhältniſſes giebt, an das ein anderes angereihet werden ſoll; 2) das zweite Glied des erſten Verhältniſſes mit dem erſten Gliede des zweiten Verhältniſſes, wodurch die mittlere Zahl zum Vorſchein kommt, die das zweite Glied des erſten, und das erſte des zweiten Verhältniſſes ausmacht; und dann 3) noch das zweite Glied des erſten Verhältniſſes mit dem zweiten Gliede des zweiten Verhältniſſes, wodurch das zweite Glied desjenigen Intervalles oder Verhältniſſes entſteht, das an das erſte angereihet, mit dieſem verbunden werden ſoll. Die Copulation der großen und kleinen Terz z. B. hat daher folgende Form:

große Terz c — e = 5 : 4
kleine Terz e — g = 6 : 5

macht 30 : 24 : 20

und dieſes iſt die Quinte c : e : g.

Auf dieſelbe Art können nun auch alle übrigen Intervalle oder Verhältniſſe mit einander copulirt werden. — Soll die Copulation mit Hülfe der ſogenannten Regel de tri geſchehen, ſo muß das erſte Glied des erſten Verhältniſſes durch eine beliebige, aber leicht theilbare große Zahl vorgeſtellt werden; dann ſucht man dazu zunächſt das zweite Glied dieſes erſten Verhältniſſes ganz nach der Weiſe der Regel de tri, und ſetzt endlich dieſe gefundene Zahl wieder als das erſte Glied des zweiten Verhältniſſes an, wozu ſich dann leicht auf dieſelbe Weiſe das zweite Glied deſſelben finden läßt. Ein Beiſpiel macht die Sache ſogleich deutlich. Geſetzt wir wollten jene Verhältniſſe der großen und kleinen Terz auf dieſe Weiſe copuliren, ſo ſtellten wir das größere Glied der großen Terz, alſo die Zahl 5, durch eine andere große Zahl vor, z. B. die Zahl 300, und nun

Digitized by Google

ſuchen wir die Zahl, welche ſich zu 300 eben ſo verhält als 4 zu 5 (denn 5 : 4 iſt das Verhältniß der großen Terz); ſolche iſt 240, denn 4 mal 300 iſt 1200, und dieſe Zahl durch 5 getheilt, giebt 240. Zu dieſer Zahl 240 haben wir nun noch das zweite Glied zu ſuchen, das ſo groß ſeyn muß, daß es ſich dazu verhält wie 5 : 6, denn 6 : 5 iſt das zweite zu copulirende Verhältniß; welche wird das ſeyn? — 5 mal 240 iſt 1200, und dieſe durch 6 getheilt, giebt 200, alſo 200. Nehmen wir demnach, wenn wir die große und kleine Terz mit Hülfe der Regel de tri copuliren oder verbinden wollen, die Zahl 300 zum höchſten Gliede an, ſo ergiebt ſich das Verhältniß von 300 : 240 : 200 für c : e : g. So laſſen ſich alle Verhältniſſe mit einander verbinden, und nicht etwa blos zwei, ſondern 3, 4, und das zweite Glied eines Verhältniſſes iſt dabei ſtets das erſte des folgenden damit verbundenen.

Verbindungsaccorde und **Verbindungstöne**, nennen einige Tonlehrer auch wohl die ſogenannten durchgehenden Accorde und Töne, ſ. daher dieſe und Durchgang.

Verbotene Quinten und **Octaven**, ſ. Quinte.

Verdeckt. Vergl. zunächſt Bedeckt, und dann in harmoniſcher Beziehung den Artikel Quinte.

Verdelot, Philippus, alter berühmter Niederländiſcher Contrapunktiſt, lebte in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und meiſtens zwar in Italien. Zarlino und andere Geſchichtsſchreiber erwähnen ſeiner öfters als eines der erſten Meiſter ſeiner Zeit, der die Kunſt des Contrapunkts in Italien mit verbreiten geholfen habe. Sein Todesjahr fällt in die Zeit um 1560, und die Werke, welche noch von ihm vorhanden ſind, müſſen alſo vor 1560 geſchrieben ſeyn.

Verdonck, Cornelius, geboren zu Corehout in Flandern 1564, gehörte zu den vorzüglicheren Componiſten ſeiner Zeit, lebte zuletzt in Antwerpen, und ſtarb daſelbſt am 4. Juli 1625.

Verdoppelung. Dieſer Ausdruck kommt häufig in der Setzkunſt vor, und bezeichnet den gleichzeitigen Gebrauch eines Tones in zwei verſchiedenen Stimmen, oder den doppelten Gebrauch eines Intervalles aus einem zum Grunde liegenden Accorde. Beim mehr- und vierſtimmigen Satze wird dieſe Verdoppelung oft nothwendig, denn einmal beſtehen alle conſonirenden Accorde blos aus drei unter ſich verſchiedenen Tönen, und dann muß oft auch, um falſche Fortſchreitungen und Verhältniſſe zu vermeiden, ein Intervall aus einem Accorde ausgeſtoßen und dagegen ein anderes verdoppelt, d. h. zugleich noch in einer anderen Stimme gebraucht werden. Welches Intervall es nun jedesmal iſt, das in ſolchem Falle verdoppelt werden kann und werden muß, läßt ſich vorher durch allgemein gültige Regeln eigentlich gar nicht beſtimmen, ſondern muß ſich aus den beſonderen Umſtänden des Satzes ergeben. Das einemal kann es dieſes, das anderemal jenes Intervall in ein und demſelben Accorde ſeyn, je nachdem es das Verhältniß deſſelben und ſeiner einzelnen Stimmen zu dem vorhergehenden und nachfolgenden Accorde erfordert. Am liebſten verdoppelt man die Terz, weniger gern, außer in reinen Dreiklängen, die Octave, und noch weniger gern die Quinte, weil dieſe Intervalle zu ſehr conſonirend ſind und dem Accorde in der Verdoppelung gar wenig Leben und Friſche verleihen.

Vereine (muſikaliſche), ſ. Muſikvereine.

Verengerung des Thema's in einer Fuge beſteht darin, daß eins ihrer Intervalle, oder mehrere derſelben mit einem kleinern, z. B. die Quinte mit der Quarte, vertauſcht werden. Die Verengerung iſt hauptſächlich eine der zur richtigen Beantwortung des Thema's nöthigen Maßregeln, zeigt ſich alſo zunächſt bei der Bildung des Gefährten (ſ. dieſen Artikel) Ausnahmsweiſe geſtattet man ſich auch wohl willkürliche Verengerungen, beſonders im zweiten und dritten Theil der Fuge, wenn man durch ſie in den Stand kommt, das Thema auf eine intereſſante Weiſe ein- oder weiter zu führen. Seltener bietet ſich wohl die Gelegenheit, durch Verengerung dem Thema eine tiefere Bedeutung zu geben. Denn zu Anfang der Fuge würde eine willkürliche Aenderung des Thema's nicht wohl ſtatthaft ſeyn; gegen das Ende aber wird man ſich eher geſteigert, eher den Drang zur Erweiterung als Verengerung fühlen. Doch wäre eine ausnahmsweiſe glückliche Benutzung der Verengerung keineswegs undenkbar. Vergl. hierüber die Lehre von der muſikaliſchen Compoſition (Th. 2) von A. B. Marr.

Vergleichung oder Comparation der Verhältniſſe der Intervalle, iſt in der mathematiſchen Klanglehre oder Canonik, wenn man den Unterſchied zwiſchen zwei oder mehreren verſchiedenen Tongrößen kennen will, die Berechnung, in welcher Form die beiden verglichenen Verhältniſſe zum Vorſcheine kommen, wenn man bei dem einen die Saite in eben ſo viele Theile theilt als bei dem andern. Die Verhältniſſe der Intervalle ſind nämlich genau genommen nichts Anderes, als Bruchtheile einer ganzen Saite. Eignet man z. B. dem ganzen Tone c — d das Verhältniß 8 : 9 oder umgekehrt 9 : 8 zu, ſo heißt dies nichts Anderes, als daß die ganze Saite des Tones c in neun gleiche Theile getheilt werden ſoll, und wenn dies geſchehen, acht ſolche Theile den Ton d hervorbringen. Daher kommt es auch, daß die Vergleichung zweier Verhältniſſe vermittelſt einer ſehr gewöhnlichen Rechnungsart mit Brüchen verrichtet werden muß. Man bringt nämlich die zwei zu vergleichenden Verhältniſſe als Brüche unter einen gemeinſchaftlichen Nenner, alsdann bezeichnet der kleinſte Zähler das größte Verhältniß, und beide Zähler zuſammen genommen ſtellen den Unterſchied zwiſchen den beiden zu vergleichenden Verhältniſſen vor. Vergleichen wir nur als Beiſpiel einmal den großen und den kleinen ganzen Ton mit einander. Das Verhältniß jenes iſt 8 : 9, das dieſes 9 : 10; jetzt multiplicire man Zähler und Nenner des erſten Verhältniſſes mit dem Nenner des zweiten Verhältniſſes, dann Zähler und Nenner des zweiten Verhältniſſes mit dem Nenner des erſten; es ergiebt ſich 80 : 90 und 81 : 90. Das Verhältniß 8 : 9 iſt alſo gleich dem 80 : 90, und das Verhältniß 9 : 10 gleich dem 81 : 90, wenn alſo die ganze Saite in 90 gleiche Theile getheilt würde, ſo kämen 80 ſolcher Theile auf den Ton c — d, 81 auf den Ton d — e, und jenes Intervall c — d iſt ſomit um ein Neunzigtheil größer als dieſes, denn bei einer ſolchen Comparation der Verhältniſſe iſt ſtets dasjenige das größte, das den kleinſten erweiterten Zähler hat. Das ſcheint zwar ein Widerſpruch, iſt aber keiner, denn allerdings giebt die Saite von 81 Neunzigtheile einen größeren oder tieferen Ton als die von nur 80 ſolchen Theilen, wenn aber auf den Ton d der Zähler 81 gefallen wäre, ſo wäre er ja demnach auch tiefer und ſtände dem Tone c ſomit näher, als er ſteht, wenn er nur 80 jener Saitentheile enthält, wo er höher iſt und ſomit dem Tone e näher ſteht, ſo daß von c nach d nothwendig weiter iſt als von d nach e, mit anderen Worten das Verhältniß oder Intervall von c — d größer als das von d — e. Leichter begreiflich läßt ſich die Sache nicht wohl darſtellen. Daß man den Unterſchied zwiſchen zwei Intervallen gewöhnlich nur durch die beiden Zähler mathematiſch darſtellt, alſo hier den Unterſchied zwiſchen dem großen und kleinen ganzen Tone durch 81 : 80 rührt daher, weil man, da der gemeinſchaftliche Nenner jederzeit eine höhere Zahl iſt, als die beiden Zähler, und da folglich der kleinere Zähler gegen eine ſolche höhere Zahl ſtets die größere Differenz ausmacht, den gemeinſchaftlichen Nenner gar nicht bedarf, um den Unterſchied zweier Verhältniſſe auszudrücken, ſondern hiezu die beiden erweiterten Zähler vollkommen ausreichen. — Der gelehrte Akuſtiker oder Canoniker geht bei der Vergleichung der Verhältniſſe kürzer zu Werke. Er ſubtrahirt die beiden Verhältniſſe auf die gewöhnliche Weiſe der Subtraction (ſ. d.), und multiplicirt alsdann, wenn er den gemeinſchaftlichen

Digitized by Google

Kenner wiſſen will, die beiden höheren Glieder der Verhältniſſe. Doch iſt dieſe Verfahrungsweiſe für den Laien nicht deutlich genug, und darum wählten wir die obige in unſerer Darſtellung, nach welcher nun alle möglichen Intervallen-Verhältniſſe, von den kleinſten bis zu den größeſten, mit einander verglichen werden können. Ob zwei Verhältniſſe ſich gleich ſind, erfährt man entweder durch die Subtraction (ſ. d.), oder dadurch, daß man die Glieder derſelben über's Kreuz multiplirirt. Kommen dann gleiche Produkte heraus, ſo ſind auch die Verhältniſſe ſich gleich. Dieſer Proceß iſt zu einfach, als daß er noch eines näheren Nachweiſes bedürfte.

Vergrößerung, ſ. den Art. Augmentation und Fuge.

Verhältniß der Intervalle. Verhältniß überhaupt iſt die Beziehung von Etwas auf irgend etwas Anderes, Verhältniß der Intervalle in der Muſik demnach die genaue Beſtimmung des Grades der Entfernung zwiſchen zwei Tönen von ungleicher Höhe oder Tiefe. Am füglichſten geſchieht dieſe Beſtimmung durch zwei Größen oder Zahlen, deren Beziehung zu einander dann nicht allein ſelbſt ein Verhältniß, ſondern zugleich auch die Darſtellung eines Intervallen-Verhältniſſes iſt. Welches die Größen oder Zahlen ſind, durch welche ein Intervallen-Verhältniß beſtimmt wird oder beſtimmt werden kann, ſagt die mathematiſche Klanglehre oder Canonik (ſ. d.). Vergleichen wir in der praktiſchen Muſik die Töne hinſichtlich ihrer verſchiedenen Höhe und Tiefe mit einander, ſo geſchieht es mittelſt der Benennung der Stufen der Tonleiter, indem wir nämlich die Zahl der Stufen bemerken, um welche der höhere Ton von dem tieferen entfernt iſt: f iſt von c z. B. vier diatoniſche Stufen entfernt, ſo nennen wir das Intervall ſelbſt auch eine Quarte, und ſagen: f iſt die Quarte von c. Solche Darſtellung aber genügt dem Canoniker und überhaupt dem nicht, der genau die Entfernung wiſſen will, in welcher der Klang oder Ton f (um das Beiſpiel beizubehalten) von dem Tone c ſich befindet: er mißt den Klang ſelbſt als eine beſondere Größe, und beſtimmt darnach, welcher von den zu vergleichenden Klängen der größeſte und welcher der kleinſte iſt, und dann in welchem Verhältniſſe die eine Größe zu der anderen ſteht, womit er endlich zugleich das Verhältniß des Intervalls ausdrückt, welches zwiſchen den beiden verglichenen Tönen ſtattfindet. Die Art und Weiſe, wie eine ſolche Meſſung des Klanges geſchieht oder geſchehen kann, iſt in dem Artikel Akuſtik ſo ausführlich gezeigt worden, daß wir hier kein Wort mehr darüber zu bemerken brauchen. Sie kann geſchehen theils nach den Bewegungen oder Schwingungen, welche ein klingender Körper macht, oder auch nach der Größe und Beſchaffenheit dieſes ſelbſt, wie z. B. bei der Saite. Wie ſie nun aber auch geſchieht dieſe Meſſung, ſo ergiebt ſich daraus, daß die Octave zu ihrem Grundtone ſich verhält wie 2 zu 1, d. h. der Klang jener macht in ein und derſelben Zeit gerade doppelt ſo viele Schwingungen als dieſer, oder theile ich eine klingende Saite in zwei gleiche Theile, ſo giebt jeder dieſer beiden Theile die Octave von dem Tone, den die ganze Saite giebt (ſ. Akuſtik). Daher ſagt man, das Verhältniß der Octave iſt 2 : 1 oder 1 : 2. In gleichem Falle befinden wir uns, betrachten wir das Verhältniß der übrigen Intervalle. Meſſen wir z. B. einen Klang, und wiſſen nun, wie viele Schwingungen er in einer gewiſſen Zeit macht, und theilen dann die Zahl dieſer Schwingungen in 3 beſtimmte beſondere Summen, ſo wird noch eine ſolche Summe dazu gehören, bis wir die Anzahl derjenigen Schwingungen haben, welche die Quarte von dem angenommenen Tone in derſelben Zeit macht, oder — was daſſelbe iſt — theilen wir eine Saite in 4 gleiche Theile, ſo geben drei dieſer Theile die Quarte von dem Tone, den die ganze Saite giebt, denn mit Verkürzung der Saiten nimmt die Zahl der Schwingungen zu (ſ. Akuſtik). So brauchen wir uns hierbei auch nicht länger aufzuhalten, da unter den ſpeciellen Artikeln eines jeden Intervalles genau angegeben iſt, in welchem Verhältniſſe ſie ſtehen, und in den ſpeciellen Artikeln der Tonarten auch das Verhältniß, in welchem jeder einzelne Ton der Leiter zu ſeinem Grundtone ſteht. Auch die Verhältniſſe der kleineren, in der praktiſchen Muſik nicht gebräuchlichen Intervalle, als Dieſis, Limma, Komma, Schisma und Diaſchisma, welche nur Bedürfniß der canoniſchen Rechnungsweiſen ſind, findet man unter deren beſonderen Artikeln angegeben, und was die mancherlei Berechnungen der verſchiedenen Intervalle betrifft, vergleiche man die Artikel Addition, Reduction, Subtraction, Vergleichung, Verbindung, Theilung u. ſ. w. der Verhältniſſe. — Rückſichtlich der Eintheilung der Verhältniſſe iſt Folgendes zu merken. Wir haben gleiche und ungleiche Verhältniſſe der Intervalle. Von jenen exiſtirt aber nur eins, das iſt der Einklang oder die Prime, deren Größe dargeſtellt wird durch 1 : 1; im Uebrigen ſind alle Verhältniſſe ungleich. Die große Maſſe dieſer ungleichen Verhältniſſe der Intervalle haben die Canoniker unter folgende drei Hauptordnungen gebracht: 1) vielfaches oder reines Verhältniß (ratio multiplex); 2) übertheiliges Verhältniß (ratio superparticularis), und 3) übertheilendes Verhältniß (ratio superpartiens). Die beiden letzteren Hauptordnungen zerfallen dann noch in dieſe beiden Unterabtheilungen: 1) vielfach übertheiliges Verhältniß (rat. mult. superpartic.), und 2) vielfach übertheilende Verhältniſſe (rat. mult. superpart.). Vielfaches oder reines Verhältniß iſt jedes, bei welchem die kleinere Zahl des Verhältniſſes in der größeren zwei, drei, vier oder noch mehrere Male durch die Diviſion aufgeht; daher entſteht denn nachgehends auch der Ausdruck zweifaches Verhältniß (ratio dupla), dreifaches Verhältniß (ratio tripla) u. ſ. w. Uebertheilige Verhältniſſe ſind alle ſolche, bei welchen die größere Zahl die kleinere einmal ganz, und dann noch einen gewiſſen Theil darüber enthält, als: 2 : 3 (Quinte), 3 : 4 (Quarte), 4 : 5 (Terz) u. ſ. w. Uebertheilende Verhältniſſe ſind alle ſolche, bei welchen die größere Zahl die kleinere ganz und dann noch etliche Theile derſelben in ſich begreift, als die Verhältniſſe aller Sexten, Septimen, der verminderten Quinte, übermäßigen Quarte ꝛc. Vielfach übertheilig heißen die Verhältniſſe, wenn die größere Zahl derſelben die kleinere zweimal oder dreimal und dann zugleich noch einen Theil derſelben in ſich befaßt, als 2 : 5 (doppelte große Terz), und ein vielfach übertheilendes Verhältniß endlich iſt ein ſolches, bei welchem die größere Zahl die kleinere zwei oder mehrere Male und dann noch einige Theile derſelben in ſich befaßt, wie 3:8 (doppelte Quarte) u. a.

Verhofſtad, ein berühmter niederländiſcher Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts. Uebrigens muß zu ziemlich gleicher Zeit auch noch ein anderer Orgelbauer dieſes Namens in Holland gelebt haben, der 1723 in der großen Kirche zu Bommel ein 18ſtimmiges Werk errichtete. Doch liegen über beide Meiſter keine genaueren Nachrichten mehr vor.

Verhulſt, J. J. H., Hofmuſikdirektor im Haag, Ritter des K. Niederländiſchen Löwen-Ordens, Ehrenmitglied philharmoniſcher Vereine, Preisträger gekrönter Compoſitionen, jüngerer niederländiſcher, aber ſo thätiger als talentvoller Componiſt, wurde am 10. März 1816 im Haag geboren. Von dieſem jungen und thätigen, talentvollen Mann hat die muſikaliſche Welt noch Viel zu erwarten, da Jenes, was bereits von ihm bekannt geworden iſt, die verdiente Anerkennung des In- und Auslandes erhalten hat, was ihm ein großer Sporn zu weiterer Thätigkeit wurde. Uns muß es genügen, auf die frühere und fortlaufende Wirkſamkeit dieſes beachtenswerthen Künſtlers aufmerkſam zu machen, eine genauere Beleuchtung deſſelben muß ſpäterer Zeit vorbehalten bleiben.

Verillon oder **Verrillon**, heißt in der Kunſt-

Digitized by Google

ſprache das Spiel mit Gläſern, wovon am Schluſſe des Art. Böhmen (im Hauptwerk) das Nähere bemerkt worden iſt. Man trifft übrigens das Verillonſpiel auch in Schleſien und anderen Gegenden Deutſchlands.

Verkehrung, heißt diejenige Umſtellung eines Satzes, durch welche jeder aufwärtsgehende Schritt in einen abwärts gehenden und umgekehrt jeder abwärts gehende in einen aufwärts gehenden verwandelt wird. — Die Verkehrung iſt unleugbar oft als ein müſſiges, gehaltloſes Tonſpiel, namentlich in Fugen als ein (noch dazu ſehr wohlfeiles) Kunſtſtück angewendet worden, und erſcheint uns dann dem Weſen der Kunſt fremd und des Künſtlers unwürdig. Sie kann aber die größte Bedeutung und Wichtigkeit erhalten, wenn durch ſie dem Satze, namentlich dem Thema, ein neuer wichtiger Sinn gegeben, das Thema gleichſam zu einem zwiefachen und doch einheitsvollen erhoben wird. In ſolcher Weiſe iſt ſie mehrmals von Seb. Bach, auch vom Mozart (F-moll-Fantaſie im 8. Hefte der Breitkopf'ſchen Ausgabe), Beethoven (As-dur-Sonate Op. 110) und Andern angewendet worden.

Verkleinerung, ſ. Diminution und Fuge.

Verlängerung (nämlich der Noten) und Verlängerungszeichen, ſ. Punkt.

Vermieden, nennen einige Tonlehrer denjenigen Tonſchluß, der in der Theorie gemeiniglicher Trugſchluß heißt, ſ. Cadenz.

Vermindert, ſ. Intervall und dann die Artikel der einzelnen Intervalle, welche vermindert ſeyn können. — Ueber verminderten Dreiklang vergl. den Art. Dreiklang.

Vermiſcht. Ueber vermiſchten Contrapunkt ſehe man den Art. Contrapunkt, und über vermiſchtes Zeilmaaß den Art. Takt und Taktart.

Vernier, mit dem Zuſatze le fils, ein beliebter franzöſiſcher Componiſt, Virtuos auf der Harfe und Muſiklehrer in Paris, ſchon ſeit Ende des 18. Jahrhunderts bekannt. Seine Compoſitionen für die Harfe ſind in einem leichten, lebhaften und fließenden Style und offenbar von einem Manne geſchrieben, der ſein Inſtrument ſehr gut verſteht und die Vortheile und Eigenthümlichkeiten deſſelben zu benutzen weiß.

Verocai, Giovanni, einſt herzoglicher Concertmeiſter zu Braunſchweig, geboren in Italien, zu ſeiner Zeit einer der tüchtigſten Virtuoſen auf der Violine, kam 1727 mit mehreren anderen Künſtlern direct aus ſeinem Vaterlande nach Breslau, und ward bei der damals daſelbſt anweſenden italieniſchen Operngeſellſchaft engagirt; dann ging er nach Dresden und 1729 nach Petersburg in Kaiſerlich Ruſſiſche Dienſte. Erſt gegen 1740 ſcheint er wieder nach Deutſchland zurückgekehrt und dann zu Braunſchweig angeſtellt worden zu ſeyn. Er brachte hier auch eine Oper ſeiner Compoſition „Demophoon", zur Aufführung, und 1743 eine Ouverture oder Sinfonie zu der Oper „Cato", welche aber nicht von ihm herrührte. Um 1760 war er nicht mehr am Leben.

Verovio, Michel Agnolo, zu ſeiner Zeit einer der größten Violiniſten Italiens, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Arteaga nennt ihn den Lolli ſeines Jahrhunderts, aber mehr weiß auch er eben ſo wenig denn alle anderen Geſchichtsſchreiber über ihn mitzutheilen.

Verrückung der Noten, iſt das, was in der Kunſtſprache Synkopie und Tempo rubato heißt, ſ. daher dieſe Artikel.

Verrückung des Zeitmaaßes. Zum vollkommenen Verſtehen dieſes Gegenſtandes vergl. man vorher die Art. Accent, Rhythmus und Takt. Die Verrückung des Zeitmaaßes, oder vielmehr der taktiſchen Accente hat in zwiefacher Weiſe ſtatt. Einmal beſteht ſie darin, daß zwar die gleiche Taktart beibehalten, der Accent aber von den Haupttheilen des Taktes auf die Nebentheile (von den urſprünglich ſchweren Noten auf die urſprünglich leichten) verſetzt wird. — Sodann kann aber durch Verrückung der taktiſchen Accente die Taktart ſelbſt eine zeitlang verändert werden. — Man ſieht in beiden Arten der Taktveränderung ein Mittel, dem Rhythmus größere Mannigfaltigkeit zu geben; zu dieſem Zweck iſt beſonders die letztere Art von Beethoven oft (auch von Mozart u. A. bisweilen) angewendet worden. Die erſtere Art hat beſonderen Einfluß auf den Inhalt des aus ſeiner rhythmiſchen Ordnung tretenden Satzes. Indem der Accent auf ganz andere Momente gelegt wird, treten natürlich ganz andere Verhältniſſe hervor; und es kann dadurch derſelben Tonfolge ein weſentlich verſchiedener Sinn beigelegt werden. Daher iſt dieſe Art der Taktveränderung eines der Mittel, das Thema in der Fuge in neuer Bedeutung einzuführen. Meiſt beſchränkt man ſich dabei in zuſammengeſetzten Taktarten darauf, aus den wirklichen Haupttheilen geweſene Haupttheile, und aus den geweſenen wirkliche zu machen. Der gänzlichen Verrückung ſollte man ſich dagegen nur dann bedienen, wenn dadurch dem Satz ein neuer und willkommener Sinn erwächſt.

Verſetzung. Im Allgemeinen wird dieſer Ausdruck in der Muſik gleichbedeutend gebraucht mit Transpoſition, als dem eigentlichen Kunſtausdrucke, ſo wie verſetzen mit transponiren. Man ſehe daher auch zunächſt darüber dieſe beiden Artikel. Dann unterlegt man dem Worte Verſetzung aber auch noch einen beſonderen Sinn, indem man nämlich diejenige Wiederholung eines unmittelbar vorhergehenden melodiſchen Theils oder Satzes insbeſondere darunter verſteht, wenn dieſelbe nicht allein in ein und derſelben Stimme, ſondern auch in ein und derſelben Tonart, nur auf verſchiedenen Stufen der Leiter geſchieht. Transpoſition iſt in dem Sinne Wiederholung eines melodiſchen Satzes in einer anderen Tonart, und das denn der weſentliche Unterſchied zwiſchen beiden Ausdrücken in dieſer Beziehung, die ſich ſonſt vollkommen gleich ſind. Folgen mehrere jener Wiederholungen der melodiſchen Motive auf verſchiedenen Stufen der Leiter auf einander, ſo wird die Verſetzung zur Progreſſion (ſ. d.). Oft iſt auch bei Gelegenheit der Umkehrung im doppelten Contrapunkte von einer Verſetzung die Rede, die von jener noch unterſchieden wird. Soll z. B. im doppelten Contrapunkte der Octave bei der Umkehrung die Harmonie in derjenigen neuen Geſtalt erſcheinen, daß die Quinten zu Quarten, die Terzen zu Sexten und die Septimen zu Secunden werden, ſo dürfen die den Contrapunkt führenden Stimmen nicht weiter als eine Octave von einander abſtehen, weil ſonſt keine neue Geſtalt der Harmonie zum Vorſchein kommen würde, und in dieſem Falle nennen einige Theoriſten die Umkehrung nicht mehr Umkehrung, ſondern Verſetzung, nämlich der Intervalle in die höhere oder tiefere Octave. S. Doppelter Contrapunkt.

Verſetzung der Tonarten. Die Verſetzung oder Verwandlung einer Tonart in die andere (Transpoſition) beruht darauf, daß alle unſere Durtonarten und wiederum alle unſere Molltonarten untereinander äußerlich genommen, d. h. nach Zahl und Größe ihrer Intervalle gleich ſind, folglich die Melodien und Harmonien eines Dur- und Molltonſtückes ſich in jeder beliebigen Tonart darſtellen laſſen. Auch das Syſtem der Kirchentonarten (ſ. d. Art.) kennt eine ſolche Verſetzung, und zwar vorzüglich in die höhere Quinte (woraus die Hypotonarten entſtanden) oder in die tiefere Quinte (in das ſogenannte genus molle) dann aber auch auf andere Stufen, z. B. in die obere oder untere Sekunde. So unbedenklich hiernach in äußerlicher Hinſicht die Verſetzung erſcheint, ſo ganz anders ſtellt ſie ſich gleichwohl dar, wenn man auf das innerliche Weſen der Tonarten, auf ihren eigenthümlichen — keineswegs blos von höherer oder tieferer Lage der Tonreihe abhängenden — Sinn und Charakter Rückſicht nimmt. Wer ſich von der Wirklichkeit dieſes beſondern Charakters jeder Tonart überzeugt hat, oder ſich wenigſtens vorſtellt, daß

Digitized by Google

die Wahl der Tonart kein zufälligee Punkt bei der Compoſition iſt, ſondern daß der Componiſt in dieſer Wahl wie in jedem andern Moment ſeinee ſchöpferiſchen Thätigkeit von dem in ihm waltenden und ſchaffenden Sinn und Weſen beſtimmt wird: der wird anerkennen müſſen, daß die Beſtimmung dee Tonart ein eben ſo berechtigtee und weſenttlicher Moment in der Compoſition und ein eben ſo untaſtbares Recht des Componiſten iſt, als jeder andere, und daß man der Compoſition etwas von ihrer Eigenthümlichkeit entzieht, wenn man ſie in einen andern als den ihr zugeeigneten Ton verſetzt. Man ſollte alſo mit Transpoſitionen ſo vorſichtig und zurückhaltend wie möglich verfahren und ſich nie ohne zwingende Gründe und ohne reiflichſte Erwägung dazu entſchließen. Die Gründe, welche Transpoſition veranlaſſen können, laſſen ſich auf die Unmöglichkeit zurückführen, ein Tonſtück mit den vorhandenen Mitteln und unter den obwaltenden Umſtänden in ſeinem rechten Tone auszuführen. So müſſen **Sänger** ſich bisweilen Geſänge, die ihnen lieb oder deeen Vortrag ihnen Pflicht iſt, höher oder tiefer ſetzen laſſen, weun der Umfang ihrer Stimme durchaus ungeeignet iſt, ſie im eechten Ton auszuführen; gleichwohl würde oft eine Abänderung in einzelnen zu hohen oder zu tiefen Stellen der Verſetzung vorzuziehen ſeyn, und ein in der Literatur ſeines Fachs bewanderter Sänger wird genug Compoſitionen finden, die ſich für ſeine Stimme eignen und mit denen er beſſeren Erfolg zu hoffen hat, als mit verſetzten und dadurch ſchon in ihrer Eigenthümlichkeit beeinträchtigten Compoſitionen. So wird ferner bei **Arrangements**, beſonders für Blasinſtrumente, Transpoſition nöthig, weil letztere nicht im Stande ſind, ſich in jeder Tonart ſo leicht und wirkungsvoll zu bewegen, als Saiteninſtrumente. So muß der **Oeganiſt** oder der **Componiſt geiſtlicher Muſik** oft die Choräle nach dem Bedürfniſſe der Gemeine oder des Zuſammenhangs der Choräle mit dem ganzen Muſikwerke transponiren. — Endlich findet auch bei dem **Partituefpiel** noch eine eigene Art der Verſetzung ſtatt, die aber nach dem Willen des Componiſten geſchieht. Es werden nämlich mehrere Blasinſtrumente (Klarinetten, Baſſethorn, Hörner, Trompeten u. ſ. w.) oft nicht in den Tonaelen geſetzt, in denen ſie erklingen, ſondern in Tonarten, die ihnen bequemer ausführbar ſind; durch eine größere oder kleinere Menſur wird bewirkt, daß die für ſie notirte Tonart ſo viel höher oder tiefer erſcheint, als die eigentliche Tonart der Compoſition verlangt. Dieſe in den Inſtrumenten von ſelbſt ſtattfindende Transpoſition muß der Partiturſpieler am Clavier erſt beſonders vornehmen. Es iſt aber, wie man ſieht, nue eine Transpoſition der **Noten**, nicht der Tonart.

Veeſetzungszeichen heißen in der Muſik diejenigen Zeichen, wodurch die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones in der Notenſchrift angedeutet wird. Weſentlich werden die Verſetzungszeichen genannt, wenn ſie die in einer Tonleiter oder Tonart nothwendig erhöhten oder erniedrigten Töne bezeichnen, in welchem Falle ſie jedesmal zu Anfang eines Tonſtücks oder Satzes zwiſchen dem Schlüſſel und dem Taktzeichen, auch gewöhnlich zu Anfang einer jeden Notenzeile, und zwar auf derjenigen Stufe der Linien ſtehen, auf welchee die durch ſie erhöheten oder erniedrigten Töne gehören. Bezeichnen die Verſetzungszeichen aber nur ſolche erhöhete oder erniedrigte Töne, die nicht in diejenige Tonart, in welchee modulirt wird, gehören, ſondern nur zufällig durch den Lauf der Modulation erſcheinen, ſo werden ſie jedesmal **vor die** durch ſie zu verſetzende Note geſtellt, gelten dann nur einen Takt durch, und heißen zufällig oder unweſentlich. Uebrigens werden alle Verſetzungszeichen auch zu den Signatucen des ſogenannten Generalbaſſes gerechnet (ſ. **Bezifferung**). Die verſchiedenen **Schlüſſel** (ſ. d.) noch zu den Verſetzungszeichen zu rechnen, heißt den Sinn des Wortes Verſetzung zu weit ausdehnen; doch geſchieht es wohl.

Verſo, Antonio lo, beeühmter Contrapunktiſt des 16. und 17. Jahrhunderts, geboren zu Plaza in Sicilien, ſchrieb beſonders viele Madrigalen und Motetten. V.'s Blüthezeit fällt in die Jahre von ungefähr 1590 bis 1612.

Verte (lat.), daſſelbe was das italieniſche volti = wende um; es iſt nämlich der Imperativ von dem Verbum vertere = umwenden, wenden, kehren.

Veewandtſchaft der Harmonien. Zwei Harmonien können in mehe als einer Weiſe mit einander in engerem Verhältniß ſtehen oder verwandt ſeyn. **Aeuſſerlich** betrachtet nennt man zwei Harmonien verwandt, die einen oder mehrere Töne mit einandee gemein haben, z. B. die Accorde c—e—g und a—c—e, welche durch c und e mit einander verbunden ſind. Allein dieſes blos auf einer unbegriffenen Gemeinſamkeit von Tönen beruhende Verhältniß iſt ein ſehr unbeſtimmtes, weil es das Weſen der Harmonien gar nicht berührt. Die Accorde c—e—g und g—h—d hängen nur durch einen einzigen Ton (g) mit einander zuſammen und ſind doch näher verwandt (wie ſich weiterhin zeigen wied) als etwa die Accorde c—e—g und e—g—h, obwohl dieſe zwei gemeinſchaftliche Töne (e und g) haben. Der Accord dis—fis—a—c hat ebenſalls mit c—e—g einen gemeinſchaftlichen Ton (c) und iſt ihm doch fremder, als g—h—d und e—g—h. Dies einſtweilen vorausgeſetzt müſſen wir alſo auf das Weſen, **auf die inneen Bezüge** zweiee Harmonien zurückgehen, um ihre Verwandtſchaft zu begreifen. Hier ſind nun folgende Arten von Verwandtſchaft zu erwähnen: 1) **die enharmoniſche Veewandtſchaft.** Zwei Accorde ſind einander verwandt (wenn man ſie nicht für identiſch oder ein und denſelben anſehen will), die ſich enharmoniſch gleich ſind, z. B. die Dreiklänge fis—ais—cis und ges—b—des; 2) **die Verwandtſchaft der Abſtammung.** Hier treten uns die aus einander entſtehenden Accorde

Dominiantdreiklang, z. B.		g—h—d
Dominantaccord		g—h—d—f
Nonenaccorde		g—h—d—f—a
	und	g—h—d—f—as
abgeleitete Septimenaccorde		h—d—f—a
	und	h—d—f—as
verminderte Dreiklänge .		h—d—f
	und	d—f—as

(vergl. A. B. Marr Compoſitionslehre Th. I. S. 412) zueeſt entgegen. Ihnen ſchließen ſich die durch willkürliche Umbildung entſtehenden Accorde an, z. B. dem großen Dreiklange c—e—g der übermäßige Dreiklang c—e—gis, oder der kleine Dreiklang c—es—g und dieſem der verminderte c—es—ges, oder dem Dominantaccorde g—h—d—f die daraus gebildeten Septimenaccorde g—h—d—fis, g—b—d—f, g—h—dis—f und ſo noch andeee, odee dem großen und kleinen Nonenaccorde die daraus gebildeten. Sodann erſcheinen diejenigen Accorde als verwandte, die ſich nach natürlichem Bezug einer in den andern auflöſen, z. B. der Dominantaccord und ſein Anhang mit dem toniſchen Dreiklange. Endlich ſind diejenigen Harmonien als verwandt zu achten, die ſich auf nahverwandte Tonarten (ſ. d. Artikel **Veewandtſchaft der Tonarten**) beziehen. Daher iſt c—e—g mit g—h—d, oder f—a—c, oder a—c—e in nächſter Verwandtſchaft, weil es uns die Tonart C-due (als deren toniſche Harmonie) und jene anderen Accorde die nächſtverwandten Tonarten der Ober- und Unterdominante und Parallele von C-dur zue Vorſtellung bringen. Daber iſt, wie wie nun erſt gründlich einſehen, c—e—g näher verwandt mit g—h—d als mit e—g—h oder gar mit dis—fis—a—c, welches Letztere erſt nach e—g—h führen, alſo noch einen Schritt weiter entfernt ſeyn würde. — Man hat bisher auf dieſe innere Verhältniſſe und Bezüge der Harmonien (die in ihren weiteren Verflechtungen und Miſchungen nicht hier aufgewieſen werden können, weshalb wir auf das vorgenannte Werk zurückweiſen müſſen) in der Harmonie- und Compoſitionslehre viel zu wenig geachtel, obgleich ſie die uner-

Digitized by Google

läßliche Grundlage jeder kunſtvernünftigen Harmonie, alſo aller Compoſition überhaupt ſind, auch hiervon die Werke aller Meiſter von Seb. Bach bis Beethoven, wenn man ſie nur tiefer und gründlich durchblickt, Zeugniß geben. Der muſikaliſche Inſtinkt kann eine ſolche Lücke in der Bildung nur einigermaßen verdecken, wie man an den harmoniearmen, aber auch mehr dilettantiſch ſich bildenden Italienern und Franzoſen ſieht. Aber nur die gründliche Ausfüllung wird den Einzelnen, wie unſre ganze Zeit zur Reife und Meiſterſchaft gelangen laſſen, und es ſteht übel mit der muſikaliſchen Bildung, wo dieſe Grundlagen der Compoſition ſelbſt von öffentlichen Lehrern nicht begriffen werden.

Verwandtſchaft der Tonarten. Zwei Tonarten heißen mit einander verwandt, wenn ſie in irgend einem näheren Bezuge zu einander ſtehen. Dieſer Bezüge gibt es mehrere; ſie beruhen zunächſt (abgeſehen von den enharmoniſchen Tonarten, z. B. Fis- und Ges-dur, die denſelben Inhalt unter zweierlei Benennungen haben) auf Gemeinſamkeit mehrerer oder wichtiger Töne und Harmonien, können aber auch auf den geheimen inneren Sinn der verſchiedenen Tonarten ſich gründen. Dieſe letztern ſind äußerlich nicht nachweisbar, ſollen alſo auch hier nicht weiter beſprochen werden, da es zu ihrer Kundmachung einer in lexikaliſcher Form nicht zu gebenden wiſſenſchaftlichen Deduction bedürfte. Die andern ſind äußerlich nachweisbar und ſollen hier aufgezählt werden. — I. Verwandt ſind zwei Tonarten, die die Mehrzahl ihrer Töne gemeinſchaftlich haben. Es finden hier, wie man ſogleich vorausſieht, verſchiedene Grade der Verwandtſchaft ſtatt, je nachdem zwei Tonarten mehr oder weniger Töne gemeinſam haben. Im erſten Grade verwandt ſind zwei Tonarten, die nur in einem Tone von einander abgehen. Dies iſt der Fall 1) zwiſchen jeder Durtonart und der auf ihrer Oberdominante oder Unterdominante ſtehenden Durtonart, z. B. zwiſchen C-dur und G-dur oder C-dur und F-dur; C-dur unterſcheidet ſich von F-dur nur dadurch, daß es h und letzteres b hat, von G-dur nur dadurch, daß es f und letzteres fis hat. 2) Sind im erſten Grade oder nächſt verwandt die Paralleldurtonart mit ihrer Parallelmolltonart (und umgekehrt) z. B. C-dur mit A-moll, von dem es ſich nue dadurch unterſcheidet, daß es g, letzteres aber gis hat. Im zweiten Grade verwandt ſind zwei Tonarten, die ſich in zwei Tönen unterſcheiden, z. B. C-dur mit D-dur, oder B-dur, oder E-moll, oder D-moll. Das Weitere kann jeder leicht ſelbſt finden und ſich beweiſen. — II. Verwandt ſind ferner zwei Tonarten durch Gemeinſamkeit wichtiger Töne und Harmonien. So ſind Dur und Moll derſelben Tonika, z. B. C-dur und C-moll verwandt, weil ſie Tonika, Ober- und Unterdominante, Dreiklang der Dominante und Dominantaccord gemeinſam beſitzen; und man kann dieſe Verwandtſchaft eine nächſte nennen, obgleich die Tonleitern auf zwei Punkten (der Terz und Sexte) von einander abweichen. Dies ſind die einfachen Verwandtſchaften; wir haben nach ihnen III. noch die gemiſchten Verwandtſchaften zu betrachten. Hierunter verſtehen wir diejenigen, welche ſich aus verſchiedenen Verbindungslinien ableiten. Zunächſt gehören dahin diejenigen Tonarten, die zu einander in einem dominantiſchen Verhältniſſe ſtehen, d. h., deren eine Tonika die Dominante der andern Tonika iſt, z. B. C-dur und G-dur. Sie ſind nicht blos verwandt, weil ſie alle Tonſtufen außer einer gemeinſam haben, ſondern auch weil die toniſche Harmonie der tiefern (C) der Unterdominantdreiklang der höhern (G) und die toniſche Harmonie dieſer der Oberdominantdreiklang jener iſt. Wichtiger ſind die aus der zweiten Verwandtſchaftsart nach verſchiedenen Richtungen geknüpften Verbindungen, die übrigens alleſammt Verwandtſchaften zweiten Grades oder noch fernerer Grade ſind. Als Beiſpiel nennen wir das Verhältniß eines Durtons mit ſeiner Unterdominante in Moll oder deren Parallele, z. B. C-dur mit F-moll und As-dur, — ferner mit der Durtonart ſeiner eignen Parallele, z. B. C-dur mit A-dur, welches letztere Verhältniß unter andern im erſten Satze von Beethoven's großem B-dur-Trio zum Grunde liegt. Man erkennt leicht, daß in dieſen und ähnlichen verborgenen Beziehungen ein tieferer Sinn und eigenthümliche Kräfte für die Modulation beſonders größerer Tonſtücke liegen, und daß viele der ergreifendſten Wendungen in unſern Meiſterwerken auf ihnen beruhen, während der unausgebildetere, rohere Geiſt nur nach dem Fremden und vermeintlich Neuen zu greifen verſteht, und uns freilich damit zu überraſchen, zu ſchlagen vermag, nicht aber unſre Seele innigſt zu bewegen und den Geiſt an ſich zu ziehen.

Verwandtſchaft der Töne. Man kann Töne, die in einfachen Schwingungsverhältniſſen zu einander ſtehen, z. B. Octave, Quinte, Quarte u. ſ. w., die ſich verhalten wie 1 : 2 : 3 : 4 . . . . . verwandt nennen. Gewöhnlich braucht man aber den Ausdruck gleichbedeutend mit Verwandtſchaft der Tonarten. S. d. Artikel.

Verwechſelung. S. Enharmoniſcher Tonwechſel, und in Beziehung auf Auflöſung (verwechſelte Auflöſung oder Verwechſelung der Auflöſung) vergl. man den Artikel Austauſchung.

Verziert, Verzierung und Verzierungskunſt. Im Allgemeinen iſt jede Ausſchmückung einer an ſich ſchon vollſtändigen Sache, damit ſie den Sinnen wohlgefälliger erſcheine, eine Verzierung derſelben; verziert ſomit alles nach den Regeln des Geſchmacks (ſ. d.) Ausgeſchmückte; und Verzierungskunſt die Kunſt und Fertigkeit, auch die Fähigkeit, Etwas auszuſchmücken. In der Muſik jedoch verſteht man unter Verzierungen insbeſondere jene willkürlichen Ausſchmückungen und Veränderungen einer Note oder eines Tonſatzes, welche nicht vom Componiſten ſelbſt vorgeſchrieben, ſondern von dem vortragenden Sänger oder Inſtrumentiſten nach eigenem Gutdünken und Geſchmack vorgenommen und angewendet werden. Bisweilen werden die Ausdrücke Verziert und Verzierung in der Muſik auch im Sinne von figurirt und Figurirung gebraucht. In dem Falle ſehe man darüber dieſe Artikel und den Art. Figur. In dem Sinne von Ausarbeitung (ſ. d.), wie Einige wollen, kommt das Wort Verzierung ſelten vor. Uebrigens mag man auch die Artikel derjenigen Gegenſtände nachleſen, welche in der Muſik wohl einer ſolchen freien Verzierung am meiſten unterworfen ſind' als Fermate, Cadenz u. dergl.

Veſpa, Geronimo, nach Cerreto einer der ausgezeichnetſten italieniſchen Componiſten aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts, von dem aber auch ſonſt keine Nachrichten weiter vorliegen.

Veſpermann, 1) Clara, ſ. Metzger. — 2) Catharine, geborene Sigl, und daher auch Sigl-Veſpermann genannt, zweite Frau des verſtorbenen berühmten Schauſpielers Veſpermann zu München, ward um 1802 geboren und machte 1818 ihre erſte Kunſtreiſe, auf welcher ſie namentlich zu Berlin als Concertſängerin großen Beifall fand. Aus ihrer Jugendzeit wiſſen wir nichts Näheres mitzutheilen. Seit 1820 lebte ſie zu München als Königliche Hofſängerin, und verließ dieſe Stadt ſeitdem auch nur ſelten, und dann immer nur auf kurze Zeit, um einen Kunſtausflug zu machen. Daher kommt es, daß ihr Name keine ſo große Celebrität erlangt hat, als er hinſichtlich ihrer Leiſtungen in der That hätte erlangen können. Ihre Stimme hatte einen bedeutenden Umfang und viel Biegſamkeit. Sie war bis 1833 eine der bedeutendſten deutſchen Geſangsvirtuoſinnen. Auch der Klang ihrer Stimme hat, obſchon etwas Scharfes zugleich, doch auch etwas Wohlthuendes und Angenehmes. Als die Cholera zu München graſſirte, ward auch ſie von dieſer gräßlichen Krankheit befallen, und wenn gleich durch geſchickte ärztliche Behandlung wieder davon geheilt, blieb ihre Geſundheit doch ſo angegriffen, daß ſie ihren Abſchied vom Königl. Hoftheater zu München nehmen und ein paar Jahre ohne alle Thätigkeit leben mußte. Erſt im Jahre 1837

Digitized by Google

verſuchte ſie es wieder, in Conzerten öffentlich aufzutreten, und machte auch Glück. Mußte man ſich auch geſtehen, daß ihre Stimme bedeutend gelitten hatte, ſo zollte man doch der Vortrefflichkeit und Fertigkeit ihres Vortrags gern den ſchuldigen und verdienten Beifall. Mehr zur Erholung, als um als Sängerin zu glänzen, unternahm ſie hierauf auch eine kleine Reiſe über Stuttgart, Frankfurt u. ſ. w., und ließ ſie ſich irgendwo öffentlich hören, ſo krönte der glänzendſte Erfolg das Unternehmen. Jetzt lebt ſie fortwährend in München in völliger Zurückgezogenheit.

Vesque, J. von Püttlingen (J. Hoven in der muſikaliſchen Welt iſt der Name von Vesque's Großvater), der Sohn emigrirter Belgier, ward den 23. Juli 1803 zu Opole im Königreiche Polen geboren, und kam noch im zarteſten Kindesalter nach Wien. Von Jugend auf zeigte er entſchiedene Anlage zur Muſik, welcher er ſich jedoch nicht ausſchließend zuwenden durfte, da man ihn zum Staatsdienſte beſtimmt hatte. Er ſtudirte die Rechtswiſſenſchaften, ward Doktor der Rechte, und erwarb ſich als Verfaſſer mehrerer juridiſcher Werke die beifällige Anerkennung eines kompetenten Publikums. Auch in ſeiner amtlichen Sphäre zeichnete er ſich dermaßen aus, daß er bald in eine bedeutende Stellung verſetzt, und nach wenigen Dienſtjahren zum wirklichen Rathe bei der geheimen Haus-, Hof- und Staatskanzlei ernannt wurde. Weder literariſche noch amtliche Geſchäfte konnten ihn jedoch der Muſik entfremden, deren tieferem Studium er ſeine übrige Zeit mit warmem Eifer und der, dem wahren Talente eigenen, leichten Faſſungskraft widmete. Ein Schüler Moſcheles und Worziſchels im Clavierſpiele, Cicimarra's im Geſange, und Simon Sechters im Contrapunkte, erklomm er bald die Stufe, welche den Künſtler über den bloßen Dilettanten ſtellt. Mehrere Sonaten, Rondo's, Variationen, Ouverturen ꝛc., zeugen von ſchöpferiſcher Kraft und gediegener techniſcher Ausbildung. Am Entſchiedenſten erſcheint ſein Beruf für Geſangs-Compoſition, den er auch bisher in einer großen Anzahl deutſcher Lieder, italieniſcher Arietten und franzöſiſcher Romanzen beurkundet hat, an welche ſich vier große Opern ſchließen: „Elena, oder das Fräulein vom See;“ — „die Belagerung Wiens;“ — „Turandot,“ — und „Johanna d'Arc,“ wovon die dritte bereits in Wien, Berlin und Karlsruhe mit vollem Beifalle aufgeführt worden iſt. Von ſeinen der Oeffentlichkeit übergebenen Werken bilden deutſche Lieder die Mehrzahl. Wie in der Poeſie die Lyrik, iſt das Lied in der muſikaliſchen Welt Deutſchlands am reichſten, dem Gehalte nach vielleicht am dürftigſten gepflegt. Bei der jetzigen Sprachfertigkeit und Notenkenntniß iſt bald ein ziemlich gutes Gedicht verfaßt, bald ein nicht übles Lied componirt. Und doch wie Wenigen von Hundert ward die Künſtlerweihe?! Einer von dieſen Wenigen iſt Hoven. Meiſt glücklich und geiſtreich in der Wahl der Texte, hauchte er den ſchönen poetiſchen Gebilden Seele und Gemüth ein, und es iſt keines von ſeinen zahlreichen Liedern unbedeutend, alle charakteriſtiſch, die meiſten ausgezeichnet zu nennen. Wir erwähnen von dieſen: „der Todtentanz“ von Heine, eine geniale Tondichtung, welche des Künſtlers reiche Phantaſie und poetiſche Schwungkraft im hohen Grade beurkundet; „der Geſang der Seejungfer,“ reizend und charakteriſtiſch durch ſeine eigenthümliche, das Wellengemurmel lieblich imitirende Begleitung; „die zwölfte Stunde“ mit dem ſeltſam umſpinnenden Akkordenwechſel; „die Bergſtimme“ mit dem unheimlichen Geiſterrufe; das wehmüthige Gebet; „an ein junges Mädchen;“ und vor allen, „die Wonne der Kindheit“ (Gedicht von Läugerke), welches Lied ganz allein geeignet iſt, über ſein Talent das unzweideutigſte, günſtigſte Urtheil zu begründen. Dieſe Compoſition iſt eine der reizendſten, tiefgemüthlichſten Tondichtungen im Fache des deutſchen Liedes, gleich ausgezeichnet durch entſchiedene Originalität und liebliche Behandlung. An dieſe ſchließen ſich nebſt vielen andern die trefflichen, lebens- und melodienreichen Compoſitionen: „die Ermunterung“ (von Ebert), „das Schifflein“ (von Uhland), „des Meeres Antwort“ (von B. Schweizer), „die Eiferſucht“ (von J. Miller) und „das Ständchen“ (von Uhland) an. Hoven's Lieder ſind vielleicht noch nicht ſo populär geworden, als es ihr Werth verdiente; ſie bedürfen eines Sängers, der ſie zu ſingen verſteht. Nicht daß ſie als Geſang zu häufige, mechaniſche Schwierigkeiten darbieten (Hoven, ſelbſt ausgezeichneter Sänger, weiß für die menſchliche Stimme zu componiren); allein in letzter Zeit ſind die **deutſchen** Sänger beinahe verſchwunden. Der ſtete Verkehr mit den Geſangskünſtlern Italiens, wiewohl in mancher Hinſicht von günſtigem Einfluſſe, hat die deutſche Sangweiſe verdrängt, welche vorzüglich dem Inhalte und der Wahrheit des Ausdrucks Gerechtigkeit widerfahren läßt, und der Tondichtung nur erhöhtes Leben einhaucht. „Haſt du mir nichts zu ſagen, ſo haſt du mir auch nichts zu ſingen,“ ſprach der gefeierte Liederſänger Vogl zu einem ſeiner Schüler. Die Sänger der neuen Methode nun ſagen gar nichts mehr, ſie ſingen bloß; ſie wollen nur die Schönheit ihrer Stimme, oft nur einzelner glücklicher Töne zeigen, und der Text dient ihnen nur, um die Monotonie einer zu einfachen Vokaliſation zu vermeiden. Nach dieſem Syſteme ſchreiben auch die meiſten neueren Componiſten ihre ſogenannten deutſchen Lieder, welche übrigens faſt nur nach italieniſcher Manier (in dem Worte liegt die Sünde) geſungen werden können. Das deutſche Lied iſt eben das Eigenthümliche, Individuelle unſerer Muſe, und Hoven iſt ihr treu geblieben. Nicht allein das lyriſche Talent Hoven's iſt vor Vielen ſeiner mitſtrebenden Kunſtgenoſſen hervorragend, ſondern ſeine reiche Compoſitionsfähigkeit hat ſich auch bereits entſchieden und zu den größten Hoffnungen berechtigend im Gebiete der dramatiſchen Muſik ausgeſprochen. Schon die Art und Weiſe, wie er Zedlitz's „Mariechen“ und „das Weib des Räubers“ componirte, läßt in ihm den Dramatiker erkennen. Das ernſtliche Studium unſerer unerreichten Vorbilder, ausdauernder Fleiß und jene edle künſtleriſche Gewiſſenhaftigkeit, die ſich nicht mit halbem Verſtändniſſe und halber Leiſtung begnügt, die Kenntniß ſeiner Richtung und Individualität, die geiſtreiche Handhabung ſeiner muſikaliſchen Phantaſie und eine ſeltene, reiche Erfindungsgabe, verbunden mit einer künſtleriſchen Vielſeitigkeit, weihen ihn vorzüglich zum dramatiſchen Tondichter. Unter den neueren Tonſetzern, welche deutſche Gründlichkeit mit ſüdlichem Melodienreichthume zu vereinen ſuchen, ſteht J. Hoven in den erſten Reihen. Reiche Erfindungsgabe, natürlicher Melodienfluß, eigenthümlicher Harmoniengang, gründliche muſikaliſche Studien beurkunden ſich in allen muſikaliſchen Erzeugniſſen dieſes, bereits ſich und den Kennern klar gewordenen Künſtlers. Hoven's Muſe, um ſie von andern unterſcheidend zu bezeichnen, iſt gemüthlich (namentlich im Liede), anmuthig, natürlich, nie krankhaft-excentriſch, immer wahr und bezeichnend, mehr erfreuend als anregend, entſchieden und klar in ihren Intentionen. Hoven iſt Dilettant im beſſeren Sinne des Wortes, nicht wie jene, die Göthe ganz gerecht vernichtet, weil ſie treiben, was ſie nicht können, mehr, damit ſie etwas thun, als damit etwas gethan werde; in einem anderen, ernſteren Wirkungskreiſe vielfach beſchäftigt, iſt er ſeiner geſellſchaftlichen Stellung nach nicht veranlaßt, die Kunſt als Erwerbszweig betrachten und betreiben zu müſſen; er opfert der Muſe aus reinem Triebe, aus innerem Berufe in jenen Momenten, wo ſie ihre wunderbaren Segnungen über den begeiſterten Kunſtjünger ausſtrömt, und hat ſchon deßhalb um ſo gerechteren Anſpruch auf die Achtung und Theilnahme aller künſtleriſch — aller Gutgeſinnten.

Vetter, Franz Xaver, Königl. Würt. Hofſänger in Stuttgart und erſter Tenoriſt bei der daſigen Hofoper, geboren zu Gmünd im Königreich Würtemberg, iſt der Sohn des noch daſelbſt lebenden Cantors und Muſiklehrers Vetter. Es war in den Jahren 1823 bis 1836 ungefähr, welche die ſchönſte Zeit ſeiner ganzen künſt-

Digitized by Google

leriſchen Erſcheinung vielleicht umſchreiben mögen, wo er auf mehreren der größten Theater Deutſchlands ſo außerordentliche und viel beſprochene Effekte in ſeiner Kunſt hervorzubringen vermochte, und wovon er ſelbſt in den kleinern Parthien, die damals in Stuttgart ihm erſt andertraut werden ſollten, ſchon ſolche Zeichen ablegte, daß ihm, nach Verfluß jener zwei Jahre, ein vortheilhaftes Engagement von dem Stadttheater zu Augsburg angetragen wurde, das er auch annahm. Indeſſen überzeugte er auch hier in Augsburg ſich bald, daß, wollte er das vorgeſteckte höhere Ziel mit Sicherheit eereichen, ſein Aafenthalt dorten nicht lange dauern dürfe, da jedes beſſere Vorbild, wie es dem anſtrebenden künſtleriſchen Talente ſo unabläſſig nothwendig iſt, daſelbſt ihm abging, nnd ſo gewiß es andererſeits von der Vortrefflichkeit ſelbſt ſeiner damaligen Leiſtungen ſchon zeugt, daß zu gleicher Zeit ein Ruf nach Leipzig an ihn erging, ſo nahm er doch denſelben um ſo bereitwilliger an, als er daſelbſt bei dem, damals unter der einſichtsvollen Leitung des jetzigen Königl. bayeriſchen Hoftheaterintendanten v. Küſtner ſtehenden Stadttheater angeſtellt wurde, und hier war in Wahrheit der Platz, wo er Gelegenheit finden konnte, ſeine einmal begonnene Laufbahn mit ſowohl innerem als äußerem Vortheile fortzuſetzen, wie namentlich ſeinem ſchönen Talent durch Uebung und Studium ausgezeichneter Vorbilder diejenige Ausbildung und Vollendung zu geben, wodurch er ſich ſchon ſo lange eine Stelle unter den erſten Tenoriſten Deutſchlands ſicherte, und um ſo erfolgreicher zwar, als damals in Norddeutſchland, beſonders aber in Leipzig, der Geſchmack und die Liebe für ächt deutſche Muſik vorheerſchend waren, und er, Vetter, dem Studium der deutſchen Geſangsbildung fortan mit beſonderm Fleiße und Eifer ſich hingab, wozu auch der Charakter ſeiner ganzen Stimme ihn veranlaßte. So kam es, daß er vorzüglich in Rollen, wie z. B. Tamino in der Zauberflöte, Max im Freiſchütz, Azor in Zemire und Azor, Nadori in Jeſſonda, Adolar in Euriantbe, Hüon im Oberon, Hugo in Fauſt, in der That Außerordentliches leiſtete und in Folge jener Geſchmacksrichtung nun auch ein Ruf ſchnell und in der glänzendſten Weiſe ſich von Leipzig aus ſo ziemlich über ganz Deutſchland verbreitete, der ihn nicht ſelten als einen der erſtern Sänger in bezeichneten Geſangsparthien, ja ſogar als unübertroffen in denſelben bezeichnete und daher auch die nächſte Veranlaſſung war, daß er im Sommer 1826 der Aufforderung zu einer größeren Kunſtreiſe durch Deutſchland folgte. Beſonders ehrenvoll und glänzend war auf derſelben ſeine Aufnahme in Frankfurt a. M. und kurz darauf in Darmſtadt, wo ihm gleich nach der erſten Gaſtrolle auf dem Hoftheater auf Befehl des vorletztverſtorbenen Großherzogs von Heſſen, dieſes allbekannten hohen Beſchützers und Kenners der Muſik, von der Intendanz ein Engagement unter ſo vortheilhaften Bedingungen angetragen wurde, wie ſowohl vor als nach, dem ſich deſſen wohl nie wieder ein deutſcher Sänger zu erfreuen gehabt haben mag, was hier ausdrücklich als der überzeugendſte Beweis von der außerordentlichen Vortrefflichkeit ſeiner damaligen Leiſtungen nicht übergangen werden durfte. Unabweislich mußten dann die höchſt glücklichen Verhältniſſe, in welchen er in Darmſtadt ſowohl als Menſch wie als Künſtler lebte, auf die fernere Entwicklung ſeines Talents und ſeiner Mittel auch noch den wohlthätigſten Einfluß üben, und in Wahrheit wird V. eben dieſe Zeit als den höchſten Glanzpunkt ſeines Lebens wie ſeiner Wirkſamkeit ſtets bezeichnen müſſen, wie denn aber jetzt auch ſein wohlerworbener glänzender Ruf diejenige Feſtigkeit und Dauer in der Welt erhielt, welche nothwendig dazu gehören, um den Namen eines dramatiſchen Künſtlers auch in weiterem Kreiſe als dem der nächſten Umgebung der Erinnerung der Folgezeit zu übergeben. Die Zeit dauerte bis 1831, wo das Hoftheater in Darmſtadt aufgelöſt ward und wo Vetter nun einem Rufe zu Gaſtrollen auf derjenigen Bühne folgte, wo er ſeine ganze künſtleriſche Carriere zuerſt begonnen, nämlich zu Stuttgart, und wo er in Folge jenes Gaſtſpiels im Sommer 1832 dann auch ein Engagement für die ganze Zeit ſeines Lebens, ebenfalls unter ſehr vortheilhaften Bedingungen, antrat, nachdem er die Zwiſchenzeit noch zu einer größern und erfolgreichen Kunſtreiſe nach Wien, Berlin, Dresden und andern größern Städten Deutſchlands benützt hatte. Die Zeit, deren vernichtendem Einfluſſe ja Alles in der Welt unterliegt, hat zwar auch Vetter's Stimme wohl ſchon manchen ſchönen Klang und Ton bis jetzt hinwegzunehmen nicht unterlaſſen, indeſſen leiſtet er in den Parthien, die ihm vorzugsweiſe angemeſſen ſind, und die keine Ueberbietung natürlicher Richtungen mehr erfordern, immer noch Ausgezeichnetes und um ſo Ausgezeichneteres, als ſein Streben fortan daſſelbe feurige blieb und ihn dabei eine wirklich muſikaliſche Durchbildung unterſtützt, wie deren ſich wohl wenige Sänger der Oper zu rühmen haben dürften.

Vetter, Nicolaus, geb. zu Königſee am 30. Oct. 1666, machte 1681 den Anfang im Clavierſpielen zu Nürnberg unter Leitung des damals berühmten G. Caspar Wecker und ſetzte nachgehends von 1688 an ſeine muſikaliſchen Studien bei Pachelbel in Frankfurt fort. Er erlangte ſchnell eine ſolche Fertigkeit im Orgel- und Clavierſpiel, daß, als Pachelbel 1690 einem Rufe nach Stuttgart folgte, er zu ſeinem Succeſſor in Frankfurt ernannt wurde. Doch nur ein Jahr blieb er hier, dann ward er als Hoforganiſt nach Rudolſtadt berufen, wo er ſpäter auch noch die Aemter eines Kirchenvorſtehers und Regierungsadvokaten erhielt, die er verwaltete bis an ſeinen Tod, der erſt gegen 1740 erfolgte.

Vettermichel, nennt man ſcherzweiſe auch wohl die Roſalien (ſ. d.) oder Schuſterflecke, auch die zu häufige Anwendung der Transpoſition und Verſetzung eines melodiſchen Motivs (ſ. d.).

Viadana, Ludovico, ein Mönch aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, genoß zwei Jahrhunderte hindurch die Ehre, für den Erfinder des Generalbaſſes gehalten zu werden. Broſſard, Rouſſeau und andere, ſowohl deutſche als italieniſche Schriftſteller folgten dieſer Idee, die Gott weiß wer aufgebracht hatte, bis der ſorgfältige und eben ſo geſchickte Forſcher Kieſewetter endlich das eigentlich Wahre von der Sache aufdeckte, beſonders in ſeinen Abhandlungen über die Tabulaturen in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung. Uebrigens bleibt V. gleichwohl ein hiſtoriſch ſehr merkwürdiger Mann, denn er war der Erfinder der ſogenannten Kirchenconzerte, die im Jahre 1596 oder 1597 zum erſtenmal nach ſeiner eigenen Angabe verſucht wurden. Auch in einer anderen Beziehung noch iſt V. merkwürdig: in ſeinen Conzerten wird zuerſt eine eigentliche Melodie wahrgenommen. Nicht als ob ſich bei den älteren Tonſetzern, und vorzüglich bei Paleſtrina, nicht auch ſchon melodiſche Stellen anzeigen ließen, aber ſie erſcheinen dort mehr nur als Motive für Contrapunkt, oder als ein Geſang, welcher eben dem Contrapunkt, oft auch nur der Accordenfolge, ein zufälliges Daſeyn verdankt. V.'s Melodieen ſind als ſolche erfunden, leicht fließend, ſehr ſingbar und von paſſendem Ausdrucke. Die Begleitung in der Harmonie iſt nicht auserleſen und zeigt nicht von vieler Tiefe des Gemüths. Jedenfalls aber gebührt V. die Ehre der Erfindung, wenigſtens der erſten gelungenen Ausführung eines melodiſchen Styles. Was V.'s äußeres Leben betrifft, ſo war er kein Italiener, wie es gewöhnlich heißt, ſondern ein Spanier. Auch hieß er nicht Giovanni Mattia, wie ihn fälſchlich Ant. Garzia in der Note bei dem Namen Viana in der Ueberſetzung des ſpaniſchen Gedichts „la Musica“ von Iriarte nennt, was auch Gerber bewog, in ſeinem neuen Lexikon einen ſpaniſchen Kirchencomponiſten, Namens Matias Juan Viana anzuführen, der Niemand iſt als unſer Lud. Viadana, der zuerſt als Capellmeiſter an der Domkirche zu Mantua angeſtellt wurde, ſpäter an der Kirche di Concordia, und endlich an der zu Fano, wo er um 1625 geſtorben zu ſeyn ſcheint. Er ließ 28 Werke drucken,

von welchen mehrere wiederholte Auflagen erlebten. Die vorzüglichſten darunter ſind: fünfſtimmige Pſalme in mehreren Bänden; vier- und achtſtimmige Falſibordoni; ein- bis vierſtimmige Cento concerti; mehrere Bände zweiſtimmiger Concerti sacri; 10 Bände 2- bis 4ſtimmiger Kircheneoneerte; Officium defunctorum a 4 voci, und vierſtimmige Veſpern. Alle ſind in Venedig bei Vincenti von 1600 bis 1622 gedruckt.

Vial, nicht unberühmt als dramatiſcher Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller, ſtarb zu Paris gegen Ende des Jahres 1837, in einem Alter von ohngefähr 60 Jahren, und war ein Neffe des berühmten Leclair.

Vial, Antonia, ausgezeichnete Sängerin, mit einer hohen, umfangreichen Sopranſtimme und außerordentlichen Fertigkeit, um 1810 geboren, iſt eine Schülerin Piſaroni's und ſang anfangs auf verſchiedenen Theateen Italiens, kam dann 1835 auch nach Deutſchland und gab viele Gaſtrollen, bis ſie am k. k. Hofopeentheater zu Wien für längere Zeit engagirt ward. 1839 gab ſie indeß auch dieſe Stelle wieder auf, machte auf's Neue eine ſehr erfolgreiche Reiſe über ziemlich alle größern Bühnen Deutſchlands und engagirte ſich zuletzt bei der deutſchen Oper zu Peſth als erſte Sängerin, und ſtets untee dem größten Beifall des Publikums.

Vibration, daſſelbe was Schwingung, ſ. daher dieſen und die daſelbſt angezogenen Artikel Akuſtik, Schall u. ſ. w.

Vicentino, Don Nicolo, geboren zu Rom 1513, war einer der größten Tonlehrer und Componiſten ſeiner Zeit, auch Geiſtlicher. Von ſeiner Compoſition findet man in Hawkins Geſchichte noch einige Proben. Sein neuerfundenes Inſtrument, Archicymbal genannt, enthielt in ſechs Griffbrettern oder Claviren alle diatoniſche, chromatiſche oder enharmoniſche Töne. Er ſtarb zu Rom um 1575.

Victoria, Tomaſo Ludovico da, auf einem ſeiner Werke auch mit dem Zunamen Abulenſis, war ein vortrefflicher Harmoniker und Sänger ſeiner Zeit, zu Avila in Spanien um 1560 geboren, und um 1585 Capellmeiſter an der Kirche von S. Apollinare zu Rom, trat dann als Sänger in die päbſtliche Capelle, bis er etwa 1594 einen Ruf nach München in damals Herzogl. Bayeriſche Dienſte erhielt. Ueber ſeine letzten Lebensverhältniſſe ſchweigt die Geſchichte ganz; wahrſcheinlich beſchloß er demnach zu München ſeine Künſtlerbahn. Er ſchrieb viele Meſſen, Motetten auf alle Feſttage des Jahrs, 4- bis 12ſtimmige Cantionen, Bußpſalmen, 4ſtimmige Hymnen auf alle Feſttage des Jahrs nebſt 8ſtimmigen Pſalmen, 4- bis 12ſtimmige Kirchengeſänge auf die größeren Feſte, Sanctus u. ſ. w.

Victorinus, Georgius, Muſikdirector an der Jeſuiterkirche S. Michael zu München zu Anfange des 17. Jahrhunderts, war aus Hutdſchön gebürtig, und ſtarb 1624. Er galt zu ſeiner Zeit für einen vorzüglichen Componiſten.

Vidal, B., vorzüglicher Guitarreſpieler und Componiſt für ſein Inſtrument, lebte zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu Paris, verfaßte auch eine Schule für ſein Inſtrument, aus der nachgehends noch ein beſonderer Auszug erſchien, componirte Concerte, Sonaten, Duette, Potpourris u. dergl. mehr, arrangirte fleißig, und bot Liebhabern der Guitarre Sachen und Werkchen aller möglichen Art, bis er im Februar 1800 ſtarb.

Vieira, 1) Antonio, zuletzt Capellmeiſter zu Ceato in Portugal, geboren zu Villa-Vicoſa, wo er gegen 1650 ſtarb, eine Menge Compoſitionen hinterlaſſend. 2) Antonio V., Portugieſiſcher Ordensgeiſtlicher, aus Liſſabon gebürtig, trat 1644 in ſeinen Orden, und wurde in der Folge einer der berühmteſten Orgelſpieler ſeines Vaterlandes. Er ſtarb als Chorvicar am 27. Februar 1707.

Vielfache Verhältniſſe, ſ. Verhältniß.

Vielſtimmig, ſ. Mehrſtimmig.

Vierdank, Johann, ein zu ſeiner Zeit ſehr berühmter Kirchencomponiſt, blühete um die Mitte des 17. Jahrhunderts, und war Organiſt an der St. Marienkirche zu Stralſund. Matheſon hält in ſeiner Ehrenpforte eine große Lobrede auf dieſen alten Orgelmeiſter.

Vierdoppelter Contrapunkt. Ein vierſtimmiger Satz, deſſen vier Stimmen ſich unter einander ſo verſetzen laſſen, daß jede derſelben erſte, zweite, dritte und vierte ſeyn kann, heißt verdoppelter Contrapunkt, oder iſt verfaßt im vierdoppelten (beſſer vierfachen) Contrapunkt. Ein ſolcher Satz läßt nach einfacher Berechnung vierundzwanzig Umkehrungen der vier Stimmen zu, abgeſehen davon, daß man je drei, je zwei Stimmen und endlich jede einzelne Stimme auch wohl bisweilen allein gebrauchen und dadurch die Anwendung vervielfältigen kann. Man beſitzt alſo in einem einzigen Satze wenigſtens 24 Geſtalten, die in ihrer Erſcheinung verſchieden und in ihrem Weſen doch vollkommen einheitsvoll ſind. Wer dergleichen noch mühſam aufſuchen oder erkünſteln muß, kann ſich freilich damit im unbefangenen und natürlichen Schaffen mehr ſtören als fördern. Wer aber dieſer Schreibart bis zu vollkommener Leichtigkeit mächtig iſt und ſich nicht verleiten läßt, ſie zu einem Spiel ſeiner Eitelkeit zu machen und an die Stelle treuen, künſtleriſchen Schaffens zu ſchieben, dem wird ſie zu rechter Zeit und am rechten Ort ein reicher Nahrungsquell und eine mächtige, bisweilen unerſetzliche und unentbehrliche Handhabe in der Beherrſchung des Tonreichs. Und in der That ſind die Schwierigkeiten nicht groß, ſobald man ihnen nur auf dem echten Wege (der nicht hier, ſondern in der Compoſitionslehre gezeigt werden kann) beikommt.

Vierer, ſ. Abſatz.

Vierling, Johann Gottfried, Organiſt an der evangeliſch-lutheriſchen und reformirten Kirche in Schmalkalden, geb. den 25. Januar 1750 zu Metzels, einem Sachſen-Meining'ſchen Dörfchen. Er ſtarb am 22. Nov. 1813 als kindlich gemüthlicher Menſch und wahrhaft tiefgelehrter Künſtler allgemein betrauert. Seine zahlreichen, mit Recht ſehr hochgeſchätzten Werke beſtehen vorzüglich in ſtreng gearbeiteten Orgelſtücken, Verſetten, Vorſpielen, ein vierſtimmiges, höchſt verdienſtliches Choralbuch; Anleitung zum Generalbaß; Kirchengeſänge und Lieder, mehrere Jahrgänge; Beiſpiele zum Präludiren; Leichen-Motetten; einfache und Doppelchöre; viele Sonaten, Trio's, Quartetten u. ſ. w.

Vierſtimmig, heißt der Satz, wenn die Harmonie wirklich aus vier neben oder über einander fortlaufenden Stimmen beſteht, die ſich zu einem Ganzen vereinigen. Dieſer Satz iſt der vollkommenſte und reinſte, weil er der natürlichſte iſt, denn in der Anordnung und Bildung der verſchiedenen Menſchenſtimmen hat die Natur ſelbſt gleichſam eine vierſtimmige Harmonie gegeben, und der Klang für ſich enthält die vier weſentlichſten Conſonanzen. Im vierſtimmigen Satze fehlt kein Intervall, das nothwendig zum Accorde gehört; nur die combinirteren diſſonirenden Accorde, als Nonen-, Undecimen u. dergl. Accorde, gebieten die Ausſchließung eines oder mehrerer ihrer urſprünglichen Töne, wenn ſie genau vierſtimmig gebraucht werden ſollen; gleichwohl iſt ihre Geſtalt auch dann eine vollkommene. Ebenſo bedarf der vierſtimmige Satz nur in ſehr wenigen Fällen Verdoppelungen. Ja man kann ſagen, daß alle muſikaliſche Harmonie urſprünglich und in ihren weſentlichſten Theilen eine vierſtimmige iſt, und deshalb macht auch das Quartett die Baſis aller größeren Orcheſtermuſik aus, und hält der vierſtimmige Satz die feſte Mitte zwiſchen aller einfachen oder unvollkommenen oder unentwickelten Harmonie. Die vier Stimmen, aus welcher ein ſolcher Satz beſteht, verhalten ſich in ihrer Art zu einander wie Sopran, Alt, Tenor und Baß. Es gelten dabei natürlich alle Regeln des harmoniſchen Satzes, und es können dieſelben hier mit deſto größerer Freiheit und Vollſtändigkeit angewendet werden, als ſie nicht durch Zuſätze oder Auslaſſungen von weſentlichen Intervallen, die zu einem Accorde gehören, beſchränkt, und in mancherlei Beziehungen und Rückſichten geſetzt werden. Aus welchen

Digitized by Google

Intervallen und Tönen die verſchiedenen Accorde im vierſtimmigen Satze beſtehen, iſt unter ihren eigenen Artikeln angegeben worden.

Viertel oder **Viertelsnote**, ſ. Note und Geltung (der Note).

Viertelspauſe, nimmt die Zeit einer Viertelsnote ein, und hat die Geſtalt: ϒ oder ˏ Im letzteren Fall iſt das Zeichen alſo eine umgekehrte Achtelspauſe. Im Uebrigen ſ. Pauſe.

Vierundſechzigtheil oder Vierundſechzigſtel Note, ſ. Note und Geltung (der Noten).

Viervierteltakt, ſ. Takt und Taktart.

Vierzweiteltakt, ſ. Takt und Taktart.

Vieuville, ſ. Freneuſe.

Vieuxtemps, Henry, unter den Violinvirtuoſen jetziger Zeit unbedingt einer der ausgezeichnetſten, wenn nicht der ausgezeichnetſte. Er ward zu Verviers im Jahre 1820 geboren. V. iſt ein von Natur reichbegabter und durch ſorgfältige Erziehung und vielen Fleiß viel- und hochgebildeter Künſtler, der bei dem Eifer, welchen er zeigt, in ſeiner Sphäre, d. h. in der Virtuoſität auf der Violine und der daraus erwachſenen Compoſition für dieſe, vielleicht noch ein Mann des Jahrhunderts werden kann.

Vigano, Salvatore, ſeit 1788 Balletmeiſter zu Venedig, und geſtorben daſelbſt gegen 1816, machte in den neunziger Jahren mehrere Reiſen in Deutſchland, und hat mehrere treffliche Ballets gedichtet, zu denen er nachgehends auch ſelbſt die Muſik componirte.

Vignati, Giuſeppe, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Capellmeiſter zu Mailand, und damals als Componiſt berühmt.

Vigoroso, und **Vigorosamente**, erſteres das Adjectivum, letzteres das Adverbium, italieniſch, heißt ſtark, kräftig, und bedeutet in der Muſik ganz daſſelbe, was Energica (ſ. d.).

Viguerie, Bernard, Claviervirtuos und Componiſt, geb. zu Careaſſenon in der Provinz Languedoe 1761.

Vilhalva, Antonio Rodrigues, zuletzt Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Evora, geboren zu Vilhalva bei der Stadt Fronteira in der Provinz Alentejo in Portugal. Seine höchſte Blüthezeit fällt ohngefähr in die Jahre von 1636 bis 1650.

Vilhena, Diago Dias de, geſtorben als Capellmeiſter zu Evora im Jahre 1617, galt zu ſeiner Zeit auch für einen der größten Contrapunktiſten Portugals.

Villaert, falſche Schreibart für Willaert (ſ. d.).

Villanella, ein jetzt ganz veralteter, ländlicher Tanz, wobei auch geſungen wurde. Im 16. und auch noch zu Anfange des vorigen Jahrhunderts war er ziemlich über halb Europa verbreitet; urſprünglich aber ſcheint er nur den Spaniern und Portugieſen angehört zu haben; nachgehends ward er auch in Italien eingeführt, und hier erhielt er ſich am längſten. Der Name iſt auch italieniſch und bezeichnet eigentlich ein junges Bauernmädchen. Man wählte ihn wahrſcheinlich, weil der Tanz hauptſächlich von jungen Mädchen auf dem Lande getanzt und geſungen wurde.

Villoteau, Jean Antoine, verdienſtvoller muſikaliſcher Schriftſteller und einer der franzöſiſchen Gelehrten, welche im Jahre 1798 den damaligen General Napoleon Bonaparte nach Egypten begleiteten.

Vimercati, Lehrer der Muſik zu Mailand, ein ausgezeichneter Mandolinenſpieler, ward geboren 1778, wo? iſt uns nicht bekannt. Er iſt der Paganini der Mandoline. Auch hat er Vieles für dieſe componirt, theils mit Clavier-, theils mit Orcheſterbegleitung. In ſeiner Jugend ſchrieb er auch mehreres für die Kirche, namentlich einige Motetten, die Beifall gefunden haben ſollen.

Vina, ein indiſches Saiteninſtrument mit einem Griffbrett nach Art unſerer Guitarre.

Vinaceſe, Benedetto, zu Breſcia um 1670 geboren, war Capellmeiſter des Fürſten Franzeseo Gonzaga von Caſtiglione, und zu ſeiner Zeit ein Componiſt von Ruf.

Vincenti, Giovanni, ein Schüler Benevoli's und tüchtiger Tonſetzer des 17. Jahrhunderts. Er war viele Jahre lang als Capellmeiſter zu Loreto angeſtellt, bis er um 1674 wieder nach Rom, ſeiner Vaterſtadt, zurückkehrte, und hier auch ſein ganzes ferneres Leben zubrachte.

Vincentino, Nirolo, iſt kein Anderer als Nicolo Vieentino (ſ. d.)

Vinci, Leonardo da, nicht zu verwechſeln mit dem großen Maler gleichen Namens, was oft geſchieht, da dieſer auch Muſik trieb, war ein berühmter Componiſt, und 1690 zu Neapel geboren. Er erfand zuerſt die Art, Recitative mit Inſtrumenten des Orcheſters zu begleiten, alſo das ſogenannte obligate Recitativ, worin ihm nachgehends Pergoleſe und alle ſpäteren Componiſten nachahmten. So originell wie dieſe Erfindung, ſo charakteriſtiſch wahr pflegten auch die meiſten ſeiner Melodien zu ſeyn. Italien hat nie wieder einen Opern-Componiſten gehabt, der ſo wahr und treffend im einfachen Ausdrucke ſeyn konnte als Vinci, und dabei war in ſeinen Compoſitionen doch Alles auch Leben und Bewegung, überall Energie und feurige Kraft.

Vincius, Petrus, ein ſehr berühmter Componiſt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, geboren zu Nicoſia in Sicilien, lebte lange Zeit zu Rom und ward dann Capellmeiſter an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo, wo er aber gegen 1580 ſeinen Abſchied nahm, um in ſein Vaterland zurückzukehren, und ſo ſtarb er hier 1584.

Vio, Sängerin, ſ. Spitzeder.

Viocca, Pietro, italieniſcher Componiſt, blühete zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, zu welcher Zeit er ſich einmal auch zu Hamburg für länger aufhielt, und mit Mattheſon gemeinſchaftlich eine Oper ausarbeitete. Viel Ruhm erwarb ihm das Oratorium „Marie a pie della Crace“, und die Oper „die Krönung Ludwigs XV., Königs von Frankreich“, welche eben jene Oper iſt, wozu Mattheſon ihm den Text lieferte, und die 1722 zu Hamburg mit vieler Pracht aufgeführt ward. Eine andere von ihm noch bekannte Oper heißt: „Partenza amorosa.“ Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Viola, Aleſſandro Romano, genannt della, ſ. Aleſſandro Romano.

Viola, Alfonſo della, aus Ferrara gebürtig, und daſelbſt um die Mitte des 16. Jahrhunderts Capellmeiſter des Herzogs von Eſte, war einer der Erſten, welcher den Verſuch in dramatiſcher Compoſition machte, d. h. auf dem Theater Geſang mit Declamation verband. Wie es ſich ſonſt mit dem Entſtehen und Erfinden der Oper verhält, mag man in dieſem Artikel im Hauptwerk nachleſen.

Viola, im Italieniſchen Viala alta oder Vialetta, auch Viala di braccia, und daher im Deutſchen auch wohl Bratſche, ſ. Alt-Viola.

Viola bastarda, und Viala da Gamba, ſ. Gambe. Erſtere, ganz veraltet, war eine Gambe von nur längerem und etwas ſchmälerem Corpus als die gewöhnliche Gambe, und die 6 Saiten waren in C F c e a und eingeſtr. d geſtimmt.

Viola di Bordone, ſ. Baryton.

Viola d'amore, franzöſiſch Viole d'amour, deutſch Liebesgeige, ein Geigeninſtrument von äußerſt lieblichem Tone, das ſich beſonders zum Vortrag cantabler Sätze eignet. In Anſehung ſeiner äußeren Form iſt es von der gewöhnlichen Viole oder Bratſche nur durch einen etwas größeren Corpus, höhere Zargen, breiteren Hals und Griffbrett und einen Steg unterſchieden, der rückſichtlich ſeiner Größe mehr dem Stege eines Violoncells als dem einer Viole gleichkommt. In dieſer Art des Baues beruht auch hauptſächlich das äußerſt Süße und Weiche, das in Wahrheit Liebe- und Sehnſuchtsvolle, das Schmelzende des Klanges dieſes Inſtruments, denn indem durch den höheren Steg die Saiten auch ausnehmend hoch über dem Griffbrette und Reſonanzboden liegen, ſind ihre Schwingungen weiter und freier, und die tönenden Luftwellen werden nicht

Digitized by Google

ſo heftig vom letzteren zurückgeſchlagen als bei jedem andern Geigeninſtrumente. Die Liebesgeige iſt, was ſie heißt: ein wahres Inſtrument der Liebe. Ihr Boden iſt meiſt platt gearbeitet und nicht ſo ausgehöhlt und gewölbt wie der der Violine oder Viola. Früher war das Inſtrument der Liebling aller Gebildeten, und kein muſikaliſcher Zirkel bildete ſich, in welchem die Viole d'amour gefehlt hätte: jetzt, wo Alles mehr ſpektakelt und lärmt, iſt ſie faſt ganz vergeſſen worden.

Viola di Spala, deutſch eigentlich: Schulterviole, ein uraltes Geigeninſtrument, von deſſen Beſchaffenheit hinſichtlich Bezugs- und Spielart man gar keine genaue Kenntniß mehr hat. Wahrſcheinlich war es eine Art Violoncell, das man ja auch wohl beim Transport an einem Riemen über der Schulter trägt, oder gar nur eine Viole.

Violalin, ein von Hilmers in Berlin erſonnenes fünfſaitiges Bogeninſtrument, gewiſſermaßen Viola und Violine zugleich, welches als eine durch eine hinzugefügte c-Saite erweiterte Violine dazu dienen ſoll, außer den Violincompoſitionen auch für die Bratſche und das Violoncell geſetzte Muſikſtücke darauf ausführen zu können. Ton und Charakter der drei verſchiedenen Inſtrumente dürften jedoch ſchwerlich darauf zu vereinigen ſeyn, obſchon auch in ſeinem Aeußern das Inſtrument etwas größer iſt als eine Geige, ohne indeß auch die Größe einer wirklichen Bratſche völlig zu erreichen. Im Jahr 1815 trat in Berlin zuerſt eine junge Künſtlerin, Namens Friederike Kließing, mit dem Inſtrumente öffentlich auf, indem ſie mit dem Erfinder deſſelben ein Doppelconcert von Schneider darauf vortrug. Wir zweifeln, daß das Inſtrument auch anderswo als in Berlin bekannt geworden iſt.

Viola pomposa, von dem großen Sebaſtian Bach erfunden, war eine größere Bratſche wie die gewöhnliche, in der Behandlungsart derſelben völlig gleich, nur waren die Saiten geſtimmt wie die des Violoncells, und außer dieſen vier Violoncellſaiten beſaß ſie noch eine fünfte, die in eingeſtr. e ſtimmte und Quinte hieß. Bach war auf die Erfindung des Inſtruments durch die Schwerfälligkeit und Unbehülflichkeit gekommen, mit der man zu ſeiner Zeit das Violoncell noch ſpielte, und wollte nicht allein dadurch, daß man das Inſtrument im Arme hielt, mehr Bequemlichkeit und Leichtigkeit in ſeine Spielweiſe bringen, ſondern durch Hinzufügung einer fünften Saite auch bewirken, daß man die hohen Töne, welche man auf dem Violoncell durch Ueberſetzen der Applicatur hervorbringen muß, auch in der gewöhnlichen Applicatur erreichen könnte. Durch Ausbildung der Virtuoſität auf dem Violoncell aber kam die Bach'ſche Viola pomposa wieder nachgerade außer Gebrauch, da ihr Traktement, des Haltens eines ſo großen Inſtruments im Arme wegen, auch nicht gerade das bequemſte war; jetzt iſt ſie faſt ganz vergeſſen worden.

Violet, von dem ital. Violetta, daſſelbe was Altviole, ſ. daher dieſen Artikel.

Violicembalo, nannte der Abt Gregorio Trentin den von ihm 1820 erfundenen Bogenflügel (ſ. d.).

Violine, franz. Violon, ital. Violino. Vergl. zuvor den allgemeinen Artikel Geige und die dort angezogenen Artikel. Unter dieſen ſind die einzelnen Theile einer Violine, ihr Bau, ihre Beſchaffenheit u. ſ. w. bereits beſchrieben worden, und wir haben es daher hier lediglich mit der Geſchichte des Inſtruments und einigen ſeiner weſentlichſten Eigenſchaften zu thun. In ſolcher Beziehung nun iſt die Violine, das kleinſte unter den jetzt üblichen Bogeninſtrumenten, bereits ſehr alt. Wahrſcheinlich entſtand ſie urſprünglich aus der Leier, aus welcher man zunächſt Violen mit fünf Saiten, und dann aus dieſer wieder noch kleinere Inſtrumente, bald mit zwei, bald mit drei, bald mit vier Saiten bildete. Schon im 12. und 13. Jahrhunderte hatte man Violinen. Beſonders in Frankreich und Italien waren ſie damals beliebt. Die Jongleurs und Troubadours (ſ. d.) bedienten ſich ihrer zur Begleitung des Geſanges. Sie waren damals auch ſchon mit vier Saiten bezogen, und hatten außer den ſogenannten F-Löchern unten auf dem Reſonanzboden auch zwei zierlich ausgeſchnitzte Schalllöcher. In England waren die Violinen zu jener Zeit meiſt nur noch mit zwei, höchſtens drei Saiten bezogen; eben ſo in Deutſchland. Allgemein eingeführt wurden die Violinen mit vier Saiten erſt im 16. Jahrhunderte, und damals erhielten dieſelben auch eben die Geſtalt, in welcher ſie bis auf den heutigen Tag, aller verſuchten Verbeſſerungen ungeachtet, im Gebrauch geblieben und ziemlich das wichtigſte aller muſikaliſchen Inſtrumente geworden ſind. Wir wollen dem Alphabet nach wenigſtens die berühmteren Virtuoſen aus der vergangenen wie gegenwärtigen Zeit nennen: Abel, Anderle, Babli, Baillot, Baldenecker, Barth, Batka, Beckers, Benda, Beriot, Berwald, Biſchof, Blumenthal, Boccherini, Bocklet, Böhm, Bohrer, Boucher, Cambini, Campagnoli, Cannabich, Capuzzi, Clement, Colli, Contin, Corelli, Cramer, Dittersdorf, Durand, Eck, Eichhorn (Gebrüder), Eppinger, Ferrari, Feska, Fiorillo, Fiſcher, Fodor, Fopta, Fradl, Fränzl, Gerbini, Gerke, Giardini, Göpfert, Grüber, Haak, Habeneck, Hampeln, Hänſel, Hebenſtreit, Hellmesberger, Henning, Hering, Heroux, Hinze, Hoffmann, Jäll, Janitſch, Janſa, Janſen, Jarnowick, Kalliwoda, Kral, Kontzky, Kreibich, Kreutzer, Kremmer, Lacroix, Lafont, Larcher, Libon, Lipinsky, Lolli, Lubin, Mangold, Marin, Maſſenau, Matthäi, Maucourt, Mayſeder, Mazas, Meſtrino, Metz, Molique, Moralt, Möſer, Leopold Mozart, Müller, Nardini, Neuling, Paganini, Pagni, Pechatſchek, Piantanida, Pichl, Piris, Polledro, Pott, Präger, Praun, Prautner, Probſt, Pugnani, Raimondi, Rhode, Rolla, Romberg, Rothfiſcher, Roy, Salamon, Sandmaier, Scheller, Schick, Schlöſſer, Schubert, Schuppanzigh, Schwachhöfer, Seidler, Simonſen, Spath, Spohr, Stamitz, Stradella, Strobach, Strungk, Tartini, Thieriot, Tietz, Tinti, Toeschi, Tomaſini, Torelli, Tonchesmouiin, Trübner, Urbani, Vaccari, Veichtner, Veracini, Vidal, Viotti, Wach, Waldemar, Wendling, Weſſely, Wiele, Winter, Wranitzky u. ſ. w. Die beſten Schulen für die Violine ſchrieben: André, Baillot, Rhode, Kreutzer, Blumenthal, Campagnoli, Hiller, Lolli und Leopold Mozart. — Ueber Violino piccolo, ſ. Quartgeige, und über Violino pomposo, ſ. Viola pomposa.

Violinſchlüſſel, ſ. Schlüſſel.

Violon, ſ. Contra-Violon. — Violon iſt auch der franzöſiſche Name der Violine.

Violoncell-Guitarre, ſ. Guitarre d'amour.

Violoncell, auch Baſſetchen, kleine Baßgeige genannt, ital. Violoncello, ein Inſtrument, welches gleich ſeinem verſchollenen Vorgänger, der Gamba (ſ. d.), ſitzend, und zwiſchen den Beinen eingeklemmt, geſpielt wird, iſt die Erfindung eines franzöſiſchen Geiſtlichen, Namens Tardieu, der Anfangs des vorigen Jahrhunderts zu Tarascon in der Provence lebte. Damals war es mit fünf quintenmäßig geſtimmten Darmſaiten: C G d a und eingeſtr. d, die beiden tieferen mit Draht überſponnen, bezogen; nach 25 Jahren aber ließ man die letzte hohe eingeſtr. d-Saite, der bequemeren Applicatur zu Liebe, ganz weg: eine Verbeſſerung, welche wahrſcheinlich Tardieu's Nachfolger, der Meiſter Berdaut, herbeiführte. Es wird wie die Violine mit dem Bogen angeſtrichen; der Fingerſatz jedoch geſtaltet ſich hinſichtlich des langen Bezugs und der weiten Ausſpannung ungleich ſchwieriger (ſ. Lage). Die Schreibart für daſſelbe geſchieht im gewöhnlichen Baßſchlüſſel, welcher indeſſen bei höheren Stellen mit der Tenor-, Alt- oder Violin-Vorzeichnung wechſelt.

Violono, italieniſcher Name des Contrabaß, ſiehe Contra-Violon.

Violunzen, ganz veralteter Name der Geigeninſtrumente.

Viotti, Giovanni Battiſta, einer der größten Violinſpieler und zugleich auch einer der würdigſten Componiſten für ſein Inſtrument, ward geboren 1755

zu Fontana in Piemont. Er ſtarb zu London am 3. März 1824. Als der würdigſte Schüler Pugnani's hat er deſſen gediegene Schule rein fortgepflanzt und, ſelbſt mit der Zeit fortſchreitend, auch vervollkommnet.

Virbes, Monſ. de, Muſiklehrer zu Paris in den drei letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, ſ. Clavecin acaustique.

Virchi, Paolo, berühmter Organiſt, Componiſt und Citherſpieler aus dem 16. Jahrhunderte, geboren zu Brescia, wandte ſich, da in ſeinem Vaterlande ſeine Talente nicht gehörig geſchätzt wurden, an den Herzoglichen Hof zu Ferrara, wo er viele Jahre lebte und Beifall und Belohnung im vollſten Maaße fand. Endlich mußte er jedoch auch dieſen Aufenthalt, einer Verdrießlichkeit wegen, mit Dienſten vertauſchen, die er am Hofe zu Mantua erhielt. Er ſtarb 1570.

Virginal, ſ. Spinett.

Virtuos. Wir theilen in der Muſik die Künſtler ein in zwei Hauptklaſſen, in dichtende und ausübende; jene ſind die Componiſten oder ſogenannten Tondichter und Tonſetzer (ſ. d.), dieſe die Virtuoſen, d. h. diejenigen Muſiker, welche die componirten Tonſtücke vortragen, und deshalb ſich auf irgend einem Inſtrumente oder im Geſange eine beſondere Fertigkeit aneignen. Daher auch der Name, denn das italieniſche virtu oder lateiniſche virtus, wovon der Name Virtuos abſtammt, bedeutet in der Kunſt ſo viel als Vollkommenheit, Verdienſt, Auszeichnung u. ſ. w.

Virtuoſität, die Kunſt des Virtuoſen, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Vis à vis, nannte der bekannte Mechanikus Joh. Andr. Stein den von ihm erfundenen Doppelflügel (ſ. d.).

Vismes, Monſieur de, geboren zu Paris um 1740, ſchrieb 1767 „Abrégé des Règles de composition et d'accompagnement“, worin er von den Intervallen, den Accorden, Conſonanzen und Diſſonanzen, Cadenzen, Fugen u. ſ. w. handelt, componirte auch einige Kleinigkeiten, und ward 1778 Generaladminiſtrator der großen Oper, als welcher er ſich große Verdienſte um dieſe durch glückliche Einrichtung des Repertoirs und auf ſonſtige Weiſe erwarb. Er ſtarb zu Anfange dieſes Jahrhunderts. Auch ſeine Gattin — Mad. Hyppolit de Vismes, machte ſich in der Kunſtwelt bekannt, theils durch eine für damals glänzende Virtuoſität auf dem Pianoforte, theils durch Compoſitionen. Sie ſtarb um 1808.

Vista, ſ. den Artikel A vista im Hauptwerk.

Vistamento, in der Muſik daſſelbe was Presto (ſ. d.).

Vitali, Filippo, florentiniſcher Geiſtlicher, aber auch guter Sänger und Componiſt im Kirchen- und Cammerſtyle, ward am 1. Juni 1631 in das Collegium der Päbſtlichen Sänger aufgenommen.

Vitali, Giovanni Battiſta, aus Cremona gebürtig, lebte zu Ende des 17. und zu Anfange des vorigen Jahrhunderts als ein berühmter Sänger und auch beliebter Componiſt. In ſeinen jüngeren Jahren war er auch einmal eine Zeit lang Vicecapellmeiſter zu Cremona.

Vitriaco oder Vitry, Philippus de, geboren zu Auvergne, lebte in der erſten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und machte ſich als Schriftſteller ſowohl in franzöſiſcher als lateiniſcher Sprache berühmt, ſtudirte aus beſonderer Liebhaberei auch mit vielem Fleiße Poeſie und Muſik, und mit ſo glücklichem Erfolge, daß nach dem Zeugniſſe mehrerer gleichzeitiger Schriftſteller ſeine Kirchenſachen, und beſonders Motetten, allen übrigen ähnlichen Werken damals vorgezogen wurden. Auch war er der Erſte, welcher von der Minima oder der Viertelsnote Gebrauch machte. Der Stiel derſelben, der aber allezeit aufwärts geſtrichen ſeyn mußte, hieß damals Signum Minimitatis. V. ſtarb als Biſchof von Meaux im Jahre 1361.

Vitruvius, M. Pollio, merkwürdig als der erſte Römer, welcher über Muſik ſchrieb, war aus Verona gebürtig, und kurz nach Chriſtus Zeit, unter Kaiſer Auguſtus Regierung, Baumeiſter zu Rom. Seine Bemerkungen über Muſik finden ſich in dem Werke „de architectura libri X.,“ welches 1684 noch Perrault in's Franzöſiſche überſetzte.

Vittoria, Tommaſo Ludovico, ſ. Victoria.

Vittoria Teſi, ſ. Teſi.

Vittory, Loreto, aus Spoleto gebürtig, ein Schüler Francesco Soto's, der beiden Nanini und Suriani's, daher zur alten römiſchen Schule gehörig, als Dichter, Tonſetzer und der vorzüglichſte Sopranſänger ſeiner Zeit bekannt und berühmt.

Vitus, auch Fayt oder Vitus Zitarienſis genannt, ein großer Gelehrter und Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts, geboren zu Zittau im December 1501, wurde in der Hofcapelle zu Prag als Sängerknabe erzogen, und ſtudirte dann auf der Univerſität daſelbſt. Nach beendigten Studien ſchickte ihn der academiſche Senat als ordentlichen Lehrer auf die Böhmiſchbroder Schule. Hier that er Viel zur Aufnahme und Verbreitung der Tonkunſt. Er ward Director der Kirchenmuſik und Stadtrath, und ſtarb 1551. Viele Gedichte wurden auf ihn gemacht, und in einem derſelben, von Thomas Mitis, wird er der größte Tonkünſtler ſeiner Zeit genannt, der kaum ſeines Gleichen habe, ohne indeß beſondere Werke von ihm anzuführen.

Vivace, heißt deutſch: lebhaft, raſch, munter, und beſtimmt in der Muſik nicht allein ein raſches, lebhaftes Tempo, ſondern überhaupt auch einen leichten, munteren und lebendigen Vortrag. Der Superlativ vivacissimo (auf das lebhafteſte) bezeichnet dann den höchſten Grad dieſer Lebhaftigkeit.

Vivaldi, Antonio, Abbé und Capellmeiſter am Conſervatorio della Pieta zu Venedig, auch Capellmeiſter des Landgrafen Philipp von Heſſen-Darmſtadt, war in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſowohl in Italien als in Deutſchland als Componiſt ſehr berühmt. Er ſtarb 1743.

Vivezza (ital.), Lebhaftigkeit, Lebendigkeit; con viv. — mit Lebhaftigkeit; das Adjectivum iſt vivo, lebhaft. Alle dieſe Ausdrücke ſind in der Muſik daſſelbe was vivace (ſ. d.).

Vizzani, Orſini, nach Arteaga's Geſchichte der italieniſchen Oper eine berühmte Componiſtin und Sängerin des 16. Jahrhunderts, die beſonders auf die Aufnahme und Verbreitung der Madrigale vielen Einfluß hatte, theils durch ihren Vortrag, theils durch ihre Compoſition derſelben. Sie ſoll mit den größten Tonſetzern ihrer Zeit gewetteifert haben, und dennoch hat man keine nähere Nachrichten über ihre Lebensverhältniſſe oder Werke.

Vocalmuſik iſt diejenige Muſik, bei welcher von der menſchlichen Stimme entweder allein oder auch in Begleitung von Inſtrumenten Gebrauch gemacht wird. Die Vocalmuſik wird leichter aufgefaßt denn die Inſtrumentalmuſik, deren ganzes Verſtehen ſtets eine höhere äſthetiſche Bildung vorausſetzt. Deshalb vermögen wir denn auch weit länger bei einer Vocal- als bei einer Inſtrumentalmuſik zu verweilen. Jene ſtrengt bei ihrer größeren Leichtigkeit nie ſo an als dieſe, und muß ſtets viel einfacher gehalten werden als dieſe, welche allen Schmuck und alle Pracht der Kunſt und Verzierung zuläßt. Die Vocalmuſik zeichnet ihre Gebilde durch das erläuternde Wort beſtimmt und mit charakteriſtiſcher, ja individueller Genauigkeit, während die Inſtrumentalmuſik dieſelbe ſtets nur in einer Allgemeinheit auffaßt und wiedergiebt. Die Vocalmuſik ſchließt ſowohl das rein menſchliche als künſtleriſche Princip in ſich, aber die Inſtrumentalmuſik iſt lauter Kunſt. Daher die größere Natürlichkeit im Geſange und daher die Allgemeinheit ſeiner Wirkung. Die Vocalmuſik iſt ohne Zweifel die älteſte unter den beiden Grundformen der muſikaliſchen Geſtaltungen, denn ſicher hat der Menſch eher geſungen als er auf einem Inſtrumente ſpielte; aber weil ſie auch die Verklärung des Wirklichen in ſich ſelbſt iſt, kann ſie niemals eine

Digitized by Google

ſo große Künſtlichkeit ertragen als die Inſtrumentalmuſik, welche die Welt außer ſich idealiſirt. Auf die einzelnen Gattungen oder Formen von Tondichlungen in der Vocalmuſik brauchen wir uns hier nicht einzulaſſen: dieſe ſind alle unter ihren beſonderen Artikeln betrachtet, als: Oper, Oratorium, Cantate, Fuge, Arie u. ſ. w.; ebenſo deren Geſchichte, und was ſonſt die Entwickelung der Vocalmuſik im Laufe der Zeiten anbelangt, ſehe man den allgemeinen Artikel Geſchichte der Muſik unter Muſik im Hauptwerk.

Voce (ital.) — Stimme, nämlich Menſchenſtimme, ſ. Stimme. Die Zuſammenſtellungen, in welchen das Wort oft vorkommt, als Portamento di voce, mezza voce u. ſ. w. ſind ſämmtlich unter ihren beſonderen Artikeln aufgeführt. — Voces Aretinae ſind die von Guido erwählten Solmiſationsſylben. ſ. Solmiſation. — Voces belgicae, lateiniſche Benennung der ſog. Belgiſchen Sylben, ſ. d. und Solmiſation. — Voces Hammerianae ſind die Aretiniſchen Sylben mit der ſiebenten (si), alſo die gewöhnlichen ſieben Solmiſationsſylben, ſ. Solmiſation. Hammerianae werden ſie genannt, weil der gewöhnlichen Annahme nach ein gewiſſer Kilian Hammer jene ſiebente Sylbe zuerſt gebraucht haben ſoll, um die läſtige Mutation zu vermeiden.

Vogel, Friedrich Wilhelm Ferdinand, einer der gediegenſten Orgelſpieler unſerer Zeit, geboren den 9. September 1807 zu Havelberg in der Mark Brandenburg. Er arbeitete in jeder Gattung von Compoſition mit ziemlich gleichem Erfolge, in dem Heitern und Komiſchen, wie in dem Ernſten und Tragiſchen. Hinſichtlich ſeines Orgelſpiels für ſich, ſcheint beſonders des würdigen Rinl's Popularität viel Einfluß auf ihn geübt zu haben. Es iſt klar und dabei doch ſtets geiſtreich, fertig und doch nie überladen, viel Gewandtheit und Einſicht namentlich offenbarend im Regiſtriren, und überhaupt der Würde und Erhabenheit des Inſtruments angemeſſen.

Vogel, Cajetan, beiläufig um 1750 zu Konoged in Böhmen geboren. Zwölf Jahre ſtand er in der Altſtädter St. Michaelskirche in Prag dem Chor-Directoriate mit rühmlichſtem Eifer vor, und vollendete viele, damals ſehr geſchäßte Werke. Er ſtarb den 27. Auguſt 1794, allgemein geachtet, verehrt und betrauert.

Vogel, Louis, ſ. Polignv.

Vogel, Johann Chriſtoph, Componiſt der trefflichen Oper Demophon, geb. zu Nürnberg 1756, ſtarb ſchon am 28. Juni 1788.

Vogl, Johann Michael, k. k. Hofopernſänger in Wien, geb. 1768 zu Stadt Steyer in Ober-Oeſterreich. V. war es, der den verewigten Franz Schubert zuerſt in die Kunſtwelt einführte; ſein ſeelenvoller Vortrag des Erlkönig bahnte dem noch ungekannten Jünger den Weg zur künftigen Celebrität. Vogl nahm ihn zu ſich in die Wohnung, war ſein treuer Führer, ſein väterlicher Rathgeber bei allen, ſo ſehr gelungenen, Erſtlingsverſuchen, und unbeſtritten die Grundurſache, daß Schubert ſtets auf die Wahrheit des Ausdrucks, auf das Erfaſſen der Hauptempfindung, ſo wie auf richtige Accentuirung und makelloſe Declamation ſein vorzüglichſtes Augenmerk richtete.

Vogler, Johann Caspar, geboren zu Hauſen im Schwarzburgiſchen im Mai 1698, war Seb. Bach's Schüler, der ihn einmal für den größten Meiſter auf der Orgel erklärte, den er je gebildet habe. Dies Urtheil aus einem ſolchen Munde will ſehr Viel ſagen, und hätten auch Mattheſon und Andere nicht ſich beeifert, Vogler's Ruhm zu verkünden durch alle Welt, ſo reichte dies eine Wort Bachs hin, ſeinen Namen in achtungsvollem Andenken zu behalten durch alle Zeiten. Von 1715 an war er Organiſt zu Stadt-Ilm; 1721 aber erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Hoforganiſt nach Weimar, dem er folgte. 1735 ſollte er nach abgelegter Probe Organiſt an der Marktkirche zu Hannover werden, aber der Herzog von Weimar verweigerte ihm den Abſchied, und ernannte ihn, um ihn für immer an Weimar zu feſſeln, zum Bürgermeiſter. Als ſolcher ſtarb er im Jahre 1765. Als Componiſt war er wenig thätig.

Vogler, Georg Joſeph (Abt), geb. zu Würzburg 1749, war einer der ſpeculativſten und ſcharfſinnigſten Tongelehrten, mit den ausgebreitetſten Kenntniſſen aller Art ausgerüſtet, ein großer Clavier- und noch größerer Orgelſpieler, origineller und gründlicher Componiſt, raſtloſer Forſcher im Gebiete der Tonkunſt, nur nicht frei von Eigenſinn, Pedanterie und mancherlei Seltſamkeiten, und daher in jeder Beziehung ein in der Geſchichte der Tonkunſt höchſt merkwürdiger Mann. Im Jahre 1775 oder 1776 erhielt er in Mannheim nun ſofort die Direction der Capelle, und ſtiftete ſeine bekannte Tonſchule, worin er öffentliche Vorleſungen über Muſik hielt. Von 1780 an war er größtentheils auf Reiſen durch Deutſchland, Frankreich, Holland, Dänemark, Schweden, England, Spanien, ja ſelbſt nach Griechenland und Afrika. Ueberall fand er als Orgelſpieler Auszeichnung und Beifall, nur erregten die oft gar zu unkünſtleriſchen und proſaiſchen Tonmalereien, zu denen er ſich im Ueberſtreben nach Charakteriſtik verleiten ließ, und die ihm bei Einigen ſelbſt den indeß unverdienten Anſchein von Marktſchreierei gaben, häufig Tadel und Mißbilligung. 1786 ward er in Stockholm als Königl. Capellmeiſter angeſtellt, was ihn jedoch keineswegs hinderte, ſeinen Hang zu Nachforſchungen durch fortgeſetzte Reiſen zu befriedigen. 1790 reiste er nach London und ließ ſich daſelbſt auf dem von ihm erfundenen Inſtrumente, Orcheſtrion (ſ. d.), hören. 1791 durchreiste er die Rheingegenden und Schwaben; 1792 ließ er ſich in Hamburg auf der Orgel hören, und kehrte 1793 nach Stockholm zurück, woſelbſt er zwei Jahre lang Vorleſungen über die Harmonie hielt, und unter anderen auch die Oper „Guſtav Adolph,“ welche er gleich nach der „Athalia“ ſchon 1791 componirt hatte, von Neuem auf die Bühne brachte. Hierauf reiste er 1795 abermals nach Paris, kehrte aber bald zurück. 1799 verließ er Stockholm für immer mit einer lebenslänglichen Penſion von 500 ſchwediſchen Thalern; gieng auf einige Zeit nach Kopenhagen, wo er ſeinen „Herrmann von Unna“ aufs Theater brachte; verweilte während der Herausgabe ſeines Choralſyſtems einige Zeit in Altona, und kam 1800 nach Berlin, wo er mehrere Orgelconcerte gab, und die Orgel der Marienkirche nach ſeinem Simplificationsſyſteme einrichtete. 1801 ward er zu Prag als ordentlicher öffentlicher Lehrer der Tonkunſt angeſtellt, und hielt eine Zeitlang öffentliche Vorleſungen über Muſik. 1803 machte er eine Reiſe nach Wien, um dort eine Oper zu componiren. Als 1805 der Krieg ausbrach, begab er ſich nach Bayern, und führte in München bei der Vermählungsfeier der daſigen Prinzeſſin ſeine große Oper „Caſtor und Pollux“ auf. 1807 wandte er ſich nach Frankfurt a. M. und in deſſen Umgegend, und folgte endlich einer Einladung des Großherzogs von Heſſen nach Darmſtadt, wo der feurige Mann bis zu ſeinem, für die Tonkunſt noch zu frühen, Tode 1814 verblieb, nachdem ihn der Großherzog als Hofkapellmeiſter angeſtellt und mit der Würde eines Geh. geiſtlichen Raths oder Abts und den Verdienſtorden erſter Claſſe bekleidet hatte. Von V.'s tiefem Erfindungsgeiſte zeugt das ſchon genannte Orcheſtrion; ſein Simplificationsſyſtem bezweckte eine Vereinfachung der Orgel, indeß hat es vielen Tadel gefunden, obſchon ſich nicht leugnen läßt, daß V. nicht allein durch dieſes Syſtem, ſondern überhaupt durch ſeine Bemühungen und Forſchungen im Orgelbau weit mehr Ordnung und ſyſtematiſchen Zuſammenhang in dieſen gebracht hat. Vor ihm beruhete meiſtens Alles nur auf Empirie, durch ihn erſt ward der Orgelbau immer mehr in den Bereich wiſſenſchaftlicher Forſchung gezogen. In den einzelnen Artikeln über Orgel und Orgelbau iſt angeführt, was Eigenthümliches und Neues er darin leiſtete. Auch in der Theorie der Harmonie hatte V. viele neue und eigenthümliche tiefe Gedanken. Es geht dies ſchon aus ſeinem Buche „Tonwiſſenſchaft und Tonſetzkunſt“ hervor, das er 1776 zu Mannheim herausgab, noch mehr aber aus

Digitized by Google

ſeiner „Organiſtenſchule," ſeinem „Choralſyſtem", ſeinem „Handbuch zur Harmonielehre," ſeinem „Syſtem für den Fugenbau," und ſeinen mannigfaltigen akuſtiſchen Aufſätzen. Dann war V. ein vortrefflicher Lehrer, der es vermochte, die Schüler für ihren Gegenſtand zu begeiſtern. Winter, C. M. v. Weber, Meyerbeer, Poißl u. A. ſind ſämmtlich Schüler von ihm, und welche bedeutende Männer in der Welt der Tonkunſt geworden! — Gottfried Weber wird irrig oft für ſeinen Schüler ausgegeben. Und endlich behauptet er auch als Componiſt einen bedeutenden Rang. Es kann hier nicht Aufgabe ſeyn, alle ſeine Werke dem Namen nach anzuführen; ihre Zahl iſt ſehr groß; die beſten darunter ſind und bleiben immer die Kirchenſachen; dieſelben ſprechen ein ſehr hohes, religiöſes Gefühl aus, und ſind voll des einfachſten aber ſchönſten Geſanges und eines unendlichen Reichthums an Harmonie. Kunſtmäßige Behandlung des Satzes, ſeltene Kenntniß der Inſtrumente dienen überall dem Charakter, welchen er in ſeinen Tonſtücken hervorbringen wollte, und ſo ſind ſeine Meſſen, ſeine Opern, unter dieſen außer den oben genannten beſonders noch „Samori," ſo wie mehrere ſeiner Orcheſterſtücke, z. B. ſeine Sinfonien, fortwährend Meiſterſtücke ihrer Art. Gleichwohl — ſollte man es glauben — iſt dieſer Mann, von dem C. M. v. Weber einſt ſagte:

„Vor dir verband ſich ſo noch nie
das Wiſſen mit dem Genius" —

nur von Wenigen wirklich gekannt. Viele ſprechen mit Achtung und Ehrfurcht den Namen Abt Vogler aus, aber gleichſam nur aus Tradition. Ein Theil ſtaunt ihn an, ſagt Weber in ſeinen hinterlaſſenen Schriften, weil er ſeinen Geiſt nicht zu ergründen wagt oder vermag; der andere ſchimpft und ſchreit, weil er ihn nicht verſteht und ſich durch ſeine neuere Anſicht vom Monopol des unfehlbaren Contrapunkts und Generalbaß-Schlendrians verdrängt und zurecht gewieſen ſieht. Vogler iſt aber der Erſte, der in der Muſik rein ſyſtematiſch zu Werke ging, und freilich dadurch in Vielen von den Anſichten anderer großer Meiſter verſchieden wurde; aber Niemand giebt ſich Mühe, ſein Syſtem eigentlich kennen zu lernen.

Vogt, August, guter Hoboevirtuos, um 1780 im Elſaß geboren. Seit 1820 ohngefähr iſt er vom öffentlichen Schauplatze als Virtuos abgetreten.

Vogt, George, Oboiſt, wurde den 18. März 1781 zu Straßburg (im Elſaß) geboren. Im Jahr 1808 erhielt er die Stelle eines prof. adjoint de Hautbois am Conſervatorium zu Paris. 1810 wurde er als erſter Oboiſt an der komiſchen Oper angeſtellt, 1812 folgte ihm ein ähnlicher Ruf an die kaiſerliche Singakademie. 1814 hören wir V., immer als erſter Oboiſt, in der königlichen Capelle Ludwigs XVIII. und Karls X. 1816 wurde er zum ordentlichen Profeſſor des Oboenunterrichts ernannt. 1825 rief ihn die philharmoniſche Geſellſchaft nach London, und 1828 trug ihm der König von England die Sorge auf, am Conſervatorium der Hauptſtadt Unterricht zu ertheilen. Als V. 1829 nach Paris zurückgekehrt war, wurde er zur Anerkennung ſeiner Künſtlerdienſte zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. — Vogt componirte Concertos, airs variés und Fantaſien für die Oboe.

Voigt, Johann Georg Herrmann, geboren zu Oſterwiek am 14. Mai 1769. Sein Lieblingsinſtrument war das Violoncell, und er hatte es auch zu einer bedeutenden Fertigkeit darauf gebracht, ohne übrigens das Clavier und die Violine darüber vernachläßigt zu haben. 1788 gieng er nach Leipzig, wo er bald eine Anſtellung bei dem ſog. großen Concerte erhielt. Im Jahre 1790 erhielt er einen Ruf als Schloßorganiſt nach Zeitz; doch kehrte er ſchon 1791 wieder nach Leipzig zurück, um den Organiſtendienſt an der St. Peterskirche und die Stelle eines erſten Violoncelliſten am großen Concert zu übernehmen, bis er 1802 als Organiſt an die Kirche St. Thomas befördert ward, als welcher er 1811 ſtarb. Er hat viele hübſche Quartetten und Sonaten für das Clavier, auch Trio's für Violine, Viola und Violoncell componirt; höher jedoch ſtand ſein Anſehen als Virtuos auf dem Violoncell und der Orgel, welche beide Inſtrumente er auch mit einer wahren Meiſterſchaft zu behandeln verſtand.

Voigt, Carl Ludwig, Sohn des Vorhergehenden, Virtuos auf dem Violoncello, Componiſt für ſein Inſtrument, und Mitglied des Concert- und Theater-Orcheſters zu Leipzig, wurde daſelbſt um's Jahr 1790 geboren. Seine bedeutendſten geſtochenen Compoſitionen beſtehen in einem Capriccio, einem Amuſement, einer Polonaiſe, einem Potpourri und einer Fantaſie für das Violoncello mit Begleitung von Violine, Bratſche, Violoncello und Contrabaß; einer Scene für das Violoncello mit Begleitung von zwei Violinen, Bratſche, Violoncello und Contrabaß; zwei Parthien Variationen für das Violoncello mit Begleitung von Flöte, Violine, Bratſche und Contrabaß; einem Divertimento für das Violoncello mit Begleitung von zwei Violinen, Bratſche, Violoncello und Contrabaß; vier Duetts, vier Sonaten, einem Potpourri und drei Parthien Variationen für zwei Violoncello's; ſechs Liedern mit Begleitung des Pianoforte.

Volckert, Franz, Organiſt an der Kirche des Schottenſtiftes und Capellmeiſter am Theater in der Leopoldſtadt zu Wien, ein ſehr beliebter National-Volkstheater-Componiſt. Er hat für das genannte Theater über hundert komiſche Operetten, Zauberopern, Pantomimen, Melodramen, Volksmährchen, Parodien, Poſſen u. dergl. componirt.

Volckland, Franz, berühmter Orgelbauer aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Erfurt.

Volkmar, Tobias, ein würdiger Kirchencomponiſt, zuletzt Cantor und Muſikdirektor an der Kreuzkirche zu Hirſchberg, war am 18. März 1678 zu Reichenſtein geboren, und ſtarb am 22. April 1756. Wir beſitzen von ihm noch eine Menge trefflicher Kirchenſachen, namentlich Motetten, Weihnachts- und Himmelfahrtsmuſiken, Paſſionen, Hochzeitscantaten, gewöhnliche Kirchenlieder u. A. Die meiſten ſeiner Vocalſachen ſind vierſtimmig mit verſchiedener Inſtrumentalbegleitung geſetzt.

Volckmar, Adam Valentin, geb. den 6. März 1770 zu Schmalkalden. Im Jahre 1817 kam er nach Rinteln (in der Grafſchaft Schaumburg kurheſſiſchen Antheils) als Geſanglehrer an das daſelbſt neugeſtiftete Gymnaſium und als Organiſt an die dortige Hauptkirche, wo er jetzt noch, obwohl in hohem Alter, in ungeſtörter Kraft ſegensreich wirkt, und ſich beſonders verdient gemacht hat durch die herrlichen Muſik-Aufführungen des von ihm geſtifteten Geſangvereins, und ſeines ausgezeichneten Gymnaſial-Chors, wo er ſowohl eine Reihe ſeiner Compoſitionen (z. B. das Vater Unſer, Te Deum laudamus, Unſterblichkeit, Vertrauen auf Gott, Oſterkantate ꝛc.), als die Werke der ausgezeichnetſten Tonkünſtler nach und nach vorführte. Ueberall, wo er lebte, iſt ſein biederer, liebenswürdiger Charakter, ſo wie ſein herrliches, ganz unvergleichliches Spiel der Orgel, deren vollendeter Meiſter nach allen Seiten hin er iſt, durch eben ſo hohe Kunſt, als Innigkeit, und namentlich wieder durch ſeine tief ergreifende Einfachheit, und man könnte ſagen: Chriſtlichkeit, in lebendigſtem Andenken. Gleich ausgezeichnet iſt er als Klavierſpieler, ſowie als Theoretiker, wie als Kenner der Geheimniſſe der Inſtrumentirungskunſt, und verbindet mit einem feinen geläuterten Geſchmack die glücklichſte Improviſationsgabe. In ſeinem Pult liegen verſchloſſen eine Menge von Compoſitionen der verſchiedenſten Art (wie oben mehrfach angedeutet), die bei ihren mannichfachen Aufführungen den allſeitigſten Beifall fanden. Seine große Anſpruchsloſigkeit hielt ihn zurück, ſich dem großen Publicum durch Herausgabe ſeiner Werke bekannt zu machen. Erſchienen ſind davon auf Veranlaſſung Anderer einige Klavierſonaten mit Begleitung des Cello und der Violine, einige Geſang-Compoſitionen und mehrere Orgelſachen.

Volckmar, A. V. Wilhelm, Sohn des Vorge-

Digitized by Google

nannten, wurde am zweiten Weihnachtstage 1812 zu Hersfeld in Kurheſſen geboren. Im 17. Jahre ging V. vom Gymnaſium zu Rinteln, welches er durch alle Klaſſen beſucht hatte, ab. Als Muſiklehrer ſehr geſchätzt, gründete er die Liedertafel, und blieb bis zu ſeinem Abgange Direktor derſelben. Nachdem V. ein Jahr lang als Stellvertreter des kranken Organiſten das Orgelſpiel in der reformirten Kirche nach dem Urtheile der Geiſtlichen „mit ſo viel ausgezeichneter Kunſtfertigkeit, als gutem Geſchmack und kirchlichem Geiſte zur größten Zufriedenheit aller Betheiligten“ beſorgt hatte, verließ er Rinteln, und wurde von der kurfürſtlichen Regierung zu Kaſſel, bei welcher er ſich um die Stelle eines Muſiklehrers an dem von Kaſſel nach Homburg zu verlegenden Seminare beworben hatte, auf Koſten des Staats nach dem preußiſchen Seminar zu Soeſt geſchickt, um ſich mit der Ertheilung des Muſikunterrichts daſelbſt bekannt zu machen. Von Michaelis 1834 bis 1835 war er Hauslehrer bei dem Commerzienrathe Senbaß zu Schoeborn, im Braunſchweigiſchen, und ſodann Auskultant an dem Seminar zu Kaſſel, wo ihm der muſikaliſche Theil des Unterrichtes für eine Klaſſe übertragen wurde. Als dieſes Seminar im Herbſte 1835 nach Homberg verlegt wurde, wurde er als wirklicher Muſiklehrer an demſelben angeſtellt, wo er, ſeit 1837 glücklicher Hausvater, vorzugsweiſe Theorie der Tonkunſt, Geſchichte der Muſik, namentlich der Kirchenmuſik, und Philoſophie der Kunſt im Allgemeinen betreibt, fleißig componirt und als Lehrer mit Eifer und frommem Sinne mit Segen wirkt. V. hat viel für Orgel, Pianoforte, z. B. Sonaten, Variationen, Trio's, für Orcheſter, Lieder für eine Singſtimme, Cantaten und Hymnen, gemiſchten Chor- und Männerſtimmen, doppelchorig und zwölfſtimmig, mit Begleitung des Orcheſters componirt.

Volkslied. Volkslieder ſind insbeſondere ſolche Lieder, welche urſprünglich vom Volke geſungen werden, daher allgemein bekannt ſind und hauptſächlich nur durch mündliche Ueberlieferung und Volksgeſang ſich erhalten. Unter Volk iſt nun aber hier nicht etwa blos der Pöbel zu verſtehen, und unter jenen Liedern nicht etwa die Gaſſenhauer, wie ſie der Pöbel auf den Gaſſen abſchreit, oder wie ſie ein Bauer oder Schäfer, Handwerksburſche oder Knecht, eine Amme oder Kindsmagd u. dergl. Leute, in Anwandlung plumper Luſt oder für ihren Geſchäftskreis gedichtet haben, oder dichten könnten, ſondern das Volk iſt hier der ſeiner Nationalität treu gebliebene Theil eines Stammes, und ſeine Lieder ſind Klänge und Weiſen, die aus der Seele des Volksfreundes oder Volksdichters gedrungen ſind und den für Natur und Volksthümlichkeit Empfänglichen ſo rühren, daß er des Dichters Empfindungen als die ſeinen ſprechen läßt; denn die Tendenz eines Volksliedes iſt vorzugsweiſe Aufforderung zur Erfüllung allgemeiner Menſchenpflichten, der dann erſt bisweilen auch die Stärkung in der Vollbringung unſeres beſonderen Berufs ſich zugeſellt. Daher iſt eine Hauptverſchiedenheit der Volkslieder auch die nach Gegenſtand, Entſtehung und Gelegenheit; andere hat man bei Volksfeſten, andere bei Schmäuſen, andere bei Tänzen; andere ſingen Bürger, andere Bauern, andere Jünglinge, andere Mädchen, andere der gemeine und wieder andere der gebildete Mann. Uebrigens würden wir den Begriff von Volksliedern zu weit ausdehnen, wollten wir z. B. die längeren oder kürzeren Sprüche der Zünfte oder Handwerksgrüße, die Kinderlieder, alle Troſtlieder u. dergl. auch zu Volksliedern machen. Ein ſchöner und reicher Kranz froher und lebendiger Volkslieder findet ſich in der offenen Natur, dem Aufenthalte der Hirten, Jäger und Fiſcher, in den Kreiſen des arbeitenden und feiernden Landmannes, in den Reihen der Krieger, in den feſtlichen Verſammlungen, deren Zweck die Feier großer Nationalangelegenheiten, die Erinnerung wichtiger Stiftungen, alterthümlicher Volksgebräuche u. dergl. iſt. Manche rechnen auch die Kirchen- und religiöſen oder geiſtlichen Lieder zu den Volksliedern, weil dieſelben Eigenthum des Volkes ſeyen; indeſſen dieſe in ihrer eigentlichſten Bedeutung aufgefaßt, müſſen jene doch aus deren Kreiſe geſchieden werden, denn die Quelle wirklicher Volkslieder iſt Geſchichte, Sinn und Sitte der Völker. Daher muß denn auch der Inhalt eines Volksliedes durchaus nicht anſtößig und ſeine Sprache leicht und fließend ſeyn. Strenge Anforderungen jedoch in Hinſicht ſprachlicher wie proſodiſcher und formeller Correctheit können und dürfen an ein Volkslied nicht gemacht werden. Und daher endlich hat jedes einzelne Volk und jeder einzelne Volksſtamm ſeine eigene, ihm eigenthümlich zugehörende Volkslieder. Ja bei vielen Nationen treffen wir zu Zeiten ganze Sängerklaſſen, die das Volk durch den Vortrag ihrer Lieder ergötzten, wie bei den Griechen die Rhapſoden (ſ. d.), bei den Skandinaviern die Skalden (ſ. d.), bei den keltiſchen Völkern die Barden (ſ. d.), in England die Meneſtrels (ſ. d.), in Frankreich die Troubadours und Jongleurs (ſ. d.), und in Deutſchland die Minne- und Meiſterſänger (ſ. d.). Wir haben in den beſonderen Artikeln über die Muſik der einzelnen Völker und Nationen auch jedesmal den eigenthümlichen Charakter ihrer Volkslieder und überhaupt Volksmuſik angegeben, weshalb wir uns hier bei einer ſolchen ſpeciellen Beſchreibung nicht weiter aufzuhalten brauchen. Den Stempel der franzöſiſchen Volkslieder liefert merkwürdiger Weiſe das eine, die ſog. Marſeillaiſe (ſ. d.) „Allons enfants“ etc. — Die Hauptepoche für die Dichtung allgemein ſentirter Volkslieder beginnt im Mittelalter und zwar von dem Zeitpunkte an, wo ſich die Liebe zu dem Romantiſchen etwas zu mildern anfing, und nun die Dichtkunſt ſich faſt ausſchließlich auf das Volkslied beſchränkte. Im 13. und 14. Jahrhunderte ward ein nur einigermaßen gefälliges und den Sinn des Volkes anſprechendes Lied ſogleich in ganz Deutſchland geſungen und geſpielt. „In derſelben Zeit“, heißt es in der Limburger Chronik (vom Jahr 1350), „ſang man ein new Lied in deutſchen Landen, das war gemein zu pfeifen und zu trommeten zu allen Freuden.“ Als beſonders beliebter Volkslieder-Dichter galt damals ein ausſätziger Barfußmönch am Mainſtrom. „Was er ſung,“ ſagt jene Chronik, „das ſungen alle Leute gern und alle Meiſter pfiffen und alle Spielleute führten den Geſang und das Gedicht.“ Volkslieder in dieſer Bedeutung ſind gleichſam Naturlaute, die daher das Weſentlichſte eines Volkes, ſein tiefſtes Seyn ausſprechen, und nicht blos Erzeugniſſe eines Einzelnen. Sammlungen von Volksliedern veranſtaltete man ſchon gegen Ende des 16. Jahrhunderts: ein Beweis, wie unendlich beliebt der Volksgeſang ſchon frühzeitig war. Der Capellmeiſter Rothius zu Altenburg gab bereits 1593 zwei Bände Volkslieder heraus. Gehaltvoller iſt die Sammlung deutſcher Volkslieder, mit einem Anhange flammländiſcher und franzöſiſcher, nebſt Melodien, welche Büſching und van der Hagen 1807 zu Berlin veranſtalteten, und des „Knaben Wunderhorn“ von Brentano und Arnim vom Jahre 1805. Görres gab 1817 „Altdeutſche Volks- und Meiſterlieder“ heraus. „Herder's Volkslieder“ hat Joh. Falk 1825 mit einer Einleitung neu herausgegeben. Mit dem dreißigjährigen Kriege erloſch die Liebe zu dieſer Dichtungsart; die tiefen Wunden, welche derſelbe in ziemlich alle deutſchen Gauen ſchlug, machten den Geſang verſtummen, denn ſie benahmen dem Volke die Luſt und den Muth zum Singen. In neuerer Zeit machten ſich beſonders einzelne Geſänge aus Opern und anderen größeren Muſikſtücken ſo beliebt, daß ſie Volkslieder wurden, namentlich aus Weiße's und Schikaneder's Opern, nach Hiller's und Mozart's Compoſition, aus dem „Freiſchütz“ von Weber u. a. Daß einzeln componirte Lieder in den Volksmund übergegangen wären, kam nur ſelten vor. Daher ſind die gangbarſten und beliebteſten unter unſern jetzt gebräuchlichen Liedern meiſt nur alte. Unter den Sammlungen von neueren Volksliedern ſind beſonders nennenswerth: Das „Mildheim'ſche Liederbuch“ von Becker, Hoppenſtedt's „Volkslieder“ mit Melodien, und Silcher's „deutſche Volkslieder.“ Letzterer beſonders, der Muſikdirector

Digitized by Google

Silcher in Tübingen, hat ſich ſowohl um die Compoſition neuer als die Verbreitung ſchon vorhandener Volkslieder viel Verdienſt erworben. Eine intereſſante Sammlung von Kretſchmar iſt im Beginnen. Viele von jenen Volksliedern, welche, auf einzelne Bogen gedruckt und unter allerhand Titeln dem Volke zu Kauf angeboten und auf dieſe Weiſe verbreitet werden, ſind meiſtens Bänkelgeſänge, geſchmackloſe Knittelverſe, voll unanſtändiger Zweideutigkeiten, und daher nicht ſelten ein wahres Gift für Herz und Sitten. Einige der bekannteſten und zum Theil noch beliebteſten Volkslieder ſind von Claudius, Gotter, Hölty, Miller, Overbeck, Schubart, Stampel, Uſteri u. A. gedichtet, und die Melodie derſelben von Ebers, Größel, Haydn, Harder, Hiller, Himmel, Hurka, Kranz, Hofmeiſter, Müller, Methfeſſel, Nägeli, Pfeiffer, Reichard, Schulze, J. Ph. C. Schulz, Schweizer, Zelter u. A. componirt, unter welche dann beſonders auch der ſchon genannte Silcher noch gehört. Schätzbare Sammlungen von Volksliedern, meiſt in der Mundart des Volkes, ſind die von Grübel in der Nürnberger, die trefflichen von Hebel und die von Franz Fellner in der allemanniſchen, die von Schottky, Caſtelli und Seidl in der öſterreichiſchen, die von Henne und Hanſſlinger in der Luzerner Mundart, Fink's muſikaliſcher Hausſchatz u. a. So hat man auch ſchon Sammlungen von ſchottiſchen, iriſchen, ſchwediſchen, lithauiſchen und anderen Volksliedern veranſtaltet, und eine der reichſten und daher erwähnenswertheſten unter dieſen gemiſchten Sammlungen in deutſcher Ueberſetzung iſt die bei Köhler in Stuttgart erſchienene ſog. Volksharfe, der nur noch die Zugabe der Melodien fehlt, um wirklich vor allen anderen ähnlichen Sammlungen einen bedeutenden Vorzug zu erlangen.

Völler, Johann Friedrich, ſ. Apollonion. Völler, der auch viele treffliche Clavierinſtrumente aller Gattungen verfertigt hat, ſtarb zu Caſſel im Jahre 1835.

Vollkommene Conſonanzen, ſ. Conſonanz. — Vollkommener oder reiner Dreiklang, ſ. Dreiklang.

Volte, Name eines ganz und zwar längſt veralteten Tanzes, der in die Cathegorie der Gaillarden gehörte, eigentlich nichts Anderes als eine muntere Gaillarde (ſ. d.), und deſſen Melodie ſtets im Dreivierteltakte ſtand.

Volti (ital.) — wende um, daſſelbe was das lat. verte, ſteht gewöhnlich am Ende einer Notenſeite, und deutet an, daß das Stück nicht zu Ende iſt, ſondern der Spieler das Blatt umwenden ſoll. Iſt gar kein Aufenthalt am Ende einer ſolchen Seite, ſo ſteht gemeiniglich volti subito (abg. v. s.), d. h. wende raſch oder plötzlich um.

Volumier, Jean Baptiſte, zuletzt (1706) Concertmeiſter am Königlich Polniſchen Hofe zu Dresden, geboren in Frankreich, ſtarb am 7. October 1728. Von ſeinen Zeitgenoſſen wird er allgemein für einen ſehr vorzüglichen Künſtler ausgegeben; doch verſtand er hauptſächlich nur franzöſiſche Tonſtücke vorzutragen, deren Styl damals noch ſehr von dem der italieniſchen Muſiker abwich. Das Hauptinſtrument V.'s war die Violine. Als Componiſt machte ſich Volumier, der früher auch Tänzer geweſen war, nur durch einige wohlgelungene Ballete bekannt, die er jedoch auch nur eigens für den Wiener Hof geſchrieben hatte.

Vorausnahme, ſ. Anticipation.

Vorbereitung. Vergl. zuvor die Artikel Diſſonanz und Vorhalt. Eine Diſſonanz oder einen Vorhalt vorbereiten, heißt nun denjenigen Ton, welcher in einem Accorde als Diſſonanz auftritt, in dem vorhergehenden Accorde als Conſonanz hören laſſen, und zwar auch in ein und derſelben Stimme, in welcher derſelbe als Diſſonanz auftritt. Das Weitere über dieſen Gegenſtand enthalten ſchon jene angezogenen Artikel, auch welche Diſſonanzen vorbereitet werden müſſen, und welche ohne dieſe mildernde Einleitung, wie ſich die Vorbereitung allenfalls noch nennen läßt, frei eintreten dürfen; und beſagen die beſonderen Artikel der einzelnen Diſſonanzen eben ſowohl, in welchem conſonirenden Intervall die Vorbereitung einer jeden derſelben, als in welchem die Auflöſung geſchieht. In der ſog. ſtrengen Schreibart ſind die vorbereitenden Intervalle jedesmal an die diſſonirenden gebunden; nicht immer iſt dies aber der Fall in dem ſogenannten freien Style. S. auch den folgenden Artikel.

Vorhalt. Der Vorhalt iſt die Hinüberziehung eines oder mehrerer Töne aus einem Accorde in einen anderen Accord, in dem dieſer eine oder dieſe mehrere Töne nicht einheimiſch ſind. Weiteres in der Compoſitionslehre, woſelbſt auch über Vorbereitung und Auflöſung der Vorhalte die Regeln nachzuſehen ſind.

Vorſänger, daſſelbe was Cantor und Concertiſt (ſ. d.).

Vorſchlag, ital. Appoggiatura, franz. Porte de voix, eine der bekannteſten Manieren, welche gebraucht wird, irgend einen einfachen Melodieton zu verzieren. Der Vorſchlag iſt alſo eine muſikaliſche Manier, und fällt hinſichtlich ſeiner künſtleriſchen Bedeutung mit allen übrigen Manieren in eine Cathegorie. Es giebt zweierlei Arten von Vorſchlägen, ſog. lange oder veränderlich lange, und kurze oder unveränderlich kurze. Der Zuſatz veränderlich und unveränderlich kommt daher, weil jene langen Vorſchläge veränderlich oder verſchieden ſind in ihrer Dauer, dieſe kurzen aber immer dieſelbe Zeitdauer haben, d. h. ſtets ſo kurz als möglich angegeben werden, weshalb ſie auch wohl Zwickvorſchläge heißen. Die verſchiedene Dauer eines langen V.'s iſt eine dreifache: vor einer Note, welche ſich in zwei gleiche Theile theilen läßt, bekommt der lange V. die halbe Geltung der Hauptnote; vor einer dreitheiligen Note, alſo vor jeder Note mit einem Punkte neben ſich, bekommt der lange V. die volle Geltung der Hauptnote und dieſer bleibt nur noch der Werth des Punktes; und vor einer Note endlich, an welche noch eine gleich hohe durch einen Bogen gebunden iſt, bekommt der V. ebenfalls die volle Geltung der Hauptnote, und dieſe den Werth der daran gebundenen Note. Ob ein Vorſchlag von unten oder von oben geſchieht, weit oder nah entfernt von der Hauptnote liegt, eine Secunde, Quarte oder Sexte oder Septime von dieſem ausmacht, thut bei allem dem nichts zur Sache, und hat höchſtens nur darauf Einfluß, ob überhaupt der Zweck des V.'s dadurch erreicht wird. Die Frage, wie ein V. vorgetragen werden muß, läßt ſich am kürzeſten mit folgenden drei Hauptpunkten beantworten: jeder lange V. muß ſtärker angegeben werden als ſein Hauptton, indem er mit Beginn der Zeit dieſes eintritt, und alſo demſelben auch den eigentlichen Accent abnimmt; ferner: jeder Vorſchlag muß an ſeinen Hauptton angeſchleift werden, er mag mit dieſem durch eine ſog. Ligatur, einem Bogen, verbunden ſeyn oder nicht; und die kurzen V. endlich geben der Hauptnote einen noch größeren, ſtärkeren Accent, als dieſe für ſich eigentlich beſitzt, und müſſen daher ſo leicht als es irgend nur die Deutlichkeit zuläßt, vorgetragen werden. Nun jedoch kommt es noch darauf an, woran wir einen kurzen und woran wir einen langen V. erkennen. Neuerer Zeit pflegt man die kurzen V. gewöhnlich nur durch einen Querſtrich durch den Fuß oder Hals der kleinen Note zu bezeichnen; allein immer geſchieht dies nicht, und in älteren Notenwerken trifft man eine ſolche Bezeichnungsweiſe gar nicht. Daher iſt es nothwendig, auch für dieſe Fälle einen ſicheren Maaßſtab zu haben. Es wird hinreichen, wenn wir ſolchen für blos eine Gattung von Vorſchlägen geben, und zwar für die kurze, denn wo ein V. nicht kurz iſt, muß er natürlich ein langer ſeyn. Und kurz iſt nun ein V. in allen folgenden Fällen: vor einer Note, die ſich mehrere Male unmittelbar nach einander wiederholt; vor einer Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen; vor kurz abzuſtoßenden oder ſog. ſtockirten Tönen; zwiſchen zwei Hauptnoten, die einen Sprung oder großes Intervall ausmachen; zu Anfange eines Tonſtücks oder einer Periode, auch nach Pauſen; vor Rückungen oder ſynkopirten Noten; vor punktirten Noten in etwas ge-

Digitized by Google

ſchwinder Bewegung; meiſtens auch vor Noten, nach welchen ein Ruhepunkt oder Einſchnitt folgt, beſonders wenn durch einen langen V. hier eine Monotonie entſtände; wenn die Melodie oder der Geſang eine Stufe ſteigt und dann wieder um eben ſo viel fällt; vor mehreren auf- und abſteigenden geſchleiften Secunden; zwiſchen Terzen im Abſteigen; vor zweigliederigen Figuren; vor Triolen und anderen dreigliederigen Figuren; vor einer Note, nach welcher zwei um die Hälfte kürzere folgen; wenn die Vorſchlagsnote oder der Vorſchlagston nicht zu der Tonart gehört, in welcher die Modulation ſich eben befindet; und endlich meiſtens alle V., die weiter als um eine Secunde von der Hauptnote entfernt ſind, alſo eine Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime oder noch ein größeres Intervall zu derſelben ausmachen, namentlich wenn der V. von unten geſchieht. In allen dieſen Fällen ſind die V. in der Regel kurz, ſonſt ſind ſie lang. Bezeichnet werden alle Vorſchläge durch kleine Noten: die langen ſind meiſtens kleine Achtelnoten, die kurzen Zweiunddreißigſtel- oder noch kürzere Noten, oder Achtel mit einem Querſtrich durch den Fuß.

Vorſetzbrett, iſt dasjenige Stück Brett, welches über der Claviatur der Orgel oder zwiſchen den verſchiedenen Clavieren derſelben ſenkrecht eingeſchoben oder angeſchraubt wird, und verhindert, daß man die Abſtrakte ſieht oder dieſe beſchädigen ꝛc. kann. Auch die übrigen Clavierinſtrumente haben ein oft vielfach verziertes Vorſetzbrett über den Taſten, das die innere Struktur verbirgt, aber auch weggenommen werden kann, wenn man zu dieſer gelangen will.

Vorſpiel, ſ. Praeludium.

Vorſpieler, eigentlich daſſelbe was Concertmeiſter (ſ. d.); in manchen Capellen oder Orcheſtern hat man aber auch wohl eigene Vorſpieler, d. h. eigens dazu beſtimmte Muſiker bei den vornehmſten Stimmen, welche im Falle andere Mitglieder der Capelle einen Satz oder eine Stelle in ihren Stimmen nicht richtig vortragen, auf Auffordern des Dirigenten dieſen den Satz vorſpielen müſſen, damit ſie nun denſelben richtig nachſpielen können. Natürlich werden dazu jederzeit die beſten und fertigſten Spieler der Capelle ausgewählt.

Vorzeichnung, ſ. Verſetzungszeichen.

Voſſius (eigentlich Vos oder Voß), Iſaak, ſ. Literatur.

Vox (lat.) — Stimme (ſ. d.). — Vox humana (Menſchenſtimme), iſt auch ein Orgelregiſter, das zum Schnarr- und Zungenwerke gehört, wodurch der Ton der Menſchenſtimme nachgeahmt werden ſoll, und das meiſt zu 8′ disponirt wird. Der Ton dieſes Regiſters kann bei guter Bearbeitung der Pfeifen von außerordentlich angenehmer Wirkung ſeyn; er iſt ſanfter als der Ton irgend eines anderen Schnarrwerks in der Orgel. Gewöhnlich reicht das Regiſter nicht durch das ganze Manual, ſondern nur von dem kleinen g bis zum dreigeſtr. c. Die Stahlharmonica, das Aeolodicon und dergl. Inſtrumente haben hinſichtlich ihrer Tonfarbe viel Aehnlichkeit mit dieſem Regiſter.

Vrugt, (Vorname?) ein holländiſcher Sänger, geb. 1799, war Anfangs Kaufmann und nur Dilettant, da er aber einen bedeutenden Bankerott machte, mußte er die herrliche Kunſtanlage, womit ihn die Natur ausgeſtattet hatte, zu ſeinem Erwerb anwenden. Er trat als Sänger auf und erhielt den ſtürmiſcheſten Beifall. Seine Gläubiger führten ihn hierauf in den holländiſchen Städten umher, wo er Concerte geben mußte, und ſie an der Caſſe ſaßen. Er bekam nur das Nothwendigſte zu ſeinem Unterhalte; doch waren die Einnahmen ſo außerordentlich, daß er durch Deckung aller Schulden ſich der ſehr läſtigen Geſellſchafter bald entledigen konnte. Das war im Jahre 1832, und hierauf nun trat er eine große Reiſe durch Europa an. Viel Aufſehen machte er in Deutſchland und Rußland, doch hauptſächlich nur durch ſeine äußerſt wohlthuende, ſchöne, weich anſchmiegende Tenorſtimme, und ſeine in Wahrheit erſtaunenswürdige Kehlfertigkeit, weniger durch ſeinen Vortrag, der ſehr manierirt erſchien und oftmals bis zur Carricatur überladen war. Wo er ſich in dieſem Augenblicke aufhält, iſt uns nicht bekannt.

Vuert, Giaches, ſ. Waert.

Vuillaert, ſ. Willaert.

Vulpius, Melchior, berühmter Contrapunktiſt des 16. und 17. Jahrhunderts, war geboren zu Waſungen bei Henneberg um 1560, und um 1600 als Cantor zu Weimar angeſtellt. Er ſchrieb viele vier- und fünfſtimmige Choräle; andere geiſtliche Lieder für fünf bis acht Stimmen, die in mehreren Theilen erſchienen; lateiniſche Hochzeitsſtücke; eine Paſſion nach den vier Evangelien ohne Inſtrumentalbegleitung, und Musicae compendium latino-germanicum; gab auch ein vollſtändiges Choralbuch heraus, und von den Chorälen, welche darin enthalten ſind und von ſeiner Compoſition herrühren, werden jetzt noch geſungen: „Jeſu Leiden, Pein und Tod,“ und „Weltlich Ehr, Zeit und Gut.“ Sein Todesjahr muß in die Zeit um 1625 fallen, da das letzte von ihm noch bekannte Werk, ein Theil der geiſtlichen Lieder im Jahr 1621 erſchien.

W.

Wach, Carl Gottfried Wilhelm, geboren zu Löbau in der Oberlauſitz am 16. September 1755. Er war eines der würdigſten Mitglieder des Leipziger Orcheſters. In dem Arrangement größerer Tonwerke fuhr er ſtets eifrig fort; Einige von ſeinen Arbeiten dieſer Art ſind auch gedruckt worden, darunter Weigl's „Schweizerfamilie“ und Haydn's „ſieben Worte.“ Er ſtarb zu Leipzig am 28. Januar 1833. Die Mitglieder des Concerts dort feierten ſein Andenken als des eines um ihre Anſtalt hochverdienten Mannes.

Wächter, Johann Michael, königl. Hofſänger zu Dresden, ein ausgezeichneter Baritoniſt, als welcher er namentlich in gegenwärtiger Zeit, in welchem die Zahl der guten Geſangskünſtler und der wirklich ſchönen Stimmen ſo klein iſt, von nicht gewöhnlicher Bedeutung erſcheint, iſt am 2. März 1796 zu Rappersdorf in Oeſterreich geboren und machte ſeine Schule zu Wien, wo er im Jahr 1816 auch ſeine theatraliſche Laufbahn mit vielem Glücke eröffnete. 1818 unternahm er ſeine erſte Kunſtreiſe und war von der Zeit an auf mehreren der erſten Bühnen Deutſchlands mit dem beſten Erfolge thätig. 1824 war er wieder in Wien bei der k. k. Hofoper angeſtellt, folgte 1827 aber dem Rufe an ſeine jetzige Stelle nach Dresden. — Auch Wächter's Frau, Thereſe mit Vornamen, und eine geborene Wittmann, iſt eine recht angenehme Sängerin, obſchon mehr nur im Soubrettenfache. Sie ward am 31. Auguſt 1802 zu Wien geboren, verheirathete ſich 1824 daſelbſt, und iſt ſeit 1827 ebenfalls in Dresden bei der königl. Oper angeſtellt.

Waelrant, Hubert, ein berühmter niederländiſcher Componiſt des 16. Jahrhunderts, geb. 1517, lebte auch eine Zeit lang in Italien, und war der Erſte, der das Beſchwerliche und die Unzulänglichkeit der ſechs Guidoniſchen Sylben zur Solmiſation erkannte, und daher denſelben noch die ſiebente (si) zuſetzte, auch die Bobiſation oder Boredisation (ſ. d. und Solmiſation) erfand. Er ſtarb zu Antwerpen am 19. Nov. 1595. Von ſeinen Compoſitionen exiſtiren noch drei- und vierſtimmige ſ. g. Neapolitaniſche Lieder, vier- bis achtſtimmige „Symphonia Angelica“, fünfſtimmige Madrigale und franzöſiſche Geſänge u. ſ. w. Einige davon werden namentlich noch auf der Münchener Bibliothek aufbewahrt.

Waert oder **Vuert**, Giaches di, niederländiſcher Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, blühete beſonders um die Mitte deſſelben, und lebte zu Antwerpen. Die Nachrichten über ihn in den verſchiedenen Geſchichtswerken ſind höchſtens widerſprechend; ſelbſt ſeinen Namen trifft man nicht einmal immer richtig angegeben, bald heißt er Jakob Vaet, bald de Wert, bald Vaedt,

bald noch anders. Waert war ſein wirklicher Name, die Franzoſen nur nannten ihn oft auch Vuert. Er ſchrieb viele Motetten, Meſſen und Magnificate, auch Madrigale, meiſt für fünf Stimmen. In den Jahren von 1560 bis noch 1599 ſind mehrere Sammlungen davon gedruckt worden, die jetzt blos noch auf Bibliotheken zerſtreut liegen. Die zahlreichſte Sammlung von Werken dieſes alten Tonmeiſters beſitzt in Deutſchland die Münchener Bibliothek, wo man namentlich noch mehrere Meſſen, Madrigale und Motetten antrifft.

Wagbalken, in Pianoforte's und anderen Clavierinſtrumenten derjenige Balken, der unter der Claviatur hinläuft, und auf welchem die Taſten, an kleine Stiften angehängt, ruhen. Der Name Wagbalken kommt daher, weil die Taſten, wenn ſie angeſchlagen werden, auf dieſem Balken ſich gleichſam wiegen, indem ſie vorn nieder, hinten aber in die Höhe gehen. Die Orgel hat natürlich keinen Wagbalken, weil deren Taſten hinten feſt liegen und nur vorn ſich niederdrücken laſſen, um durch die Abſtrakte ꝛc. die Ventile aufzuziehen.

Wagenſeil, Georg Chriſtoph, geboren zu Wien 1688, k. k. Cammercompoſitor, Muſikmeiſter der Kaiſerin Maria Thereſia, und ſpäter der jüngeren Erzherzoginnen, wofür er bis in ſein hohes Alter, welches über 92 Jahre hinaus reichte, einen jährlichen Gnadengehalt bezog. Sein Lehrer war der berühmte Obercapellmeiſter Fux geweſen, und er machte dieſem wahrlich keine Schande; allgemein galt er für einen ausgezeichneten, geiſtreichen Tonſetzer, was viele handſchriftliche Werke: Sinfonien, Trio's, Clavier-Sonaten, Divertimento, Concerte, Arien, das Oratorium „Gioas, Rè di Giuda", u. a. nach competenten Kennerurtheilen bezeugen. Im letzten Lebensdecennium lähmte ihm die Gicht drei Finger an der linken Hand, und durch krampfhaftes Zuſammenziehen der Sehnen die ganze rechte Seite, ohne jedoch in den gewohnten artiſtiſchen Beſchäftigungen eine Störung bezwecken zu können. Unter ſeine Lieblingsſchüler gehörten: Die Gebrüder Tayber, Meveritſch (genannt Gallus) und Johann Schenk, der Componiſt des in ſeiner Art vortrefflichen Dorfbarbiers.

Wagner, Carl, ausgezeichneter Hornvirtuos, Componiſt und Director, geb. 1772, war ein Schüler von Portmann, und ſtudirte nachgehends unter dem Abt Vogler. 1790 ward er als erſter Horniſt in der Capelle zu Darmſtadt angeſtellt. Er componirte eine Menge Duette für ſein Inſtrument, Lieder, Trio's für Flöte, Violine und Violoncell, auch kleinere Sachen für das Pianoforte. Als Theoretiker zeichnete er ſich durch mehrere Aufſätze aus, welche er in die Leipziger allgemeine muſikaliſche Zeitung lieferte, und durch eine verbeſſerte Ausgabe von Portmann's „Unterricht". Vielen Beifall fanden von ſeinen Compoſitionen einige Orcheſter-Ouverturen, die Breitkopf und Härtel in Leipzig druckte, aber einer ſpäteren Zeit angehören. Um 1808 machte er eine Kunſtreiſe nach Frankreich. Von derſelben zurückgekehrt ward er zum Concertmeiſter in Darmſtadt ernannt, und ſpäter ſchwang er ſich zum wirklichen Großherzoglichen Hof-Capellmeiſter daſelbſt empor. Als ſolcher ſtarb er in Folge eines Schlagfluſſes am 25. November 1822. Er war in jeder Beziehung ein ſehr achtungswürdiger Künſtler, namentlich vorzüglich guter Director, und hat er als Componiſt auch keinen außerordentlichen Reichthum von Productivität gezeigt, ſo ſind die Werke, welche die Literatur von ihm beſitzt, doch gediegen und nützlich. Als Virtuos glänzte er nur in der Zeit von ohngefähr 1790 bis 1805; nachgehends widmete er ſich vorzugsweiſe der Theorie und der Förderung der Leiſtungen ſeiner Capelle.

Wagner, Chriſtian Salomon und Johann Gottlob, Beide berühmte Orgelbauer und Inſtrumentenmacher zu Dresden. Johann Gottlob, der ältere, welcher 1789 ſtarb, erfand 1774 das Clavecin royal (ſ. d.). Chriſtian Salomon, geb. zu Medingen bei Dresden 1754, ſetzte nach des Bruders Tode die Fabrik allein fort. Beſonders geſucht waren ſeine Flügel.

Wagner, Gotthard, geboren zu Erding 1679, trat 1700 in den Benedictinerorden zu Tegernſee und ſtarb daſelbſt 1737. Er galt zu ſeiner Zeit für einen ausgezeichneten Componiſten.

Wagner, Johann Joachim, lebte in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als ein berühmter Orgelbauer zu Berlin.

Wagner, Johann und Michael, Brüder und Beide Orgelbauer und Inſtrumentenmacher zu Schmiedefeld bei Henneberg in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Auch ihre Clavierinſtrumente waren geſucht und wurden theuer bezahlt.

Wagner, Georg Gottfried, zuletzt Cantor zu Plauen im Voigtlande, wurde geboren zu Mühlberg am 5. April 1698. Er componirte mehrere herrliche Solo's und Concerte für die Violine. 1726 erhielt er den Ruf als Cantor nach Plauen. Hier ſchrieb er nun Vieles für die Kirche, namentlich einige treffliche Oratorien und Cantaten; dann für das Concert mehrere Ouverturen, und Trios und Concerte für die Violine, bis er gegen 1760 ſtarb.

Wagner, Johann Jakob, Profeſſor der Philoſophie zu Würzburg, geboren zu Ulm 1775, privatiſirte zuerſt an verſchiedenen Orten, ward dann 1809 Privatdocent zu Heidelberg und endlich 1815 Profeſſor zu Würzburg. Er hat außer mehreren nicht hieher gehörigen philoſophiſchen Werken auch mehrere äſthetiſche Abhandlungen über Muſik verfaßt, die von dem denkenden Künſtler wohl Beachtung verdienen, als: „Ideen über Muſik," welche in vielen Nummern der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung von 1823 und 1824 abgedruckt wurden.

Wahnſchaft, Johann Jakob, vortrefflicher Baßſänger, geboren zu Güſtrow 1750, war der Sohn eines Apothekers, und trieb die Kunſt ſeines Vaters auch bis in ſein 30. Jahr; dann aber drangen Kunſtfreunde zu ſehr in ihn, die herrliche Stimme und die vielen ſchönen muſikaliſchen Talente, welche ihm die Natur gegeben hatte, und von denen er als Dilettant nur ſelten Gebrauch machte, nicht verloren gehen zu laſſen, als daß er nicht hätte nachgeben ſollen. Er ging nach Ludwigsluſt, und erhielt hier auch, nachdem er ſich hatte hören laſſen, augenblicklich ein lebenslängliches Engagement als Großherzogl. Cammerſänger. Später, als Alters halber ſeine Stimme abnahm, ward er auch als Gerichtsaſſeſſor angeſtellt, und ſtarb am 6. Mai 1819 zu Ludwigsluſt.

Waldbonne, Madame, ſ. Barbier.

Walch, Johann Heinrich, Cammermuſikus zu Gotha, ein Mann in den beſten Jahren, iſt ausgezeichnet durch große Inſtrumentenkenntniß, die er beſonders in vielen Arrangements von Opern und dergleichen größeren Muſikwerken für Harmoniemuſik und andere kleinere Orcheſter, auch einzelne Inſtrumente, gezeigt hat. Auch componirte er ſelbſt Mehreres für Militärmuſikchöre, Clavier, Quartett u. ſ. w. Sind es meiſt auch nur Kleinigkeiten oder Werke ohne tiefen Kunſtwerth, ſo zeugen ſie doch von vielem Fleiß, und namentlich reicher Erfahrung in der Inſtrumentation.

Walder, Johann Jakob, geb. zu Unterwetzikon im Canton Zürich um 1730. Schon 1770 war er in ſeinem Vaterlande als Componiſt bekannt. 1779 erſchien von ihm die Cantate oder das kleine Oratorium: „der letzte Menſch." Das Jahr darauf gab er eine Sammlung Geſänge mit Clavierbegleitung heraus; 1788 eine „Anweiſung zur Singekunſt," welche 1820 noch und zwar zum Drittenmale aufgelegt wurde. Viel Theilnahme fanden auch die Zollikofer'ſchen chriſtlichen Lieder, welche er drei- und vierſtimmig ſetzte. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts jedoch veranlaßte ihn eine Anſtellung im Staatsdienſte, welche er zu Zürich erhielt, ſich mehr um politiſche denn muſikaliſche Dinge zu bekümmern, und es ſind nachgehends auch nur noch einige Lieder und Geſänge von ihm bekannt geworden. Er ſtarb 1820, mancherlei Manuſcripte hinterlaſſend, die aber zerſtreut worden zu ſeyn ſcheinen.

Waldflöte oder **Waldpfeife,** ein offenes Flöten-

Digitized by Google

regiſter in der Orgel, das in neueren Werken aber wenig disponirt wird.

Waldhauſer, Joſeph, Großherzoglich Badiſcher Hofmuſikus, geb. zu Straubing am 20. November 1802 und geſt. zu Stuttgart am 4. Juli 1846, war ein tüchtiger Violiniſt, überhaupt gewandter Muſiker, namentlich trefflicher und geſuchter Muſiklehrer, in welchen Eigenſchaften er ſich an vielen Orten, zunächſt in der Schweiz, in München, Karlsruhe und Stuttgart bewährt hat. Bei ſeinen Anlagen hätte er wohl einen größeren Ruf und Wirkſamkeit erlangen können, wäre demſelben, ſo wie ſeinem lebendigen Geiſte immer die geeignete Richtung und Ausbildung geworden. Er leiſtete viel Verdienſtliches, beſonders in Beziehung auf die muſikaliſche Bildung ſeiner Kinder: 1) Max, geb. in Karlsruhe am 1. Sept. 1828, Violiniſt und Pianiſt, zur Zeit bei dem Frankfurter Stadttheater angeſtellt, woſelbſt Guhr, ſeine vielverſprechenden Anlagen erkennend, ſich ſeiner weiteren Ausbildung und Gründung einer Carriere befaßt hatte, aber leider zu früh durch plötzlichen Tod dem Kunſtjünger ſo wie der Kunſt ſelbſt entriſſen wurde. — 2) Mathilde, geb. zu Karlsruhe am 6. Auguſt 1829, geſtorben als Königl. Würtembergiſche Hofopernſängerin in Stuttgart am 11. Juli 1848, war eine ſeltene Erſcheinung, zu der Ausſicht berechtigend, bei fortgeſetzter Wirkſamkeit in Bälde eine der erſten Künſtlerinnen unſeres Vaterlandes zu werden. Widmen wir nur dieſen kurzen aber wohlverdienten Nachruf dem Andenken der jugendlichen, durch ihre ſeltenen Leiſtungen ſo anerkennenswerthen Sängerin, deren früher Verluſt ſo vielfach aufrichtig bedauert wird.

Waldhorn, ſ. Horn.

Waldmann, Joſeph, geboren am 8. März 1807 zu Meersburg am Bodenſee, iſt ein vielſeitig begabter und thätiger Dilettant, von dem manche recht gelungene Vocalcompoſitionen (namentlich für Chor, auch manche recht ſchöne Lieder mit Pianofortebegleitung, deren Declamation beſonders rühmliche Anerkennung verdient) bekannt geworden ſind, deſſen muſikaliſche Wirkſamkeit zunächſt in der Gaßner'ſchen Zeitſchrift mehrfach beſprochen und anerkannt wurde. Er iſt zur Zeit katholiſcher Pfarrer in Hechingen im Großherzogthum Baden und hat ſich um Verbreitung der Tonkunſt und deren Lehre in einem weiteren Kreiſe verdient gemacht. Auch für die muſikaliſche Literatur war er thätig und hat ſelbſt mehrere theoretiſche Werke herausgegeben, von welchen ſich ſeine Harmonik und Ziffergeſanglehre nach eigenem neuen Syſteme in einem weiteren Kreiſe verbreitet haben.

Waldquinte, ſ. Waldflöte.

Walker, E. Friedrich, einer der ausgezeichnetſten, tüchtigſten Orgelbauer jetziger Zeit, gebürtig aus Canſtadt bei Stuttgart. Beſondere Verdienſte erwarb ſich W. um den Orgelbau auch durch mancherlei Verbeſſerungen. Die Intonation der von Walker verfertigten Stimmen iſt die ſchönſte, die Schreiber dieſes je kennen gelernt hat.

Walker, Sängerin, ſ. Gehſe-Walker.

Walkiers, Eugène, ein jetzt in Paris lebender Virtuos auf der Flöte und beliebter Componiſt für ſein Inſtrument. Nähere Nachrichten von ſeinen Lebensverhältniſſen ſind bis jetzt nicht zu erfahren geweſen.

Wallachei — Wallachiſche Muſik, ſ. Ungarn — Ungariſche Muſik.

Wallerſtein, Anton, ein ſehr talentvoller Violinſpieler und Componiſt, geboren 1812, ſtand früher in Dresden, ſeit 1832 aber bei der erſten Violine in der Königlichen Hofcapelle zu Hannover. Er hat mehrere kleinere Werke für Clavier, auch Violine herausgegeben, die von vieler Erfindungsgabe und überhaupt ſeinem Berufe zur Kunſt zeugen. Am gelungenſten ſcheinen uns ſeine Variationen für Clavier. Bei fortgeſetztem Streben wird er ſicher bald keinen unbedeutenden Rang unter den deutſchen Inſtrumentalcomponiſten behaupten.

Walleshauſer, Johann Evangeliſt, genannt Valeſi oder Wateſi, berühmter Sänger des vorigen Jahrhunderts, auch um das Geſangſtudium ſeines Vaterlandes hochverdient, war am 28. April 1735 zu Unterhattenhofen im Iſarkreiſe geboren. Man kann über 200 Schüler rechnen, die er erzog, und die nachgehends als Sänger, Chorregenten u. ſ. w. in den Klöſtern und Städten Bayerns vertheilt wurden. Er ſtarb 1811 in München, und nahm ſowohl als Menſch wie als Künſtler die Achtung der Welt mit in's Grab.

Walliſer, Chriſtoph Thomas, geb. zu Straßburg, ward dann Schulcollege, Vikarius und Muſikdirector am Dom, an der Thomaskirche und bei der Univerſität daſelbſt, und ſtarb in dieſen Aemtern am 26. April 1648. Er galt zu ſeiner Zeit für einen bedeutenden Kirchencomponiſten, der namentlich viele fünf- und ſechsſtimmige Chöre, Motetten, Kirchengeſänge, Hymnen, Oden, Madrigale und andere der Art Vocalſachen ſchrieb. Auch beſitzt man von ihm noch ein theoretiſches Werk über den Figuralgeſang, welches 1611 in drei Theilen zu Straßburg erſchien.

Walnika oder **Walynka**, Ruſſiſcher Name des Dudelſacks, ſ. Sackpfeiſe.

Walter, Johann, geboren 1700 zu Glogau; trat in den Jeſuitenorden, genoß am portugieſiſchen Hofe bezüglich ſeiner muſikaliſchen Kenntniſſe große Auszeichnung, wurde 1737 als Miſſionär nach Malabar in Oſtindien geſendet, machte die Belagerung von Goa in der Kriegerreihe mit, und indem ſein Ruf als eines vorzüglichen Tonkünſtlers ſogar bis China gedrungen war, erhielt er von dem Kaiſer eine Einladung nach Peking, woſelbſt er auch in höchſten Ehren, und mit Gunſtbezeigungen überhäuft bis zu ſeinem Tode, welcher am 17. Juli 1759 erfolgte, verweilte.

Walter, Georg Anton, ein zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Paris lebender deutſcher Violinſpieler, Schüler von Kreutzer, und ziemlich fruchtbarer Inſtrumental-Componiſt. Eine Menge Duo's, Trio's und Quartette für Violine ſind von ihm durch die Handlungen Pleyel in Paris und André in Offenbach in Umlauf gekommen; außerdem ſchrieb er einige Concerte, ſowohl für Violine als für Clavier, und Sonaten für beide Inſtrumente. Was er für Blasinſtrumente fertigte, ſcheint nicht viel Glück gemacht zu haben, ausgenommen vielleicht die Potpourri's für Clarinette, an denen ſich Anfänger und mittelmäßige Spieler ergötzen konnten. Seit 1816 ohngefähr hat man wenig oder gar nichts mehr von ihm gehört; eben ſo war es uns unmöglich, bis jetzt auch nur einige nähere Nachrichten über ſeine äußeren Lebensverhältniſſe zu erhalten.

Walter, Ignaz, geboren zu Radowitz in Böhmen 1759, gehörte einſt zu den vorzüglichſten Tenorſängern und beliebteſten dramatiſchen Componiſten Deutſchlands. Seine Gattin, eine geborene Roberts aus Braunſchweig, war Sängerin bei der Großmann'ſchen Geſellſchaft, und als ſolche ausgezeichnet.

Walther, Johann, dem wir das erſte deutſche lutheriſche Geſangbuch verdanken, war überhaupt ein ſehr verdienſtvoller Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts; Anfangs, d. h. um 1524, Capellmeiſter zu Torgau, von wo ihn Luther nach Wittenberg berief, um mit Conrad Rumpf gemeinſchaftlich die deutſche Meſſe dort einzurichten; nachgehends aber Magiſter der Philoſophie und Capellmeiſter des Churfürſten Moriz von Sachſen zu Dresden, wo er nach 1552 ſtarb.

Walther, Johann Gottfried, der bekannte Lexicograph, war geboren zu Erfurt am 18. September 1684, und ſtarb zu Weimar am 23. März 1748. Sein zweiter Sohn

Walther, Johann Chriſtoph, geb. zu Weimar am 8. Juli 1715, zeichnete ſich eben als Orgel- und Clavierſpieler aus, mußte aber die Rechte ſtudiren, und practizirte auch eine Zeitlang als Advocat, bis er als Muſikdirector und Organiſt an das Münſter zu Ulm berufen ward. 1770 gab er dieſe Stelle wieder auf, und kehrte nach Weimar zurück, um ſeine letzten Tage hier zu verleben. Deren Ende kam auch ſchon am 25. Auguſt

Digitized by Google

1771. Als Componiſt hat er ſich nie ſonderlich bekannt gemacht; einige Clavierſonaten mögen Alles geweſen ſeyn, was er ſchrieb.

Walze, ſ. Groppo,

Walzer, ein Tanz, der urſprünglich Böhmen und Oeſterreich eigenthümlich angehörte, ſeit etwas länger denn einem halben Jahrhunderte aber auch in dem übrigen Deutſchland Nationaltanz geworden iſt, und endlich ſich ſogar in andere Länder Europa'sübergeſiedelt hat. Meiſtens ſteht die Muſik im ³/₄- oder ³/₈- Takt. Um die Einförmigkeit der Muſik beim Tanz eines Walzers zu vermeiden, hat man neuerer Zeit auch angefangen, mehrere Walzermelodien auf einander folgen zu laſſen, die zuſammen gleichſam ein Ganzes ausmachen.

Wandel oder **Wirbelkaſten**, ſ. Geige.

Wanhall oder **van Hall**, Johann, aus einer holländiſchen, nach Böhmen emigrirten Familie abſtammend, wurde zu Neu-Nechanitz 1739 geboren. Er ſtarb, freilich durch glänzendere Geſtirne verdunkelt, und beinahe der Vergeſſenheit anheim gefallen, nach einem kurzen, ſchmerzloſen Krankenlager im Auguſt 1813. Was alles aus ſeiner Feder floß, möchte kaum namentlich aufzuzählen ſeyn. Unter vielen Sinfonien, Concerten, Sonaten, Variationen, Divertimenti, Arien, Tänze, Quintetten, Quartetten, Trio's und Duo's, Meſſen, Requiem's, Offertorien, Salve Regina u. ſ. w., auch Tongemälde, wie z. B. „die Schlacht bei Würzburg", „Wiens Befreiung" u. a., ſind noch zur Stunde ſo manche ſeiner geſangvollen Clavierſtücke den Anfängern als nützliche Vorübungen zu empfehlen.

Warteuſee, Schnyder von, ſ. Schnyder.

Waſſermann, Heinrich Joſeph, am 3. April 1791 zu Schwarzbach im Fulda'ſchen geboren. 1817 ſchon führte ihn ein Ruf als Muſikdirector nach Zürich, folgte im Mai 1820 einer Einladung Kreuzer's in die fürſtlich Fürſtenbergiſche Capelle zu Donaueſchingen, in welcher er als erſter Violiniſt auch einige recht zufriedene Jahre zubrachte. Dann aber unternahm er größere Reiſen, erſt durch Deutſchland, Stuttgart, München u. ſ. w., und endlich auch nach Paris. Wo er ſich hören ließ, fand ſein ausgezeichnetes Geigenſpiel den glänzendſten Beifall. Zurückgekehrt nach Donaueſchingen verließ er ſeine Stelle dort im Jahr 1828 ganz und folgte einem Rufe als Muſikdirector nach Genf, wo er ſich verheirathete, aber gleichwohl nur ein Jahr blieb, um dann die ihm angetragene Muſikdirectorſtelle in Baſel anzutreten, in welcher er ſofort eine ſehr fruchtreiche Thätigkeit entwickelte, viel zur Hebung der Kunſt und des Kunſtſinnes beitrug, manchen vortrefflichen Schüler bildete, und auch als Componiſt ſeinen Beruf vielfach bewährt. Allein ſchon im Jahr 1836 entzog ihn eine unheilbare und anhaltende Nervenkrankheit jeder Thätigkeit und im Auguſt 1838 rief ihn der Tod ganz aus dieſer Welt hinweg. Er ſtarb in dem Dorfe Richen bei Baſel, wo er der Behandlung eines Arztes übergeben worden war.

Waſſerorgel, ſ. Orgel.

Webbe, Samuel, geboren in der großen City zu London 1740. W. ſchrieb eine Menge Geſänge mit Orcheſterbegleitung für die Concerte, und ſie wurden alle auch ſehr wohl aufgenommen. Viel Glück machte ſein Lied „The Mansion of Peace." 1776 endlich erhielt er die Organiſtenſtelle bei der Capelle des Königs von Sardinien zu London, und da er dadurch von jenen Nahrungsſorgen, in welche er ſich durch eine frühe Heirath und zahlreichen Kinderſegen geſtürzt hatte, mehr geſchützt war, ſo konnte ſich nun ſein Talent auch mit mehr Freiheit und Muße hervorthun. So ſchwang er ſich bis in die neunziger Jahre zu einem der beliebteſten und geſchätzteſten Componiſten Englands empor. Indeß wagte er ſich niemals an ein größeres Werk, ſondern bewegte ſich ſtets nur in der Compoſition von Geſängen für eine und mehrere Stimmen, Clavierſachen, auch Harmonie- und Militärmuſiken. Als ſich die Capelle des Königs von Sardinien auflöſte, privatiſirte er mehrere Jahre daſelbſt, und da ihn jetzt ſeine Kinder auch im Unterrichtgeben unterſtützen konnten, ſo hatte er ſein reichliches Auskommen. Er ſcheint ein ſehr hohes Alter erreicht zu haben und erſt in dem vergangenen Decennium geſtorben zu ſeyn. Mit Beſtimmtheit können wir ſein Todesjahr nicht angeben.

Weber, Bernhard Anſelm, Königl. Preußiſcher Capellmeiſter und Ritter des eiſernen Kreuzes, war 1766 zu Mannheim geboren und ſtarb am 23. März 1821, und der Ruf eines höchſt achtungswürdigen Künſtlers muß ihm durch alle Zeiten bleiben. Beſonders war er ein guter Director und in der Behandlung ſeines Orcheſters ausgezeichnet. Warf man ihm auch wohl ein oft zu geräuſchvolles Taktiren und eine zu einſeitige Vorliebe für Gluck'ſche Muſik vor, ſo muß doch auch zugegeben werden, daß dieſe Vorliebe eben zur Behauptung eines beſſeren Geſchmacks in der dramatiſchen Muſik in Berlin ſehr heilſam gewirkt hat. In ſeinen eigenen Compoſitionen, von denen die meiſten aus einzelnen Muſikſtücken zu Schauſpielen, als „Tell," „Braut von Meſſina," „Jungfrau von Orleans," Werner's „Weihe der Kraft," Kotzebue's „Huſaren," und anderen Gelegenheitsſtücken, wie zu Göthe's „Epimenides," beſtehen, erkennt man dieſes Vorbild allerdings auch, aber dabei auch Streben nach poetiſcher Charakteriſtik (die jedoch zuweilen auch etwas breit wird), Kenntniß großer Orcheſtereffecte, Klarheit, kräftigen Ausdruck und Häufung gefälliger Melodieen, bei weniger Originalität und Mannigfaltigkeit der Gedanken. Sein Duodram „Sulmalle" (1802), ſeine Oper „Diodata" (1810) und ſein „Herrmann und Thusnelde," welche 1819 auf die Bühne kamen, beide mit Texten von Kotzebue, ſo wie das kleine Singſpiel „die Wette" (1807), ſind außer Berlin nicht ſehr bekannt. Mehr ſind es ſeine herausgegebenen melodiöſen und charaktervollen Geſänge mit Begleitung des Pianoforte, und ſeine melodramatiſche Compoſition der Schiller'ſchen Ballade „der Gang nach dem Eiſenhammer."

Weber, Friedrich Auguſt, Doctor der Medicin und Stadtarzt zu Heilbronn am Neckar, geboren daſelbſt am 24. Januar 1753, und geſtorben im Januar 1806. 1774 in Heilbronn als praktiſcher Arzt angeſtellt, verwandte er ſeine Mußezeit auf Compoſitionen und phyſiologiſche Unterſuchungen der menſchlichen Stimme. Die Reſultate der letzteren, welche er in verſchiedenen Abhandlungen und Aufſätzen durch muſikaliſche Journale veröffentlichte, erhoben ihn zu einem der bedeutendſten Schriftſteller in dieſem Fache. Die beiden Operetten „der Teufel iſt los" und „der luſtige Schuſter," welche er componirte, fanden auf Privattheatern viele Theilnahme. Nachdem er drei Jahre in Bern als praktiſcher Arzt gelebt hatte, kam er nach Heilbronn zurück und erhielt die Stelle eines Stadtarztes. Jetzt ſchrieb er „Von dem Gebrauche der Muſik in der Medicin," ein ſehr leſenswerthes Werk, das wichtige Aufſchlüſſe über den Einfluß des Tones auf den thieriſchen Organismus enthält. Violine und Clavier ſpielte er mit vieler Fertigkeit, und auch über Behandlung dieſer Inſtrumente verfaßte er mehrere gute Aufſätze, die in der Speyer'ſchen Realzeitung abgedruckt worden. Am wichtigſten ſind unter allen ſeinen zahlreichen Schriften jedoch immer noch die, welche die Charakteriſtik der menſchlichen Stimme betreffen. Unter ſeinem Nachlaß befanden ſich auch eine Menge Compoſitionen, wobei ſelbſt Oratorien, Cantaten, Violin- und Flötenconcerte, von welchen allen aber Nichts in's Publikum gekommen zu ſeyn ſcheint.

Weber, Georg, tüchtiger Orgel- und Clavierſpieler, auch Componiſt und gründlicher Lehrer ſeiner Kunſt, ward geboren zu Würzburg am 1. Januar 1771. Zu Anfange dieſes Jahrhunderts ſchätzte man ihn in der Gegend von Würzburg allgemein für einen der größten Orgelſpieler. Der damalige Großherzog ernannte ihn daher auch zu ſeinem Hofpianiſten und Lehrer ſeiner Kinder in der Muſik. Von ſeinen Compoſitionen ſind ein paar Clavierconcerte, einige Lieder, eine Cantate und mehrere Harmoniemuſiken bekannt geworden.

Digitized by Google

Weber, Gottfried, geboren am 1. März 1779 im ehemals churpfälziſchen Amtsſtädtchen Freinsheim, geſtorben am 21. September 1839 im Bade zu Kreuznach, war der einzige Sohn des daſigen Juſtizamtmannes, ſpätee Hofgerichtsrath zu Mannheim, Friedrich Ludwig Weber. Den erſten Unterricht erhielt er von dem Geiſtlichen ſeines Geburtsorts, kam jedoch ſchon als zwölfjähriger Knabe nach Mannheim zu ſeinem Großvaler, dem churpfälziſchen Geheimeeath und Kammerdireetor v. Weber, vollendele daſelbſt ſeine wiſſenſchaftliche Vorbildung und bezog 1796 die Univerſität Heidelberg. Im folgenden Jahre unternahm er eine Reiſe nach München, Regensburg und Wien, an welch' letzterem Orte er ſich längere Zeit aufhielt, ſetzte hierauf ſeine Studien in Heidelberg 1799 fort, machte dann einen einjährigen praltiſchen Curſus bei einem angeſehenen Advocaten in Mannheim und begab ſich 1800 nach Göttingen, wo er noch anderthalb Jahre ſtudirte, bis er endlich als Practikant am Reichskammergerichte in Wetzlar die mannigfaltigen und gründlichen Vorbereitungen zu ſeinem künftigen Berufe beſchloß. — Im Jahre 1802 trat er, nach erlangter akademiſcher Würde, als Oberhofgerichts-Advoeat in Mannheim auf, wo er bald in der erſten Reihe ſeinee Berufsgenoſſen ſo hervorleuchtete, daß er ſchon 1804, ohne ſein Zuthun, zum Fiscalprocurator daſelbſt ernannt wurde. Im Frühjahr 1814 erhielt er vom Generalgouverneur des Mittelrheins eine Vocation als Richter am Tribunal in Mainz, von wo er im September 1818 als Hofgerichtsrath nach Darmſtadt berufen und kurz darauf als Generaladvocat am daſigen Caſſationshofe angeſtellt wurde. Im Juni 1825 wurde er Mitglied der mit dem Entwurf einer neuen Civil- und Strafgeſetzgebung für das Großherzogthum beauftragten Geſetzgebungscommiſſion, und im Juli 1832 Generalſtaatsprocurator am Oberappellations- und Caſſationsgerichte zu Darmſtadt. — Seine erſchienenen juriſtiſchen Schriften, wodurch er die gründlichſte Kenntniß des römiſchen, wie des franzöſiſchen Rechts und eine mit ausgezeichnetem Scharfſinn verbundene Klarheit der Anſichten beurkundete, führen wir hier nicht an, weil in unſerem Werke nicht die Leiſtungen des Juriſten, ſondern jene des Tongelehrten hervorgehoben werden ſollen. Daß Gottfried Weber bei einem ſo vielgeſtaltigen und ſchwerbelaſteten Berufsleben, welches hier nur in den äußerſten Umriſſen dargeſtellt werden konnte, auch noch als tüchtiger Schriftſteller in ſeinem Fache hervorzutreten im Stande geweſen, dürfte an ſich ſchon auffallend genug ſeyn, beſonders für diejenigen, welche die raſtloſe, von ungemeiner Energie und Ausdauer unterſtützte Thätigkeit des Mannes in der Nähe kennen zu lernen nicht Gelegenheit hatten. Noch auffallender und wahrhaft bewundernswerth erſcheint aber das Wirken dieſes reichen Geiſtes, wenn man deſſen, von europäiſchem Rufe gekrönten, Verdienſte um die theoretiſche und practiſche Behandlung der Tonkunſt in's Auge faßt. — Weber's muſikaliſche Bildung begann am Clavier. Anfangs machte er nur geringe Fortſchritte, ſey es, daß ſein Genie damals noch ſchlummerte, oder daß dem lebhaften feurigen Knaben die Methode nicht zuſagte. Erſt in ſpätern Jahren nahm er Unterricht bei dem ſeiner Zeit berühmten Flötiſten Appold in Mannheim. Und nun entwickelte ſich ſein Talent für die ausübende Muſik ſo ſchnell und glänzend, daß man bald den Schüler von dem Meiſter kaum mehr zu unterſcheiden vermochte. Ermuthigt durch einen ſo glücklichen Erfolg und aufgemuntert durch den Beifall und die Bedürfniſſe einer kunſtgebildeten Stadt, übertrug er den Fleiß ſeiner freien Stunden auch noch auf das Erlernen anderer, ja faſt aller Inſtrumente, namentlich der Orgel und des Violoncells, auf welchem letzteren er gleichfalls bis zur Fertigkeit eines Virtuoſen gelangte. Mannheim wird die Erinnerung an Weber's Kunſttalente noch lange bewahren, um ſo mehr, als derſelbe durch die Stiftung des dortigen muſikaliſchen Conſervatoriums und dee ſtändigen Kirchenmuſik in der großen Hofkirche ein hoffentlich noch lange dauerndes Denkmal ſich errichtet hat. In der eben beſprochenen Periode, vielleicht der glücklichſten ſeines Lebens, war es, daß der Drang zum componiren in W. ſtets mächtiger ſich ankündigte, ſo zwar, daß er, obgleich entblößt von aller theoretiſchen Anweiſung, mehre Verſuche in der practiſchen Tondichtung unternahm und ſogar mehre Meſſen ſchrieb und zue Aufführung brachte. Wie ſchmeichelhaft auch die Aufnahme geweſen, welche dieſen originellen Schöpfungen damals zu Theil wurde, ſo fühlte ſich dee aufſteebende Geiſt ihres Schöpfers doch keineswegs dadurch befriedigt. Der Mangel an Kenntniß der muſikaliſchen Geammatik, die Ueberzeugung von ihrer Unentbehrlichkeit für den Componiſten, war ihm bei jenen Verſuchen erſt recht empfindlich klar geworden, und der Wunſch, auch in der Theorie der Muſik ſich feſtzuſtellen, erwachte jetzt in ihm mit unwiderſtehlicher Gewalt. Er ſuchte mündliche Unterweiſung; vergebens! er mußte ſich in Büchern Raths erholen: aber auch hier war keine Auskunft zu erhalten. Ueber ſeinen damaligen Seelenzuſtand, ſeine Studien und ihre Reſultate giebt ee ſelbſt folgende merkwürdige Notiz: „Mit Heißhunger verſchlang ich jedes theoretiſche Werk, deſſen ich habhaft werden konnte, fand aber darin, ſtatt Belehrung, überall nur Widerſpruch Aller gegen Alle und ſogar jedes Einzelnen mit ſich ſelbſt. Dieß Alles drängte mich zum Selbſtforſchen nach einer mehr befriedigenden Theorie und ich fing an, die Ergebniſſe meiner Forſchungen zu meinem Peivalgebrauch aufzuzeichnen.“ In die Periode von 1804—1816 fällt die volle Entwickelung allee Blüthen dieſes vielbegabten Mannes. Wiſſenſchaft und Kunſt — denn beiden war er ſein ganzes Leben hindurch mit gleicher Liebe zugewendet — gingen damals Hand in Hand, und während ſich die Richtee über eine ſo ausgezeichnete Zierde des ganzen Advocatenſtandes erfreuten, fingen Künſtler nah und fern an, dem aufgehenden Geſtirn unter den Dilettanten zu huldigen, von dem ein helles Licht in ſo manche dunkle Region der Kunſt aufgehen ſollte. Da W. mit ungemeiner Leichtigkeit — weil ſtets mit voller Klarheit — arbeitete, ſo blieb ihm für vieles Zeit, und in der That lebte er damals, bei einee ausgedehnten Praxis ſeinee Advocatur, noch ein reiches beneidenswerthes Künſtlerleben, theils im Umgang mit älteren und jüngeren ausgezeichneten Männern, wie Vogler, Meyerbeer, C. M. v. Webee, theils im Selbſtproduciren, in kritiſchem Beſtreben und theoretiſchem Forſchen. Sein Intereſſe an der Wiſſenſchaft und an ſeinem Berufsleben fand Nahrung und vielfältige Anregung in ſeinen vertrauteſten Verhältniſſen und in ſtetem Umgange mit Männern, wie Frhr. v. Zyllnhardt, damaligen Hofrichter in Mannheim, ſpäter Juſtizpräſident, Staatsrath Frhr. v. Weiler, damaligem Obeehofgerichtsrath, Alexander v. Duſch (ſ. d.), ſeines nachmaligen Schwagers, u. A., die er zu ſeinen innigſten Freunden von Jugend aufzählte. — Die Abende in ſeinem häuslichen Kreiſe, dem ſich einige wenige Freunde und Freundinnen regelmäßig zugeſellten, waeen, ſowie die Sonntag-Morgen der Kunſt gewidmet. Was Werthvolles in Inſtrumental- und Vocalquartett-Compoſitionen exiſtirte oder neu erſchien, war Gegenſtand der Aufführung und eines oft wiederholten Genuſſes, da die meiſten der Ausführenden zugleich Glieder der Familie waren. Die 12 vierſtimmigen Geſänge von W., dem Abbé Vogler dedicirt, verdanken jenen Abenden ihre Entſtehung. Die ſchlafloſen Stunden der Nacht, die ſich ſchon zu jenee Zeit einſtellten, wurden zum theoretiſchen Studium mannichfacher Art verwendet und ihee häufige Wiederkehr dadurch begünſtigt. Damals war auch die Zeit, wo hauptſächlich durch C. M. v. Weber und G. W. füe die Liedercompoſition in höherem Sinne eine neue Epoche begann. Es war ihnen klar geworden, daß nirgends mehr, als bei dem Liede, dee Romanze und Ballade, eine vollendete Durchdringung von Text und Muſik, von Gedanken und Melodie unerläßlich ſey; daß bei dem Wechſel der Gefühle und ihrer verſchiedenen Nuancen, bei der Verſchiedenheit der Gedankenabſchnitte, das Abſingen einer ganzen Reihe von Strophen nach derſelben

Digitized by Google

Weiſe, abgeſehen von der Monotonie, zu muſikaliſchen und logiſchen Ungereimtheiten führe, und ſie erkannten, daß die ſchwerere Aufgabe nur durch eine freie Bewegung, unbeſchadet der Einheit, durch ein Durchcomponiren der Strophe, oft durch eine Verbindung der declamatoriſchen Behandlung mit der melodiöſen, zu löſen ſey. So entſtanden im freundlichen Wetteifer unzählige Lieder in neuer, eigenthümlicher Form. Jede ſchöne, geſellig verlebte Stunde, jeder Spaziergang an Freundesarm gab Anregung zu einer neuen Compoſition, man möchte ſagen, jeder ſchöne Frühlingstag, jeder aromatiſche Sommerabend, ließ ein neues Lied aufblühen. Eine Menge davon ſind im Stich erſchienen. Von den ſchönſten, beſonders in der Declamation unübertroffenen Leiſtungen W.'s wollen wir nur auf einige aufmerkſam machen: 1) „Wenn einſt um Mitternacht“ (erſtes Lied der Sammlung, welche der Königin von Bayern dedicirt iſt) Text und Melodie von G. W., 2) der Knaben Tod von Uhland, 3) Finden und Scheiden von Wilh. Chezy, 4) der Spielmann am Thor, 5) was hab ich armes Kind gethan, 6) das wunderliebliche Wiegenlied von Hiemer, vielleicht bei ſeiner einfachen Innigkeit der berühmten Compoſition deſſelben Textes von C. M. v. Weber vorzuziehen, 7) Phantaſie von Pope, voll tiefer, inniger Empfindung, 8) und endlich das mit Recht ſchon in einem Aufſatze der Allg. Muſikaliſchen Zeitung hervorgehobene Sonett von Körner: Abſchied vom Leben. Ein Meiſterwerk in begeiſterter Auffaſſung und declamatoriſch-melodiſcher Behandlung 2c. — Zu jener Zeit war es auch (1810 und 1811), wo W., während wiederholten Sommeraufenthaltes zur Erholung auf dem Stift Neuburg bei Heidelberg, bei ſeiner von ihm innig geliebten, ſeelenverwandten Schweſter, in der Umgebung einer herrlichen Natur unter dem Schatten eines Birnbaums zuerſt die Ideen, die ſich aus dem Studium der Theorie der Muſik bei ihm entwickelt hatten, niederzuſchreiben und in einzelnen Kapiteln auszuarbeiten verſuchte; nicht um ein Buch zu ſchreiben und zu belehren, ſondern um ſelbſt ſo tief als möglich in das Weſen dieſer Theorie einzudringen. So allmählig geſammelt, ausgearbeitet und vielfach durch immer wachſende Erfahrung und Einſicht geändert und verbeſſert, häuften ſich die Materialien zu jenem unſchätzbaren Werke (Theorie der Tonſetzkunſt), durch welches eine ganz neue Epoche in einer der ſchwierigſten Kunſtlehren begründet worden iſt; einem Werke deutſcher Genialität, Tiefe und Beharrlichkeit, auf das unſer deutſches Vaterland mit Stolz blicken darf. — Sowie nun aber dieſe und andere ernſte Beſchäftigungen ſeinen Geiſt mit jedem Tage mehr in Anſpruch nahmen, ſo trat die Production in muſikaliſchen Compoſitionen mehr in den Hintergrund. Seine größeren Werke, meiſtens Kirchencompoſitionen, worunter auch ein ſchönes Requiem, ſchloß im Jahre 1814 ſein großartiges Tedeum zur Siegesfeier der Alliirten. Nur einzelne Lieder und mehrſtimmige Geſänge in großen Zwiſchenräumen gaben ſpäter noch zuweilen Zeugniß von einer günſtigen Stunde. — Während ſeines mehrjährigen Aufenthalts in Mainz, wohin der Ruf ſeines großen Talents ihm von Mannheim her ſchon vorausgeeilt war, ſtand W. an der Spitze des dortigen muſikaliſchen Muſeums und des neu errichteten Nationaltheaters. Dort ſchrieb er ſeine Akuſtik der Blasinſtrumente, veröffentlichte ſeine Erfindung der Doppelpoſaune und übergab (1817) ſeine Forſchungen über Harmonielehre und Compoſition als erſten Band ſeiner „Theorie der Tonſetzkunſt“ der Hofmuſikhandlung von B. Schott's Söhnen zum Drucke. Im folgenden Jahre erſchien der zweite und 1821 der dritte Band der erſten Auflage dieſes weltberühmten Werkes. Im März 1824 war bereits eine zweite Auflage nöthig geworden und die dritte trat 1832 vollſtändig an's Licht. — Um dieſelbe Zeit, da die zweite Auflage der Theorie erſchien, gründete W. die „Cäcilia“, eine der gediegenſten und geleſenſten muſikaliſchen Zeitſchriften und übernahm ſelbſt deren Redaction. Fünfzehn Jahre lang erfreute ſich dieſes geachtete Inſtitut der unermüdlichen Thätigkeit ſeines geiſt- und kenntnißreichen Führers und das frühe Hinſcheiden deſſelben wird auch von dieſer Seite ſchmerzlich und weithin empfunden. Achtzig Hefte dieſes Journals ſind unter ſeiner Redaction erſchienen und enthalten eine Menge theoretiſcher Abhandlungen und kritiſcher Anzeigen aus ſeiner Feder. Es war die Frucht ſeiner regelmäßig im Familienkreiſe zugebrachten Abendſtunden. Hier war es beſonders, wo man den genialen Mann in ſeiner ganzen Liebenswürdigkeit, in ſeiner Sonderbarkeit, in der raſtloſen Energie ſeines Geiſtes beobachten konnte. Ungeſtört vom Lärmen der ihn umdrängenden Kinder, die er zuweilen, wenn es zu toll wurde, mit einem „ſtill Buben“ dämpfte, ungeſtört vom fortgeſetzten Geſpräche der umherſitzenden Verwandten und Freunde, durchlas er Acten, zeichnete Ideen mit Bleiſtift zu Abhandlungen auf, durchging fremde Partituren und nahm dabei Theil an Allem, was vorging, an jeder Bemerkung, an jedem Scherze. Dieſe Geſelligkeit war ihm Bedürfniß, wie die gleichzeitige Beſchäftigung, und er fühlte ſich in hohem Grade behaglich, wenn er ſelbſt ſcherzend ſeine Arbeit ſein Strick- oder Stickzeug nannte, mit dem ſich die Damen in kleinen Zirkeln zu beſchäftigen pflegen, um nicht die Hände in den Schooß zu legen. — Es bleibt uns nun noch übrig, der vielen Anerkennungen und Auszeichnungen zu gedenken, welche W.'s Verdienſte in der Nähe und Ferne zu Theil geworden und von denen wir folgende herausheben. Im Jahre 1827 erhielt er, in Anerkennung ſeiner treuen Staatsdienſte, das Ritterkreuz erſter Klaſſe des heſſiſchen Verdienſtordens und war ſchon früher (1823) von der Landesuniverſität Gießen durch die taxfreie Zuſendung des Doctordiploms erfreut worden. Mit Gelehrten aller civiliſirten Nationen ſtand W. in Correſpondenz. Die Academie zu Stockholm überſendete ihm 1827 das Diplom als Ehrenmitglied, die Berliner Academie der K. u. W., der Holländiſche Verein zur Beförderung der Tonkunſt, die Schweizeriſche Muſikgeſellſchaft, der Thüringiſch-Sächſiſche Muſikverein, — faſt alle Inſtitute der Art beeiferten ſich, den Verfaſſer der Theorie der Tonkunſt zu ihrem Mitgliede zu zählen. Eine ganz beſondere Genugthuung mußte es ihm gewähren, ſein Hauptwerk in die Sprache eines Landes (Dänemarks) übertragen zu ſehen (1837), wo das Licht der wiſſenſchaftlichen Aufklärung über der heiterſten unter den Künſten bisher noch nicht aufgegangen war! Von einer Ueberſetzung in's Franzöſiſche erlebte er leider nur die Ankündigung. — Wenn die hier angeführten Auszeichnungen erhebend wirken mußten auf Geiſt und Herz unſeres Landsmannes, ſo fand ſein für die edelſten Gefühle ſo empfängliches Gemüth eine noch erquickendere Befriedigung in der Verbindung mit ſeelenverwandten Kunſtgenoſſen. Einige unſerer gefeiertſten Tondichter waren ſeine vertrauteſten Freunde, — wir nennen hier nur einen Meyerbeer und C. M. v. Weber, deſſen 1826 erfolgter Tod er als eines der wichtigſten und traurigſten Ereigniſſe ſeines Lebens betrachtete. — G. W., überaus mild und unparteiiſch in ſeinem Privaturtheil über Menſchen und Welt, obgleich er manches derbe Wort für die Kunſt geſprochen, hat zahlreiche aufrichtige Freunde hinterlaſſen. In der Tiefe ſeines Gemüthes lag ein ungemein zartes Gefühl, das wie eine Senſitive bei der leiſeſten Berührung ſich noch mehr zurückzog. Die humoriſtiſche Hülle, womit er es nach Außen umgab und verbarg, reichte leider nicht hin, ihn über manchen innerlichſtillen Kummer zu tröſten und aufzurichten. — Möge ein künftiger Biograph, der nicht, wie wir hier, auf einen geringen Raum beſchränkt iſt, aus den zahlreichen gedruckten und ungedruckten Urkunden, namentlich dem ſo reichhaltigen und intereſſanten brieflichen Nachlaſſe (bei welchem namentlich ſeine Correſpondenz mit C. M. v. Weber um ſo mehr Veröffentlichung verdiente, als dieſelbe ungemein viel Belehrendes enthält, was Jedem einleuchten wird, der die literariſchen Fähigkeiten beider genannten Männer kennt), das hier nur in ſeinen Haupt-

Digitized by Google

momenten berührte Leben und Wirken umfaſſender ſchildern! Uns aber werde noch geſtattet, den Verluſt von G. W., in Betracht der Liebenswürdigkeit ſeines Charakters als Menſch, ſeiner Treue, Biederkeit und Tüchtigkeit als Staatsbeamter, ſeiner weit und tief ergreiſenden originellen Wirkſamkeit auf dem Gebiete der Kunſt, als einen vaterländiſchen, als einen nationalen zu betrachten, beklagenswerth nicht nur in unſern, ſondern zu allen Zeiten *). Seine noch in Darmſtadt lebende Wittwe Auguſte, geborene von Duſch, war in ihrer Jugend durch ihre ausgezeichnete Stimme und Leiſtung eine gefeierte Dilettantin, welche in jedem muſikaliſchen Vereine als eine Zierde galt. Ihr hoher Sinn für die Kunſt, ſo wie ihre Befähigung waren dem Gatten oft Sporn zu ſeinen künſtleriſchen Arbeiten, welche er, des Antheils der Lebensgefährtin gewiß, ſtets mit um ſo größerer Liebe begann.

Weber, Ernſt Heinrich, Profeſſor zu Leipzig, wackerer Akuſtiker und muſikaliſcher Schriftſteller, geb. am 24. Juni 1795 in Wittenberg. Von ſeinen Werken gehören folgende hierher: „De aure et auditu hominis et animalium," wovon der erſte Theil im Jahre 1820 mit zehn von ihm ſelbſt gezeichneten Kupfertafeln bei G. Fleiſcher in Leipzig erſchienen iſt (dies Werk enthält viel Belehrendes über die Gehörwerkzeuge); Wellenlehre, auf Experimente gegründet, oder über die Wellen tropfbarer Flüſſigkeiten mit Anwendung auf die Schall- und Lichtwellen (mit ſeinem folgenden Bruder Wilhelm W. gemeinſchaftlich bearbeitet); allgemein faßliche Darſtellung des Vorganges, durch welchen Saiten und Pfeiſen dazu gebracht werden, einfache Töne und Flageolettöne hervorzubringen, nebſt Erörterungen der Verſchiedenheit des Zuſtandes, in dem ſich ſchallleitende, das Selbſttönen erregende, ſelbſttönende und reſonirende Körper befinden (enthalten im 28. Jahrgange der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung Nr. 12, 13 und 14).

Weber, Wilhelm, wohl der verdienſtvollſte Akuſtiker und auf dieſem Gebiete tüchtigſte muſikaliſche Schriftſteller jetziger Zeit, jüngerer Bruder des obigen Ernſt Heinrich Weber; vollkommen würdig und berufen, uns den durch Doctor Chladni's Tod erlittenen empfindlichen Verluſt wieder zu erſetzen, wurde am 24. October 1804 in Wittenberg geboren. Man verdankt ihm unter anderen die erſte Theorie der Zungenpfeifen, enthalten in Poggendorf's „Annalen der Phyſik", und auch ſchon in der Wellenlehre wurden mannigfaltige Verſuche über dieſelben mitgetheilt. Die Erfindung der compenſirten Orgelpfeifen, ebenfalls enthalten in Poggendorf's Annalen, muß, wenn ihre Anfertigung in Zukunft noch mehr erleichtert werden kann, eine wünſchenswerthe Vervollkommnung der Orgeln bewirken. Außer den Schriften, die er gemeinſchaftlich mit ſeinem Bruder herausgegeben hat, ſind hier auszuzeichnen ſeine: Beobachtungen über die Geſetze der Schwingungen „Leges oscillationis ect.", Leipzig 1827, und folgende hierher gehörige, theils in Schweiger's Jahrbuche der Chemie und Phyſik, theils in Poggendorf's Annalen der Phyſik befindlichen Abhandlungen und über Polariſation des Schalles in einem anderen Sinne als dem Wheatſtone'ſchen; über Unterbrechung der Schallſtrahlen in der transverſal ſchwingenden, Stäbe und Gabeln umgebenden Luft; Beobachtungen über die Interferenz der Schallwellen, mittelſt reſonirender Membranen; Beobachtungen über Longitudinal und Transverſal-Töne geſpannter Saiten; über zweckmäßige Einrichtung eines Monochords oder Tonmeſſers, und den Gebrauch deſſelben zum Nutzen der Phyſik und Muſik; über Tartini'ſche Töne; Vergleichung der Theorie der Saiten, Stäbe und Blasinſtrumente; Compenſation der Orgelpfeifen (dieſe Abhandlung befindet ſich im 11. Bd. der Cäcilia, Seite 181 bis 202); über die Erzeugung der Aliquot-Töne auf Zungenpfeifen und auf der Clarinette, nebſt einer Tabelle und einem Vorwort von Gottfried Weber (im 12. Bd. der Cäcilia Seite 1 bis 26); Abhandlungen über die Geſetze der Zungenpfeifen (1827). Auch an dem Hauptwerk dieſem, unſerm Buche nahm der eben ſo gelehrte als tiefe Denker über die Natur und Weſenheit des Klanges Theil, und der ſo ſehr ſchätzenswerthe Artikel Akuſtik möchte wohl die hauptſächlichſten Reſultate ſeiner ſämmtlichen Forſchungen in einem zwar engen, immerhin aber für ein überſichtliches Tableau ſehr geeigneten Rahmen zuſammenſtellen.

Weber, Franz, geboren 1805 zu Köln. Schon 1821 hatte ſich F. W. ſolchen Ruf der Fertigkeit erworben, daß er am Friedrich-Wilhelms-Gymnaſium als Organiſt, ſeiner Jugend ungeachtet, angeſtellt ward. Jedoch fühlte er bald ſelbſt die Lücken ſeines Wiſſens, und für ſeine Kunſt als begeiſterter Jünger glühend, zog er 1828 nach Berlin, wo er unter Bernard Klein Generalbaß, Contrapunkt und Geſang, ſo wie unter Bach Orgelſpiel ſtudirte. Mehrere Compoſitionen datiren ſich aus dieſer Zeit, die ſpäter auch gedruckt wurden. Eine dieſer Arbeiten iſt Seiner Königl. Hoheit dem Prinzen Wilhelm (damals General-Gouverneur) gewidmet, und eine andere wurde von Seiner Majeſtät Friedrich Wilhelm III. mit der großen goldenen Medaille beehrt. In ſeine Vaterſtadt zurückgekehrt, hatte er bald einen ehrenvollen und verdienten Ruf ſich gegründet, ja, man kann ſagen, daß ein beſſerer Geiſt in der ausübenden Kunſt weſentlich durch ihn mitbegründet ward. Das Domkapitel übertrug ihm 1833 die Stelle als Organiſt. Ein bleibendes Verdienſt erwarb ſich F. W. um die Kunſt, indem er 1835 eine neue Sing-Akademie gründete. Grundſatz war, nur das Edle und Würdige zur Aufführung zu bringen, alles Halbwerk und Modegeklingel auszuſchließen. Dieſer Grundſatz iſt fortan ſtreng aufrecht gehalten worden, und die Akademie iſt eine würdige Kunſthalle, und blüht unter des Stifters ernſter Leitung, wenn auch, wie es zu geſchehen pflegt, vom kleinlichen Neide angefeindet. Endlich iſt er auch Mitbegründer des in Rheinlanden rühmlich gekannten und 1839 begründeten Quartetts, das denſelben Grundſatz ſtrenger Auswahl feſthält, und neben Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow u. ſ. w. kein Mittelgut aufkommen läßt. Da nach unſerer Meinung der Ruhm des Streichquartetts im Beginn und Steigen iſt, ſo halten wir es nicht für unpaſſend, die Namen der Theilnehmer zu nennen. Sie ſind Franz Hartmann (erſte und ausgezeichnete Violine), Franz Derkum (zweite Violine), zugleich Compoſiteur einer jüngſt im Dom aufgeführten großen Meſſe, F. Weber (Bratſche), und Bernard Breuer (Violoncell), Verfaſſer einer Meſſe, Oper und vieler meiſt ungedruckten Sachen. Schließlich bemerken wir noch, daß F. Weber ebenfalls mehrere Clavier-Compoſitionen, Lieder, Motetten, vierſtimmige Geſänge mit und ohne Begleitung u. ſ. w. geſchrieben hat, und die Veröffentlichung von vielen Kunſtfreunden ſehr gewünſcht wird. Mehreres iſt indeß bei Simrock in Bonn, und Schott in Mainz ſchon erſchienen.

Weber, Heinrich Dionys, geb. 1771 zu Welchau in Böhmen. Im Jahre 1810 faßten die Magnaten von Böhmen den preiswürdigen Entſchluß, ſich zu einer Geſellſchaft zu conſtituiren, unter der Benennung „Verein zur Beförderung der Tonkunſt in Böhmen", und ein Conſervatorium der Muſik in Prag zu errichten. Ein-

*) Beklagen wir aber auch aufrichtig die Verirrungen Jener, welchen die Größe unſers G. Weber ſtatt als Vorbild zu dienen, einen Antrieb zu niederm Neid wurde, den ſie theils offen, theils unter dem Deckmantel der Anonymitäten ausdrückten, als ſie glaubten, an ihm eine ſchwache Seite entdeckt zu haben, durch deren Enthüllung ſie der Autorität des unbeſtritten ausgezeichneten Mannes Eintrag thun zu können wähnten. Wir meinen damit den weltbekannten Streit über die Aechtheit des Mozart'ſchen Requiems, ſowohl in der Cäcilia und faſt allen Zeitſchriften des Tages, wie auch in beſonderen Brochüren, in welchen Streit ſich eben auch viele Unberufene, nicht Ebenbürtige (nicht immer auf offenem Kampfplatz, ſondern häufig im Hinterhalte mit geſchloſſenem Viſier) gemiſcht haben. Das Endreſultat dieſes Streites iſt übrigens der muſikaliſchen Welt vollkommen bekannt, und Weber's unſterbliche Verdienſte um die Tonkunſt bleiben anerkannt, ſelbſt wenn, ſo lange nach ſeinem Tode, Einzelne auch den Muth? haben (wie z. B. in Mozart's Biographie von Schrashuon) ſein Andenken zu beſudeln.

ſtimmig ward Weber zum Director dieſer Anſtalt ernannt, und ihm aufgetragen, einen den Localverhältniſſen entſprechenden Plan hierzu zu entwerfen, und ihn, nachdem er die allgemeine Genehmigung erhalten hatte, in Ausführung zu bringen. Als Schöpfer und Leiter dieſes Muſikinſtituts ſtand er demſelben viele Jahre vor, und erhob es, ganz für daſſelbe lebend, durch ſeine uneigennützigen Bemühungen zu einer ſolchen Stufe von Vollkommenheit, daß es an Planmäßigkeit, Vollſtändigkeit und ſyſtematiſcher Ordnung, das Pariſer Conſervatoir ausgenommen, alle gegenwärtig exiſtirende Inſtitute der Art weit übertraf. Es iſt dieſes der vorzüglichſte Glanzpunkt ſeiner Laufbahn. Schon beinahe 300 Eleven gingen aus dem Inſtitute hervor, welche, in allen Ländern Europa's zerſtreut, ihr glänzendes Loos demſelben verdanken, und den ſprechendſten Beweis von deſſen außerordentlicher Fruchtbarkeit liefern. Dieſe ſeine reellen Verdienſte um die vaterländiſche Tonkunſt und ihre Jünger waren ſelbſt vom höchſtſeligen Kaiſer Franz I. erkannt und gewürdigt, ſo zwar, daß ihm von höchſtdemſelben im Jahre 1833 die goldene Verdienſtmedaille huldreichſt zu Theil ward. Einen noch neueren Beweis über die Anerkennung ſeiner Verdienſte um dieſes Inſtitut iſt die huldreichſte Verleihung eines Chifferrings von Sr. Majeſtät Ferdinand I., welcher ihm nach dem Concert, welches er in der Hofburg bei allerhöchſtdeſſen Anweſenheit 1835 mit den Zöglingen des Conſervatoriums aufführte, durch den verdienſtvollen Landeschef und Protektor dieſes Inſtituts, Herrn Grafen Chotek, eingehändigt worden iſt. Dieſem ſeinem ſchönſten Wirkungskreiſe, als das eigentliche Element, in welchem er lebt, verdanken wir denn auch nicht nur mehrere Compoſitionen, die er urſprünglich für die Eleven der Anſtalt ſchrieb, ſondern hauptſächlich die Ausarbeitung eines bis jetzt in ſeiner Art einzigen Werkes über die Theorie der Muſik im ganzen Umfange, als Lehrbuch zum Behufe des Unterrichts am Conſervatorium. Nicht mindere Verdienſte hat ſich Weber als Lehrer insbeſondere erworben, wovon nicht nur die bedeutende Anzahl der durch ihn gebildeten Zöglinge im Conſervatorium, ſondern auch ſeine Privatſchüler den ſprechendſten Beweis an den Tag legen. Von den Letztern mögen hier nur Diejenigen namhaft gemacht werden, welche bereits ſchon allgemein in der muſikaliſchen Welt bekannt ſind, als: Ignaz Moſcheles, Karl Maria v. Bocklet, Joſeph Deſſauer, W. Kalliwoda, Eduard Kleinwächter, Eliſe Barth, Clavierlehrerin am Conſervatorium der Muſik. Auch ſetzte ihn ſeine langjährige Leitung der Orcheſterübungen im Conſervatorium in den Stand, manche ſinnige Verbeſſerung und Vervollkommnung an Inſtrumenten an die Hand zu geben. So ward nach ſeiner Angabe die erſte Klappentrompete und das erſte Klappenwaldhorn von einem Zögling des Conſervatoriums und dermaligen Lehrer an dieſem Inſtitute, Joſeph Kail, zu Stande gebracht, der nachher in Wien ſtatt der Klappen die Ventile einführte. Eine der wichtigſten und vortheilhafteſten Vervollkommnungen iſt jene, welche er an den Pauken zu Stande brachte, welche darin beſteht, daß ſie mittelſt eines einzigen Schraubenzuges in jede beliebige Tonart, und zwar in weit kürzerer Zeit als eine Violine benöthigt, geſtimmt werden können, wobei noch das Beſondere bemerkenswerth iſt, daß dieſe Pauken keinen Keſſel haben, einen viel ſtärkeren Ton von ſich geben als zuvor, der in der Beſtimmtheit und Sonorität ganz dem Tone eines guten Contrabaſſes gleich kömmt. Seine übrigen Compoſitionen außer den ſchon genannten beſtehen in Liedern für Kirche und Haus, Meſſen, gegen 18 Cantaten, einer Menge Tänze, die in verſchiedenen ſtarken Parthien gedruckt worden ſind, drei Streichquartetten, Concertſtücken für ziemlich alle gangbare Concertinſtrumente, Quartette für Hörner, Harmoniemuſiken, Kinderballets, und vielen Sachen für das Clavier. Selbſt die kleinſten und unbedeutendſten darunter zeugen von vielem Talent und beſonders einem ungemeinen Reichthum an ſchönen Melodien.

Weber, Die Schweſtern Joſepha, Aloyſia, Conſtanze und Sophie. Ihr Vater, Fridolin Weber, älterer Bruder des Majors Anton von Weber, folglich Carl Maria's Oheim, war aus Freiburg im Breisgau gebürtig, vollendete dort ſeine Studien, und erhielt das Diplom als Doctor der Theologie, trieb aber nebſtbei Sprachen und Muſik, wie er denn ſehr brav Violin ſpielte und einen herrlichen Baß ſang. Mit dem Ableben ſeines Vaters änderte ſich auch die künftige Berufsbeſtimmung, er folgte demſelben als Oberamtmann der Schönauiſchen Herrſchaften, und lernte in der Beſchließerin des gräflich Sickingen-Homburg'ſchen Hauſes die künftige Lebensgefährtin kennen. Dieſe, eine geborene Stamm aus Mannheim, obwohl einer angeſehenen Familie entſproſſen, denn der Großvater Otto Heinrich Stamm bekleidete die Würde eines churpfälziſchen geheimen Raths, war dennoch um der verwittweten Mutter die drückende Laſt von zwölf Kindern zu erleichtern, nothgezwungen, in der Fremde Dienſte zu nehmen. Weber's freimüthiger Antrag, ſie zu ehelichen, ſicherte ihr wenigſtens ein unabhängiges Auskommen, und ſie beſchenkte den glücklichen Gatten binnen einem Luſtrum mit fünf Liebespfändern, einem Knäblein, Johann Nepomuk, und oben genannten vier Töchtern. Allgemach erwachte aber wieder die Sehnſucht nach der Heimath, und der Wunſch, nach Jahren die Ihrigen einmal wieder zu ſehen; dazu kamen Mißhelligkeiten, welche dem Hausvater ſeine amtliche Stellung immer mehr verleideten; genug, er reſignirte, zog mit Sack und Pack nach Mannheim, und erhielt als Sänger in der damals ſo hochberühmten Hofcapelle einen Ehrenplatz. Als der Churfürſt Carl Theodor ſein bayeriſches Erbe antrat, mußte auch die Weber'ſche Familie mit nach München auswandern. Inzwiſchen waren die vier Schweſtern zu hoffnungsvollen Sängerinnen herangewachſen; beſonders ragte Aloyſe, die Zweitgeborne, durch eine wunderherrliche, glockenreine Silberſtimme hervor, und der k. k. Geſandte, Graf Lehrbach, machte im Namen ſeines Monarchen dem Vater ſehr vortheilhafte Anträge. Dieſer ließ durch ſolch' glänzende Verſprechungen ſich blenden, entſagte nach einem kaum zehnmonatlichen Engagement, wo ſeine und der Seinigen Zukunft geborgen geweſen wäre, ordnete und betrieb mit der haſtigen Eile Alles zur Abreiſe, und langte auch wirklich ſchon am 9. Auguſt 1779, gerade während des Mitregenten, Kaiſer Joſeph II. Abweſenheit, in Wien an. Kaum vergönnte ihm aber das Schickſal die Vaterfreude, dem erſten, mit ausnehmend günſtigen Erfolge gekrönten Debut ſeiner Aloyſe noch beiwohnen zu können, als in der Nacht des 22. Octobers plötzlich ein Schlagfluß dem Daſeyn des rüſtigen 45jährigen Mannes ein Ende machte, ohne daß für die Hinterlaſſenen geſorgt und der troſtloſen Mutter mit ihren vier verwaiſeten Töchtern — da der Himmel den Knaben nebſt deſſen zwei jüngeren Brüdern wieder zu ſich genommen hatte — die ihr ſtipulirte Penſion legal und decretmäßig ausgemittelt war. Ueber Aloyſe ſehe man nun das weitere in dem Artikel Lange. — Joſepha, die Erſtgeborene, bildete ſich unter Righini's Leitung zu einer gewandten Bravour-Sängerin. Da aber der verhängnißvolle December des 1780r Jahres nicht nur der öſterreichiſchen Monarchie Marie Thereſien, die angebetete Landesmutter, ſondern auch der Weber'ſchen Familie eine großmüthige Gönnerin raubte, ſo ſah letztere mit jenem traurigen Ereigniſſe ihren einzigen Hoffnungsanker verſinken, und die Mutter ſich bemüßigt, abermals eine Tochter aus ihren Armen zu reißen. Joſephe folgte einer Einladung zur Grätzer Bühne, wodurch ſie in den Stand geſetzt wurde, die Zurückgelaſſenen wenigſtens zeitweilig unterſtützen zu können. Binnen einigen Jahren begründete ſie ſich einen ehrenvollen Ruf, welchem ſie die Anſtellung als erſte Sängerin am Schikaneder'ſchen Theater in Wien verdankte, wo ſie ſich mit dem Violiniſten Franz Hofer vermählte und vorzüglich im Coloraturen-Genre excellirte. Ihre außerordentliche Höhe bis f, g ſogar a in der viergeſtr. Octave, und ihr bril-

lantes Staccato wurden ſpeciell von den damaligen Opern-Componiſten berückſichtigt, und ſofort wird es denn auch erklärbar, warum z. B. Paul Wranitzky den Oberon, oder Mozart, aus ſchwägerlicher Galanterie, die Königin der Nacht mit einem Paſſagenreichthum ausſchmückte, der ſicherlich mit der beſſeren Ueberzeugung im offenbaren Widerſpruch ſtand. Nach wenig Jahren ſchon wieder Wittwe geworden, verehelichte ſie ſich, nachdem auch ihre Mutter zur Ruhe eingegangen, das zweitemal mit dem Baſſänger Fr. Seb. Meier (ſ. d.), verließ bald nachher die Bühne und ſtarb 1820. Ihre einzige Tochter, eine unter dem Adoptivnamen Meier bekannte, zwar nicht ausgezeichnete, aber gut verwendbare Sängerin, war einige Zeit über beim Hofoperntheater angeſtellt, und wurde die Gattin des k. k. Börſe-Commiſſärs Hönig. — Conſtanzen's Muſikmeiſter, erſt in München, ſpäter in Wien, war W. A. Mozart; bald aber entſpann ſich zwiſchen dem Lehrer und der lernbegierigen Schülerin ein zärtlicheres Verhältniß. Obwohl nun der Brautwerber eine, vielleicht nicht allzuernſtlich gemeinte, abſchlägliche Antwort erhielt, unter dem Vorwande, daß der Freier zur Zeit noch einer fixen Anſtellung ermangele, ſo bekümmerte ſolches denſelben nur wenig, er wagte vielmehr einen Genieſtreich, und entführte ſein liebes Bräutchen, verſteht ſich mit ihrer gegenſeitigen Einwilligung, aus der eigenen, in einem Stadthauſe, „zum Auge Gottes“ genannt, befindlichen Wohnung. Weil nun zufälliger Weiſe an demſelben Tage des neugebackenen Ehemanns Oper: „Belmont und Conſtanze,“ oder „die Entführung aus dem Serail“ im Nationaltheater dargeſtellt wurde, ſo gab dieſes Quid pro quo zu mancherlei Witzſpielen Veranlaſſung, und Kaiſer Joſeph, welcher nicht unwahrſcheinlich von der ganzen Geſchichte zum voraus verſtändigt und mit in's Geheimniß gezogen war, oder wohl gar den zukünftigen Cammer-Capellmeiſter bereits ſchon in petto hatte, taufte in ſcherzhafter Laune den Titel dieſer Operette um, und nannte dieſelbe nie anders als „Mozart und Conſtanze“, oder „die Entführung aus dem Auge Gottes.“ Aus dieſer mit ſechs Kindern geſegneten Ehe blieb nur der zweite und der letztgeborene Knabe am Leben. Carl widmete ſich dem cameraliſtiſchen Fache, iſt zu Mailand in Staatsdienſten angeſtellt, und betreibt die Muſik blos als Dilettant. Wolfgang Amade, des Vaters verjüngtes Ebenbild, hat ausſchließlich der Tonkunſt ſich gewidmet (ſ. d.). Nach dem Ableben des deutſchen Amphion machte die Wittwe eine Kunſtreiſe durch Deutſchland, brachte in den meiſten Hauptſtädten deſſen letzte Arbeiten zu Gehör und veröffentlichte aus dem unſchätzbaren Nachlaſſe Mehreres durch den Druck. Bald nach ihrer Rückkunft lernte ſie in Wien den damaligen Königl. Däniſchen Geſandtſchafts- und Etats-Rath Georg Nicol. v. Niſſen, Ritter des Danenbrog-Ordens, einen glühenden Verehrer ihres verklärten Gatten, kennen und achten. Immer feſter umſchlang beide ein gleichgeſinntes Freundſchaftsband, und um ſolches unauflöslich zu knüpfen, ließen ſie ſich 1810 in der Domkirche zu Preßburg trauen. Kurz darauf folgte die Neuvermählte ihrem Gemahl nach Kopenhagen, und ſpäter zogen ſie nach Salzburg, zur Realiſirung eines längſt genährten Projectes, nämlich die Herausgabe einer pragmatiſch-authentiſchen, möglichſt vollſtändigen, allumfaſſenden Biographie W. A. Mozarts, hier an Ort und Stelle geſchichtliche Daten und notoriſch verbürgte Belege zu ſammeln. Mitten aber in dieſer ihm ſo lieb gewordenen Beſchäftigung, und ohne an's erſehnte Ziel der Vollendung zu gelangen, überraſchte ihn plötzlich der Tod am 24. März 1826; und es war in der That ein ſonderbarer Conflict, daß die nunmehr doppelt verwittwete Frau gerade eben in jener Stadt den zweiten Gatten verlieren mußte, in welcher ihr Erſter das Licht der Welt erblickt hatte. Mit dem feſten Entſchluſſe, auch ihre noch übrigen Lebenstage in der romantiſchen, ihr zwiefach unvergeßlichen Juvavia zu beſchließen, war es ihre erſte Sorge, das hinterlaſſene Manuſcript mittelſt des vorgefundenen Materials zu ergänzen, und der darnach ſehnſüchtigen Kunſtwelt im Drucke vorzulegen. Nicht lange, ſo erhielt ſie eine Mitgefährtin der Einſamkeit an ihrer jüngſten Schweſter Sophie, welche, gleich ihr, an demſelben Tag und Jahr des Gatten Verluſt betrauerte. Dieſe hatte ſchon im Mädchenalter den Theaterſänger Jakob Haibel (ſ. d.) im Hauſe ihrer Schweſter Joſepha Hofer-Meier kennen gelernt, und war demſelben nach Diakowar in Slavonien gefolgt, woſelbſt jener die Chordirectorſtelle am biſchöflichen Domcapitel bekleidete, mit ihm ehelich ſich verbunden und 21 Jahre in harmoniſcher Eintracht, fern von den Ihrigen, jedoch ohne Mutterfreuden zu genießen, durchlebt.

Weber, Carl Maria von, in der nachmozartiſchen Periode einer der genialſten und fruchtbarſten deutſchen Componiſten, und als Künſtler überhaupt betrachtet auch einer der merkwürdigſten Männer des laufenden Jahrhunderts. Er ward zu Eutin im Holſteiniſchen am 18. December 1786 geboren. Sein Vater war Major und ſorgte für die beſte Erziehung des Knaben, der zu wiſſenſchaftlichen Zwecken beſtimmt war. Einer inneren Neigung zu Folge theilten ſich in alle ſeine Jugendmuße Malerei und Muſik; in erſterer verſuchte er ſich nicht ohne Glück, doch die Tonkunſt verdrängte, ihm ſelbſt vielleicht kaum bewußt, jene ihre Schweſter allmählig ganz und gar. W. that in ſeiner Jugend in den Freiſtunden, welche ihm die Schularbeiten ließen, faſt nichts als muſiciren, kaum daß er einmal ſich ſonderlich aufgefordert fühlte, mit anderen Knaben im Freien ſich zu ergehen. Eine angeborene Unſtätigkeit und eigenthümliche Neigung, nicht viel länger als zu genauerer Bekanntſchaft nöthig war an einem Orte zu verweilen, war Urſache, daß der Vater ſehr oft ſeinen Wohnſitz wechſelte. Daraus entſtand für den Sohn allerdings der Nachtheil, daß auch ſein Unterricht oft ein anderer und nicht immer der beſte wurde, denn nicht überall gab es in ſeinen Lieblingsfächern auch gleich gute Lehrer. Es ließe ſich aus dieſem Umſtande recht wohl die Erſcheinung herleiten, daß ſeine Erſtlingsarbeiten an einem Mangel von ſyſtematiſcher Ordnung und Charakterfeſtigkeit leiden. Es ſprach ſich, wie in ſeinem Clavierſpiel, keine beſtimmte Richtung, keine eigentliche Schule darin aus, ſondern mehr, wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen, ohne mißverſtanden zu werden, ein verworrenes Genie, oder umgekehrt, eine geniale Unordnung. Den beſten Grund zur künſtigen, deutlichen und charaktervollen Spielweiſe auf dem Clavier legte er bei dem braven und ſtrengen, eifrigen Heuſchkel in Hildburghauſen, wo ſein Vater um 1796 verweilte. Je mehr dieſer die allmählige Entwickelung eines großen Talents in dem Sohne wahrnahm, deſto liebevoller und bereitwilliger ſorgte er für deſſen weitere Ausbildung und ſcheute dazu kein Opfer. Daher brachte er unſeren W. auch einige Zeit zu Michael Haydn in Salzburg. Doch ſtand dieſer ernſte Mann dem Kinde noch zu fern, und dieſes konnte daher nur wenig und das Wenige ſelbſt nur mit großer Anſtrengung von ihm lernen. Zu ſeiner Aufmunterung ließ der Vater auch 1798 ſechs Fughetten, welche er componirt hatte, drucken, und die Leipziger allgemeine muſikaliſche Zeitung zeigte dieſes ſein erſtes gedrucktes und öffentliches Werk freundlich an. Dann brachte zu Ende deſſelben Jahres noch der Vater ihn nach München, wo der große Valeſi (Walleshauſer) ihn im Singen und der Hoforganiſt Kalcher in der Compoſition unterrichten mußten. Den ſorgfältigen, klaren und vollkommen ſtufenweis fortſchreitenden Unterweiſungen des Letzteren verdankte W. größtentheils die Beherrſchung und den gewandten Gebrauch der Kunſtmittel, beſonders in Beziehung auf den vierſtimmigen reinen Satz, wodurch er nachgehends ſich ſo ſehr vor vielen anderen Componiſten auszeichnete. Mit unermüdlichem Fleiße aber arbeitete er auch ſeine Studien und Aufgaben aus. Damals auch ſchon fing ſich bei ihm eine beſondere Vorliebe zum Dramatiſchen an beſtimmt auszuſprechen.

Digitized by Google

Er ſchrieb an größeren Werken unter den Augen ſeines Lehrers die Oper „die Macht der Liebe und des Weins," dann eine Meſſe und Mehreres für Inſtrumente, welche ſämmtliche Verſuche er ſpätee aber den Flammen übergab, damit, wie er ſich ausdrückte, nicht an dieſen Kindereien die Welt ſeine Kräfte ermeſſen möchte. Von der Natur mit einem äußerſt regen, feurigen und Alles raſch ergreifenden Geiſte begabt, reichte auch damals ſchon die Muſik bei weitem nicht aus, ihn genugſam zu beſchäftigen, und es verbreitete ſich ſein Denken und Streben über noch manche andeee, oft ganz heterogene Dinge. So kam es, daß er ſich in jener Zeit der Idee hingab, dem von Seuneſelder eben erfundenen Steindruck den Rang abzugewinnen, und endlich auch glaubte er, dieſelbe Erfindung, aber mit einer noch zweckmäßigeren Maſchine gemacht zu haben. Um die Sache, welche bedeutenden Gewinn verſprach, in's Große zu treiben, zog er mit ſeinem Vater nach Freiberg in Sachſen, wo er alles dazu nöthige Material meinte bequemer zur Hand zu haben. Die Weitläufigkeit des Geſchäfts aber, und ſein Mechaniſches, Geiſttödtendes ließen ihn eben ſo bald wieder davon abſtehen, als er es mit Haſt und Eiſer ergriffen hatte, und nun mit verdoppelter Luſt die Compoſition auf's Neue fortſetzen. Was in München von ihm gedruckt wurde, waren nichts als ſechs Variationen für das Pianoforte. Als 14jährigee Knabe jetzt ſchrieb er die Oper „das Waldmädchen," wozu ihm Ritter von Reinsberg den Text geliefert hatte, und die auch im November 1800 mit großem Beifalle aufgeführt wurde, ja ſich nach Wien, Prag, Petersburg, und überhaupt viel weiter verbreitete, als es dem, damals freilich darüber entzückten, Künſtler ſpäteehin lieb war, da er ſelbſt ſie für ein höchſt unreifes, wenn vielleicht auch nicht ganz erfindungsleeres Produkt erklärte. Ein Artikel in der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung weckte in dem jungen und für alles Neue ſchnell empfänglichen und begeiſterten Componiſten die Idee, auf eine ganz neue und originelle Weiſe zu arbeiten, durch welche beſonders die älteren vergeſſenen Inſtrumente wieder in Erinnerung und Aufnahme gebracht würden. Demgemäß componirte er, und zwar in Salzburg, wohin er Familienangelegenheiten halber gereist war, im Jahre 1801 „Peter Schmoll und ſeine Nachbaren," die, wie ſich auch nicht anders erwarten ließ, in Augsburg ohne ſonderlichen Erfolg aufgeführt wurde. Die Ouverture dazu arbeitete er ſpäter um und ließ ſie drucken. 1802 machte er mit ſeinem Vater eine muſikaliſche Reiſe nach Leipzig, Hamburg und Holſtein, wo ee mit dem größten Eifer theoretiſche Werke über Muſik ſammelte und ſtudirte, aber durch mannigfaltige Zweifel bewogen, die Harmonie in ihrem Grunde zu erforſchen, ſich ſein eigenes muſikaliſches Gebäude aufſtellte, und in dieſem die herrlichen Regeln der Alten durch eigenes Nachdenken begründete und weiter durchführte. Hatte dies Unternehmen weiter keinen Nutzen, ſo klärte es die unermeßlich weite und große Tonwelt nur noch mehr vor ſeinen Blicken auf. Hiernach drängte es ihn, das ſchöne, muſikaliſche Wien zu ſehen und zu genießen, und zum erſtenmale allein betrat er dieſe Halle. Unter mehreren großen Tonmeiſtern lernte er hier Vater Haydn und den originellen Abbe Vogler kennen, welcher Letztere beſonders mit vieler Liebe und Wohlwollenheit dem ernſten Streben des Jünglings entgegenkam, und mit der reinſten Hingebung ihm den Schatz ſeines Wiſſens aufſchloß. Vogler war es auch, der ihn veranlaßte, für jetzt noch, ſo viel und ſchwere Entſagung es ihn koſtete, das Ausarbeiten größerer Tonwerke aufzugeben und nun beinahe zwei volle Jahre hindurch blos dem emſigen und unermüdlichen Studium der verſchiedenartigſten Werke großer Meiſter ſich hinzugeben. In Gemeinſchaft mit ſeinem Lehrer zergliederte er dieſe in Hinſicht ihres Baues, ihrer Ideenausführung und der Benutzung der vorhandenen Kunſtmittel, und ſuchte das Gefundene dann durch eigene Studien ſich ſelbſt anzueignen. Auch als Pianofortespieler begann er jetzt eine eigene und zwar die eigentlich künſtleriſche Epoche ſeiner Virtuoſenlaufbahn. Was früher blos geniale Ausflüge geweſen waren, ward jetzt zu einem eigenthümlichen Gepräge ſeines Spiels, und es kam mehr Syſtem und Charakter in ſeinen Vortrag. Von ſeinen Compoſitionen erſchienen öffentlich nur ein Paar Weekchen, nämlich ein Heft Variationen für Pianoforte und der Clavierauszug dee Vogler'ſchen Oper „Samorie," den er auf Vogler's eigenen Antrieb fertigte. Endlich führte ihn ein Ruf als Muſikdirector nach Breslau, und hier eröffnete ſich ſeiner Wirkſamkeit auch ein ganz neues Gebiet. Er mußte nicht blos ein neues Orcheſter, ſondern auch einen neuen Chor daſelbſt ſchaffen, und daneben auch ſich ſelbſt erſt zum Dieector ſtempeln, was Alles ihm aber bald und vollkommen gelang. Daß bei ſo vielen Dienſtgeſchäften und beſonderen eigenen Uebungen für tondichterliſche Arbeiten nur ſehr wenig Zeit und Muße übrig blieb, leuchtet ein; dennoch vollendete er die von Rhode gedichtete Oper „Rübezahl." 1806 zog ihn der kunſtliebende Herzog Eugen von Würtemberg nach Carlsruhe in Schleſien. Hier ſchrieb er zwei Sinfonien, mehrere Concerte und Harmonieſtücke. Als aber der Krieg das niedliche Theater und die brave Capelle des Herzogs zerſtörte, unternahm er eine Kunſtreiſe, von welcher er indeſſen bald in das Haus des Herzogs zu Stuttgart zurückkehrte. Hier ſchrieb er ſeine Oper „Silvana," nach dem Sujet des „Waldmädchens" von Hiemer neu umgearbeitet. Der Clavierauszug davon erſchien ſpäter bei Schleſinger in Berlin. Ferner componirte er die Cantate „der erſte Ton," nebſt einigen Ouverturen und Sinfonien, und ſchrieb beſonders viele Clavierſachen. 1810 trat er eine zweite große Kunſtreiſe an, die ihn auch nach Frankreich und von da zurück über München nach Berlin führte. Seine Opern wurden gegeben und ſeine Concerte waren ſehr beſucht. Im Verein mit den beiden ſehr talentvollen Kunſtjüngern Meyerbeer und Günsbacher genoß er, ſelbſt gereifter und zur Prüfung fähiger, hiernach nochmals Vogler's tiefe Erfahrungen, und ſchrieb ſeine Opee „Abu-Haſſan" zu Darmſtadt 1810. Von 1813 bis 1816 leitete er als Muſikdirector die Oper in Prag, die er ganz neu organiſirte, und dort componirte er auch die große Cantate „Kampf und Sieg," welche durch Größe und Fülle der Ideen, wie durch glänzende Beaebeitung imponirt, gleichwohl aber auch noch keinen ganz beſtimmten Styl offenbart. Nur ſeiner Kunſt lebend, legte er dieſe Stelle nieder, als ſein Zweck für Prag erreicht war, und zog abermals frei in die Welt. 1816 hielt er ſich längere Zeit in dem Hauſe eines kunſtſinnigen Freundes auf und ſchrieb daſelbſt drei ſeiner ſchönſten Pianoforteſonaten. Viele und ſchöne Anerbieten kamen ihm bald von allen Seiten entgegen, aber keines als der Ruf nach Dresden zur Bildung einer deutſchen Oper konnte ihn auf's Neue feſthalten, und dieſem Geſchäfte widmete ee nun ſeit 1817 auch den ſchönſten odee doch größten Theil ſeiner Thätigkeit, wofür ihm die allgemeinſte Anerkennung, ſelbſt von denen ward, welche durch eine gewiſſe Künſtlerlaune ſonſt abgehalten zu werden pflegen, auch dem größten Verdienſte ihrer Geſchäftsgenoſſen den ſchuldigen Dank und die rechtmäßig erworbene Achtung zu zollen. Unter dem, was er zunächſt componirte, zeichneten ſich vornehmlich einige Gelegenheitscantaten aus, z. B. die Cantate zum Regieeungsjubiläum des Königs von Sachſen, dann die bekannte Jubel-Ouverture, mehrere Vermählungscantaten, und die äußerſt gediegene Meſſe zum Namenstage des Königs nebſt Offertorium, der nachher eine zweite folgte. Hierauf ſchrieb er jenen „Freiſchütz" mit Kind's Text, der zuerſt 1821 zu Berlin aufgeführt wurde, und dann durch die ganze civiliſirte Welt erklang, damit ſeinem Verfaſſer eine Celebrität und Popularität gewinnend, wie ſich ſeitdem wohl kein Componiſt ihrer rühmen konnte. Es iſt wenig bekannt, aber erwieſen, daß Weber diejenigen Melodien, welche hauptſächlich eben dieſer Oper einen Weg übee alle großen und kleinen Theater Europa's bahnten, aus einem Clavierconcerte des jetzt in tiefer Geiſtesverwirrung vergrabenen

Organiſten Böhner entlehnte; Schreiber dieſes iſt die Thatſache bis auf die Note hin zu erweiſen erbötig; indeſſen die Opee trug, trotz auch mancher Abſurditäten, die darin vorkommen, wie auf Adlerflügeln Weber's Namen in wunderbarer Schnelle durch die halbe Welt und der unerhörte Erfolg des „Frelſchütz," welcher durch ſeine äußerſt volksthümlichen Melodien einestheils, und anderntheils durch das imponirende Zauberwerk des Kugelgießens in der Wolfsſchlucht zu erklären iſt, verſchaffte ihm den Antrag, eine neue Oper füe Wien zu componieren, wozu Frau von Chezy ihm nach einer altfranzöſiſchen Erzählung die „Euryanthe" dichtete. Dieſes Werk beſchäftigte ihn von 1822 bis zum Herbſte 1823, und im September letzteren Jahres reiſte er ſelbſt nach Wien, um es dort aufzuführen, was denn auch am 25. October zum erſtenmale geſchah. Der Erfolg der Oper war nicht der glänzende wie der des „Freiſchütz," doch liegt die Schuld ſichee nicht in der großartigen Muſik, ſondern lediglich in manchen äußeren Elementen. 1824 erhielt W. von London aus den Auftrag, die Oper „Oberon" für das Coventgardentheater zu componiren, und zugleich war der erſte Akt des Textes beigelegt. Als Vorarbeit beſchäftigte er ſich ernſtlich mit der engliſchen Sprache, aber ſeine angeſtrengten Berufsarbeiten, zumal da er zugleich die Geſchäfte ſeines kränklichen und oft nach Italien reiſenden Collegen Morlacchi verſehen mußte, griffen in Verbindung mit ſeinen Studien ſein Geſundheit an, und er konnte ſich des Auftrags nicht ſo ſchnell als man verlangte und er ſelbſt auch wünſchte, entledigen. Den Sommer 1825 brachte er zur Herſtellung ſeiner Geſundheit in Ems zu; dann ging er nach Berlin und brachte doet zu Ende des Jahres ſeine „Euryanthe" auf die Bühne. Sein Hals- und Bruſtübel verſchlimmerte ſich 1826; indeſſen ſetzte er ſeine Arbeit an dem „Oberon" jetzt unausgeſetzt fort, entriß ſich den Armen ſeiner beſorgten Freunde, ging im Februar nach London, vollendete dort ſeinen „Oberon," führte ihn auf, aber am Tage auch, wo ſein „Freiſchütz" zu ſeinem Benefiz aufgeführt werden ſollte, am 5. Juli 1826, hauchte dee innige und treue Menſch, der große Künſtler, der liebende Gatte, den ſelbſt in dem Gewühle Londons eine überſchwengliche Sehnſucht nach ſeiner Heimath zog, und den der enthuſiaſtiſchſte Beifall nicht taub machen konnte gegen die Stimme des Herzens, der den Jubelruf des Briten ehrte, ohne ihn aber lieben zu können, den letzten Lebensathem aus, und der Fromme ging, ſeines Glaubens „wie Gott will" getroſt, hinüber in die Wohnung des ewigen Friedens. Als Catholiken begrub man ihn feierlich in der Moorfieldscapelle. — C. M. von Weber hat, ungeachtet der nicht ſehr großen Zahl ſeiner dahin gehörigen Werke, in der dramatiſchen Compoſition Epoche gemacht, vieles Neue geſchaffen, die Inſtrumente mit einziger, tiefer Wirkung angewendet, den Volksgeſang veredelt und dem Singſpiele ein neues, wirkſames Leben eingehaucht. Die Geiſtergeſänge ſeines „Oberon" gehören zu den idealſten Charakterbildern, die je in der Muſik aufgeſtellt worden ſind. Leider hat er die komiſche Oper „die drei Pintos" von Theodor Hell, an welcher er ſeit mehreren Jahren arbeitete, unvollendet hinterlaſſen. Weber verband übrigens die glänzendſten Eigenſchaften in einer Perſon; er war nicht nur einer der originellſten Tonſetzer, ein großer Virtuos, der im Pianofortespiel beſonders in ſeiner letzten Zeit große Eigenthümlichkeiten bekundete, ein eben ſo feuriger als beſonnener, einſichtsvoller und umfaſſender Director, ein in den äſthetiſchen und grammatiſchen Theilen ſeiner Kunſt überall einheimiſchee Theoretiker, ſondern auch einer der gebildetſten und geiſtreichſten Männer, der das Leben von einem höheren Standpunkte aus betrachtete als die meiſten Künſtler zu thun pflegen. Das beweiſen vornehmlich die Aufſätze und Abhandlungen, welche er in großer Zahl in verſchiedenen Zeitſchriften, meiſt anonym, über künſtleriſche Gegenſtände lieferte, und daher auch ſeine wundervollen muſikaliſchen Dichtungen, welche das Ohr zauberiſch zu vergnügen und ganz zu gewinnen wiſſen, ohne der äſthetiſchen Wahrheit abtrünnig zu werden, und dieſe heilig zu halten verſtehen, ohne dieſem Heiligen das Zeitliche zu opfern, die Sinneluſt und den Reiz der Anmuth und Lieblichkeit, als wären dieſe Dinge vom Böſen, von ſich werfen zu müſſen. In der That, das iſt gerade, was ſich als das Charakteriſtiſche der Compoſition unſeres W. auszeichnet, und vorzüglich in dem Freiſchütz ſich erſt recht vorwaltend ausgeſprochen hat, daß ſeine Tondichtungen überall Wahrheit des Ausdrucks mit der entſprechendſten Anmuth fließender, ja ſelbſt populärer Melodien und mit ſüßem Harmonienzauber vereinigen. Dieſe Einigung, dies gleichzeitige Erfüllen dee beiden Aufgaben des leiblichen, wie des geiſtigen Sinnes, dieſes wahre utile dulci, iſt offenbar der Talisman, durch welchen es W. gelang, uns nicht allein gleich bei dee erſten Bekanntſchaft ſo lieb zu werden, ſondern auch auf die Dauer uns ſo werth zu bleiben, und ſo den Beweis zu liefern, daß, auch ohne das Höhere zu vernachläſſigen, ſich doch ein großes Publikum nicht allein gewinnen, ſondern daß es ſich geeade nur auf dieſe Weiſe erſt recht feſthalten läßt. Die große Anzahl von W.'s oben nicht ausdrücklich genannten, aber im Stiche erſchienenen Compoſitionen enthält eine Menge von Inſtrumentalſtücken, beſonders für concertirende Inſtrumente und ſehr geübte Spieler berechnet, als: Concerte, Concertino's, Potpourri und Harmonieſtücke für Pianoforte, Clarinette, Fagott, Horn, Violoncell, Sonaten, Variationen, Polonaiſen und Tänze, ein Clarinettquintett und einige Sinfonien; verſchiedene Cantaten, Concertarien, vierſtimmige Geſangſtücke und Lieder zum Clavier, worunter die mit ſo unendlich vielem Beifall aufgenommene Liederſammlung „Leier und Schwert" (von Körner), worin man überall den poetiſchen und declamatoriſchen Tonſetzer erkennt. Viele Intereſſe haben die in Kind's „Muſe" mitgetheilten Fragmente, in welchen Weber ſeine Anſichten und Erfahrungen unter dem Titel „Künſtlerleben" ausſpricht. Das Ganze gab ſein Freund Theodor Hell (Winkler) unter dem Titel „Hinterlaſſene Schriften von C. M. v. Weber" in zwei Bänden heraus, und eine neue Sammlung von ſeinen hinterlaſſenen Papieren ſteht uns durch die Schleſinger'ſche Buchhandlung in Berlin bevor. Jene erſte Sammlung und eine Reihe von Aufſätzen und Briefen von ihm und über ihn in der Zeitſchrift „Cäcilia" liefern reiche Materialien zu einer ausführlichen Biographie. Als die Nachricht von ſeinem Tode nach Deutſchland kam, ward durch Benefizvorſtellungen in Theatern und Conceeten ein Fonds füe die Erziehung ſeiner Kinder gegründet. Die Verſetzung ſeiner Aſche in's deutſche Vaterland, ſowie die vielen bei dieſem Anlaſſe vorgekommenen Feierlichkeiten, zu deren näherer Beſchreibung uns hier der Raum fehlt, ſind in faſt allen Tagblättern nachzuleſen.

Weberling, Johann Friedrich, angeſehenee Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts und Componiſt für ſein Inſtrument, war 1738 zu Stuttgart geboren, und ſtarb um 1825.

Wechſelnote, eine mit dem Accorde gleichzeitig eintretende Durchgangsnote. S. über das Weitere den Artikel Durchgang.

Wecker, Georg Caspar, einer der größten Orgelſpieler und geachtetſten Kirchencomponiſten ſeiner Zeit, geboren zu Nürnberg am 2. April 1632, ſtarb daſelbſt als Organiſt an der Sebalderkirche am 20. April 1695.

Wecker, Johann Gottfried, vorzüglicher Hornvirtuoſe in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, aus Gebhardsdorf in der Oberlauſitz gebürtig. Außer dem Horne ſpielte ee auch fertig Clavier und Violine. Sein Todesjahr findet ſich nirgends angegeben, abee es muß noch in die erſte Hälfte des vorigen Jahrhunderts fallen.

Weckmann, Matthias, berühmtee Organiſt des 17. Jahrhunderts, war geboren zu Oppershauſen in Thüringen 1621. Als 1654 die Organiſtenſtelle zu St. Jacob in Hamburg vacant wurde, machte er auf beſondere Einladung das Probeſpiel mit, und Selle,

Digitized by Google

Scheidemann, Prätorius und der Violiniſt Schope, welche zu Richtern erwählt worden waren, erklärten ihn einſtimmig für den beſten unter allen den vorhandenen Aſpiranten, unter welchen ſelbſt Männer von bedeutendem Rufe ſich befanden, und er erhielt ſomit die Stelle. 1668 errichtete er in Hamburg ein ſtehendes Concert, an welchem über 50 Mitglieder Theil nahmen. Als Dank für die Compoſitionen, welche er dem Churfürſten von Sachſen noch zuſchickte, übernahm dieſer die Koſten der Studien von Weckmann's beiden Söhnen auf der Univerſität zu Wittenberg, die indeß beide als noch junge Männer ſtarben. W. ſtarb zu Hamburg 1674. Gedruckt ſind von ſeinen Compoſitionen nur einige Canzonen für zwei Violinen und Fagott mit Generalbaß.

Wedemann, Wilhelm, Hofkantor, Hoforganiſt und Seminar-Lehrer in Weimar, iſt den 24. Juli 1805 in Udeſtedt bei Erfurt geboren. Er erhielt den erſten Schul- und Muſik-Unterricht (da ihm der Vater ſehr frühzeitig geſtorben war) von dem Schullehrer Stolze in Udeſtedt, ging beim daſigen Superintendent Lincke in die lateiniſche Stunde, und kam in ſeinem dreizehnten Jahre in das Gymnaſium nach Erfurt, welches er bis zum ſiebenzehnten Jahre beſuchte. Während dieſer Zeit genoß er Unterricht im Clavierſpiel und Generalbaß beim Gymnaſiaſt H. W. Stolze (jetzt Organiſt und Muſiklehrer in Celle), und trat in das Singchor, welches unter der Leitung des Muſikdirectors J. J. Müller ſtand. Hierauf trat er in das (von dem auch als pädagogiſcher Schriftſteller rühmlichſt bekannten Regierungs- und Schulrath K. Hahn) neu gegründete Schullehrer-Seminar in Erfurt, woſelbſt er unter Andern auch Gelegenheit fand, den Unterricht des berühmten Organiſten und Componiſten M. G. Fiſcher zu genießen. Im Jahre 1824 verließ er dieſe Anſtalt, um die Hauslehrerſtelle beim Oberſt und Commandant von Köhler in Erfurt zu übernehmen. Hier blieb er, bis er 1827 vom Stadtrath zu Buttſtedt als Organiſt und Elementarlehrer dahin berufen wurde. Fünf Jahre ſpäter wurde ihm vom Großherzogl. Ober-Konſiſtorium in Weimar die zweite Seminarlehrer- und Organiſten-Stelle an der Hofkirche zu Weimar übertragen, in welchem Wirkungskreiſe er ſich noch befindet. Was W. als muſikaliſcher Schriftſteller und Componiſt geleiſtet, iſt wohl den Meiſten unſerer Leſer bekannt und lieb geworden, und es iſt gewiß erfreulich und dankenswerth, es aus der geſchickten Hand eines Mannes zu empfangen, der bewieſen hat, daß er die Bedürfniſſe kennt und ihnen abzuhelfen weiß; in ſeinen Kinderbildern (3 Hefte) findet man nur zweckmäßige Texte, gehaltvolle, anſprechende, leicht ſingbare Melodien. Er verſteht es, ganz im Geiſte der Kinder zu komponiren, denn ſeine praktiſchen Uebungen für den progreſſiven Clavier-Unterricht (4 Hefte) ſind faſt ſämmtlich höchſt gelungen zu nennen.

Weelkes, Thomas, gegen Ende des 16. Jahrhunderts Organiſt zu Wincheſter, dann 1608 Baccalaureus der Muſik, auch Mitglied der Königl. Capelle, und endlich Organiſt zu Chicheſter, gehörte zu den beſſeren Componiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes. Er ſchrieb beſonders viele Madrigalen, Balladen und andere Singſachen.

Weich, in der Muſik ein Beiwort, für welches die Technik lieber den Ausdruck Moll gebraucht, ſ. daher auch über alles Weitere dieſen Artikel.

Weidinger, zu Anfange dieſes Jahrhunderts Kaiſerl. Hoftrompeter in Wien, ſ. Trompete.

Weidner, ſ. Triphon.

Weigang, Anton, wurde den 28. Februar 1751 zu Melling in der Grafſchaft Glatz von armen Eltern geboren. Nachdem er an ſeinem 50jährigen Prieſterjubiläum den Titel eines fürſt-erzbiſchöflichen Notarius erhalten hatte, endete den 18. Mai 1829 ein Schlagfluß ſein thatenreiches Leben; die Begräbnißlieder, das Miſerere und das Requiem zu ſeiner Beerdigung hatte er ſich ſelbſt ein Jahr früher componirt. — Wie ſegensreich er als Prieſter in ſeiner Gemeinde wirkte, wie hoch der immer ſtrenge und ernſte Mann geachtet und faſt angebetet wurde, gehört weniger hieher, als was er in muſikaliſcher Hinſicht leiſtete. W. componirte außer einigen Gelegenheitsſachen nur für die Kirche, und da er ſehr gründliche Studien gemacht hatte und der tiefe Ernſt, der ſeinem Charakter eigen war, auch in allen ſeinen Compoſitionen wehte, ſo waren ſie auch alle in einem ächt kirchlichen Style geſchrieben. Seine ſichere Gewandtheit in Handhabung aller muſikaliſchen Formen und Anwendung aller Arten des Contrapunkts, ein ſeltenes Glück in Erfindung eigenthümlicher Fugenthemas ſind wohl auch der Grund, daß alle ſeine Compoſitionen den Geiſt der Fuge athmen, wie es die alten unumſtößlichen Geſetze erfordern. Da er auf ſeinem Kirchenchor keine fade, am allerwenigſten unkirchliche Muſik duldete, ſo brachte er es bald dahin, daß die Kirchenmuſik in ſeinem Dorfe allen übrigen Kirchen den Rang ſtreitig machte, ſelbſt größere Städte, wie Glatz, nicht ausgenommen. Dieſem Beiſpiele ſuchten Andere nachzueifern, und ſo übte er auf die Kirchenmuſik der ganzen Grafſchaft einen wohlthätigen Einfluß aus. Er ſelbſt ſtand noch oft als ein 70jähriger Greis an dem erſten Violinpulte und leitete mit ſeinem kräftigen Violintone die Aufführung größerer Violincompoſitionen, und die würdige, edle Geſtalt und ſein jugendliches Feuer belebte und begeiſterte alle Mitwirkenden. — Unter ſeinen Compoſitionen zeichnen ſich beſonders aus: 7 Meſſen, 2 Requiem, 2 Miſerere, mehrere Litaneyen, Salve Regina, Offertorien, dann mehrere Sammlungen Begräbnißlieder, als: für 4 Singſtimmen mit Begleitung einer größeren Blaſeharmonie; für 4 Singſtimmen mit Hornbegleitung; für 4 Singſtimmen allein; für 3 Singſtimmen allein, zu gewöhnlichem Gebrauch. Gedruckt ſind leider keine ſeiner Compoſitionen, doch ſind ſie, beſonders nach ſeinem Tode, in der ganzen Grafſchaft und auch in Schleſien weit verbreitet worden. Mit einer faſt abgöttiſchen Verehrung hing er an Mozart, eben ſo liebte er auch Haydn und Abt Vogler ſehr. Beethoven kannte er nur aus ſeinen allererſten Werken, und dieſe Unbekanntſchaft mit ſeinen ſpäteren, die nicht ſeine Schuld war, rächte ſich an ihm auf eine gewaltige und herzzerſchneidende Weiſe. In den vorletzten Jahren ſeines Lebens ſpielten einige ſeiner Freunde das große C-Dur-Quartett mit der Fuge. Mit der größten Theilnahme und geſpannteſten Aufmerkſamkeit hörte er dieſe Muſik an, doch nicht bis zum Schluß, denn ſchon in der Mitte des letzten Satzes mußte abgebrochen werden, weil Weigang die Beſinnung verloren hatte. Sein Geiſt war verwirrt und unter den heftigſten Thränen erklärte er, daß er nicht mehr im Stande ſey, dieſen Reichthum von Ideen zu faſſen und dieſen muſikaliſchen Combinationen zu folgen. Ein ganzer Tag verging, ehe er ſich wieder geſammelt hatte. So tief war der Eindruck, den dieſer Gigant auf ihn machte und ergreifend der Anblick, den würdigen Greis aus dieſem Anlaß in Thränen zu ſehen.

Weigl, Joſeph, (der Vater), geboren in Bayern den 19. März 1740, und geſtorben in Wien den 25. Jänner 1820; erſter Violoncelliſt bei der italieniſchen Oper, und ſeit 1792 auch Mitglied der k. k. Hofcapelle, deſſen ſeelenvoller Vortrag allgemein gerühmt wurde; Joſeph Haydn's Buſenfreund, der auch Pathenſtelle bei ſeinem Erſtgebornen vertrat. Zwei Jahre vor ſeinem Hinſcheiden erlebte der ſilberhaarige Greis noch die Freude, ſein 50jähriges Dienſt-Jubiläum durch die Verleihung der goldenen Verdienſt-Medaille verherrlicht zu ſehen.

Weigl, Joſeph, des vorhergehenden älteſter Sohn, k. k. Vice-Hofcapellmeiſter in Wien, geboren den 28. März 1766 zu Eiſenſtadt in Ungarn, geſtorben in Wien am 31. Februar 1846. Ein Urtheil über W. als Operncomponiſten wäre rein überflüſſig. Ganz Deutſchland, Italien, Frankreich, England, ja ſelbſt der ferne Norden, am Mälar-See, wie an der Newa, haben längſt darüber entſchieden, und ſeine, im unvergänglichen Jugendreize blühende „Schweizerfamilie“ iſt ſogar unſern

tranſatlantiſchen Gegenfüßlern kein Fremdling geblieben. In allen Weigl'ſchen Compoſitionen ſpricht klarer Ausdruck, reine Empfindung, warmes Gefühl, liebliche Zartheit und tiefe Gemüthlichkeit als Hauptchaeacterzug ſich aus; W. iſt gleich groß als Melodiſt wie als Harmoniker; er weiß ſeine Begleitung ſtets neu und intereſſant zu geſtalten, ohne jemals den Geſang dadurch zu beeinträchtigen; ja, wenn er auch geiſtreich eine eigenthümliche Figur ergreift und feſthält, und thematiſch ſie fortſpinnt, ſo iſt es doch nur das leiſe Gemurmel eines kriſtallenen Silberbächleins, das blos als eeizende Staffage den blumigen, Balſam duftenden Wieſengeund durchſchlängelt. Sein wahres Feld wae die Lyrik, und in der Behandlung eines idylliſchen Stoffes ſteht er unerreicht da, — ein muſikaliſcher Geßner. Folgendes iſt das ſummariſche Verzeichniß ſeiner ſämmtlichen Weeke; Opern: Die unnütze Vorſicht; la Sposa collerica; il Pazzo per forza; la Caffetiera; la Principessa d'Amalfi; Giulietta et Pierotto; l'Amor marinaro; l'Academia del Maestro Clsolfaut; I Solitari; l'Uniforme; (auf Befehl der Kaiſerin, welche ſelbſt die erſte Sopran-Parthie darin ſang, als Academie aufgeführt in Schönbrunn; ſpäter in deutſcher Ueberſetzung allgemein verbreitet); il principe invisibile (für das kaiſerliche Schloßtheater in Laxenburg); Cleopatra; il Rivale de se stesso; l'Imboscata (letzte drei für Mailand); l'Orfana d'Ieghilterra (nur in der Ueberſetzung: „Margarethe von Anjou“, aufgeführt); Das Petermännchen, zwei Theile (für das Leopoldſtädtertheater); Der Strazzenſammler; Das Dorf im Gebirge; Das Waiſenhaus; Die Schweitzerfamilie; Franziska von Foix; Veſta's Feuer (für das Theater an der Wien); Der Bergſturz; Kaiſer Hadrian; Die Jugend Peter des Großen; Baal's Sturz; die eiſerne Pforte. — Operetten: Oſiade; der Einſiedler; Nachtigall und Rabe; Waldemar; Eduard und Caroline — Ballete: Das Sinnbild des menſchlichen Lebens; Die Müller; Pygmalion; Richard Löwenherz; Der Raub der Helena; Der Brand von Troja; Alonzo und Cora; Rolla's Tod; Alcina; Alceſte; Die Tänzerin von Athen; Die Iſthmiſchen Spiele; Das Feſt der Bachanten; Die Spanier auf der Inſel Chriſtina. — Oratorien und Cantaten: La Passione di Gesu Christo; La resurezzione (beide auf Allerhöchſten Befehl); Amletto (Melodrama für das Haustheater der Fürſtin Lubomiesky); Flora e Minerva (für den Grafen Auersberg); Venere ed Adone (für den Fürſten Anton Eſterhazy); Diana ed Endimione (desgl.); Uniglior Dono (zum Geburtsfeſte des Kaiſers); l'Amor figlinole (zur Ankunft der Königin von Neapel); Il giorno di nascita; Il sagrificio (zu deren Geburtsfeſte); Il riposo dell' Europa (zur Friedensfeier); La Festa di Carolina negli Elisi (alle ſechs auf Befehl der Kaiſerin); Venere e Marte (für den Fürſten Lobkowitz); Il ritorno d'Astrea (für Mailand zur Ankunft des Kaiſers nach dem Befreiungskriege); Dee gute Wille; Die Gefühle dee Dankbarkeit; Zur Ankunft des Erzherzogs Karl; Zum Namensfeſte des Grafen Stadion; Die Muſen; Nachtgeſang; Irene oder die Kraft der Weihe (als Hoffeſt bei dem Einzug des Kaiſers). — Kirchenwerke: zehn Meſſen, zwei davon aus der Jugendperiode; Graduals; Offertorien in gleicher Anzahl. Andere Compoſitionen: Ouverturen und Entreacts zu den Schauſpielen: Fürſtengröße; Die Pilger; Weiberehre; Hermann; Die Sonnenjungfrau u. a. m.; Arien, Romanzen, Chöre, Finale's u. ſ. w. zu den Opern und Singſpielen: Titus, Giulietta e Romeo, Ginevra di Scozia, Cora und Alonzo, Guliſtan, Kalaf, Gute Nachricht, Die Ehrenpforten u. m. a. Verſchiedene zerſtreute ein- und mehrſtimmige Geſänge, Tänze u. dergl.; drei Trio's für Hoboe, Violine und Violoncell; mehrere Landwehrlieder, zur Zeit einer allgemeinen Begeiſterung, 1809, acht volksthümlich geſchrieben, drangen in die Gemüther aller Patrioten, und können als Muſterbilder populäree Weiſen gelten. Viele der hier namhaft gemachten Tonwerke ſind theils complett, theils vereinzelt im Druck wie in Abſchriften erſchienen; ebenſowohl füe das Clavier als für das Quaetett und für Harmonie-Parthien arrangirt. Die oben angeführte Feſtcantate: Il Ritorno d'Astrea hat der Mailänder Muſikhändler Giov. Ricordi in vollſtändiger Partitur ſtechen laſſen.

Weigl, Thaddeus, des vorigen um acht Jahre jüngerer Bruder, war gleichfalls als Capellmeiſter angeſtellt, verwaltele das Archiv, ſo wie den Hoftheater-Muſikverlag, und etablirte ſpäter eine eigene Handlung, welche aber inzwiſchen wieder eingegangen iſt. Von ſeinen Bühnenwerken haben die Singſpiele: „Idoli“, und „die Marionettenbude“, dann die Ballete: „Bachus und Ariadne“, „il sindaco del villagio,“ und „die Vermählung im Keller,“ den meiſten Beifall erhalten.

Weigl, Johann Baptiſt, Profeſſor und Geſangslehrer an der Realſchule zu Amberg, guter Kirchencomponiſt, iſt geboeen zu Hohebach am 16. März 1783. Seine Melodien ſind einfach, ungeſucht, fließend, und ſeine Harmonie natürlich und ſehr eein.

Weikert, F. Heinrich, geboren den 6. Mai 1800, Kantoe an der Johannes-Kirche zu Hanau. In ſtillem Wirkungskreis hat derſelbe ſchon vieles Gute in dieſer Stadt geleiſtet, indem er eine Geſangſchule für Mädchen errichtet hat, welche als Vorbereitungs-Anſtalt für die Hanauer Geſangs-Akademie dient. In dem Gymnaſium zu Hanau, ſowie in der Real- und Bürger-Schule beſorgt er gleichfalls den Geſang-Unterricht; — auch iſt er Mitglied der Muſik-Commiſſion bei dem Verein „Zum Frohſinn.“ — Durch ſeine Thätigkeit brachte er in ſeiner Kirche an Sonn- und Feſttagen ſchon manche ſchöne Cantate und Hymne zur Aufführung; auch iſt ſchon die dritte Auflage ſeiner Erkläruag der gebräuchlichſten muſikaliſchen Kunſtwörtee (bei Edler) erſchienen. Ferner hat derſelbe ein gutes Werk für die muſikaliſche Jugend (das Kinder-Gärtlein bei H. Komp) ſowie mehrere Schulgeſänge herausgegeben.

Weimar, Georg Peter, Canloe an der Kaufmannskirche, Muſikdirectoe des evangeliſchen Rathsgymnaſiums und Muſikmeiſter am ehemaligen Churfürſtlich katholiſchen Gymnaſium zu Erfurt, geboren zu Stotternheim bei Erfurt am 16. Decbr. 1734, war ein ſehr würdiger Mann ſeines Fachs, der nicht nur tüchtige Schülee zog, ſondern überhaupt in Erfurt und dem Kreiſe ſeiner Wirkung viel Gutes hinſichtlich der Kunſt ſtiftete, und endlich auch durch Compoſition, namentlich für die Kirche, dem größeren Publikum viele ſchöne und nützliche Dienſte leiſtete. Seine Cantaten, Motetten, Chöre, Lieder, von denen viele eigens für Schulen und häusliche Kreiſe eingerichtet waren, fanden viel Eingang und haben ſo den Zweck der Kirchen- und überhaupt geiſtlichen Muſik fördern helſen. Auch ſchrieb er ein Paſſionsoratorium und gab ein vollſtändiges Choralbuch zu dem Erfurter Geſangbuche heraus. Er ſtarb in Aemtern am 19. December 1800.

Weinling, Chriſtian Eheegott, geboren zu Dresden im Jahre 1743, empfing in ſeiner Jugend wenig und nicht den vortrefflichſten Unterricht in der Muſik, aber die Natur hatte ihm ein ausgezeichnetes Talent gegeben und viel Ausdauer in der Arbeit, und mit Hülfe dieſer Eigenſchaften brachte er es dennoch bald zu einer achtungswerthen Geſchicklichkeit in verſchiedenen Zweigen derſelben. Seine Eltern hatten ihn zu einem ganz andern Berufe beſtimmt, abee der Wille der Natur, die innere Neigung ſiegte ob. Noch während er die Kreuzſchule zu Dresden beſuchte, nicht ahnend, daß er an derſelben ſelbſt einmal die Stelle eines Lehrers und zwar der Muſik verſehen würde, ſtudirte er unter dem würdigen Homilius die Compoſition, und ſchrieb verſchiedene Kirchen-Cantaten, welche Homilius ſelbſt öffentlich aufführte. 1765 bezog er die Univerſität zu Leipzig. Hier ſetzte er für die Koch'ſche Schauſpielergeſellſchaft, welche ſich damals daſelbſt aufhielt, einige hübſche Ballets und zog dadurch die Aufmerkſamkeit mehrerer Sachkundigen auf ſich. Noch hatte er ſeinen academiſchen Curs eigentlich nicht vollendet, als er

Digitized by Google

1767, ſobald der Orgelbauer Schweinefleiſch das neue Werk in der reformirten Kirche zu Leipzig fertig hatte, zum Organiſten an derſelben ernannt ward. 1773 kam er als Organiſt nach Thorn in Polniſch-Preußen. Hier ſchrieb er, nachdem er früher mehrere Clavierſonaten, Cantaten, Magnificate u. dergl. auch durch den Druck veröffentlicht hatte, zunächſt ein Paſſionsoratorium. 1780 war er Organiſt an der Frauenkirche und Accompagniſt am italieniſchen Theater in Dresden. Als Componiſt fuhr er ſtets eifrig fort im Oratorienſtyl. Wir wollen blos die hauptſächlichſten dahin gehörigen Werke nennen: „Die Feier des Todes Jeſu,“ „Der Erlöſer,“ Der Chriſt bei dem Kreuze Jeſu,“ „Empfindungen am Sterbetage Jeſu,“ auch die großen Cantaten „Auguſta“ und jene zur Einweihung der Kreuzkirche gehören hierher. Ferner ſetzte er ein paar Operetten („Habsburg's Meiſterſanger“ und „Erinna“), jedoch mit nicht ſonderlich vielem Glück. Weinling ſtarb um 1816; ganz beſtimmt können wir ſein Todesjahr nicht angeben. Wie er lebte und war, fromm, einfach, ſchlicht und gerade, ſo ſind auch ſeine Compoſitionen, aber auch jene Herzensgüte und eine höchſt feine Reizbarkeit des Gefühls, durch welche er der Liebling aller ſeiner Umgebung war, fehlt denſelben nicht. Was ihrer größeren und weiteren Verbreitung vielleicht im Wege ſtand, war eine gar zu ſtreng durchgeführte Entſagung alles äußeren Reizes.

Weinling, Theodor, Cantor an der Thomasſchule zu Leipzig, iſt kein Sohn von dem vorhergehenden, wie es gewöhnlich heißt, ſondern Neffe. Er ward übrigens zu Dresden und zwar am 25. Juli 1780 geboren. Seine Anſtellung in Leipzig erfolgte 1823: er iſt Schicht's Nachfolger. Als Componiſt iſt er hauptſächlich nur durch mehrere Hefte Singübungen im größeren Publikum bekannt geworden.

Weinmann, Johann, geſtorben zu Wittenberg im Jahre 1542, war aus Nürnberg gebürtig, und einer der gelehrteſten Muſiker und deſten Orgelſpieler ſeiner Zeit. In Wittenberg lebte er eine lange Reihe von Jahren als Organiſt. Die gelehrte Welt ſchätzte ihn auch als einen großen Hiſtoriker.

Weinmüller, Carl, k. k. Kammer-, Hof-, Capell- und Opern-Sänger, geboren 1765, in Augsburg's Umgebung, begann ſeine theatraliſche Laufbahn bei kleinen wandernden Geſellſchaften. Mit dieſen bereiſete er anfänglich Süddeutſchland, dann Ungarn, und erhielt 1795 eine fixe Anſtellung in Wien, wo er mit günſtigem Erfolge in Wölfl's „Milchmädchen“ debütirte, und unmittelbar darauf als Lux, im Dorfbarbier, eine überſprudelnde Ader ächt humoriſtiſcher Komik entwickelte. Raſch ſtieg er, von Rolle zu Rolle, fortwährend in der Gunſt des Publikums, das ihn mit Recht zum bleibenden Lieblinge erkohr, wozu ihn auch Natur, Kunſt, Fleiß, Verſtand und Studium mit allen wünſchenswerthen Hülfsmitteln überreich ausgeſtattet hatte. Im Beſitz eines wunderherrlichen, ſorgfältig cultivirten, aller Abſtufungen fähigen Organs, eine wahrhaft männliche, gleich kräftig als ſonore Baßſtimme, das contra D erreichend, und bis zum Tenor F im ſilberreinen Metallklang ſich empor ſchwingend, die deutlichſte Ausſprache, eine ſeelenvolle, zum Herzen dringende Declamation, in jedem Character der eigenthümlich bezeichnende Vortrag, hinreißend in der Darſtellung biederer Gemüthlichkeit, muß W. jedem unvergeßlich bleiben, dem das Glück zu Theil ward, ihn auch nur ein einziges Mal in ſeinen, meiſt ſogar noch ſcharf getrennten, ja entgegengeſetzten Glanz-Parthien, namentlich als Thoas oder Leporello, als Saraſtro oder Figaro, als Doctor Alfonſo oder Richard Boll, dem Prototyp eines alten Helvetiers, als Gärtner im Waiſenhauſe, Rocco im Fidelio, Zambsky in der Faniska, Hauptmann im Waſſerträger, als Kalaf, Osmin, Arur und faſt in allen, auf ſeine Individualität berechneten, von Weigl und Gyrowetz componirten Opern bewundern, und durch ſolche eminente Meiſterſchaft bis zur Begeiſterung entzückt werden zu können. Er war aber nicht nur abſolut dramatiſcher, ſondern auch nicht minder ein vollendeter Kirchenſänger; im tuba mirum des Mozart'ſchen-Requiems, in Haydn's Oratorium dürfte er ſchwer jemals zu erſetzen ſeyn. Vom Jahre 1825 angefangen verſah er blos nur mehr den Hofcapellendienſt, trat mit dem Abgang von der Bühne in den Penſionsetat, und zog ſich auf ſeine kleine Villa in Döbling, dem Tusculum der Wiener, zurück, wo er — procul a negotiis — in ländlicher Ruhe am 16. März 1828 ſein ſchönes Künſtlerleben beſchloß.

Weiske, Johann Georg, Cantor in Meißen, ſtarb 1808, gehörte zu den guten und fleißigen Kirchencomponiſten Deutſchlands. Er gab auch eine Menge kleinere Sachen für Clavier, namentlich viele treffliche Uebungsſtücke, als Sonaten und dergl., heraus. 1790 erfand er auch eine Art Chronometer (ſ. d.), und es war dies das erſte Mittel, das Zeitmaaß näher zu beſtimmen, welches in Deutſchland bekannt wurde.

Weiskopf, Ludwig, ein zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts in Paris lebender deutſcher Claviriſt und Componiſt, welcher ſich durch kleine Werke für Liebhaber bekannt gemacht hat. Ueber ſeine Lebensverhältniſſe iſt Nichts bekannt, auch ſcheint er als Künſtler überhaupt keine bedeutende Rolle geſpielt zu haben.

Weiß oder **Weiße,** Carl, nebſt Gattin Henriette; letztere war eine Tochter des berühmten Schicht und 1791 geboren. Von dieſem, ihrem Vater zu einer ausgezeichneten Sängerin gebildet, erhielt ſie 1807 ein Engagement als erſte Sängerin bei dem großen Concerte im Gewandhauſe zu Leipzig, das bis 1810 dauerte. Von dieſer Zeit an war ſie hauptſächlich nur bei Kirchenmuſiken thätig. 1813 verheirathete ſie ſich an den Kaufmann Carl Weiße in Hamburg, geb. 1779, der ein großer Kunſtfreund und vortrefflicher Violoncellſpieler, als ſolcher ein Schüler Bernhard Rombergs war. Von Hamburg wandte ſich das glückliche Ehepaar ſpäter nach Berlin, und endlich wieder nach Leipzig, wo der Mann als Director der Feuerverſicherungs-Geſellſchaft angeſtellt wurde, aber fortwährend ein ſehr thätiger Freund, Beſchützer und Ausüber der Kunſt blieb, bis er, dem die Gattin ſchon 1831 in Folge der Maſern vorangegangen war, im Jahre 1836 ſtarb.

Weiß, Sylvius und Siegmund, zwei ausgezeichnete Virtuoſen auf der Laute, beiläufig um 1686 zu Breslau geboren, genoſſen ſo zu ſagen einen europäiſchen Ruf, und alle Stimmen erſchöpften ſich im emphatiſchen Lobe über den unausſprechlichen Reiz ihres ſeelenvollen Vortrags, und über die bewundernswürdige Kunſtfertigkeit im Improviſiren, ein gegebenes Thema trotz dem gewandteſten Organiſten in den manigfaltigſten Geſtaltungen zu bearbeiten, und regelmäßig durchzufugiren. Sylvius, der ältere Bruder, begleitete 1708 den Prinzen Alexander Sobiesky auf einer Reiſe nach Italien, und empfing aller Orten glänzende Huldigungszeichen der Anerkennung ſeiner eminenten Meiſterſchaft. Später trat er als Kammermuſikus in die weltberühmte Capelle des Churfürſten von Sachſen und Königs von Polen, wurde oftmals zu Feſtivitäten an fremde Höfe berufen, und ſtarb, von ſeinem kunſt- und prachtliebenden Monarchen hochgeehrt, 1748 zu Dresden. Im handſchriftlichen Nachlaſſe, welchen die Immanuel Breitkopf'ſche Muſikhandlung käuflich erſtand, fanden ſich 66 Lauten-Solo's, 10 Trio's und 6 Concerte. Nicht lange überlebte ihn Siegmund, ſeine andere Hälfte. Dieſer ſpielte nebſt der Laute nicht minder fertig die Violine und Viola, ſo wie ſeine Compoſitionen ebenfalls zu den Lieblings-Piecen des damaligen Zeitgeſchmacks gehörten.

Weiß, Franz, Kammermuſikus bei dem Fürſten Raſumovsky, geboren in Schleſien am 18. Januar 1778 und geſtorben in Wien den 25. Jan. 1830; ein Meiſter auf der Alt-Viola, welches Inſtrument er bei jenem ausgezeichneten Quartette behandelte, dem Schuppanzigh als erſter Geiger, Linke als Celliſt vorſtand, der kunſtgebildete Prinz aber die Parthie der zweiten Violine meiſt ſelbſt übernahm, und welchem die beneidenswerthe

Digitized by Google

Ehre zu Theil wurde, Beethoven's neueſte Tonſchöpfungen dieſer Gattung immer zuerſt durchzuſpielen. Auch als Componiſt nahm W. eine achtbare Rangſtufe ein; er ſchrieb Balletmuſiken, Ouverturen, Synſonien, viele Duetten, Terzetten, Quartetten und Quintetten für Saiten- und Blasinſtrumente, mehrere Clavier-Pieçen u. ſ. w.; beſondern Anwerth ſanden einige brillante Concertant-Trio's für Flöte, Hoboe und Trompete, mit ganzer Orcheſterbegleitung, in deren meiſterhaften Vortrag damals die Gebrüder Khayll (ſ. d.) excellirten. Als Menſch nahm er den ſchönſten Nachruhm mit hinüber.

Weiß, Carl, aus Mühlhauſen in der Schweiz gebürtig, lebte eine Zeitlang zu Genf als Muſiklehrer, dann begleitete er 1760 einen engliſchen Lord als Lehrer nach Rom, und von hier nach London, wo er ſich ein großes Anſehen erwarb und 1795 ſtarb. Er war ein für damals ausgezeichneter Flötenvirtuos und guter Componiſt für ſein Inſtrument, der namentlich einige herrliche Trio's für drei Flöten, Quartette für Flöte, Violine, Alt und Baß und auch Solo's für die Flöte edirte.

Weiße Note, nennen einige Muſiklehrer auch wohl die halbe Taktnote oder Minima, weil der Kopf derſelben hohl, und ſomit auf dem Papiere weiß innerhalb des Oblongums iſt.

Weißflog, Chriſtian Gotthilf, geboren zu Lauter im Erzgebirge am 11. April 1732, kam als zwölfjähriger Knabe auf das Lyceum zu St. Annaberg und bezog 1756 die Univerſität Leipzig, um ſich der Theologie zu widmen. 1760 ging er nach Belſtädt in Thüringen als Hofmeiſter zu dem Oberforſtmeiſter von Sperling, und lebte von 1767 an in Bautzen, bis er 1769 einen Ruf als Cantor an die Gnadenkirche zu Sagan erhielt, wo er auch mit vielem Nutzen wirkte, bis er 1804 ſtarb. Er errichtete dort einen tüchtigen Singechor, componirte für denſelben viele treffliche Sachen, organiſirte ein ſtehendes Concert, das ihm ebenfalls Gelegenheit zu manchen größeren Tondichtungen, als Cantaten u. dergl. gab, und ſchrieb endlich auch einige Operetten. Sein Sohn und Schüler

Weißflog, Carl, jener vielgefeierte Schriftſteller Schleſiens, mußte zwar nach dem Willen der Eltern die Rechte ſtudiren, aber trieb nebenbei immer mit vielem Eifer und Fleiß Muſik, wozu ihn auch die Natur mit einem ausgezeichneten Talente ausgeſtattet hatte. Noch während er das Gymnaſium zu Hirſchberg frequentirte, ſchrieb er ein Salve Regina, eine Meſſe und ein Credo, welche ſämmtlich mit Beifall zur Aufführung kamen. Später zu Königsberg, wo er ſeinen academiſchen Curs vollendete, componirte er eine Paſſionsmuſik und Stationen zum Frohnleichnamsfeſte. Auch als Conſul und Stadtrichter und zuletzt Stadtgerichtsdirector zu Sagan war er in der Kunſt thätig. Als er 1819 das Bad Warmbrunn beſuchte, lernte er den unvergeßlichen Hoffmann, deſſen Feuergeiſt ihn zur muſikaliſchen Schriftſtellerei anregte, namentlich die Veranlaſſung zu einer Novelle gab, kennen. Von nun an begegnete man in ziemlich allen ſeinen Erzählungen Virtuoſen, Sängern, Cantoren, muſikaliſchen Charakteriſtiken u. dergl. m. Zu denjenigen unter ſeinen Werken, worin über muſikaliſche Materien gehandelt wird, gehören vornehmlich: „der Pudelmütze ſechsundzwanzigſtes Geburtsfeſt“, worin W. eine außerordentliche Orgelkenntniß an den Tag legt; „der wüthende Holofernes“, ein muſikaliſcher Scherz, den die großen Muſikfeſte, welche damals im Entſtehen waren, herbeiführten; „Licht- und Schattenſeiten aus meinem Leben;“ „das Credo der Todten“, eine meiſterhafte Interpretation des Dies irae, welcher eine von ihm ſelbſt verfaßte Compoſition zu Grunde liegt; „der ſiebente Hobelſpahn“, eine Satyre auf die Clavierauszugsfabrikanten; „Kunſt und Bettelfahrt des Bratſchiſten Fidelius“, ein höchſt gelungener Roman, welcher köſtliche Bemerkungen über den Geſchmack der Zeit und andere Kunſtzuſtände enthält; „das große Loos“, und im neunten Bande ſeiner ſämmtlichen Werke pag. 161 ff. die Aufführung des 29. Pſalms von Telemann während einer Gewittersſcene, wo W. ſelbſt bei den Pauken ſteht. Es iſt wahr, W.'s Arbelten tragen meiſtens das Gepräge und den Charakter ſeines Freundes und Meiſters Hoffmann, in Form und Diktion, doch unterſcheiden ſich dieſelben auch wieder weit von den Werken dieſes Schriftſtellers hinſichtlich des Effects, den ſie hervorbringen. Während Hoffmann den Menſchen aus ſich ſelbſt gewaltſam zu reißen ſucht, mit magiſchem Zauber ihn bis zu Abgründen führt und hier dann plötzlich verläßt, geleitet W. das Gemuth freundlich und anmuthig zum Vertrauen und zur Hoffnung. W. war von dem Weſen der Tonkunſt durchdrungen, Hoffmann aber ſtaunte es bewundernd und in hehrer Begeiſterung an. W.'s Seele war geſund, und nur ſein Körper ſiech. Er ſtarb am 17. Juli 1826 zu Warmbrunn, wo er ſich der Cur wegen aufhielt.

Weite Harmonie, ſ. Harmonie.

Weites Klanggeſchlecht, ſ. Genera spissa.

Weixelbaum, Georg, berühmter Tenorſänger, zu Wallerſtein am 8. April 1780 geboren. Seine Gattin, Joſephine, mit der er ſich 1809 zu München verheirathete, iſt eine geborene Fanlozzi, und war in ihren jüngeren Jahren ebenfalls eine vortreffliche Geſangskünſtlerin. Beide waren ſpäter bei dem Großh. Hoftheater in Karlsruhe angeſtellt, woſelbſt Weixelbaum ſelbſt eine Oper „Berthold der Zähringer“ von ſeiner Compoſition zur Aufführung brachte. Seit längerer Zeit iſt in der muſikaliſchen Welt Nichts mehr über dies Künſtlerpaar vorgekommen, was wohl vermuthen läßt, daß es minder glänzend beendet hat, als zu vermuthen geweſen war.

Weldon, John, zuletzt zweiter Componiſt und Organiſt bei der Königlichen Capelle zu London, geboren zu Chicheſter, erhielt ſeine Bildung im Eton-Collegio unter John Walther und Henr. Purcell, dann ward er Organiſt am neuen Collegium zu Oxford, kam 1701 in die Königl. Capelle, folgte 1708 hier dem Doctor Blow als Organiſt im Amte, und ward 1715 endlich zum zweiten Componiſten ernannt, als welcher er zugleich die Organiſtenſtelle an der St. Bridgekirche verſehen mußte, und ſtarb 1736. Seine Thätigkeit als Componiſt erſtreckte ſich nicht über das Gebiet der Kirche hinaus, und Hawkins erklärt ihn in ſeiner Geſchichte auch für einen geſchickten Meiſter ſeines Fachs. Nach Deutſchland ſind keine Werke von ihm gekommen.

Welkes, ſ. Weelkes.

Welle. Weil die Windlade mit ihren Canzellen wegen des darauf ſtehenden großen Pfeifenwerks viel länger iſt als die Claviatur breit, und eben deshalb auf beiden Seiten der Claviatur weit überſteht, ſo können die Abſtrakte der Taſten nicht in ſenkrechter Richtung geradezu von der Taſte bis zu der entſprechenden Canzelle der Windlade geführt, ſondern müſſen dergeſtalt getheilt werden, daß ein Ende derſelben bis zu einem gewiſſen Ziele reicht, wo ein anderes Ende dann, mit dem erſten durch einen Cylinder verbunden, weiter rechts oder links den Weg zur Canzelle fortſetzt. Jener Cylinder nun, der die Abſtraktenabtheilungen mit einander verbindet, heißt Welle, und hat an jedem Ende einen kleinen Zapfen, an welche die Abſtrakte befeſtigt ſind, und die Wellenarme genannt werden. Wenn eine Taſte auf der Orgel niedergedrückt wird, ſo zieht deren Abſtrakte den einen Wellenarm herunter; dadurch dreht ſich die Welle, und indem ſich dieſe dreht, zieht ſie mit ihrem anderen Arme auch die weitere Abſtrakte, bis endlich das Ventil erreicht und aufgezogen wird. Natürlich muß nun aber zwiſchen Claviatur und Windlade ein Brett angebracht ſeyn, an welchem die Wellen oder vielmehr die Hölzer befeſtigt ſind, in welchen, wie in Scharnieren, die Wellen an ihren Enden ſich drehen oder laufen, und dieſes Brett iſt das Wellenbrett oder der ſog. Wellenrahmen. Wellenbrett, Abſtrakte, Welle ſelbſt, ihre Arme und alles Weitere, was ſonſt zu dem Spielmechanismus der Orgel gehört, heißt mit einem Worte Wellatur.

Digitized by Google

Wender, Johann Friedrich und Chriſtoph Friedrich, Vater und Sohn, Beide geſchickte Orgelbauer zu Mühlhauſen in Thüringen in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Wendeſtein, ſ. Cochlaeus.

Wendling, 1) Johann Baptiſt, ausgezeichneter Flötenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, ſtand zuerſt in der Mannheimer, dann in der Münchener Capelle, wo er 1798 ſtarb. Er hat auch mehrere Conrerte, Duette und Trio's für ſein Inſtrument geſchrieben. Seine Frau — 2) Dorothea, eine geborene Spurni aus Stuttgart, war eine der kunſtfertigſten Sängerinnen ihrer Zeit. Sie verheirathete ſich 1756 zu Mannheim, wo ſie als erſte Sängerin glänzte; 1778 ging ſie mit ihrem Gatten nach München, und ſang hier auch in der italieniſchen Oper. Als ihr Mann ſtarb, verließ ſie das Theater, und beſchäftigte ſich blos mit dem Unterrichte junger, talentvoller Mädchen. Die Sängerinnen Carnoli, Beck und Müller gehören zu ihren Schülerinnen. Sie ſtarb zu München im Jahre 1809.

Wendling, 1) Franz Anton, wahrſcheinlich ein Bruder des vorhergehenden Johann Baptiſt, zu ſeiner Zeit zu den vorzüglicheren Violinſpielern gezählt, ſtand, wie jener, zuerſt eine Reihe von Jahren in der Mannheimer und dann in der Münchener Capelle, wo er 1807 ſtarb. Auch ſeine Gattin — 2) Eliſabeth Auguſte, war eine ausgezeichnete Sängerin, mußte aber, ihrer ſchwächlichen Geſundheit wegen, bald das Theater verlaſſen, und ſtarb auch frühzeitig, ſchon 1794 zu München, in einem Alter von ohngefähr 34 Jahren.

Wendt, Johann Amadeus, geboren zu Leipzig 1783 von armen, aber frommen und braven Eltern, die ſeine Wißbegirde nach Kräften unterſtützten, und ihn auf die daſige Thomasſchule als Extraneus ſchickten. Ein ſchöner Sopran und Talent für Geſang und Muſik überhaupt empfahlen ihn bald dem würdigen Schicht, der ihn durch unentgeldlichen Unterricht und Zuziehung zu ſeinen Aufführungen in das Innere der Tonkunſt einleitete. Nach dem Wunſche ſeiner Eltern ergab er ſich jedoch der Theologie und bezog 1801 die Univerſität zu Leipzig. Er machte manchen glücklichen Verſuch im Predigen, und ſetzte ſeine Berufsſtudien eifrigſt fort, obſchon ihn manche philoſophiſche Vorleſungen und die Uebungen in der Kunſt oft mehr anzogen als alle eigentliche Theologie. 1804 zum Doctor der Philoſophie promovirt, ward er Hofmeiſter bei einer adeligen Familie unfern Großenhain. Der Winteraufenthalt derſelben in Dresden bot ihm ſchönen Stoff für ſeine Studien und Uebungen der Poeſie und Tonkunſt, die er nebenbei ſtets mit Fleiß fortſetzte. 1808 habilitirte er ſich zu Leipzig als Privatdocent, und 1810 ward er außerordentlicher Profeſſor der Philoſophie daſelbſt. Die mancherlei Schriften, welche er jetzt über philoſophiſche Rechtslehre, Religionsphiloſophie ꝛc. edirte, gehören nicht hierher; aber von 1817 an entwickelte er auch in äſthetiſcher und geſellſchaftlicher Hinſicht wieder eine Thätigkeit, die ihn in mehr als einer Beziehung mit der Muſik in Berührung brachte, und ihn endlich ſogar zu einem der angeſehenſten Schriftſteller auf muſikaliſchem Gebiete erhob. Zunächſt gehört dahin die Uebernahme der Redaction des „Leipziger Kunſtblatts", die ihn mit den artiſtiſchen Verhältniſſen Deutſchlands ſowohl als des Auslandes immer vertrauter machte. Ebenſo führte ſeine Stellung als thätiges Mitglied des Concertdirectoriums ihn zu genauerer Bekanntſchaft mit den erſten mitlebenden Virtuoſen ſowohl als den neueſten und bedeutendſten Kunſterſcheinungen, worüber er im „Morgenblatt", in der „Zeitung für die elegante Welt", in der Leipziger und Berliner „Muſikal. Zeitung" berichtete, und ſo theils fördernd auf die Kunſt in ſeiner Vaterſtadt wirkte, theils die Kunſtkritik philoſophiſch zu begründen und den Geſchmack zu bilden ſtrebte. Dahin gehört auch ſeine Schrift: „Roſſini's Leben und Arbeiten" (1824), welche ihm den Charakter eines Großherzoglich Heſſendarmſtädtiſchen Hofraths erwarb. Manches hierher Bezügliche, was er anonym verfaßte, manche mit Beifall aufgenommene poetiſche Verſuche, einige Sammlungen von Liedern, welche er recht artig in Muſik ſetzte, wollen wir nur beiläufig andeuten, da er in ſeinen letzten Jahren ſelbſt keinen Werth mehr darauf legte, aber namhaft erwähnen müſſen wir noch ſeine fortwährende Theilnahme an der Zeitſchrift „Cäcilia" von deren erſtem Entſtehen an, und welche die Veranlaſſung zu mancher ſchätzenswerthen kritiſchen oder äſthetiſchen Abhandlung ward. 1829 ward er mit dem Charakter eines Königlich Hannover'ſchen Hofraths als ordentlicher Profeſſor der Philoſophie an Bouterweck's Stelle nach Göttingen berufen. Er las auch hier meiſtens über Aeſthetik, und beſchloß ſeine muſikaliſche Thätigkeit mit einer kleinen Schrift „Ueber den gegenwärtigen Zuſtand der Muſik", die aber überhaupt auch das letzte öffentliche Werk war, das er zu Tage förderte, denn er ſtarb ſchon am 15. October 1836 am Schlagfluſſe.

Wendt, Ernſt Adolph, Lehrer der Muſik am königl. Schullehrer-Seminar zu Neuwied, geboren in Schwiebus den 6. Januar 1806. W. wirkt mit vielem Nutzen für die Rheinprovinz, namentlich was Verbeſſerung des Schul- und Kirchengeſanges und das Orgelſpielen anbelangt. Dem Neuwieder Muſikweſen hat er ſeine Kräfte deßhalb nicht entzogen. Er leitet das wohlbeſetzte Orcheſter des Muſikvereins und des fürſtlichen Schloſſes, gründete einen Geſangverein 1831 und wirkt ſo weſentlich auf ſeine Umgebung, welcher er eine Reihe ſchöner und gediegener großer und kleiner Werke, wie Sinfonien, Ouverturen, Kammerſachen, Geſangwerke, wie z. B. die Schöpfung, die Jahreszeiten, das Requiem von Mozart, Paulus von Mendelsſohn, Chriſti Grablegung von Neukomm ꝛc., und durch die Seminariſten in Kirchen-Motetten von B. Klein, von Capellmeiſter Schnabel ꝛc. vorführte. Dabei hat er ſelbſt mancherlei Compoſitionen vollendet, z. B. für ſeine Seminariſten eine Menge Clavierübungsſtücke, zwei- und vierhändige Sonaten, Divertiſſements für zwei Claviere, Sonate für drei Claviere, Duetten, Trios, Quartette für Violinen, einen Sinfonieſatz, ein- und mehrſtimmige Lieder geiſtlichen und weltlichen Inhalts, Choräle, drei Motetten, eine Cantate für den Männerchor und eine Reihe von verſchiedenen Orgelſachen. Ferner ſchrieb er eine große Sinfonie, zwei Ouverturen (eine dritte iſt noch unvollendet), eine Cantate: Preußen's Ruhm und Glück, in zwei Theilen mit Orcheſter, Cantate zum Geburtsfeſt J. Durchlaucht der Prinzeſſin Louiſe, mit Orcheſter, Motette „Dir Ewiger" ꝛc., Quartette, Rondo's, Variationen für Pianoforte, theils mit Begleitung von Violoncell und Horn, theils mit Orcheſterbegleitung, ein Trio für Pianoforte, Violin und Violoncello, eine große vierhändige Sonate, Concert-Solo für Oboe, Flöte, und Clarinett. — So iſt Wendt's Einfluß auf die muſikaliſche Bildung der Lehrer in den Rheinlanden wahrhaft groß. Schreiber dieß kennt Wendt's Schüler aus eigener Anſchauung und weiß, daß ſie trefflich herangebildet werden, viele Seminariſten kommen ſo weit, daß ſie die ſchwierigeren Orgelſtücke von Rink, Fiſcher, S. Bach ꝛc. ſpielen, die ſchwierigeren Geſangſtücke aus B. Klein's Motetten und Chören für Männerſtimmen geſchmackvoll vortragen. Dabei iſt Wendt aber ſelbſt auch trefflicher Orgel- und Pianoforteſpieler. In der Compoſition hat er vieles Treffliche geleiſtet. Die obengenannten Orgelſtücke (Bonn bei Simmrock vorhanden), ſo klein ſie ſind, enthalten wahrhaft Schönes. Auch Rink in Darmſtadt mußte W. viel Aufmunterndes darüber ſagen. Seit 1835 hat ſich W. auch des von Erk im Jahre 1833 geſtifteten bergiſchen Lehrermuſikfeſtes treulichſt angenommen und dazu einige ſehr werthvolle Compoſitionen geliefert. Demnach iſt W. ein äußerſt thätiger und verdienſtvoller Mann im Fache der Muſik und öffentlichen Muſikkultur; vielleicht daß wir in Zukunft noch einmal recht tüchtige Geſangſachen für den Männerchor von ihm erhalten, wenn er auf dem betretenen Wege fortfährt.

Digitized by Google

Wenk, Auguſt Heinrich, geboren zu Brüheim im Herzogthum Gotha, ein Künſtler von ſehr ausgebreiteten Kenntniſſen und Fertigkeiten. auf der Violine ein Schüter von Hataſch in Gotha, und auf dem Claviere wie in der Compoſition von Georg Benda, folgte letzterem auch nach Paris, wo er ſich dann mehrere Jahre aufhielt und verſchiedene ſeiner Claviercompoſitionen in den Druck gab. Nach ſeiner Zurückkunft in Gotha wollte der Herzog ihn anſtellen, aber W., durch ein ſchönes Vermögen unabhängig, wich jeder Verpflichtung aus, nahm nur den Titel eines Herzoglichen Secretairs an, und zog ſich dann auf ſein Gut in Brüheim zurück. Hier beſchäftigte er ſich, außer der Compoſition und dem Spiel ſeiner Lieblingsinſtrumente, hauptſächlich mit Verfertigung von Fortepiano's, die ſich weil verbreiteten, und mit Vervollkommnung der Harmonica, die eine Zeitlang ſeine ganze geiſtige Kraft, ſein ganzes Nachdenken auf ſich zog. Er war auch Virtuoſe auf dieſem ätherischen Inſtrumente, und machte mehrere Kunſtreiſen damit, auf denen er ſich einen bedeutenden Namen erwarb. Endlich ſuchte er auch den Chronometer zu verbeſſern, und brachte 1798 einen ſolchen in Art und Geſtalt einer Pendeluhr zu Stande, wovon er das Exemplar um 1 Louisd'or verkaufte. Von ſeinen Compoſitionen wurden mehrere Violintrio's und Concerte geſtochen. Gegen 1806 machte er eine Reiſe nach Holland, und habilitirte ſich zu Amſterdam, wo er auch noch 1810 lebte. Von der Zeit an aber fehlen uns alle beſtimmten Nachrichten über ihn.

Wenkel, Johann Friedrich Wilhelm, geb. zu Niedergebra in der Grafſchaft Hohenſtein am 21. November 1734. 1768 folgte er einem Rufe als Organiſt nach Uelzen im Hannover'ſchen, wo er gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als einer der vorzüglichſten Clavier- und Orgelſpieler und beliebter Componiſt ſtarb. Am bekannteſten ſind ſeine verſchiedenen Clavierſachen geworden; doch componirte er auch für die übrigen Concertinſtrumente Mehreres, und für den Geſang; ein Paar Fugen für die Orgel haben ſich nur durch Abſchriften verbreitet.

Weppen, Friedrich, geboren 1793 auf dem Landgute Wickershauſen bei Nordheim, deſſen Beſitzer ſein Vater, der zu ſeiner Zeit bekannte und beliebte Dichter und Schriftſteller Johann Auguſt Weppen (ſtarb 1813), und auch ſein Lehrer war, widmet, im Beſitze deſſelben Gutes, alle ſeine ländliche Muße der Kunſt. Es ſind von ihm bereits mehrere Variationen für Pianoforte mit anderer Inſtrumentalbegleitung, Lieder von Göthe, W. Meiſter's Lieder, 1830 eine hübſche Polonaiſe, ein großes Quartett u. dergl. m. erſchienen, und ſelten wohl hat es gegeben oder trifft man einen ſolch' genialen und gemüthlichen Landwirth als unſeren Componiſten. Er iſt mit ziemlich allen Inſtrumenten vertraut, ſang in ſeiner Jugend gut, und ſpielt jetzt noch recht fertig Clavier.

Werckmeiſter, Andreas, der einſt ſo ſehr berühmte Orgelvirtuoſe und muſikaliſche Schriftſteller, zuletzt Organiſt an der Martinskirche zu Halberſtadt, und Inſpector über alle Orgelwerke im Fürſtenthume Halberſtadt, war der Sohn eines Bauers und Ackermanns in dem Thüringen'ſchen Flecken Bennekenſtein, wo er am 30. November 1645 geboren wurde, und ſtarb am 26. October 1706. W. war nächſt Printz nicht allein der thätigſte, ſondern auch der gründlichſte muſikaliſche Schriftſteller ſeiner Zeit. Die Geſchichte ausgenommen, exiſtirt kaum ein Zweig oder Gebiet der muſikaliſchen Literatur, das er nicht mit Erfolg bebauet hätte. Am meiſten geſchätzt ward von jeher ſeine „Orgelprobe," welche er 1681 und in einer zweiten vermehrten Auflage 1698 herausgab. Außer dieſer ſchrieb er: „Musicae mathematicae Hodegus musicus" (1687); „Muſikaliſche Privatluſt" (1689); „der edlen Muſikkunſt Würde" ꝛc. (1691); „Muſikaliſche Temperatur, oder Anleitung zum Stimmen" (1691); „Hypomnemata musica, oder Muſikaliſch Memorial" (1697); „Cribrum musicum" (1701, ein blos kritiſches Werk); „Anleitung zur Compoſition" (1702); „Generalbaßlehre" (1707) und Anderes. Compoſitionen ſind von ihm wenige gedruckt worden; er fühlte ſich aber auch nur ſelten aufgefordert, in der praktiſchen Tonſetzkunſt zu wirken. Für jetzige Zeit iſt von Allem nur noch die Orgelprobe brauchbar.

Werden, Adolph und Julius, zwei Brüder und Gelehrte in Berlin, welche unter dieſem angenommenen Namen im Jahre 1803 bei Dienemann in Penig ein muſikaliſches Taſchenbuch auf gedachtes Jahr mit Muſik von Wilhelm Schneider herausgegeben haben. Außer einer allgemeinen geſchichtlichen Einleitung enthält daſſelbe eine Ueberſicht des damaligen Zuſtandes der Muſik nebſt Notizen und Charakteriſtiken von einigen der berühmteſten Tonkünſtler, iſt aber dabei voller Irrthümer und Unrichtigkeiten. In demſelben Jahre 1803 gaben dieſelben, ebenfalls bei Dienemann in Penig, auch noch eine muſikaliſche Zeitſchrift unter dem Titel „Apollon" heraus, von welcher aber nur einige Monatshefte erſchienen ſind, da ſie faſt nichts als neuphiloſophiſche überſpannte Ideen enthielt. Beide Producte ſind darum, weil nach dem Urtheile des Publikums weder etwas zur Ehre der Verfaſſer, noch zum Beſten der Kunſt daraus entſproſſen war, bald vergeſſen worden und die Verfaſſer ihrem wahren Namen nach unbekannt geblieben.

Werner, Gregorius Joſeph. in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und wahrſcheinlich vor Haydn, Fürſtl. Eſterhazyſcher Capellmeiſter zu Eiſenſtadt in Ungarn, zu ſeiner Zeit als ein ſehr ſinnreicher Componiſt bekannt, beſonders im komiſchen Style, in welchem er namentlich einige merkenswerthe Cantaten ſchrieb.

Werner, Juſtus, berühmter Violiniſt des vorigen Jahrhunderts, zu Caſſel geboren, ein Schüler von Birckenſtock, Veracini und Locatelli, machte ſchon in ſeinem 14. Jahre Reiſen nach Holland, wo er zu Amſterdam auch ein Engagement erhielt; in den Jahren 1713 und 1714 ſtand er darauf in der Capelle zu Weißenfels; von hier wandte er ſich nach Gera und Bayreuth, und 1716 endlich ward er Kammermuſikus und Mitglied der Capelle zu Caſſel. Von hier machte er 1724 eine große und für ihn in jeder Beziehung ſehr erfolgreiche Kunſtreiſe nach Berlin, Hamburg, Bremen u. ſ. w. bis in die Niederlande. Er blieb bis 1735 auf dieſer Reiſe, und kehrte dann erſt nach Caſſel zurück, jedoch nur für ein Jahr, nach welchem er eine abermalige Reiſe in den Oſten und Norden von Deutſchland unternahm, von der er erſt 1738 zurückkehrte. Nun blieb er aber fortan in Caſſel, und ſtarb hier 1760.

Werner, (Vorname?) berühmter Violoncelliſt des vorigen Jahrhunderts, Böhme von Geburt, ſtarb zu Prag 1768. Er war auch ein vortrefflicher Violinſpieler, guter Director und angenehmer Componiſt. Viele Jahre hindurch bekleidete er eine Stelle an der Kreuzherrnkirche zu Prag, und als Violoncelliſt hatte er einen ſo berühmten Namen, daß ſich, ſo lange er lebte, kaum ein fremder Violoncellſpieler zu Prag hören laſſen wollte. Seine Compoſitionen beſtanden in Concerten, Parthien und Solo's für Violoncell. Es iſt auffallend, daß man nirgends mehr als die hier mitgetheilten Nachrichten über ihn findet. Auch von ſeinen Werken ſcheinen nur wenige in's größere Publikum gelangt zu ſeyn.

Werner, Johann Gottlob, Domorganiſt und Muſikdirector in Merſeburg, ein Mann, der ſich faſt allein durch eigenen Fleiß einen nicht unbedeutenden Ruf unter den Tonkünſtlern ſeiner Zeit errang. Er wurde im Jahre 1777 in Hayn, einem Städtchen zwiſchen Borna und Leipzig, geboren und ſtarb am 18. Juli 1822 im 45. Jahre ſeines thätigen Lebens. Er beſaß viele liebenswürdige Eigenſchaften, war äußerſt thätig, ohne Geräuſch damit zu machen, beſcheiden und anſpruchslos, hatte ein ſehr zartes und feines Gefühl für Freundſchaft und eine beſondere Gabe, ſich mit Leichtigkeit in die verwickeltſten Dinge zu finden. Ueberall, wo er gelebt, hat er Freunde hinterlaſſen, die ihn liebten und ſeinen frühen Hintritt bedauerten.

Digitized by Google

Wert, ſ. Waert.

Werth, nämlich der Noten und Pauſen, ſ. d. nnd auch den Art. Geltung (der Noten).

Weſentliche Diſſonanzen, ſ. Diſſonanzen.

Wesley, Samuel, ſeit Purcell's Zeiten wohl, wenn nicht der ausgezeichnetſte, doch einer der ausgezeichnetſten engliſchen Tonſetzer und Clavier-, auch Orgelſpieler, geboren zu London 1765 (nicht 1770, wie es an anderen Orten heißt), war dee Neffe des 1791 zu London geſtorbenen berühmten Stifters der Methodiſten, John Wesley, und offenbarte in ſeiner früheſten Jugend ſchon ein im wahren Sinne des Worts eminentes Talent für Muſik. Er ſtarb am 11. October 1837. Uebee ſeine Leiſtungen als Virtuos und Componiſt nähere Berichte zu erſtatten, ſind wir für jetzt leider noch nicht im Stande.

Weſſely, Bernhard, geboren zu Berlin 1767 von iſraelitiſchen Eltern, bildete ſich in wiſſenſchaftlicher Hinſicht unter Moſes Mendelsſohn, und ſtudirte die Compoſition bei dem Capellmeiſter Schulz. 1786 ſchon trat er öffentlich als Componiſt auf und die Zeitungen erwähnten ſeiner höchſt rühmlich. Er nahm 1802 ſeinen Wohnſitz in Berlin, aber zu zuverläſſigen Nachrichten über ſeine fernere Lebensgeſchichte konnten wir bis jetzt nicht gelangen.

Weſſely, Johann, mit dem vorhergehenden nicht zu verwechſeln, einer der beliebteren Quartettcomponiſten des vorigen Jahrhunderts und tüchtigeren Violinſpieler, am 24. Juni 1762 zu Frauenberg in Böhmen geboren, war 1797 Concertmeiſter zu Caſſel, und endlich 1800 in gleicher Eigenſchaft nach Ballenſtädt in die Fürſtl. Anhalt-Bernburg'ſche Hofcapelle berufen. Im Uebrigen war ee auch für manche Concertinſtrumente, als Flöte, Horn, Hoboe u. ſ. w. als Componiſt thätig, namentlich ſchrieb er in dieſer Beziehung einige artige Variationen für Horn und Violine und Flöte und Violine, mit Begleitung, und ein hübſches Rondo für Horn. Für Liebhaber ſind auch dieſe ſeine Werke gewiß ſtets willkommene Gaben geweſen, beſonders um ihres ſehr gefälligen und leichten Satzes willen. Großen Kunſtwerth und Anſpruch auf künſtleriſche Tiefe haben ſie aber nicht.

Weſtenholz, Ernſt Carl Ludwig, zu ſeiner Zeit berühmter Baßſänger, geboren am 24. Decembee 1694 zu Weſerlingen und ſtarb 1763.

Weſtenholz, Carl Auguſt, Mecklenburg-Schwerin'ſcher Capellmeiſter zu Ludwigsluſt, geboren zu Lauenburg im Jahre 1736. Unter den Inſtrumenten ſchrieb er vornehmlich nur für das Violoncell. Ee ſtarb zu Ludwigsluſt am 24. Januar 1789. Er war zweimal verheirathet, und beidemale mit ausgezeichneten Künſtlerinnen. Seine erſte Frau, eine geborne Affabili, über welche man das Nähere auch unter dieſem Artikel nachleſen kann, war eine vortreffliche Sängerin, und ſeine zweite Frau Eleonora Sophie Maria, Tochter des Organiſten Fritſcher in Neubrandenburg, mit der ee ſich 1779 vermählte, nicht allein eine gute Sängerin, ſondern auch vorzügliche Clavier- und Harmonikaſpielerin, die, als Roſetti 1792 ſtarb, ſogar in den Hofconcerten die Stelle eines Accompagniſten verſah. Capellmeiſter Wolf dedicirte ihr deshalb auch 6 Clavierſonaten. Sie ſtarb erſt zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Weſthoff, Johann Paul, von, ein gelehrter Tonkünſtler des 17. Jahrhunderts, zuletzt Herzogl. Weimarſcher Kammerſecretär und Kammermuſikus, war geboren zu Dresden 1656 und ſtarb im April 1705. Man hat von ſeinen Compoſitionen noch 6 Sonaten für Violine mit Baß continuo, die 1694 zu Dresden geſtochen worden ſind.

Weſtphal, Johann Chriſtoph, lange Zeit einziger Muſikalienhändler zu Hamburg, hat viel zur Verbreitung und Aufnahme der Muſik in ſeiner Gegend gethan, theils durch ein ſtehendes Concert, das er in Hamburg errichtete, durch Herausgabe des Magazins für Muſik, das Cramer redigirte, und endlich durch möglichſte Erweiterung ſeines Muſikalienlagers, von welchem er ein großes Verzeichniß ausgab und das er zu jedem muſikaliſchen Unternehmen gern öffnete. Er ſtarb zu Hamburg am 29. März 1799 in einem Alter von gerade 72 Jahren.

Weſtphal, Johann Chriſtoph, Sohn des vorhergehenden, geboren zu Hamburg am 1. April 1773. Componirt hat er Mehreres, aber es iſt Nichts von Bedeutung in die Oeffentlichkeit davon gelangt. Man darf dieſen J. Chr. Weſtphal nämlich nicht verwechſeln mit einem anderen Wilhelm Weſtphal, der unſeres Wiſſens Organiſt zu Hannover iſt, und ſchon einige kleinere Werke für Clavier und Geſang, namentlich Lieder, veröffentlichte.

Weſtphal, Carl Friedrich, Großherzogl. Weimar'ſcher Muſikdirektor, wurde 1793 zu Oberkirchen in der Grafſchaft Schaumburg geboren. Von ſeinem Vater fleißig in der Muſik unterichtet, machte er vorzüglich im Violinſpiel ſo gute Fortſchritte, daß er bereits im 10. Jahr öffentlich auftreten konnte. Von ſeinen Eltern zur wiſſenſchaftlichen Laufbahn beſtimmt, bezog er im 18. Jahr die Univerſität Marburg, wo er indeß nicht aufhörte, auch füe die Fortbildung ſeines muſikaliſchen Talents thätig zu ſeyn, und widmete ſich endlich, auf Zureden ſeines Freundes Ferdinand Ries, deſſen Bekanntſchaft ee bei Gelegenheit eines Concerts eeworben hatte, welches dieſer in Marburg veranſtaltete, ganz der Muſik mit ſolchem Erfolge, daß er ſich bald als Violiniſt in die ehemalige königliche Hofcapelle zu Caſſel aufgenommen ſah. Nach Auflöſung derſelben im Jahr 1813 ging er nach Hamburg und von da nach Hannover, um dort unter Kieſewetter ſich im Violinſpiel zu vervollkommnen. Eine mit Glück und Beifall unternommene Kunſtreiſe führte ihn unter andern hierauf auch nach Jena, wo er eine Anſtellung als academiſcher Muſikdirektor fand, welche er indeß, nachdem er vom Jahr 1817 bis 1829 mit Fleiß und Geſchicklichkeit gewirkt und durch ſein treffliches Violinſpiel viel zue Verherrlichung der von ihm geleiteten academichen Winterconcerte beigetragen hatte, durch Kränklichkeit bewogen, wieder aufgab. Er lebte hierauf noch einige Zeit in Jena und wendete ſich endlich nach Rudolſtadt, wo er jetzt noch privatiſirt, geachtet als Menſch und Künſtlee von allen, die ihn und ſein eigenthümliches Weſen genauee kennen. Als Concertſpieler erfreuete er durch gediegenen, runden und geſchmackvollen Vortrag, zu welchem ſein Sinn für claſſiſche Muſik ihn hinzog und privatim erquickte er ſeine Freunde durch muſterhaft edeln und würdigen Vorteag Mozart'ſcher, Haydn'ſchee, Spohr'ſcher, Onslow'ſcher und anderer Meiſter Quartette und Quintette, und wir können es nur bedauern, daß dieſer trefflich gebildete Künſtler, durch Kränklichkeit und herbe Lebenserfahrungen geſtört, ſich ſchon in der Blüthezeit ſeiner Jahre dem thätigeren Wirken für die Kunſt entzogen hat. Ob von ihm Compoſitionen für ſein Inſtrument im Drucke erſchienen ſind, vermögen wir in dieſem Augenblicke nicht mit Gewißheit zu ſagen.

Wettſtreite (muſikaliſche). Eine ausführliche Abhandlung übee die muſikaliſchen Wettſtreite ſchrieb Hiller, und ließ ſie in den „wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen" von 1768 Stück 20—29 abdrucken.

Wetzke, Johann Philipp, eines Schneiders Sohn aus Gottleube bei Pirna, wo er 1705 geboren wurde, ſollte auch erſt ein Handwerk erlernen, zeigte abee ſo viele geiſtige Fähigkeiten, daß man ihn auf die Stadtſchule zu Pirna, und dann auf die Kreuzſchule zu Dresden ſchickte. Hier entwickelte er ein vortreffliches muſikaliſches Talent, ſo daß er, ohne Unterricht in der Tonſetzkunſt gehabt zu haben, anfing, kleinere Sachen zu componiren; indeß ſtudirte er zu Wittenberg Theologie, weil es die Eltern wollten, und beſchloß erſt nach vollendeten Studien, ſich der Muſik zu widmen. Er hatte als Student bereits einige herrliche Cantaten und dergleichen geſetzt, durch welche ee als ein ausgezeichneter Componiſt bekannt geworden war, und erhielt daher ſchon 1735 die Stelle eines Muſikdirectors und Cantors

Digitized by Google

an der Pfarrkirche zu Wittenberg, in welcher er auch bis an ſeinen Tod 1767 blieb, obſchon ihn Prinz Heinrich von Preußen einmal in ſeine Capelle nach Rheinsberg berief. Die Paſſionsmuſiken, welche er componirte, galten für die beſſeren unter allen, welche zu ſeiner Zeit zu Gehör kamen, und auch ſeine übrigen Kirchenſtücke, von denen er mehrere Jahrgänge fertig machte, fanden vielen Beifall, und gleichwohl konnte er nicht beſtimmt werden, Etwas von ſeinen Arbeiten durch den Druck zu veröffentlichen.

Weyſe, C. E. F., Profeſſor der Muſik in Copenhagen und Ritter des Danebrog-Ordens, ein genialer Tonſetzer, und in ſeinen jüngeren Jahren auch ausgezeichneter Claviervirtuos. Leider iſt er in Deutſchland nur wenig oder gar nicht gekannt, und auch wir vermögen über ſeine Geſchichte nur ſehr ſparſame Mittheilungen zu machen. Schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts lebte er zu Copenhagen. Er war damals ein noch ſehr junger Mann, und privatiſirte dort. Durch Reichardt's und Schulze's Empfehlungen gelangten 1796 ſeine erſten Compoſitionen zum Druck. Nachher ſchrieb er viele Lieder, ein paar Sinfonien, ohngefähr ein halb Dutzend Ouverturen, Sonaten für Clavier, und eine Menge Tänze. Die Oper „Ludlam's Höhle“ brachte ihm den Titel eines Profeſſors der Muſik, und die Oper „der Schlaftrunk“ eine Anſtellung bei der Hofmuſik. Dieſen Opern folgten ſpäter noch „Floribella“ (romantiſch) und „Abenteuer im Roſenburger Garten“ (komiſch, Localpoſſe). Sämmtliche Opern kamen in Copenhagen zur Aufführung und fanden beim Publicum vielen Beifall; doch hatte ſein Talent eine weit entſchiedenere Richtung zur Kirchenmuſik genommen, die er denn auch in neuerer Zeit mit viel Energie verfolgte, indem er faſt ausſchließlich, wenigſtens größtentheils, für die Kirche arbeitete. Er ſchrieb Cantaten auf alle Hauptkirchenfeſte des Jahres, als Neujahr, Oſtern, Weihnachten u. ſ. w., eine Paſſionsmuſik, ein Te Deum u. A., auch Gelegenheitscantaten auf Hoffeſte. Die letzte von dieſen erſchien 1829 bei Gelegenheit der Vermählung der Prinzeſſin Wilhelmine Marie. Die Leipziger allgemeine muſikal. Zeitung von 1829 theilte in einer Beilage ein Pater noster für vier Männerſtimmen von ihm mit, und dieſe eine kleine Piece beweiſt, wie ſehr W. verdient hätte, in der großen muſikaliſchen Welt bekannter zu ſeyn als er es iſt, denn ſie allein ſchon zeigt den Mann von feinem Geſchmack, tiefer Urtheilskraft und großer Gewandtheit in der Behandlung und Benutzung der mancherlei muſikaliſchen Ausdrucksmittel.

Whiſtling, Karl Friedrich, geboren zu Kelbra 1788, verdient in unſerem Lexikon der Erwähnung als erſter Bearbeiter und Herausgeber eines „Handbuches der muſikaliſchen Literatur.“ Die erſte Auflage des erwähnten Handbuches der muſikaliſchen Literatur erſchien 1817; es wurde jedoch bereits 1828 eine zweite Auflage nöthig (welche in ſeinem eigenen Verlage erſchien). Auch ſeine Söhne, denen er ſeine Neigung zu derartigen Arbeiten mitzutheilen wußte, widmeten ſich mit beſonderer Vorliebe dem Muſikalienhandel.

White, 1) Robert, von den Engländern gewöhnlich nur ihr Orlando di Laſſo genannt, ſtarb zu London 1581, und war wirklich einer der beſten Kirchencomponiſten ſeiner Zeit und ſeines Landes. — 2) Matthias W., berühmter engliſcher Tonſetzer des 17. Jahrhunderts, ward 1629 Doctor der Muſik zu Oxford. Auch von ihm hat Burney einige kleine Sätze in ſeine Geſchichte aufgenommen.

Whithorne oder **Whythorne**, Thomas, einer der älteſten engliſchen Componiſten, geboren 1531 und geſtorben um 1590, ſchrieb viele Lieder und andere Geſänge.

Wichtl, Georg, erſter Violiniſt und Stellvertreter des Capellmeiſters an der Fürſtl. Capelle zu Hechingen, iſt zu Troſtberg in Bayern am 2. Februar 1805 geboren. Er componirte bis jetzt mehrere Geſänge, Quartetten, eine Meſſe, welche zu Wien, zwei Sinfonien, wovon die erſte zu Leipzig aufgeführt wurde, und die „Bürgſchaft“ von Schiller als Melodram, die in München bereits dreimal und jedesmal mit entſchiedenem Beifalle zur Aufführung kam. Außerdem hat ſich W. auch dadurch viel und großes Verdienſt erworben, daß er zu Hechingen eine bis dahin dort noch gänzlich gefehlte Geſangſchule für Kinder errichtete.

Wickmanſen, Johann, Organiſt an der Hauptkirche zu Stockholm, Mitglied der Schwediſchen Academie der Künſte und Wiſſenſchaften und Kämmerer der Königlich Schwediſchen Zahlenlotterie, ſtarb am 10. Januar 1800 und hinterließ den Ruf eines vorzüglichen Componiſten, muſikaliſchen Theoretikers und Orgelſpielers; gleichwohl iſt in Deutſchland nichts Näheres von ihm bekannt geworden, als daß nach ſeinem Tode noch eine Sammlung Streichquartette von ihm gedruckt wurden.

Widemann, Carl, erſter Fagottiſt in der Königl. Capelle zu Stockholm, ein vorzüglicher Meiſter auf ſeinem Inſtrumente, für welches er auch manche hübſche Piece ſetzte, ward geboren zu Herzberg am Harz 1790. In Schweden iſt er ſicher der erſte Fagottiſt, und auch in Deutſchland möchten wenige ſeyn, die ihn, beſonders was Fertigkeit anbetrifft, überragen, ja nur ihm gleichgeſtellt wären. W. iſt auch ein fertiger Guitarreſpieler.

Widmann, Erasmus, geboren zu Halle, war um 1612 Capellmeiſter zu Weilersheim beim Fürſten von Hohenlohe, dann aber Cantor und Organiſt zu Rothenburg an der Tauber, auch Kaiſerl. gekrönter Poet. Es exiſtiren von ihm noch aus den Jahren 1607 bis 1627 mehrere Sammlungen Geſänge (worunter auch Studentenlieder), Tänze, Motetten, Anthiphonen, Hymnen, Reſponſorien und andere Kirchengeſänge, und ein kleines theoretiſches Werk: „Praecepta Musicae latino-germanica,“ welches 1615 zu Nürnberg gedruckt wurde.

Wiedaller, Pater Candidus, aus dem Predigerorden, ein gründlich gebildeter und erfahrener Organiſt an der ehemaligen Dominikaner-, nachher Univerſitätskirche zu Landshut, ſchrieb nicht nur Mehreres für die Kirche, was Werth hatte, ſondern beſaß auch ſo viele Kenntniſſe von ſeinem Inſtrumente, der Orgel, daß er den Bau eines ſchönen Werks in ſeiner Kirche vollſtändig leiten konnte. Er ſtarb zu Landshut am 11. December 1800, in einem Alter von 71 Jahren.

Wiedebein, Gottlieb, Capellmeiſter zu Braunſchweig, geboren zu Eilenſtädt bei Halberſtadt 1779. 1820 unternahm er eine Reiſe nach Italien. Als er 1822 von derſelben zurückkehrte, und das Oratorium „die Befreiung Deutſchlands“ zur Aufführung brachte, ward er zum Capellmeiſter ernannt. Dieſes Oratorium iſt aber auch wohl das Beſte, was W. je geſchrieben hat. Außerdem verdienen ſeine Lieder Beachtung. Hinſichtlich ſeines Talents und ſeiner Kenntniſſe dürfte er wohl einen wichtigeren Platz und mehr Geltung in der muſikaliſchen Welt einnehmen, als er wirklich thut; aber eine achtungswerthe Beſcheidenheit hielt ihn von jeher zurück, mit der ganzen Kraft ſeines künſtleriſchen Geiſtes in die Welt hinauszutreten, und ſo iſt er, wie ſeine ſchöne Leiſtungen, außer ſeiner nächſten Umgebung, nur wenig oder doch nicht in verdientem Maße gekannt.

Wiedemann, Ernſt, geboren zu Hohengiersdorf bei Grottkau. Als W. nach Breslau in das Seminar kam, genoß er den muſikaliſchen Unterricht vom Kapellmeiſter J. Schnabel, der einen entſchiedenen Einfluß auf ihn hatte. Hier hatte W. nicht nur Gelegenheit, die größten Kirchenmuſiken aufführen zu helfen, ſondern auch in den Sommer- und Winter-Concerten, die unter Schnabel's Leitung ausgezeichnet gegeben wurden, mitzuwirken. Nach einem dreijährigen Aufenthalte in Breslau erhielt W. einen Ruf als Lehrer und Organiſt nach Potsdam. Hier war es, wo W. einen großen Theil ſeiner Zeit der Muſik zuwandte, einen eigenen Geſangverein gründete, und damit mehrere öffentliche Concerte zu wohlthätigen Zwecken aufführte und dirigirte, worin die Jahreszeiten und die Schöpfung von Haydn, Mozart's Requiem, und in dem Concert zu Beethoven's

Denkmal die größten Compoſitionen dieſes Meiſters von einem ausgezeichneten Orcheſter zu Gehör gebracht wurden. Auch in der Compoſition hat ſich W. mit Glück verſucht, und unter andern vier Meſſen, ein Te Deum, zwei Cantaten mit vollem Orcheſter und viele Lieder geſchrieben, wovon die erſten Werke mehrmals beim Gottesdienſte zum Vortrage gekommen und mit Beifall aufgenommen worden ſind; doch ſind bis jetzt noch keine im Druck erſchienen. Auch hat Wiedemann ſeit länger als 12 Jahren ein Inſtitut für Clavierunterricht errichtet, in welchem die Schüler nicht blos praktiſch, ſondern auch in der Theorie der Muſik unterrichtet werden, und worin ſchon mancher ſeinen Grund zu ſeiner muſikaliſchen Bildung gelegt hat.

Wiederbläſer, ſ. Balg (unter den Bälgen der Poſitive und Drehorgeln).

Wiederhall oder **Wiederſchall**, ſ. Echo.

Wiederherſtellungszeichen, gleichbedeutend mit Widerrufungszeichen (♮ und ♮♮), weil durch deſſen Setzung die urſprüngliche Bedeutung einer erhöht oder erniedrigt geweſenen Note wieder hergeſtellt, z. B. ein zu cis erhöhtes oder zu ces erniedrigtes c wieder zu c gemacht wird. Auch dieſer Name (wie der b-Quadrat) fängt an, außer Gebrauch zu kommen, und es iſt wünſchenswerth, daß man unſere Kunſtſprache mehr und mehr von der Laſt überflüſſiger Kunſtausdrücke befreit.

Wiederholung, Repetition, im Allgemeinen jede mittelbare oder unmittelbare Wiederkehr eines in einem Tonſtücke ſchon vorher enthaltenen Satzes, es mag die Wiederkehr nun vollkommen übereinſtimmend, d. h. in ein und derſelben Tonart geſchehen oder nicht; im engeren Sinne des Worts aber verſteht man in der Muſik unter Wiederholung die Wiederkehr einer ganzen Periode oder eines ganzen Haupttheiles eines Tonſtücks, der nicht zweimal in der Notenſtimme ausgeſchrieben zu werden pflegt, ſondern bei dem die Wiederholung durch gewiſſe Zeichen, welche Wiederholungszeichen heißen, angemerkt wird. Die Theile ſelbſt, welche wiederholt werden, nennt man auch wohl Repriſen, wie das Zeichen, das die Wiederholung andeutet. Wiederholungen in der Muſik ſind auch jene Arten des Satzes, welche der Techniker unter den Ausdrücken Verſetzung, Transpoſition und Nachahmung oder Imitation begreift. Man ſehe alle dieſe Artikel. Die Urſache, warum in einem größeren Tonſtücke oft ganze Abtheilungen und Perioden wiederholt werden, kann nur Vollſtändigkeit und Deutlichkeit des Ausdrucks, genügende Durchführung und Feſthaltung eines Gedankens und einer äſthetiſchen Idee ſeyn; wo ſie blos dazu dient, den Umfang eines Tonſtücks zu vergrößern, iſt ſie ganz ohne Werth und ohne Sinn. Die Darſtellung eines Gefühls oder einer Hauptidee in der Muſik iſt immer ſchneller vorüber, als wir, unſer Geiſt und unſere Seele, bei dieſer Idee, in deren Betrachtung und Anſchauung zu verweilen wünſchen: daher wiederholt denn der Künſtler noch einmal ſeine Darſtellung, damit auch der Eindruck derſelben ſich vervollſtändigt. Dieſen Zweck muß die Repetition haben, die Repriſe mag nun klein oder groß, kurz oder lang ſeyn; jeder andere iſt kein künſtleriſcher und ſomit der Muſik unwürdig.

Wiederholungszeichen, oder Repetitionszeichen, auch Repriſe, ſ. den vorhergehenden Artikel und Abbreviatur.

Wiederkehr, Johann, ein deutſcher, um 1800 in Paris lebender Tonkünſtler und Componiſt, welcher mehrere Sonaten für das Clavier, Violin-Quartetten, Concertant-Sinfonien für Horn, Clarinette, Oboe, Fagott u. a. ſtechen ließ. — Ein Namensvetter oder vielleicht noch näherer Verwandter, oder wohl gar dieſelbe Perſon exiſtirte auch als gerühmter Tromboniſt gleichzeitig im großen Opern-Theater daſelbſt. Beſtimmte Nachrichten über dieſen Künſtler, der übrigens auch niemals von großer Bedeutung geweſen zu ſeyn ſcheint, und jetzt jedenfalls längſt vom Schauplatze abgetreten iſt, fehlen.

Wiederſchlag (repercussio), bedeutet in der Fuge zunächſt die Reihenfolge, in der die Stimmen innerhalb einer Durchführung mit dem Thema auftreten. In einer zweiſtimmigen Fuge ſind daher nur zwei Arten des Wiederſchlags (in dieſem Sinne des Ausdrucks) oder der Stimmordnung, nämlich

1 oder 2
2 1

möglich. In der dreiſtimmigen Fuge ſind ſechs Arten des Wiederſchlags, nämlich

1 2 3 3 2 1
2 3 1 2 1 3
3 1 2 1 3 2;

in der vierſtimmigen Fuge (z. B. von Discant, Alt, Tenor und Baß) ſind vierundzwanzig Arten des Wiederſchlags;

D. A. T. B. dann B. T.
A. T. B. D. T. A.
T. B. D. A. A. D.
B. D. A. T. D. B. u. ſ. w.,

in der fünfſtimmigen Fuge einhundert und zwanzig Arten des Wiederſchlags möglich. Allein es verſteht ſich von ſelbſt, daß man bei vier- und mehrſtimmigen Fugen niemals von allen Arten des Wiederſchlags Gebrauch macht, und daß auch nicht alle gleich erwünſchtes Reſultat gewähren. Im Allgemeinen würde die gerade Ordnung der Stimmen, z. B.

D. A. T. B. und
B. T. A. D.

oder eine meiſt gerade, z. B.

A. T. B. D. und
T. A. D. B.

oder eine, die Stimmen wenigſtens paarende, z. B.

T. B. D. A,

den Vorzug verdienen, dagegen die nackte Zuſammenſtellung entfernter Stimmen, z. B.

D. B. T. A. und
B. D. A. T.

weniger Ebenmaaß und Zuſammenklang der Stimmen zur Folge haben. Doch hängt begreiflicher Weiſe die Wahl der Wiederſchläge mehr von den jedesmaligen Umſtänden, als von einer allgemeinen Schätzung ab. — In einem umfaſſenden Sinne begreift der Wiederſchlag auch die Tonordnung und Zeitordnung der auftretenden Stimmen. Die fugirenden Stimmen können das Thema eine jede im Einklang, oder in höherer und tieferer Octaven, oder in der Dominante (Oberquinte und Unterquarte) aufführen; ſie können einander auch (obwohl dies das Ungewöhnlichere und Unregelmäßigere iſt) in anderen Intervallen, oder endlich bald in dieſen, bald in jenen, alſo in gemiſchten Intervallen (z. B. abwechſelnd, auf Tonika und Dominante, was die regelmäßigſte Ordnung iſt) antworten; dies wären die Tonordnungen des Wiederſchlags. Endlich kann eine Stimme der andern folgen, nachdem dieſe das Thema vollſtändig, oder nachdem ſie es nur zum Theil vorgetragen hat, ſo daß alſo im letzteren Falle die neueintretende Stimme das Thema beginnt, während die vorausgegangene noch damit beſchäftigt iſt (vergl. den Artikel Engführung) und dies wäre die Zeitordnung des Wiederſchlags zu nennen. Das Nähere gehört der Compoſitionslehre (vergl. die von A. B. Marx Th. 2) an.

Wiegand, Johannes, im Jahr 1789 zu Frommershauſen, einem Dorfe nahe bei Caſſel geboren. Im Jahre 1819 wurde er in Caſſel als Lehrer der lateiniſchen Sprache bei der Bürgerſchule angeſtellt. Seine große Vorliebe zur Muſik ließ ihn 1820 einen Geſangverein gründen, der bis zu 150 Mitgliedern heran gewachſen iſt, und häufig Sachen von Händel und Seb. Bach u. ſ. w. zum Beſten der Armen, aufführt. Da W. ſehr glücklich verheirathet iſt und kinderlos lebt, ſo iſt er vermögend, ohne Sorgen zu leben und der Kunſt ſein vorzüglichſtes Augenmerk zu widmen. Sein Unterricht im Geſange ward ſo bewährt gefunden, daß man ihn auch als Geſangslehrer bei dem neuerrichteten Gym-

Digitized by Google

naſium anſtellte. Im Drucke erſchienen ſind von ihm: vier zweiſtimmige Geſänge für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoſorte; drei Duetten für Sopran und Tenor, mit Clavierbegleitung; ſechs vierſtimmige Männergeſänge; ſechs Duetten für Sopran und Tenor, mit Begleitung des Fortepiano; ſechs Geſänge für vier Männerſtimmen; Sammlung mehrſtimmiger Geſänge; Cantate: „die Auferſtehung Jeſu.“ Eine Menge trefflicher Werke für Geſang, wie auch das Pianoſorte warten noch der öffentlichen Erſcheinung, unter denen ſich auch ein neues „Choralbuch für Churheſſen“ befindet, das um ſo viel nothwendiger iſt, da das beſtehende durchaus verwerflich ſeyn möchte. Zu gedachten Werken zählen wir noch eins: „Ueber die Verbeſſerung des Kirchengeſanges,“ welche W. im Auftrage Churfürſtl. Miniſteriums geſchrieben. Dieſem ließ derſelbe ein zweites folgen: „Ueber die Erſordeeniſſe zu einem unſerer Zeit entſprechenden Choralbuche;“ endlich noch: „Entwurf zu der Geſangslehre, für Churfürſtl. Gymnaſium.“ Zur Ehre W.'s fügen wir noch hinzu, daß alle ſein Unternehmen für die Kunſt, wie die Wiſſenſchaft, die höchſte Beſcheidenheit krönt.

Wiegers, Johann, Muſikdirector und Organiſt an der Hauptkirche zu Königsberg in der Neumark, ward am 27. September 1807 in Zoſſen bei Berlin geboren und bildete ſich hier im kön. Muſikinſtitut unter B. Klein's und A. W. Bach's Leitung in der Compoſition, ſo wie im Orgel- und Pianoforteſpiel aus. 1823 ward er als Präcentor an der Marienkirche zu Berlin angeſtellt, Jahrs darauf als Organiſt in Königsberg und 1831 wegen ſeiner muſikaliſchen Talente und deſſen, was er für die Beförderung der kirchlichen Tonkunſt und für die Bildung eines kirchlichen Sängerchors gethan, zum Muſikdirector ernannt. Wiegers iſt Stifter und Vorſteher einer Singacademie, ſeit 1837 Geſanglehrer an den dortigen Schulen, zugleich fleißiger Lehrer im Pianoforteſpiel. An Compoſitionen ſind von ihm bekannt: Präludien und Choralausführungen für die Orgel; Geſangcompoſitionen; eine kleine Singſchule für Anfänger im Singen nach Noten, oder für mittlere Schulklaſſen.

Wiek (oder **Wieck**), Clara, vermählte Schumann (ſ. d.), unter den jetzt lebenden Claviervirtuoſinnen unbedingt die gröſſte, überhaupt aber eine geniale Künſtlerin, iſt die Tochter des Muſiklehrers Wiek in Leipzig, wo ſie 1818 geboren wurde. Auch als Componiſtin hat ſich dieſelbe bereits auf eine eben ſo geniale Weiſe denn als Virtuoſin hervorgethan. Daß der Wohnſitz der Clara Wiek fortwährend Leipzig iſt, brauchen wir wohl nicht noch beſonders zu erwähnen: nur hie und da zu kleineren und größeren Kunſtreiſen verläßt ſie daſſelbe.

Wiele, Adolph, Concertmeiſter zu Caſſel, vorzüglicher Violinſpieler, geboren am 18. Juni 1794 zu Oldenburg. Wenn irgend ein Künſtler das Lob der Beſcheidenheit verdient, ſo iſt es unſer braver Wiele. Sein Spiel iſt anerkannt meiſterhaft; er hat manche Compoſition geliefert, der man das Meiſterſiegel aufdrücken möchte: er ſelbſt aber iſt weit entfernt, die Huldigungen anzuerkennen, die ihm der Sachkundige ſo gerne, ſo willig zollt, und übergab daher wenige von ſeinen Werken der Oeffentlichkeit.

Wieninger, Georg, geb. zu Wien den 10. December 1791, einer der verdienſtvollſten Kunſt-Dilettanten der Kaiſerſtadt, in welcher Beziehung ihm denn auch unbeſtritten ein Ehrenplatz in dieſem Buche zuſteht. Die Anlegung einer gleich ſchätzbaren und koſtſpieligen Bibliothek, die trefflichſten Werke der berühmteſten Meiſter, darunter viele Originalien und Authographen, in Partituren und zahlreichen Auflagſtimmen enthaltend, die unabläſſig rege Sorgfalt, ſelbe durchaus würdig, unter ſeiner eigenen, präcis-energiſchen Violin-Direction, mit den vorzüglichſten Individuen in höchſter Vollendung zu Gehör zu bringen, keine Opfer zu ſcheuen, um auf eine Andacht und geiſtige Erhebung fördernde Weiſe alle hohen Kirchenfeſte mitzuverherrlichen, — dies waren und ſind bisher die ſchönen, bleibenden Reſultate jenes fruchtbringenden Wirkens, wofür den anſpruchslos-beſcheidenen Urheber, nebſt dem ſelbſteigenen Bewußtſeyn, der Mitwelt dankbare Anerkennung überreich belohnt.

Wilcke, Johann Caspar, berühmter Tenorſänger des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Weimar am 7. Februar 1707, ſtarb am 25. Februar 1758 zu Sondershauſen. Seine Stimme hatte eine merkwürdige Höhe: ſelbſt das zweigeſtrichene c noch konnte er mit der Bruſt angeben; dabei war ſie zart und fein, wie Gerber ſagt, der ſchönſte Silberton, den er je gehört habe, und ungemein biegſam, weshalb W. auch viel Kehlfertigkeit und Gewandtheit in der Declamation beſaß.

Wilcke, Friedrich, ſ. Wilke.

Wild, Franz, einer der ausgezeichnetſten jetzt lebenden Tenorſänger, jetzt Bariton, obſchon ſeine eigentliche Glanzperiode bereits vorüber iſt, und in mancher anderen Beziehung auch eine der merkwürdigſten und anſtaunenswertheſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der dramatiſchen Geſangskunſt, ward zu Niederhollabrunn in Unteröſterreich am 31. December 1792 geboren.

Wilde, Johann, ſeit 1741 Kaiſerl. Kammermuſikus zu Petersburg, 1764 dort Alters halber in Penſion geſetzt und 1770 geſtorben, war aus Bayern gebürtig, ein für ſeine Zeit ausgezeichneter Violinſpieler und zugleich ſehr erfinderiſcher Kopf. Er verfertigte unter anderen mechaniſchen Kunſtwerken: eine Viole d'amour von beſonders ſtarkem Klange, mit einem Dämpfer, der mit dem Kinne regiert wurde; eine ſilberne Panpfeiſe von 2½ Octaven, eine Flöte, auf der man mittelſt einer Klappe aber auch Schalmeyentöne hervorbringen konnte; eine kleine Violine, deren Reſonanzboden aus Pergament verfertigt war; ein Violoncell, das in ein 2' langes und 9" breites Käſtchen zuſammengelegt werden konnte, und dennoch ganz den Ton eines gewöhnlichen Violoncells hatte; eine Nägelharmonica und dergleichen mehr. Von allen dieſen Erfindungen ward übrigens niemals ein allgemeiner Gebrauch gemacht.

Wilhelm IX., Herzog von Aquitanien und Graf von Poitu, der älteſte Troubadour, ward geboren 1071, folgte ſeinem Vater in der Regierung, unternahm 1101 einen Kreuzzug, mußte aber nach Antiochien fliehen. Wegen ſeines ausſchweifenden Lebens that ihn der Biſchof von Poitiers in Bann, und Pabſt Calixtus II. forderte ihn vor das Concilium von Rheims; er aber erſchien nicht und ſtarb lieber im Banne 1126, ohne je auch einen ſonſtigen Schritt gethan zu haben, ſich deſſen zu entledigen.

Wilhelm, Anfangs Mönch im St. Emmeranskloſter zu Regensburg, dann aber von 1068 an Abt des St. Aurelii-Kloſters zu Hirſchau, das er ſehr empor brachte, und wo er am 4. Juni 1091 ſtarb, hinterließ zwei muſikaliſche Werke „De Musica“ und „De Musica et Tonis.“ Erſteres hat Abt Gerber im zweiten Bande ſeiner Sammlung muſikal. Schriften abgedruckt, und letzteres beſaß der Baron von Murr, der auch eine Beſchreibung davon veröffentlichte, aber es ſelbſt nicht zum Druck brachte. Den ausführlichen Inhalt beider Schriften kann, wer ſich dafür intereſſirt, auch bei Gerber in dem alten und neuen Lexicon finden.

Wilhelm, Boquillon W. Louis, merkenswerth als einer der einflußreichſten und thätigſten Volksmuſiklehrer, welche vielleicht je gelebt haben, ward um 1770 geb. und um 1781 Goſſec's Schüler zu Paris. Später componirte er zwar Manches, als Hymnen, Chöre, auch eine Oper und viele Romanzen, doch hatte ſein Talent und ſeine Thätigkeit frühzeitig ſchon eine mehr didaktiſche Richtung genommen. Er ward Muſikdirector zu St. Cyr, folgte 1810 aber einem Rufe als Profeſſor und Clavierlehrer am Lycée Napoleon zu Paris, und blieb von dieſer Zeit an fortwährend dort, ſtets mit Unterricht beſchäftigt und hierin ſich namentlich durch vortrefflichen methodiſchen Gang auszeichnend, zu welchem Behufe er auch eine eigene Muſikſchule herausgab. Neuerer Zeit iſt ihm der Geſangunterricht ſämmtlicher Elementar-

Digitized by Google

ſchulen zu Paris mit 3500 Kindern übertragen und er verbindet damit noch die Unterweiſung von 1200 erwachſenen Handwerkern. Dieſe ganze Maſſe, unter dem Namen Orpheon, erhält wöchentlich dreimal Geſangunterricht nach einer der Lancaſter'ſchen ähnlichen Methode, mit welcher W. auch die Logier'ſche verbindet. Sein erſter Unterlehrer heißt Hubert. Die Reſultate ſeines Wirkens ſollen bewundernswürdig ſeyn. Nach der mühſeligen Tagesarbeit eilen die Handwerker, oft aus den entfernteſten Stadtvierteln, nach der Tuchhalle und finden da in der Erlernung und Ausübung der Tonkunſt die ſchönſte Erholung. Zuerſt wird die Theorie, Kenntniß der Noten, Rhythmik ꝛc. getrieben, und dann werden Geſänge ausgeführt. Ein Chor von Berton ward einſt in deſſen Gegenwart von dieſer Maſſe prima vista mit größter Präciſion vorgetragen und ſo auch andere Sachen. Die ganze Schule iſt in fünf Abtheilungen getheilt und nur bisweilen werden alle Claſſen zu gemeinſchaftlichen Ausführungen vereint, welche dann die grandioſeſten Wirkungen hervorbringen ſollen.

Wilhelmi, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Hoforgelbauer und Clavierinſtrumentenmacher zu Caſſel, ein geſchickter Mann ſeines Fachs.

Wilhelmus, der Heilige, Abt von Benigne zu Dijon, ſtarb im Jahre 1031, war als Arzt und Muſiker zu ſeiner Zeit ſchon berühmt, und erwarb ſich in beiden Künſten auch große Verdienſte. Was uns intereſſirt war, daß er die Antiphonien, Reſponſorien und übrigen Kirchengeſänge verbeſſerte, auch mehrere neue anfertigte, die eingeführt wurden, weshalb man ihn auch nach ſeinem Tode canoniſirte.

Wilke (nicht Witcke), C. Friedr. G., geb. zu Spandau am 13. März 1769. Gleich nach dem Entſtehen der Leipziger allgem. muſikal. Ztg. trat er als thätiger Mitarbeiter mit der Redaction in Verbindung, welches Verhältniß ſich mehrere Decennien erhalten hat. In den Jahren 1804 bis 1813 ſchrieb er zu ſeinem Vergnügen ein ziemlich ſtarkes Inſtrumental-Lexicon, dem er gegen 200 Federzeichnungen theils alter, theils neuer Inſtrumente beifügte, zu welcher Arbeit ihm um ſo mehr Zeit blieb, da er nach dem Einbruch der Franzoſen ohne alles Geſchäft drei Jahre lang in Charlottenburg wohnte. Sich nach einem anderen Wirkungskreiſe ſehnend, hielt er um die vacant gewordene Lehrer- und Cantorſtelle in Neu-Ruppin an, und hatte das Glück, nach wohl beſtandenem Examen unter 25 Mitbewerbern den Sieg davon zu tragen. Am 1. December 1809 zog er als Lehrer am Friedrich-Wilhelms-Gymnaſium, ſowie als Cantor und Organiſt an beiden Hauptkirchen zu Neu-Ruppin ein. Hier führte er zunächſt, da am Gymnaſium der Geſangunterricht fehlte, dieſen nicht ohne Schwierigkeiten ein, bildete einen kleinen Geſangverein von Herren und Damen, der ſich wöchentlich einmal verſammelte, veranſtaltete theils in der Kirche, theils im Logenhauſe mancherlei Concerte, deren Ertrag ſtets den Stadtarmen oder armen Schulkindern angewieſen wurde. Nachdem beſonders ein wackeres Corps Regimentsmuſiker in Neu-Ruppin eingerückt war, konnte er zuweilen Muſikwerke mit 50 Inſtrumentaliſten und 120 Sängern und Sängerinnen aufführen. Die Zahl ſeiner Schüler im Pianofortespiel iſt bedeutend, ſie beläuft ſich auf 273. Noch größer iſt die Zahl ſeiner Geſangſchüler, da er bereits über 30 Jahre dieſen Unterricht im Gymnaſium ertheilt. Seinem Orgelſpiel wird vorzüglich Erbauung zugeſchrieben und zwar von Kennern und Nichtkennern. Er ſpielt nie ohne das Lied vorher geleſen zu haben, wenn es ihm nicht völlig bekannt iſt, hat ſtets das Geſangbuch vor ſich und verſteht ganz vorzüglich zu regiſtriren. Er wurde daher nicht blos von einem hohen Miniſterium, nachdem die zu dieſem Behuſe verlangten Arbeiten eingereicht worden waren, zum Muſikdirector ernannt, ſondern die Königl. Regierung zu Potsdam gedachte ſeiner im Amtsblatte vom 7. September 1821 ſehr ehrenvoll und ließ ihn zu ihrem Commiſſarius in Orgelbauangelegenheiten beeidigen. In dieſer Thätigkeit hat er bei ſeinen wahrhaft ſeltenen Kenntniſſen und ſeiner allgemein anerkannten Rechtſchaffenheit Außerordentliches geleiſtet, ſo daß ihn auch das Ausland oft zu Rathe zog. Er hat bis jetzt, noch immer in rüſtiger Kraft, 58 bis 60 neue Orgeln nach ſeiner Angabe erbauen und etwa 75 repariren und umſchaffen laſſen. Seine meiſten größeren Aufſätze ſind dieſem Fache gewidmet, woraus man ihn und ſeine Wiſſenſchaft näher kennen lernen mag. In der Leipziger allgem. muſikal. Zeitung legte er von 1811 an bis jetzt etwa 28 Abhandhandlungen der Art, die das Orgelweſen und die Geſchichte der Orgel betreffen, nieder, in der Cäcilia 11 und in der Berliner Muſikzeitung eine. Auch um dieſes Lexicon hat er ſich durch Lieferung der Orgelartikel ſehr verdient gemacht. 1829 componirte er bei Gelegenheit der Enthüllung einer aus Erz gegoſſenen Statue Friedrich Wilhelm's II. von Preußen einen mit Blasinſtrumenten ſtark beſetzten Chor, der am Tage der Feierlichkeit im Gymnaſium aufgeführt und Sr. Maj. dem regierenden König von Preußen überreicht wurde, wofür ihm mit einem gnädigen Schreiben die goldene Medaille für Künſte und Wiſſenſchaften eingehändigt wurde. Uebrigens hat der raſtlos thätige, immer noch muntere Mann einen Leitfaden zum praktiſchen Geſangunterricht in Schulen, bei Maurer in Berlin, und eine (auch im Allgemeinen ſehr nützliche) Beſchreibung der Orgel zu Perleberg, bei Oehmigke und Riemſchneider in Neu-Ruppin, zum Druck gebracht. Eben ſo trefflich iſt er als Menſch, hülfreich, dienſtfertig, freundlich und als Freund treu. Möge ihn ein glückliches Alter in friſcher Geſundheit, die ihm bis jetzt ward, geſegnet ſeyn laſſen.

Will, Carl, Violiniſt in der Großh. Bad. Hofcapelle zu Karlsruhe, Schüler von Spohr, den 26. Dez. 1813 zu Steinheim, einem Landſtädtchen bei Hanau, geboren. Früher Concertmeiſter in Wiesbaden und Zürich, machte ſich zuerſt in der Kunſtwelt bekannt in Hanau, Offenbach und Frankfurt a. M., ſodann auf einer Reiſe nach Würzburg, Nürnberg, Regensburg, München, ebenſo in Mainz, Trier, Koblenz und Cöln. In ſeinem jetzigen Wirkungskreis hat er ſich hauptſächlich durch Gründung eines Quartettvereins verdient gemacht und Anerkennung erworben.

Willaert, Hadrian, nicht Billaert, auch nicht Buigliart, wie Andere ſchreiben, einer der berühmteſten und verdienſtvollſten unter den niederländiſchen Tonſetzern des 16. Jahrhunderts, war zu Brügge in Flandern um 1490 geboren. 1527 ward er in Venedig Capellmeiſter an der St. Markuskirche: eine Stelle, welche von jeher für eine muſikaliſche Großwürde gegolten hat. Nun ward er der Stifter der ausgezeichneten und fortan berühmten venetianiſchen Schule. Zu ſeinem Ruhme würde es ſchon genügen, anzuführen, daß Cypriano de Rore, ſein Landsmann, den die Italiener nur il divino nannten, Zarlino und Coſtanze Porta, mehrerer anderer tüchtiger Gelehrten, Schriftſteller und Tonſetzer nicht zu gedenken, ſeine Zöglinge waren, deren Schüler ſich wiederum in mehreren Städten Oberitaliens niederließen, componirten und lehrten, und ſolchergeſtalt die Kunſt und die Wiſſenſchaft verbreiteten. W., welcher 1563 zu Venedig ſein ruhmvolles Leben beſchloß, war der Erſte, welcher für eine größere Anzahl von Stimmen, als bisher gewöhnlich war, nämlich für 6 und 7 Stimmen, componirte; nach Zarlino's Zeugniſſen war er auch der Erfinder der Compoſition für zwei und drei Chöre: eine Gattung, die nicht minder wegen der bedeutenden Erleichterung der Sänger bei Ausführung großer Compoſitionen ohne Beiſtand von Inſtrumenten, als wegen der aus der Abwechſelung und Verwebung der Chöre entſtehenden herrlichen Wirkung mit Recht ſehr beliebt und gebräuchlich ward. Ihr Urheber hatte dieſer Gattung auch ſchon im Entſtehen die für immer gültige Norm darin gegeben, daß, im Zuſammentreffen der Chöre, jeder derſelben für ſich eine regelmäßige und vollſtändige Harmonie bilden müſſe. Die zahlreichſten von W.'s Compoſitionen waren Motetten, und die meiſten noch vorhandenen trifft man auf

der Bibliothek zu München. Einzelne von ſeinen Werken erlebten zwei bis vier verſchiedene Auflagen. In Salbinger's Concentus und Hawkin's Geſchichte ſtehen noch einzelne Proben ſeines Satzes.

Willing, Johann Ludwig, war am 2. Mai 1755 zu Kühndorf bei Meiningen geboren, 1780 Organiſt an der Hauptkirche zu Nordhauſen, und 1800 dann mit dem Titel Concertmeiſter, Director der ſämmtlichen Muſik dort, ausgenommen der Kirchenmuſik. Er ſetzte eine Menge Sachen für Clavier und Violine, auch für den Geſang, als Concerte, Sonaten, Variationen, Lieder u. ſ. w., die zum großen Theile auch gedruckt wurden, doch nur für die Liebhaber ſeiner Zeit berechnet waren, bei denen ſie denn auch vielen Beifall fanden, daher für den Muſiker unſerer Tage von keinem anderen als höchſtens hiſtoriſchen Werthe ſind, oder bei Anfängern zur Uebung gebraucht werden können, wozu wir beſonders die Clavierſonaten mit Violinbegleitung empfehlen möchten, und ſtarb Ende September 1805.

Willmann, Maximilian, geboren zu Forchtenberg im Hohenlohiſchen um 1768; ein vortrefflicher Violoncell-Virtuoſe; war als Mitglied der churfürſtlichen Capelle zu Bonn Bernhard Romberg's College; kam ſpäter an den fürſtlich Taxis'ſchen Hof nach Regensburg, von wo er für das Theater an der Wien als Soloſpieler verſchrieben wurde. Eine langwierige abzehrende Krankheit entzog ihn allzufrüh der Kunſt, und endete nach einem traurigen Siechenlager mit den fallenden Blättern des Herbſtes 1812 auch ſein freudenloſes Leben. — Die berühmte Sängerin Madame Willmann-Galvani, geboren um 1775 und geſtorben zu Wien am 12. Januar 1802, war ſeine jüngere Schweſter.

Willmann, Mademoiſelle, älteſte Schweſter des vorhergehenden Violoncelliſten und der Sängerin Willmann-Galvani, geboren um 1770, bildete ſich unter Mozart's Leitung zu einer fertigen Clavierſpielerin, und ward dann bei der ehemaligen fürſtlichen Hofmuſik zu Bonn angeſtellt, wo ſie auch ſelbſt Unterricht in ihrer Kunſt ertheilte. 1796 oder 1797 verheirathete ſie ſich an einen gewiſſen Huber, und machte dann als Madame Willmann-Huber Kunſtreiſen, auf denen ſie ſich auch mit eigenen Compoſitionen hören ließ, von welchen aber ſonſt Nichts bekannt geworden iſt. 1801 war ſie in Leipzig, 1802 in Dresden, 1803 dann wieder in Bonn, und über ihre ſpäteren Lebensſchickſale fehlen alle beſtimmten Nachrichten. Als Claviervirtuoſin ſoll ſie zu ihrer Zeit einen bedeutenden Rang behauptet haben; ſie wird zu den beſten Schülern Mozart's gezählt.

Willmann, Tochter des im Juni 1815 zu Caſſel verſtorbenen Muſikdirectors J. Willmann, geboren 1798, eine recht brave Sängerin. Schon 1815 machte ſie Reiſen und ward für einige Zeit als erſte Sängerin in Breslau engagirt. Ihre Stimme hatte nicht viel Kraft, aber einen bedeutenden Umfang und ſehr angenehmen Klang. Zu ihren glänzendſten Rollen gehörten Donna Anna, Lodoiska, Agnes Sorel, Prinzeſſin von Navarra, Vitellia und Königin der Nacht. 1818 verließ ſie Breslau und nachte Reiſen. 1820 ſang ſie längere Zeit in Wien, dann auch in Stuttgart, und 1824 in Hamburg. Wo ſie in dieſem Augenblicke (1848) lebt, iſt uns nicht bekannt.

Willmers, F. J. Rudolph, noch junger, aber ſehr talentvoller und gebildeter Pianofortevirtuos wie Componiſt für ſein Inſtrument, ward 1820 in Copenhagen geboren.

Wilms, J. W., Muſikdirector in Amſterdam, geboren um 1780, ein ſehr fleißiger Componiſt, beſonders im leichteren und gefälligen Style, ſchrieb mehrere Sonaten für Clavier, auch Concerte, Variationen, theils mit, theils ohne Begleitung, für das Orcheſter einige Sinfonien, Ouverturen, Quartette und dergleichen. Breitkopf und Härtel und Hofmeiſter in Leipzig, André in Offenbach, und andere Verleger druckten mehrere von ſeinen Sachen. Am bekannteſten ſind die Sonaten für Clavier geworden; ſie mögen auch wohl die gelungenſten unter allen ſeinen Compoſitionen ſeyn. Ueber W.'s äußere Lebensverhältniſſe liegen uns keine Nachrichten weiter vor, als daß er ſich in ſeinen jüngeren Jahren auch als Virtuos auf dem Clavier und der Flöte auszeichnete.

Wilphlingseder, Ambroſius, berühmter Tonkünſtler des 16. Jahrhunderts, geboren zu Braunau in Bayern, um 1550 Cantor an der Sebalder Schule zu Nürnberg, von 1562 an aber Diaconus an derſelben, als welcher er indeß ſchon am 31. December 1563 ſtarb. Von ſeinen Werken iſt beſonders eine große Sammlung claſſiſcher Compoſitionen ſeiner Zeit geſchätzt, welche den Titel führt: „Erotemata Musices practicae continentia praecipuas ejus artis praeceptiones," und wirklich von hiſtoriſchem Werth iſt.

Wilſon, John, zu ſeiner Zeit der größte Lauteniſt Englands, 1595 zu Feversham in Kent geboren, war anfangs Kammermuſikus des Königs Carl I., welcher ihn ſehr ſchätzte. 1644 ward er Doctor der Muſik zu Oxford, und 1656 Profeſſor derſelben daſelbſt, als welcher er viel zur Forderung ber Muſik beitrug; 1662 berief ihn König Carl II. wieder in ſeine Capelle zu London und hier ſtarb er 1673. Auch werden noch verſchiedene Compoſitionen von ihm angeführt; darunter Oden von Horaz, Lieder und andere Geſänge.

Windfang, in Spieluhren und dergleichen mechaniſchen Muſikwerken derjenige Theil, wodurch das geſchwinde Fortrollen der Räder verhindert, und dem Werke die Taktbewegung verſchafft wird. Vermittelſt der an dem Windfange befeſtigten kleinen oder größeren Fahnen von Federn oder Kartenblättern kann die Bewegung der Tonſtücke, die ein ſolches Werk ſpielt, geſchwinder oder langſamer gemacht werden.

Windharfe, ſ. Aeolsharfe.

Windkanal, ſ. Kanal.

Windkaſten, der unmittelbar mit der Windlade in Verbindung ſtehende Theil der Orgel, in welchen durch die Bälge der Wind gepreßt wird, und von wo er bei Eröffnung der Canzellenventile, welche ſich innerhalb dieſes Kaſtens befinden, in das Pfeifenwerk eindringt. Der Windkaſten erſcheint alſo gewiſſermaßen als die Wind-Vorrathskammer der Orgel, und iſt unmittelbar unter der Windlade angebracht, mit der er daher auch gleich lang ſeyn muß. An der vorderen Seite iſt der Kaſten mit Spunden verſehen, die ſich herausnehmen laſſen, damit man zu den Ventilen kommen kann, aber windvicht anſchließen müſſen, damit kein Wind verloren gehen kann, wie denn überhaupt die Winddichtigkeit ein Haupterforderniß des Windkaſtens iſt.

Windklavier, ſ. Aeolsklavier.

Windlade, derjenige äußerſt kunſtreiche Theil in der Orgel, auf wlrchem das innere Pfeifenwerk ſteht, und wodurch jeder Pfeife insbeſondere der Wind zur Anſprache mitgetheilt wird. Sie liegt unmittelbar über dem Windkaſten, und in ihr befindet ſich die ganze innere Mechanik der Regiſtratur. Beſchrieben können ihre einzelnen Theile kaum werden; beſſer lernt man ſie durch wirkliche Anſchauung und practiſche Unterſuchung kennen.

Windmonochord, daſſelbe was Aeolsharfe (ſ. dieſen Artikel).

Windorgel, zum Unterſchiede von Waſſerorgel, ſ. Orgel.

Windprobe, ſ. Windwage.

Windſack oder **Windſäckchen,** kleine runde Stückchen Leder, welche dem Winde den Ausgang aus den Löchern in dem Boden des Windkaſtens der Orgel verhindern, durch welche die Abſtrakte hindurch zu den Canzellenventilen gehen. Jeder Draht, der durch ein ſolches Loch bis zum Ventile reicht, iſt durch ein Stückchen Leder geſtochen und an denſelben gebunden und angeleimt. Dieſes Leder wird an ſeiner Peripherie über das Loch im Boden des Windkaſtens dergeſtalt angeleimt, daß es der Draht auf und nieder bewegen kann, wobei es eine koniſche Figur bildet, und davon den Namen Windſäckchen erhalten hat.

Digitized by Google

Windſchweller, ſ. Creſcenbozug.

Windſiech, ſagen die Orgelbauer, iſt ein Werk oder eine Pfeiſe, wenn es derſelben an Wind fehlt, um ſtark und vollkommen rein anſprechen zu können, und dieſer Mangel daher rührt, daß die Canzellen oder Windkanäle zu enge ſind und deshalb nicht ſo viel Wind zu der Pfeiſe zuſtrömen kaſſen können, als dieſe zur richtigen und ſtarken Anſprechung nöthig hat.

Windwage, oder **Windprobe,** dasjenige Inſtrument, womit der Grad der Stärke oder Preſſung oder die Dichtigkeit des Windes in den Orgeln oder in jedem anderen Inſtrumente mit Blasbälgen gemeſſen werden kann. Das Alter des Inſtruments reicht bis in's 17. Jahrhundert hinauf, wo es ein Orgelbauee aus Wettin, Namens Chriſtian Förner, erfand.

Windzähe, oder **Windzach,** nennt man ein Orgelwerk, wenn die Canzellenventile zu breit ſind, oder eine ſolche Einrichtung getroffen iſt, daß ſich der Wind in dem Windkaſten zu ſehr vor die Ventile legt, oder überhaupt das Pfeiſenwerk nicht geſchwind und keichl genug anſpricht.

Winkhler, Carl Angelus von, zwar nur Dilettant, aber gkeich wohl recht geſchickter Muſiker nnd bekannter Componiſt, lebt in Peſth. Von ſeiner Arbeit ſind bis jetzt über 40 Werke, meiſtens für das Pianoforte geſtochen worden, welche in brillanten Variationen mit nnd ohne Begleitung, brillanten Rondo's, ebenſalls mit nnd ohne Begleitung, zwei Trio's, Sonaten zu vier und zwei Händen, Pokonaiſen, Romanzen u. deegl. beſtehen. Nähere Nachrichten von ſeiner Geburt, ſeiner genoſſenen Kunſtbildung nnd ſeinen übrigen Lebensverhältniſſen ſind bis jetzt nicht zu erkangen geweſen.

Wineberger, Paul, geb. 1738 zu Mergentheim in Würlemberg, ein als Componiſt wie als praktiſcher Tonkünſtler ſehr achtungswerther Mann, ſtand zunächſt mehrere Jahre als Director der Jagd- und Tafelmuſik in Dienſten des Fürſten zu Wallerſtein. Dieſes Amt gab ihm Gelegenheit zur Compoſition vieler Harmonie- und Hornmnſiken, in welcher Richtung ſich dann ſein Takent hauptſächlich ausbildete. Für Geſang hat er unſers Wiſſens ſehr Weniges geſchrieben, aber zu Anſange dieſes Jahrhunderts gehörte er zu den beliebteſten Inſtrumental-Componiſten. Er war damals, von ohngeſähr 1798 an, erſter Violoncelliſt im Orcheſter des franzöſiſchen Theaters zu Hamburg. Als ſolcher, wie dann auch aks Clavierſpieler, zeichnete er ſich ſowohk durch Fertigkeit als geſchmackvollen Vortrag ſehr aus. 1802 führte er zu Hamburg eine Neujahrscantate von ſeiner Compoſition auf. Später erſchienen von ihm im Druck mehrere Quartette für Streichinſtrumente, Concertino's für Violoncell, Einiges auch für andere Inſtrumente. Die Werke ſanden Theilnahme, wie ſte es auch ihres angenehmen, keichlen unv gefälligen Styls halber verdienten. Ungkeich mehr Sachen beſaß er jedoch im Manuſeripte. Als das franzöſiſche Theater in Hamburg anſgehoben ward, trat er zur ſtädtiſchen Capelle über, und blieb auch in derſelben bis an ſeinen Tod, der 1822 erſolgte.

Winter, Johann Chriſtian, muſikaliſcher Schriftſteller des vorigen Jahrhunderts und Mitglied der ehemaligen Mizler'ſchen Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, war geboren zu Hekmſtädt am 3. März 1718. Anſangs Cantor zu Celle, dann Cantor und Muſikdireetor der Altſtadt zu Hannover, wo er 1793 ſtarb. Ats Componiſt machte er ſich durch mehreee Cantaten bekannt, die aber nicht gedruckt worden ſind.

Winter, Peter von, ſtand in ſeinem 11. Lebensjahre ſchon in den Künſtlerreihen der damals Churfürſtkichen Capelle zu Mannheim, wo er von ſehr angeſehenen, aber nicht der Kunſt angehörigen Eltern im Jahre 1755 geboren wurde. Die Tonkunſt wurde damals dort ſehr gepflegt; gkeichwohl leuchtete dem nachmals ſo großen Componiſten in ſeinen früheren Jahren kein ſehr günſtiges Geſtirn. Es koſtete ihm große Mühe, bis er ſeine Erzeugniſſe den Forderungen der Kunſt und dabei dem herrſchenden Geſchmacke entſprechend ausbilden konnte. Bei glücklichen Naturanlagen mußte er eines Meiſters entbehren, der ihm unterrichtend und bekehrend zur Seite geſtanden wäre. Vom Contrapunkte kernte er Nichts, obgleich er in die Schuke Vogker's geſchickt wurde. Er wollte ſpätee auch niemals Vogler's Schüler genannt ſeyn, ſondern lieber Salieri's, dem er, wie er ſetbſt ſich ausdrückte, Viel, ja eigentlich all' ſein Wiſſen verdanke. Daher kam es, daß in ſeiner Jugend Niemand einen Tonſetzer in ihm wähnte, ſondern er ſtets nur als vortrefflicher Violinſpieker aus Hampel's Schule geſchätzt ward. Im Jahre 1776, als der franzöſiſche Theaterunternehmer Marchand mit ſeiner Geſellſchaft in Churfürſtliche Dienſte genommen wurde, erhielt W. die Direction der Capelle deſſelben. Hier war er auch ganz an ſeinem Platze, doch an Compoſition ward ebenſalls noch nicht gedacht. Endlich aber zog 1778 das ganze Theater von Mannheim über nach München, und hier entfaltete ſich auf einmal, durch den Umgang mit Binder, Götz und v. Babo, ſein tondichteriſches Talent, und das dramatiſche Organ, was in ihm keimte, ward zur Reiſe. Er verſuchte ſich zuerſt mit den Melodramen „Armida", „Cora nnd Alonzo" und „Leonardo und Blondine", dann 1780 aber ſchon mit der Opkr „Helena und Paris", in welcher er eine Arie mit concertirenden Inſtrumenten anbrachte, die kange den allgemeinſten Beiſall des ſüdlichen Deutſchtands feſthielt, weshakb er eine gleiche auch in ſeiner nächſt ſolgenden Oper „Bellerophon" anwendete, die aber im Ganzen wenig Glück machte, vielleicht weil viek zu viet Erborgtes von Gluck darin vorkam. Bis hierher nannte aber W. ſich ſelbſt auch nur einen Orcheſterſpieler, in dem Sinne nämkich, daß er in ſeinen Compoſitionen nur durch ein glänzendes Inſtrumentenſpiek zu imponieen ſuche und den Geſang blos ſo beiher kommen laſſe. Als aber in Wien, wohin er vornehmlich ging, um die von ihm neu componirten Ballete: „Heinrich IV.", „Hectors Tod", nnd „Ines de Castro" auſ die Bühne zu bringen, Salieri ihn launig fragte, ob er auch das Münchener Orcheſter mit im Koffer habe, beſchloß er, dieſer Orcheſterſchreibung von Stund an den Rücken zu wenden, und allen Fleiß auf das Studium dee Singſtimme und das eigentlich Aeſthetiſche in der Kunſt zu wenden. Meiſter in Geduld und Beharrlichkeit mußte ihm das Unternehmen vollkommen gelingen, und es gelang ihm; in poetiſch-oratoriſcher Hinſicht darf man W.'s ſpätere Werke jedem Neophiten in der Tondichtkunſt als Muſter anempfehlen, beſonders wenn deſſen Stirne noch vom contrapunktiſtiſchen Schweiße trieft. In ſeinen ſämmtlichen folgenden Arbeiten bewegen die Singſtimmen ſich frei, und das Orcheſter, ſo glänzend er es immer ausgeſtattet haben mag, erſcheint ſtets doch nur in dem ihm zugehörigen Hinteegrunde. W. verſtand es in Folge dieſes beharrkichen Studiums auch, von jedem ſeinem Thun in der Compoſition vollkommene Rechenſchaſt zu geben, wie vielleicht kein dramatiſcher Tonſetzer vor ihm. W. ward äſthetiſchee und zwar wiſſenſchaftlich-äſthetiſcher, nicht blos genialer Tonſetzer. Das nächſte Werk, womit er dies bewies, war ein lateiniſcher Pſatm. In Folge deſſen ward er 1788 zum Pfalzbaveriſchen Capellmeiſter ernannt, als Vogler nach Stockholm abging, und ihm zugleich die Compoſition der italieniſchen Oper „Circe" aufgetragen, die aus unbekannten Gründen aber nicht zur Aufführung kam; dagegen machte das Göthe'ſche Intermezzo „Fery und Betely" Glück, wie die italieniſche Cantate „Timoteo". 1791 ging er nach Italien, und zwar direct nach Neapel, wo er die Oper „Antigone", dann nach Venedig, wo er „Fratelli rivali" und „il Sacrifizio di Creta" zur Bearbeitung erhielt. Nach ſeiner Zurückkunſt kieß er ſich von Münchener Dichteen die Motier'ſche „Pſyche" und Shakeſpeare's „Sturm" zu Operntexten umgeſtalten. Sie kamen beide auf die Bühne, aber, übrigens nicht aus inneren muſikaliſchen, ſondern aus mancheelei äußeren Gründen, ohne ſondeelichen Eefolg. Von letzterer kann man ſogar ſagen, daß

ſie ganz durchfiel. Gleichwohl trat ihr Componiſt jetzt in ſeine Glanzepoche, wo ſein Ruf ſich übee Länder und Meere ausbreitete. Er folgte zunächſt 1794 einem Rufe nach Wien, wo er das „Labyrinth" als zweiten Theil der Zauberflöte, und von 1795 auf 1796 ſein unſterbliches „Opferfeſt" ſchuf. Hierauf ward er nach Prag eingeladen, wo er den „Trionfo del bel Sesso" (odee „Ogus") componirte. Mittlerweile hatten aber auch in München die ſchönen Künſte ſich mit neuem Leben geſtärkt, und es wurden dort groſe deutſche Opern auf die Bühne gebracht, worunter des 1798 zurückgekehrten W.'s „Maria von Montalban" im Jahre 1800 glänzend hervorſtach. Jetzt winkten mit unwiderſtehlichem Reize ihm die Guineen, nach London zu kommen. Er folgte 1802 und ſchrieb dort von 1803 bis 1805 die drei groſsen Opern „Calypso", „Peoserpina" und „Zaira." Auch wurden mehrere Canzonetten und andere Vocalſachen daſelbſt von ihm gedruckt. Damit hatte ſein Ruf einen europäiſchen Klang gewonnen: doch glaubte er noch wenig gethan zu haben, ſo lange er nicht auch die damals weltberühmte Academie nationale in Paris mit einem ſeiner Producte bereichert hätte. Er ſiegte über die mancherlei Schwierigkeiten, die ſich ſeinem Streben dahin in den Weg ſtellten, und erhielt 1805 das Poem „Tamerlan", durch deſſen Compoſition er, wenn auch weiter Nichts, ein eminent feines Gefühl und einen richtigen Blick in die Tiefen einer Dichtung offenbarte. „Der Frauenbund", welchen er 1806 in Muſik ſetzte, konnte ſich ohngeachtet des Reichthums an lieblichen Melodien wegen mancher Zweideutigkeiten im Texte nicht halten, und mit „Colmal", deſſen Compoſition ihm die Kaiſerin Thereſia ausdrücklich aufgetragen hatte, zögerte er, bis die Kaiſerin 1807 ſtarb. Nun ward die Oper in München 1809 aufgeführt. Einem Rufe nach Paris zu Folge weiteiferte er 1807 auch dort mit Rameau in der Oper von „Caſtor und Pollux". An Cantaten ſchrieb er „die Tageszeiten", und dann verdient noch die groſe Schlachtſinfonie bei Gelegenheit eines Siegesfeſtes 1814 hervorgehoben zu werden. In dieſem Jahre feierte er am 8. März auch ſein 50jähriges Dienſtjubiläum, und erhielt zu demſelben von ſeinem Könige das Ritterkreuz des Civilverdienſtordens. Es ſchien nun, als wollte er mit dem Theater- und Concertweſen Nichts mehr zu ſchaffen haben, als er 1816 ganz unerwartet mit der Sängerin Veſpermann dem Norden zureiſte, Concerte veranſtaltete, und von da ſich nach Mailand begab, wo er ſeinen „Mahomet" mit jugendlichem Feuer belebte, und 1818 auch die „beiden Wladimire" auf die Bühne brachte. Von Mailand ging er dann mit ſeiner Schülerin nach Genua. 1819 kam er wiedee in München an, und ſein Schwanengeſang war: „der Sänger und der Schneidee", womit er am 2. Juli 1820 für immer von der Bühne Abſchied nahm, doch noch nicht von der Capelle und Kirche, für welche er bis kurz vor ſeinem Tode, der am 18. October 1825 erfolgte, fortwährend thätig blieb. — Wir haben in dem Bisherigen nur W.'s gröſere und Haupt-Werke genannt; aber es iſt von ſeinen dramatiſchen Productionen noch manche weniger bedeutende übrig, als: „der Reiſende odee Bettelſtudent", „das Hirtenmädchen", „die Blinden" (1810), „dir Pantoffeln" (für Hamburg), „Catone in Utica" und „Elisa", „I due vedovi", „Beliſa, Gräfin von Hildburg", und „Etelinda". An Kirchencompoſitionen verwahrt die Königliche Capelle zu München: 23 vollſtändige Meſſen, 2 Paſtoralmeſſen, eine Contrapunktmeſſe, 2 Requiems, 20 Gloria, 17 Credo, eben ſo viele Sanctus und Agnus Dei, 22 Offertorien und Motetten, 24 Gradualien, 9 Veſperpſalmen, ein Magnificat, 15 Hymni pee annum, 2 Regina coeli, ein Ave Maria, ein Alma Redemptoris, 2 Veni sancte spiritus, 7 Tantum ergo, 3 Te Deum, 3 Stabat matee, eine Litaney und 3 Reſponſorien. Für die evangeliſche Hofcapelle ſchrieb er: 7 Cantaten, worunter „die Auferſtehung", „die Propheten", und „das Licht der Sonne iſt hinab"; die Oratorien: „der ſterbende Jeſus" und „Bereue dich o Chriſt", ein deutſches Stabat mater, und mehrere andere kleinere Geſänge. Kaum wird man in irgend einem dieſer erſtaunend groſsen Maſſe von Vocalſachen ein Paar Worte auffinden, die nicht ganz grammatiſch und rhetoriſch richtig gegeben, mit einem Worte richtig declamirt wären. Dies war die vornehmſte Aufgabe, welche W. ſich bei ſeinen Compoſitionen geſetzt hatte: richtige Declamation und angenehmer Geſang, und darin hat ihn auch noch kein Tonſetzer wieder übertroffen. Dann ſind Pracht der Chöre, eine immer reiche Inſtrumentation, die, weit entfernt den Geſang zu decken, dieſen nur um ſo mehr heraushebt, eine damals noch wenig gekannte Behandlung der Blechinſtrumente, Kunſt in der Anlage, in der Abſtufung der Tonbildung und ſo vieles Andere, was der erfahrene Tonkünſtler allein hervorbringen kann, wohl die charakteriſtiſcheſten ſeiner Züge als Componiſt. Was W. nicht gelang, war das Ideal einer Arie, dem Nichterfahrenen auf dem Papiere ſo unbedeutend erſcheinend, in der Ausführung auf der Bühne aber ſo mächtig wirkend. Den groſsen Rhythmus einer Arie konnte Winter nicht erfaſſen, und doch war er ein ſo umſichtiger Kenner der menſchlichen Geſangſtimme, daß er wohl die beſten Uebungen für dieſe verfertigt hat, wie ſeine 1824 noch zu Mainz in vier Abtheilungen erſchienene Geſangſchule beweiſt, und die vortrefflichen Sänger, welche er bildete. Seine beſten Arien ſind ihrem eigentlichen Weſen nach nichts Anderes als bis zum höchſten Pathos geſteigerte Liedergeſänge. Auch war W., ungeachtet ſeiner innigen Vertrautheit mit der Dramaturgie, ſelbſt nicht dramatiſch. Ihn belebte nicht jenes Feuer, jenes geniale Ungeſtüm, das von Zeit zu Zeit in lodernde Flammen aufſchlägt. Daher war er auch nicht im Stande, ein gutes Oratorium zu componiren, wo das Dramatiſche ein rein innerliches Element iſt und durch nichts Aeuſſerliches hervorgehoben wird. Immer erſcheint W. geſchmückt, geordnet, mehr im claſſiſchen Coſtüme eines franzöſiſchen Tragikers als auf dem Cothurne eines britiſchen Tragöden. Gefallen, angenehm unteehalten konnte W. immer; ergreifen aber, rühren und erſchüttern nöthigenfalls vermochte er nie; er konnte prächtig ſeyn, niemals aber erhaben. Originalität läßt ſich ihm nicht abſprechen, und man thut ihm ſehr Unrecht, wenn man behauptet, er habe nur in einer leidigen Tonmalerei und Nachahmung ſeine Stärke geſucht. In ſeinen Opern allerdings tritt er zum öftern als bloſser Nachbildner auf, aber in ſeinen Kirchenwerken ſicher nicht. Dieſe zeichnen ſich meheentheils gerade durch Originalität aus. Wer ihn in den Künſten des Contrapunkts ſchwach nennt, hat vollkommen Recht; abee wir haben ja auch gleich von vorn herein angedeutet, daß es ihm unmöglich war, ſich gründliche Kenntniſſe darin zu erwerben, denn was man von ſeinem Studium der Lehre des Abts Voglee vorgiebt, beſchränkt ſich blos darauf, daß er mit dieſem Sonderling in Berührung kam, und einige ſeiner ſchon gewagten Inſtrumentalarbeiten in die damals veranſtaltete Sammlung der Mannheimer Tonſchule einrücken ließ. Winter war durch die Wiſſenſchaft ein Tonkünſtler ſeiner Zeit geworden, nicht durch eine Schule, und ſo correct und vortrefflich alle ſeine Werke von dieſem Standpunkte aus betrachtet auch ſind, ſo fehlt ihnen im Ganzen doch jeder geniale Aufſchwung, und das mag als unſer ſummariſches Urtheil über ihn gelten. Er hatte weder Etwas von dem Feuer eines Jomelli, noch von der Laune eines Paiſiello, und doch ſteht er gleichſam zwiſchen dieſen beiden Meiſtern, in deren Verfolgen man ihn auch überall ertappt.

Winterfeld, Carl von, Oberlandesgerichtsrath in Breslau, ſ. Literatur.

Wirbel. Dieſes Wort kommt in der Muſik in verſchiedener Bedeutung vor: 1) als eine Schlagmanier der Pauken und Trommeln (ſ. d.); 2) als die Theile bei Saiteninſtrumenten, über und um welche die Saiten gewickelt werden, und durch deren Umdrehen nur dieſe mehr oder weniger angeſpannt oder geſtimmt werden können; dieſelben können von Holz oder Metall ſeyn,

müſſen aber immer ſo angebracht werden, daß ſie, wenn die Saite die richtige Höhe erlangt hat, feſt ſtehen, damit ſich durch ihr Umdrehen die Saite nicht ſo bald wieder verſtimmt; 3) nennen Einige auch wohl die Schlägel oder Klöppel Wirbel, womit die Pauken und Trommeln geſchlagen werden. S. ebenfalls dieſe Artikel.

Wirbelkaſten, auch Lauf und Wandel, ſ. Geige.

Wirbelſtock, bei Clavierinſtrumenten daſſelbe was Stimmſtock (ſ. d.).

Witt, Friedrich, Capellmeiſter in Würzburg und talentvoller, wie auch ſehr beliebter Componiſt, wurde im Jahr 1771 zu Haltenbergſtetten in Franken geboren, widmete ſich ſehr früh mit größtem Eifer der Tonkunſt und zwar mit ſo gutem Erfolge, daß er ſehr bald in der um's Jahr 1790 ſo berühmten Fürſtlich Oettingen-Wallerſtein'ſchen Capelle als Violoncelliſt angeſtellt, und in Rückſicht ſeiner vortrefflichen Anlagen von dem daſigen berühmten Capellmeiſter Roſetti in der Compoſition unterrichtet wurde. Mit ausgezeichnetem Fleiß und zur Zufriedenheit des ganzen daſigen Hofes verſah er ſeinen Dienſt, und machte dabei ſolche Fortſchritte in der Tonſetzkunſt, daß man an dieſem geſchmackvollen Hofe ſeine Muſikſtücke gern und mit allgemeinem Beifalle hörte, und ſelbſt in Berlin ein von ihm für den König Friedrich Wilhelm II. geſchriebenes Oratorium zu allgemeiner Zufriedenheit des Hofes und der Kunſtkenner aufführte. Später verließ Witt die Fürſtl. Wallerſtein'ſchen Dienſte wieder und machte mehrere Kunſtreiſen durch den größten Theil Deutſchlands, führte ſeine Compoſitionen überall mit vielem Beifalle auf und ſchrieb wieder viele neue Werke. Endlich componirte er auch im Jahre 1802 ein Oratorium für das Hoforcheſter in Würzburg, welches ſo wohl aufgenommen wurde, daß ihn der damalige Fürſt-Biſchof Georg Carl ſogleich als Capellmeiſter anſtellte, was ihn denn veranlaßte, mehrere Meſſen und andere Kirchenſtücke für die ihm untergebene Capelle zu ſchreiben. Auch der Großherzog von Würzburg beſtätigte ihn in dieſer ſeiner Würde, und als ſpäter das Großherzogthum Würzburg dem Königreiche Bayern einverleibt wurde, leitete er fortwährend als Capellmeiſter die Kirchen-, Theater- und Concert-Muſik in Würzburg. Seine bedeutendſten Compoſitionen beſtehen bis jetzt in folgenden: „die Auferſtehung Jeſu," Oratorium für den Preußiſchen Hof; „der leidende Heiland," Oratorium für Würzburg; mehrere Meſſen, Cantaten und andere Kirchenſtücke; „Palma," hiſtoriſche Oper für's Frankfurter Theater; „das Fiſcherweib," komiſche Oper, 1806 für Würzburg; neun Sinfonien für volles Orcheſter; ein Concert für die Flöte; Septett für Clarinette, Waldhorn, Fagott, zwei Violinen, Bratſche und Violoncello; großes Quintett für Pianoforte, Hoboe, Clarinette, Waldhorn und Fagott; Deutſcher Gruß an Deutſche, für vier Singſtimmen mit Begleitung des Pianoforte: die vier Menſchenalter, große Cantate; eine concertirende Sinfonie für 15 Inſtrumente; mehrere Concerte für das Violoncello, den Fagott, die Flöte, die Hoboe, die Clarinette und das Waldhorn. W. ſtarb zu Anfang des Jahres 1837 zu Würzburg.

Witt, Chriſtian Friedrich, Herzogl. Gothaiſcher Capellmeiſter, geboren zu Altenburg, wo ſein Vater Hoforganiſt war, wurde in ſeiner Jugend vom Herzoge von Gotha, Friedrich I., zur weiteren Bildung in der Kunſt nach Wien und Salzburg geſchickt, und nach ſeiner Zurückkunft zum Organiſten, 1713 aber, an des verſtorbenen Mythus Stelle, zum Hofcapellmeiſter ernannt. Als ſolcher ſchrieb er, meiſt im Auftrage des Herzogs, Pſalmodien, Fugen für die Orgel, variirte Choräle, und dann Verſchiedenes für Clavier, ſtarb aber ſchon 1716. Von jenen Compoſitionen ſind nur wenige gedruckt worden.

Wittaſſek, Johann Nepomuck Auguſt, Dom-Capellmeiſter an der Metropolitankirche zu St. Veit in Prag, geboren den 22. Februar 1770 in Horin, unterhalb Melnik, ſtarb am 7. December 1839 in Prag. W.'s zwar nicht zahlreiche aber durchaus ſchätzbare Compoſitionen zerfallen eigentlich in zwei Perioden. Des Jünglings Erſtlingsverſuche waren mehrere Tänze und Lieder, denen alſogleich ihr ſanfter, gefälliger, ächt lyriſcher Charakter, verbunden mit des Verfaſſers ſchlichter, höchſt anſpruchsloſer Beſcheidenheit, allgemein Eingang verſchaffte. Daran reiheten ſich unmittelbar: ſechs Clavier-Sonaten mit Violinbegleitung; ſechs Quatuors für Bogeninſtrumente; vier Concerte, für Pianoforte, Violine, Clarinette und Fagott, jedes mit vollſtimmigem Orcheſter-Accompagnement; mehrere Sinfonien und Gelegenheitscantaten; eine kurze Meſſe und desgleichen ein Requiem. Trotz dem in all' dieſen Werken an den Tag gelegten Ideenreichthum und innern Beruf, würde er dennoch Horaz's: „Omnibus hoc vitium est cantoribus," Lügen geſtraft, und ſchwerlich ohne den äußeren Impuls wohlmeinender Freunde jene überwiegende Scheu beſiegt haben, die bei ihm, faſt ſträflich, zu einer Art von Unluſt am Selbſtſchaffen ſich geſtaltete. Nur dieſer mächtige, unwiderſtehliche Sporn begeiſterte ihn im zweiten Zeitraume 1805 bis 1810 zur Vollendung ſpäterer, insgeſammt beifällig aufgenommener Arbeiten. Nach Salieri's Ableben erhielt W. ganz unerwartet die Ernennung zum Vice-Hofcapellmeiſter; jedoch, ebenſowohl Kränklichkeit, als die, freilich ganz unnöthige Beſorgniß, im vorgerückten Alter einem erweiterten Wirkungskreiſe nicht mehr gewachſen zu ſeyn, beſtimmten ihn, den ſo ehrenden Ruf dankbar abzulehnen, und der wahre Patriot zog es vor, der heiligen Muttererde, die ihn erzogen und genährt, bis zum letzten Athemzuge all' ſeine Kräfte zu weihen. Seit der Begründung der Geſellſchaft der Kunſtfreunde zur Beförderung der Kirchenmuſik im Königreiche Böhmen bekleidete er nunmehr das Directoriat bei jener verdienſtlichen Corporation, wodurch ſein fruchtbringender Wirkungskreis noch vielumfaſſender ſich erweiterte.

Wittgenſtein-Berleburg, Fürſt Chriſtian, geb. am 12. December 1753 und geſt. am 4. October 1800, hegte eine ſeltene Liebe zur Muſik, hatte ſich frühzeitig zu einem fertigen Violoncell- und Clavierſpieler, auch Sänger gebildet, ſo daß er öfters unter fremdem Namen in Concerten auftrat, und componirte endlich auch mehrere Lieder und Concertſtücke für ſein Lieblingsinſtrument, das Violoncell.

Witthauer, Johann Georg, geb. zu Neuſtadt an der Heyde am 19. Auguſt 1750, ward ſchon mit ſeinem 9. Jahre ein Schüler im Clavierſpiele von dem berühmten Adlung in Frankfurt. Nach der Zeit hielt er ſich ein paar Jahre in Curland auf, ging dann nach Hamburg, und endlich 1792 nach Berlin, wo er bis Ende des Jahres 1793 als Muſiklehrer lebte, worauf er als Werkmeiſter und Organiſt an die Jakobikirche zu Lübeck berufen ward. Hier ſtarb er am 7. März 1802. Er gab Löhlein's Clavierſchule in einer neuen Auflage heraus, und dann eine Menge Sonaten für Clavier, die herrliche Uebungsſtücke für mittelmäßige Clavierſpieler waren. Ueberhaupt hat W. ſich durch eine Reihe von Compoſitionen zu dem Zwecke viele Verdienſte um den Unterricht erworben.

Witvogel, Gerhard Friedrich, Organiſt an der ſog. neuen lutheriſchen Kirche zu Amſterdam, geboren zu Varel im Oldenburg'ſchen, galt ſeiner Zeit für einen tüchtigen Meiſter ſeines Fachs, gab auch zwei Choralbücher für die niederländiſche evangeliſche Kirche heraus, legte 1740 eine Notendruckerei und Muſikalienniederlage zu Amſterdam an, ſtarb aber bald darauf ſchon zu Aken, wohin er zur Herſtellung ſeiner Geſundheit gereiſt war.

Woczitka, Franz Xaver, berühmter Violoncelliſt des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Wien um 1730, ſtand um 1756 in der Herzogl. Capelle zu Schwerin, und kam dann als Kammermuſikus in die Capelle zu München, wo er 1797 ſtarb. Er gehörte zu den ausgezeichnetſten Violoncellſpielern ſeiner Zeit, und ſchrieb auch einige Solo's und Concerte für ſein Inſtrument, die aber Manuſcript geblieben ſind.

Wögel, Michael, ſ. Trompete.

Digitized by Google

Wohlklang, ſ. Conſonanz und Euphonie.

Woldemar, ein zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Paris lebender Violiniſt und Componiſt. Noch giebt es einen unter dem Namen Ernſt Woldemar in Berlin lebenden Gelehrten, der aber eigentlich Hermann heißen ſoll, und von dem ſich eine Abhandlung: Ueber den Beruf zur Kritik im Gebiete der Tonkunſt, im 28. Jahrgange der Leipziger muſikal. Zeitung von 1826, Seite 273 bis 282 befindet.

Wolf. Es iſt bekannt, daß, wenn man auf dem Clavierinſtrumente eilf Quinten rein ſtimmt, die zwölfte alsdann gänzlich unrein werden muß, wenn die Octave richtig ſeyn ſoll. Man ſehe die Artikel Addition und Temperatur. Dieſe unreine Quinte hieß nun vor Zeiten, als man noch keine allgemein eingeführte Temperatur hatte, der Wolf oder auch Orgelwolf; und als man ſpäter anfing, ein gleicheres Verhältniß in der Stimmung durch die Temperatur zu bewirken, ſo hieß dies: den Wolf vertreiben. Die Temperatur ſelbſt, da ſie keine ganz reine Stimmung zuläßt, nannte man den neuen Wolf, und jene unreine 12. Quinte, wenn man noch hie und da ohne Temperatur ſtimmte, im Gegenſatze dazu den alten Wolf. Wolf mußte einmal die Unreinheit heißen. Was man jetzt unter Orgelwolf verſteht, iſt unter dieſem Artikel geſagt worden.

Wolf, Ernſt Michael, Muſikdirector und Organiſt an der Marienſtiftskirche zu Stettin, geboren 1709 und geſtorben am 3. Januar 1789, ſchrieb viele Clavierſonaten, Flötenduo's, Lieder und andere Geſänge mit Clavierbegleitung, Orgelübungen und Choralſpiele, und dergl. mehr für Kirche und Kammer. Jetzt iſt natürlich nach ſeinen Werken keine Frage mehr, aber zu ſeiner Zeit waren ſie ſehr beliebt.

Wolf, Ernſt Friedrich, ſtudirte zwei Jahre lang unter dem Capellmeiſter Stölzel die Compoſition und unter dem Concertmeiſter Hühn zu Gotha die Violine. Bei erſterm Unterrichte benutzte er beſonders Fux's Gradus ad Parnassum. Zu ſeinem Hauptinſtrumente machte er ſpäter aber die Orgel, und er brachte es zu einer außerordentlichen Fertigkeit auf derſelben, beſonders im Fugenſpiel. Auch componirte er mehrere Kirchenſtücke mit Doppelfugen, und Sachen für's Clavier, von welchen ſelbſt Hiller einige in ſeine bekannte Sammlung aufnahm. Gegen 1760 ward er Stadtorganiſt zu Kahle, und hier ſtarb er 1772. Er war der ältere Bruder des folgenden berühmten Künſtlers und Capellmeiſters Wolf.

Wolf, Ernſt Wilhelm, geb. zu Großen-Behringen unweit Gotha 1735, beſuchte in ſeiner Jugend das Eiſenach'ſche und Gotha'ſche Gymnaſium, bezog darauf 1755 die Univerſität zu Jena, wo er ſich aber, ſeinem Talente und einem inneren Triebe folgend, beſonders mit Muſik beſchäftigte, wozu ihm namentlich auch die Direction des damals dort florirenden muſikaliſchen Collegiums, die ihm anvertraut worden war, viel Gelegenheit verſchaffte. Von Jena ging er dann noch einige Zeit nach Leipzig und von hier nach Weimar, wo er 1761 als Herzoglicher Concertmeiſter und 1763 als Hoforganiſt angeſtellt wurde. Er ſchrieb nun manche vortreffliche Inſtrumentalcompoſitionen, die von der Capelle aufgeführt wurden, und wurde endlich auch Lehrer der jungen muſikliebenden Herzogin in der Compoſition wie in der praktiſchen Muſik. 1768 endlich erhielt er die Stelle eines wirklichen Hofcapellmeiſters, und von dem Augenblicke an entwickelte er faſt in jedem Zweige der muſikaliſchen Compoſition, ja ſelbſt als Schriftſteller, eine ungemeine Thätigkeit. Er ſchrieb einen allgemeinen „muſikaliſchen Unterricht,“ in welchem er ziemlich die geſammte Theorie der Muſik, wenn auch das Einzelne für ſich nur kurz, abhandelt; eine Abhandlung über den guten Vortrag beim Clavierſpielen u. dergl. m. An Opern und Operetten brachte er mehr denn 20 Werke fertig. Wolf ſtarb zu Weimar am 7. December 1792. Schlichtegroll nahm ſeine ausführliche Biographie in den bekannten Nekrologen auf, und auch Capellmeiſter Reichardt beſchäftigte ſich einſtmals damit, W.'s Biographie ausführlich in's Publikum zu fördern. Eine weite Verbreitung erwarben ſich W.'s dramatiſche Werke nicht, aber wo ſie aufgeführt wurden, fanden ſie zu ihrer Zeit viel Theilnahme und Beifall. W.'s Gattin war Benda's Tochter.

Wolff, Johann Wolfgang, guter Violoncelliſt des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Anſpach 1704, war Anfangs daſelbſt Capellknabe, kam dann aber auf das Gymnaſium im Kloſter zu Heilbronn, wo ein Italiener ihn auf dem Violoncell unterrichtete. 1734 ließ er ſich in Sondershauſen hören, und Fürſt Günther ſtellte ihn ſogleich in ſeiner Capelle an; als derſelbe aber 1740 ſtarb, und die Capelle aufgehoben ward, folgte er einem Rufe nach Strelitz, wo er um 1778 ſein Leben beſchloß. Er hat auch mehrere Concerte für ſein Inſtrument geſetzt.

Wolff, Joſeph Franz, Muſikdirector in Breslau, geboren am 2. Juni 1802 in Tſchirmkau bei Leobſchütz in Schleſien, Sohn des Organiſten dort, kam, um ſich dem Schulſtande zu widmen, 1820 nach Breslau, trat in das katholiſche Schullehrerſeminar, wo Schnabel auf ihn aufmerkſam wurde, der nun, um ſeines ſchönen muſikaliſchen Talents willen, auch nach Kräften für die Ausbildung deſſelben ſorgte. In praktiſcher Beziehung verſtand W. bereits ziemlich alle Inſtrumente zu gebrauchen, jetzt verſuchte er ſich auch in der Compoſition, und ſchrieb mehrere Lieder und Variationen für Clavier und Violoncell. Als er 1823 das Seminar verließ, widmete er ſich ausſchließlich der Muſik, bildete ſich vorzüglich auch zu einem guten Clavier- und Orgelſpieler, und habilitirte ſich dann in Breslau als Muſiklehrer. Unter den Compoſitionen, welche er nach der Zeit zu Tage förderte, befinden ſich neben mehreren Clavierſachen, auch einige Offertorien, Graduale's und Veſperpſalmen.

Wolff, Heinrich, ausgezeichneter Violinvirtuos, geboren in Frankfurt a. M. am 1. Januar 1813, kam als Kind von zwei Jahren nach London, wo er, noch nicht fünf Jahre alt, bei dem zu ſeiner Zeit berühmten holländiſchen Violinſpieler Vinger den erſten Unterricht nahm und ſpäter beim erſten Geiger der italieniſchen Oper, Spagnoletti, fortſetzte. Kaum neun Jahre alt, trat der talentvolle Knabe zum erſtenmal öffentlich auf und zwar beim Muſikfeſte in Bath. 1824 kehrte er mit ſeinen Eltern zurück nach Frankfurt und genoß daſelbſt den Unterricht des François Fémy, eines der beſten Schüler Baillot's. Nach Fémy's Abreiſe wurde ihm der Unterricht des Concertmeiſters Hoffmann und in der Harmonielehre der des bekannten Schnyder von Wartenſee zu Theil. Im Jahr 1828 reiſte der junge Künſtler zu ſeiner ferneren Bildung nach Wien, benutzte daſelbſt die Lehren Mayſeders und ſtudirte den Contrapunkt unter der Leitung des Ritters v. Seyfried. 1830 verließ er nach mehrmaligem öffentlichen Auftreten Wien, und bereiste Deutſchland, Schweden, Dänemark, Polland und Belgien, Frankreich und England. 1835 ernannte ihn die philharmoniſche Geſellſchaft in München und 1838 die königl. muſikaliſche Academie in Stockholm zum Ehrenmitglied. Zuletzt wandte er ſich von Hamburg aus, wo er mit großem Erfolge aufgetreten war, über Berlin nach Petersburg. Von ſeinen Compoſitionen ſind bis jetzt nur noch acht Etuden und ſechs Lieder für eine Singſtimme im Druck erſchienen.

Wölffl, Joſeph, geb. zu Salzburg 1772, erhielt von Leopold Mozart und Michael Haydn, einen, die herrlichſten Früchte bringenden Unterricht ſowohl im Clavierſpiel als in der Tonſetzkunſt, und galt, kaum zum Jünglingsalter herangereift, für einen der ſtärkſten Pianiſten ſeiner Zeit. In den erſten neunziger Jahren ging er nach Warſchau und machte dort eine glänzende Carriere; junge Staroſten aus den erſten Familien, Gräfinnen und Fürſtinnen, die alle mit blankem Golde honorirten, zählte er zu ſeinen Schülern; darunter auch

Digitized by Google

den als Virtuoſen gleichfalls bekannten Sohn des über Millionen commandirenden Banquiers Tepper von Ferguſon. Die leidige Nothwendigkeit, während der Volksunruhen mit zu den Waffen greifen zu müſſen, verbitterte ihm jedoch den übrigens ſo angenehmen Aufenthalt, und er ergriff die nächſte Gelegenheit, um unangefochten nach Wien auszuwandern. Die mitgebrachte, von Ducaten ſtrotzende Börſe, erlaubte ihm, auf einem großen Fuße zu leben. Er ſchrieb Mehreres für die Kammermuſik; auch drei Opern: „den Höllenberg," „das ſchöne Milchmädchen," und „den Kopf ohne Mann." Sein Bravourſpiel, begünſtigt durch wahre Rieſenhände, erregte ungeheures Aufſehen, und er war Beethoven's einziger Rival; ja viele Zeitgenoſſen räumten ihm in der freien Phantaſie ſogar noch den Vorzug ein, worin er durch Ruhe, thematiſche Einheit und conſequente Durchführung an Mozart's geiſtreiche Improviſationen gemahnte. 1798 vermählte er ſich mit der Schauſpielerin Thereſe Klemm, trat aber ſchon im Winter des folgenden Jahres eine große Kunſtreiſe über Brünn, Prag, Dresden, Leipzig, Hannover, Braunſchweig, Berlin u. ſ. w. nach Hamburg an: ein wahrer Triumphzug, auf welchem alle Stimmen von ſeinem Lobe wiederhallten. Die eilfmonatliche Abweſenheit von Wien hatte aber inzwiſchen, vielleicht durch eigenes Verſchulden, ſeine häuslichen Verhältniſſe umgeſtaltet; er weilte nur kurze Zeit in der Kaiſerſtadt, und verließ ſie bald, um nie wieder zu kehren. Ueber Holland und die Niederlande begab er ſich nach Paris, brachte 1804 die Operette „l'amour romanesque" auf die Bühne, und hatte das Glück, zum Muſikmeiſter der Kaiſerin Joſephine ernannt zu werden, welcher er auch, nach geſchehener Abdication, in die Schweiz folgte. Die ländliche Einſamkeit ſcheint jedoch ſeinem feurigen Temperamente nicht ſonderlich behagt zu haben; er verzichtete auf den ehrenvollen Poſten, eine Sinecure, welche ihm lebenslängliche Verſorgung zuſicherte, und ſchiffte den Rhein hinab nach England über. Bezüglich der Kontinentalſperre fehlten geraume Zeit hindurch alle Nachrichten über ſein ferneres Wirken und Treiben; endlich erſcholl ganz unerwartet die Todeskunde, welche indeſſen viel ſpäter und eigentlich erſt durch die Verehelichung ſeiner Wittwe mit dem Oboiſten des Frankfurter Orcheſters, Herrn Schmitt, offiziell ſich beſtätigte. W., der eminente Virtuoſe und beliebte Componiſt, dem die brittiſchen Guineen, wenn er nur ſelbſt wollte, in die Taſche fliegen mußten, dem außer jenen noch hundert andere Reſſourcen zu Gebote ſtanden, denn er war der angenehmſte Geſellſchafter von der Welt, überall willkommen und mit offenen Armen empfangen, voll heitern Humors und Mutterwitzes, ein Glückskind in allen Spielen, unüberwindlicher Meiſter auf dem Billard, ein äußerſt geſchickter Kartenkünſtler, der feinſte Welt- und Lebemann, — W. ſtarb, wenn das Gerücht nicht log, 1814, im Reiche des Mammon, unfern von London, in einem Dorfe, mit Schulden belaſtet, vergebens gegen Krankheit, Kummer, Noth und Elend ankämpfend, jeder Hülfe entbehrend, ungekannt und von Allen verlaſſen — auf einem faulen Strohlager! — Iſt Wahrheit in dieſer Sage, dann waren ſeine letzten Augenblicke doppelt ſchmerzvoll, denn er mußte reumüthig an die Bruſt ſchlagen und jammernd ſtöhnen: mea culpa, mea maxima culpa! Von ſeinen Arbeiten, Sonaten, Variationen, Quartetten, Concerten, Geſängen, Sinfonien u. ſ. w. ſind, außer der Partitur der franzöſiſchen Oper, über 50 Werke gedruckt, und die werthvolle Mehrzahl davon iſt unverdienter Weiſe in Vergeſſenheit gerathen. Dies das Loos eines Künſtlers, den die Franzoſen, ſchlechterdings kein Diminutio gelten laſſend, in Wolf umtauften, und l'un des hommes, le plus étonnans de l'Enrope sur le Piano bezeichneten.

Wolfram, Joſeph, Bürgermeiſter in Teplitz, geb. zu Dobrzan in Böhmen am 21. Juli 1789 und ſtarb auch daſelbſt am 30. September 1839. Mehr dem Studium des Satzes als der muſikaliſchen Ausführung ſich widmend, componirte er hier bis 1824 6 Lieder von Tieck, Gerhard's ſerbiſche Lieder, die Poſſen: „der Diamant," „Herkules" und die Oper „Alfred" nach einem von ihm ſelbſt verbeſſerten Texte Kotzebue's. „Die bezauberte Roſe," nach dem Texte von E. Gehe, bahnte ihm den Weg zu Thaliens Tempel in Dresden. Auf erhaltene Einladung ging er 1826 dahin, ſtudirte die Oper ein und führte ſie ſelbſt im September des Jahres auf. Unterhandlungen über ſeine Anſtellung als Capellmeiſter an Weber's Stelle wurden angeknüpft, aber wieder abgebrochen, da Reiſſiger bekanntlich den Vorzug erhielt. W.'s Eifer für Muſik verdoppelte ſich aber mit jedem Jahre und ſchnell auf einander folgten die Opern: „der Normann in Sicilien" und „Prinz Lieschen," beide von Gehe; „der Bergmönch," von C. B. v. Miltitz, und „Schloß Condra" von Gehe, und die noch nicht zur Aufführung gekommene heroiſche Oper „Wittekind," von Hermann Meynert. Durch die Missa nuptialis für Singſtimmen, welche 1832 erſchien, hat W. bewieſen, daß er auch im Style höherer Kirchenmuſik unter den Tonſetzern Deutſchlands eine würdige Stelle einnimmt. Sein Styl überhaupt zeichnet ſich durch Fluß, wirkſame Stimmenführung und geſangreiche Haltung aus, weniger durch abſolut ſtrenge Originalität, beſonders wenn dieſe in eigenthümlicher Tonverwebung geſucht wird.

Wolfram, Joſeph, erſter Flötiſt in der Großherzogl. Hofcapelle zu Carlsruhe, ward 1798 den 11. Januar zu Mähriſch-Neuſtadt in der Markgrafſchaft Mähren geboren. Im Zeitraum von 17. Jahren machte er ſehr viele und große Reiſen, erwarb ſich einen großen Ruf und kam 1828 nn ſeine jetzige Stelle, um in größerer Ruhe als bisher der Kunſt zu leben. Im Jahre 1828 vermählte er ſich mit Dem. Amalie Cramer, einer achtbaren Clavierſpielerin, als welche dieſelbe ihre muſikaliſche Bildung von dem Hoforganiſten Cramer, ihrem Onkel, erhalten hat. Seinen jährlichen Urlaub benützt W. fortan noch, um mit ſeiner Frau kleine Kunſtreiſen zu machen.

Wolkenſtein, Oswald, Graf von, gewöhnlich nur der Wolkenſteiner genannt, aus Tyrol gebürtig, berühmter Minneſänger aus dem Ende des 14. und der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Hofrath Denis fand 1798 auf der Kaiſerl. Bibliothek zu Wien noch eine merkwürdige Handſchrift von ihm, welche über 100 mit ihren Melodien und Noten verſehene Gedichte von ihm enthält. Zwei davon hat Forkel in ſeiner Geſchichte Bd. 2 pag. 763 ff. abgedruckt; 12 andere gab Röllig heraus, ſetzte die Tonzeichen aber in unſere Noten um, und eine Harmonie zur Begleitung dazu.

Wollanck, Friedrich, ward am 3. November 1782 zu Berlin geboren, und beſuchte das Joachimsthal'ſche Gymnaſium daſelbſt. Seine ſpäter ſich entwickelnde Vorliebe für Muſik zeigte ſich ſchon zeitig in theatraliſchen Darſtellungsverſuchen. Gürrlich ward ſein erſter Lehrer in der Muſik, namentlich im Violinſpiele; unter Faſch trat er nachdem auch in die Singacademie. In ſehr günſtigen Umſtänden lebend, mußten die mancherlei Kunſtgenüſſe der Reſidenz ſehr wohlthätig auf die Erweiterung und Bildung ſeines Talents wirken, und er verſuchte ſich bald in einigen Geſangscompoſitionen, unter welchen die Lieder: „An den Mond," „Die Sterne" u. a. 1801 bezog er die Univerſität zu Frankfurt a. d. O., um die Rechte zu ſtudiren. In den Ferien machte er der Kunſt zu Liebe Reiſen nach Dresden, Leipzig u. a. O. Im Jahre 1803 kehrte er als Auscultator nach Berlin zurück, und 1805 ward er Referendarius bei dem Königl. Kammergerichte. In dieſe Zeit fällt ſeine Bekanntſchaft mit den erſten Künſtlern Deutſchlands, welche anzuknüpfen er mehrere große Reiſen unternahm. 1808 Aſſeſſor geworden, und auf C. M. v. Weber's Aufmunterung in der dramatiſchen Compoſition thätig, brachte er 1811 ſeine erſte Oper „die Alpenhirten" auf die Bühne. Dieſer folgte alsbald das Liederſpiel „Thibaut von Lovis," mehrere andere unten genannte Sachen noch ungerechnet. Im November 1813 erfolgte die

Digitized by Google

Anſtellung als Juſtizrath bei dem Königlichen Stadtgerichte. Damit freilich in einen großen Kreis von Berufsgeſchäften verſetzt, konnte ſeine Liebe und Thätigkeit für die Kunſt doch nicht erkalten. Er komponirte unter anderen Werken die Chöre und übrige erforderliche Muſik zu dem Drama „Liebe und Frieden,“ zwei Meſſen und mehrere andere Geſangſtücke für die katholiſche St. Ludwigskirche, die Monologe aus „Maria Stuart“ und „Braut von Meſſina,“ über 100 einſtimmige deutſche Lieder, 33 deutſche mehrſtimmige Geſänge, Concertgeſangſtücke für verſchiedene Stimmen, Cantaten, Duette, Terzette und andere Enſembleſtücke, theils mit Orcheſter-, theils mit blos Pianofortebegleitung, 2 Offertorien, 1 Graduale, 1 Regina Coeli, Salve regina, 1 Requiem, Dona nobis, 3 Verſette, Sanctus, Canzonetten mit obligatem Violoncell und Violinbegleitung, und dann eine Menge Gelegenheitsſachen. Nicht weniger thätig war und blieb er in der Inſtrumentalcompoſition; 2 große Orcheſter-Duverturen, 3 Streichquartette, 2 Sextette, Quintette, Sonaten für das Pianoforte, Duette für Horn und Clavier, Concerte für Clarinette und andere Inſtrumente, Märſche, Potpourri's, eine Menge Tänze ꝛc. zeugen davon. Um Roſſini und Boieldieu perſönlich kennen zu lernen, machte er 1826 eine Reiſe nach Paris. Im Jahre 1831 raffte ihn die damals zu Berlin herrſchende Epidemie in der Nacht vom 5. auf den 6. September ſchnell von dieſer Welt weg. Am höchſten ſteht W. als Künſtler in der Lieder-Compoſition. Seine Lieder und Geſänge haben außerordentlich ſchöne Melodien und athmen ein tiefes Gefühl. Sie dürfen den beſten deutſchen Liedern unbedingt an die Seite geſtellt werden. Deshalb ſind ſie auch die zahlreichſten unter den gedruckten Werken W.'s: es mögen wohl über 100 davon erſchienen ſeyn; vier Sammlungen ſind Schreiber dieſes davon bekannt. Auch italieniſche und franzöſiſche Lieder hat er geſetzt, aber ſie ſind unſers Wiſſens nicht in die Oeffentlichkeit gelangt.

Wollick, auch **Wollicius**, **Nuollick** und **Volicio**, Nicolaus, einer der älteſten muſikaliſchen Schriftſteller, aus Serouilla gebürtig, lebte noch im 15. Jahrhunderte, und war Magister artium, aber wo? wird eben ſo wenig von den Geſchichtsſchreibern angegeben als ſonſt Etwas über dieſen immerhin merkenswerthen Mann.

Wöltje, Dr. C. L. H., Oberappellationsgerichts-Procurator zu Celle, ſ. Literatur.

Woralek, Sängerinn, ſ. Cannabich (Carl).

Worgan, John, Doctor der Muſik zu London, blühete gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts als einer der größten Orgelſpieler, beſonders im Fugenſtyl, im daſigen Vauxhallgarden. Er componirte auch mehrere Oratorien, Chöre und einzelne Geſänge für Vauxhall; gedruckt ſind davon aber nur: ein Anthem, ein paar Lieder, eine Ode und ein Trio. Viel größer auch war er als Orgelvirtuoſe denn als Componiſt. Als erſterer ward er im Concertſpiel für einen Nebenbuhler Stanley's angeſehen. Ob die Cantate „Phaon and Myra,“ welche er für 5 Stimmen ſetzte, gedruckt worden iſt, können wir nicht ſagen. W. ſtarb erſt in den ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts; aber ſeine eigentliche Blüthezeit haben wir deshalb doch oben richtig angegeben.

Worziſchek, Johann Hugo, geb. den 11. Mai 1791 zu Wamberg in Böhmen, und geſt. als k. k. Hoforganiſt in Wien am 19. Nov. 1825. Im Sommer 1824 benützte er eine erhaltene mehrwöchentliche Urlaubzeit, um vorerſt Grätz, alsdann ſeine Heimath zu beſuchen, gebrauchte den Geſundheitsbrunnen in Carlsbad, fühlte ſich jedoch ſchon auf der Rückreiſe unwohl; ein immer zunehmendes Bruſtübel zwang ihn, Heilung bei den erfahrenen Aerzten des allgemeinen Krankenhoſpitals zu ſuchen; vergebens aber erſchöpfte ſich menſchliche Kunſt und er ſank nach eilfmonatlichen ſchmerzhaften Leiden, noch nicht 34 Jahre alt, mit Sehnſucht der endlichen Erlöſung entgegenharrend, in's frühe Grab. Seine ſämmtlichen, mit Recht geſchätzten Compoſitionen ſind, chronologiſch gereihet, folgende: Leichenfeier des General Moreau; Dank-Cantate; 12 deutſche Tänze; Unſchuld, Lied in böhmiſcher Sprache; Impromptu für das Pianoforte; mehrere Lieder und kleine Stücke; 12 Rhapſodien für das Clavier; Rondo für's Pianoforte und Violoncell; le Desir (Andante); le Plaisir (Allegro); Sonate für's Pianoforte und Violine; Variat. brill.; 6 Impromptus; Rondo, wie oben; Variationen für's Pianoforte und Violoncell; 3 Lieder; Rondo für die Violine; Phantaſie für's Pianoforte; Vocalchor: „Gott im Frühling;“ Variaz. di brav. c. Orch.; Liebe, Gedicht; Ouvert. pour deux Pfte; Rondeau espagnol p. 1 Pfte. av. Orch; Rondo brill; Clavier-Variationen; Grand Sonate p. l. P.; 3 Lieder; Tripel-Rondo für Clavier, Violine und Violoncell; Gr. Sinfonie in D; Meſſe in B; Graduale: „Benedictus es;“ Offertorium; „Mentis oppressae;“ 6 Lieder; Pfte. Rondo; Sei Ariette italiane; Duetto p. Sopran e Tenore; Graduale fugalo; „Quoniam iniquitatem cognosco.“

Wozilka, falſche Schreibart für Woczitka (ſ. d.).

Wrabez, 1) Wenzel, der Vater, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Magiſter, Schulrector und ſehr guter Organiſt zu Böhmiſchbrod, ſeiner Vaterſtadt, ſtudirte die Humanoria und die Philoſophie auf der Univerſität zu Prag, wo er auch die Würde eines Magiſters erhielt, begab ſich dann in ſeine Vaterſtadt zurück und erhielt nach und nach obige Aemter. Seine muſikaliſchen Kenntniſſe und Fertigkeiten werden von Zeitgenoſſen ſehr gerühmt, namentlich ſoll er ein vortrefflicher Orgelſpieler geweſen ſeyn. Auch ſchrieb er mehrere gute Kirchenſachen, und ertheilte gründlichen Unterricht in ſeiner Kunſt. — 2) Joſeph W., älteſter Sohn des vorhergehenden und Nachfolger im Amte, ſtudirte in ſeiner Jugend in dem ehemaligen Benidictinerkloſter zu Sagau, wo er als Sänger aufgenommen war, und kam dann zu dem berühmten Sezert in Prag. Er componirte ebenfalls viel für die Kirche, als Offertorien und Meſſen, und ſtarb zu Anfange des laufenden Jahrhunderts zu Böhmiſchbrod. — 3) Anton W., jüngerer Sohn des obigen Wenzel W., war ein ausgezeichneter Violinſpieler und auch guter Componiſt für ſein Inſtrument. Den erſten Grund in der Muſik legte er bei ſeinem Vater; nach deſſen Tode unterrichtete ihn ſein obiger Bruder Joſeph; hierauf machte er ein paar Reiſen nach Wien, Preßburg u. ſ. w., und ward endlich in Staatsdienſten zu Böhmiſchbrod angeſtellt, wo er ſchon 1780 ſtarb. Er ſchrieb vorzugsweiſe einige brave Concerte und Solo's für ſein Inſtrument.

Wranitzki, Anton, des nachfolgenden jüngerer Bruder, geboren 1760 in Neureuſch in Mähren, bildete ſich durch eigenen Fleiß zu einem tüchtigen Violiniſten, und ſtand von 1794 bis zu ſeinem Tode, 1819, als Capellmeiſter in den Dienſten des Fürſten Joſeph von Lobkowitz, welcher, Mitintereſſent der Hoftheater-Entrepriſe, ihm auch die Oberleitung des Opern-Orcheſters anvertraute. Er ſchrieb viele Concertſtücke für ſein Inſtrument. Zwei Töchter, Madame Seydler in Berlin und Madame Kraus-Wranitzky (ſ. unten), machten als Bühnenſängerinnen Epoche, ſo wie ſeine beiden Söhne, Anton und Friedrich, in die Reihe der vorzüglicheren Künſtler auf der Geige und dem Violoncell gehörten. Die Sängerin Kraus-Wranitzky, Catharine mit Vornamen, ward 1800 zu Wien geboren, und frühzeitig Mitglied der Hofoper daſelbſt, was um ſo mehr für ihre außerordentliche Kunſtbildung zeugt, als das Kärnthnerthortheater zu Wien damals in ſeinem höchſten Flor ſtand. Ihr Gatte war K. K. Cabinetscourrier, als ſie ſich mit ihm verheirathete. 1821 verließ ſie Wien, gaſtirte auf den erſten Bühnen Deutſchlands mit allgemeiner Anerkennung, und war ein Jahr lang als erſte Sängerin bei dem großen Concerte zu Leipzig angeſtellt, als deſſen Zierde ſie auch noch fortwährend im Andenken des dortigen Publikums lebt.

Digitized by Google

Mehrere glänzende Engagements an verſchiedenen Orten, ſo wie ehrenvolle Gaſtſpiele auf den bedeutendſten deutſchen Theatern füllten den ferneren Wirkungskreis der Sängerin aus. In der Zeit von 1829 auf 1830 ſang ſie auf der Hamburger Bühne, und mit einem Erfolge, daß ſie von jetzt an zu den glänzendſten Geſtirnen des deutſchen Theaterhimmels gehörte. In Folge der Aufführung von Spohr's „Fauſt“ mußten leider Mißhelligkeiten mit der Theaterdirection ihr den ferneren Aufenthalt dort verleiden, und ſie kehrte nach Wien zurück, wo ſie ſowohl bei dem Theater in der Joſephſtadt als auch an der Wien ein bleibendes Engagement fand. In neuerer Zeit hat ſie etwas an Wohlklang der Stimme eingebüßt, aber dagegen an Bravour und edlem Geſchmack wie Gewandtheit in den Verzierungen gewonnen, wobei ſie gute muſikaliſche Kenntniſſe aus der Schule ihres Vaters unterſtützen. Schön iſt ihr Portamento. Am vollendetſten ſind ihre Leiſtungen in großartigen und leidenſchaftlichen Rollen. — Ueber ihre Schweſter, Mde. Seidler, iſt ſchon in dieſem Artikel das Nöthige berichtet worden.

Wranitzky, Paul, geboren 1756, ſtudirte im Prämonſtratenſerſtifte ſeiner Vaterſtadt, ſo wie zu Iglau und Ollmütz, wo er zugleich auch Unterricht im Geſang, Violin- und Orgelſpiel erhielt. Als zwanzigjähriger Jüngling begab er ſich nach Wien, um Theologie zu hören; dort machte er die für ſeine Zukunft ſo erfolgreiche Bekanntſchaft des für längere Zeit ſich daſelbſt aufhaltenden Königl. Schwediſchen Capellmeiſters Joſeph Kraus; dieſer entdeckte ein entſchiedenes Muſiktalent in dem angehenden Candidaten, öffnete ihm die Augen über ſeinen eigenthümlichen Berufsweg, und wurde ſelbſt deſſen treuer Führer in der Tonſetzkunſt. Eine große Fertigkeit auf der Violine erwarb W. die gewünſchte Anſtellung in der Fürſtlich Eſterhazy'ſchen Capelle, deren Oberhaupt Joſeph Haydn war. Er bekleidete, vielbeſchäftigt zugleich mit eigenen Schöpfungen, dieſen Platz, bis ihn 1785 der Ruf als Orcheſter-Director zu den K. K. Hoftheatern nach Wien jenen ehrenvollen Wirkungskreis anwies, von welchem er erſt mit dem letzten Athemzuge, den 28. September 1808, ruhmbedeckt wieder abtrat. W. gehörte mitunter zu den fruchtbarſten Componiſten ſeiner Zeit; er verſuchte ſich erfolgreich faſt in allen Fächern, und das neue Gerber'ſche Lexikon liefert ein ausführliches, doch lange nicht vollſtändiges Verzeichniß ſeiner Werke. Wenn die vielen Concerte, Sextette, Quintette, Quatuors, Trio's, Duette, Solo's und dergl. eine Epoche der Beliebtheit hatten, ſo bereicherte der Meiſter auch die Bühne mit manchen intereſſanten Gaben, z. B. den Opern: „Oberon;“ „der dreifache Liebhaber;“ „die Poſtſtation;“ „Merkur, der Heirathsſtifter;“ „das marokkaniſche Reich;“ „die gute Mutter;“ „das Feſt der Lazzaroni;“ die Ballete: „Zephir und Flora;“ „Zemire und Azor;“ „das Waldmädchen;“ „die Weinleſe;“ „der Schreiner;“ Sinfonien und Entreactes zu Rolla's Tod; eine große Gelegenheitscantate; die Fürſtenfeier u. m. a. Mehrere Orcheſter-Sinfonien, Concertants für Bogen- und Blasinſtrumente, und zahlreiche Cammerſtücke ſind bei verſchiedenen Verlegern gedruckt und als geſuchte Waare häufig nachgedruckt worden.

Wunder, Hartmann Chriſtian, berühmter Baßſänger des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Gotha am 10. Februar 1754, ward Militär, und diente von ſeinem 15. Jahre an als Offizier in dem Herzogl. Leibregimente. Seiner herrlichen Stimme wegen aber beredeten ihn mehrere Freunde, die Kunſt zu ſeinem ferneren Berufe zu wählen. Er that es, begann das Geſangsſtudium, nahm 1790 ſeinen Abſchied vom Militär, und trat als Sänger auf dem Theater, und zwar mit dem glänzendſten Erfolge auf. Er machte hierauf große und ehrenvolle Kunſtreiſen in Deutſchland, Ungarn, Polen, Böhmen und andern Ländern. 1796 kehrte er nach Gotha zurück, ſang dort und in Weimar, hielt ſich dann einige Zeit in Jena auf, und ging endlich 1798 nach Rußland, von wo an alle nähere Nachrichten über ihn fehlen. Seine Stimme hatte den merkwürdigen Umfang von contra H bis eingeſtr. fis, und war dabei in allen Regionen und Lagen rein, gleich ſtark und wohltönend; ebenſo ſein Vortrag recht brav; doch ging ihm leichte Biegſamkeit der Stimme ab, und die nöthige eigentlich muſikaliſche Bildung.

Wunderlich, Chriſtian Friedrich, geboren zu Kulmbach den 8. Mai 1722, Cammermuſikus in der Markgräflich Anſpach'ſchen Capelle, hatte den Ruf eines ausgezeichneten Meiſters auf der Hoboe und Clarinette, für welche Inſtrumente er auch unterſchiedliche Bravour-Pieren ſetzte. Sein älteſter Sohn und Schüler, Johann Georg, 1755 zu Bayreuth geboren, erwählte erſt ſpäter die Flöte zum Broderwerb, ging 1776 nach Paris, bildete ſich unter dem Meiſter Rault vollkommen aus, wurde beim Concert spirituel, nach drei Jahren auch in der Königl. Hofcapelle angeſtellt, und lebte noch Anfangs des laufenden Jahrhunderts als Orcheſter-Mitglied der großen Oper und Profeſſor am Conſervatorium. Von ſeiner Arbeit ſind u. a. mehrere Duett-Sonaten geſtochen.

Wunderly, Johann Heinrich, geb. in Hanau den 30. September 1800, machte ſich ſchon in früher Jugend als Lieder-Componiſt und Tenorſänger unter den Dilettanten bemerkbar und beliebt. Durch Berufsgeſchäfte abgehalten, mußte er eine Pauſe in ſeinem muſikaliſchen Treiben eintreten laſſen; bei Gelegenheit der Gründung des Männer-Geſangvereins zum Frohſinn in Hanau begann er wieder mit neuer Thätigkeit in der Muſik zu wirken, indem ihm die Leitung dieſes Vereins als muſikaliſcher Dirigent anvertraut wurde, durch welche er ſich große Verdienſte erworben. Er brachte dieſen bedeutendſten Verein jener Gegend auf eine ſehr achtbare Stufe, und ſchrieb vieles für denſelben, was immer beifällige Aufnahme fand. Ob von ſeiner großen Zahl von Compoſitionen, welche im Drucke erſchienen ſind, wiſſen wir nicht anzugeben, doch iſt es wahrſcheinlich geſchehen, da die meiſten der Veröffentlichung würdig ſind.

Wurda, Joſeph, einer der ausgezeichnetſten Tenorſänger jetziger Zeit, am 11. Juni 1807 zu Raab in Ungarn geboren, widmete ſich, obgleich ihm anfangs eine andere Beſtimmung zugedacht war, auf Veranlaſſung ſeines Oheims, eines Domdechanten in Königgrätz in Böhmen, der Muſik und ward bald ſeiner wirklich wundervollen Tenorſtimme wegen, durch Vermittlung des Biſchofs Stankowitſch bei den Kirchenmuſiken zugelaſſen, welche ihm Gelegenheit gaben, öffentlich als Sänger aufzutreten. Schon in dieſem engen und einſeitigen Wirkungskreiſe erregte er Aufſehen, und der K. K. Hoftrompeter Khapel, welcher ihn hörte und voll Bewunderung ſeines Organs war, beredete ihn, die theatraliſche Laufbahn zu betreten. Sofort wendete er ſich zu dem Behufe nach Wien, und alsbald öffneten ſich ihm daſelbſt die beſten Ausſichten am k. k. Hofoperntheater, die durch ein anderes Dazwiſchenkommen indeß wieder getrübt werden ſollten. Gleichwohl blieb W. in Wien und genoß im Winter 1829 den Unterricht des berühmten Geſangslehrers Ciccimara, unter deſſen Leitung ſich auch die Lutzer u. A. bildeten. 1830 folgte er dann einem Rufe an das Hoftheater zu Strelitz, wo er während eines fünfjährigen Engagements alle Kräfte und Aufmerkſamkeit beſonders nur auf ſeine fernere Ausbildung richtete. Zu dem Ende machte er auch mehrere Kunſtreiſen und kam endlich nach Hamburg, wo er mit dem allgemeinſten Beifalle auftrat, der ſich in Bellini's „Pirat“ ſo ſteigerte, daß ihm ſofort ein ſehr vortheilhaftes Engagement von Seiten der Direction des Stadttheaters angetragen ward, das er auch annahm.

Würfel, W. Wilhelm, geboren 1791 zu Planian in Böhmen. An Variationen für's Clavier lieferte er wohl über 30 Werkchen. 1814 machte er eine Kunſtreiſe durch Böhmen, Ungarn und Polen. 1815 ward er zum Profeſſor der Muſik in Warſchau ernannt. Er blieb hier auch einige Jahre, ging dann aber wieder

Digitized by Google

auf Reiſen, hielt ſich längere Zeit zu Prag auf, und kam endlich 1824 nach Wien, wo er 1826 mit dem Titel Capellmeiſter eine Stelle am Kärnthnerthor-Theater erhielt. Hiernach verſuchte er ſich auch in der dramatiſchen Compoſition, und ſchrieb unter anderen die Opern: „Rübezahl“ und der „Rothmantel“. Erſtere brachte ihm den meiſten Ruf. Immer bleiben unter ſeinen Werken die vortrefflichſten doch die Clavierconcerte, von welchen auch mehrere gedruckt wurden. Sein Spiel des Claviers iſt außerordentlich fertig und ausdrucksvoll, und ſein Anſchlag ſehr zart und dabei doch rein und beſtimmt.

Wüſt, Henriette, iſt am 12. September 1816 in Berlin geboren. Angeregt durch die Anerkennungen, welche in ihrer kunſtſinnigen Vaterſtadt dramatiſchen Leiſtungen gezollt werden, weihte ſich ihr Streben dem Geſange, wozu ihr der Beruf durch eine ausgezeichnet umfangreiche und ſchöne Sopranſtimme beſonders geworden zu ſeyn ſchien, unterſtützt durch eine ſchlanke, jugendliche Geſtalt und edles, ſehr ſprechendes Antlitz. Im Jahre 1831 ärndtete ſie in Leipzig in Marſchner's neuer Oper „des Falkners Braut“ ihre erſten Lorbeeren, welche in den darauf geſungenen Parthien der beiden Elviren in Don Juan und der Stummen ſich vermehrten. Im Jahre 1833 folgte ſie einem Rufe nach Breslau, wo von dem antheilvollen Publikum die obengenannten Parthien, wie auch Camilla in Zampa, Franziska in Wolfram's „Bergmönch“ mit der höchſten Anerkennung belohnt wurden. Man bot ihr dort ein längeres Engagement, doch die Intendanz des Dresdener Hoftheaters hatte ſchon in Leipzig zu ſehr den Werth dieſes lieblichen Talentes erkannt, und ſie für ihr Inſtitut gewonnen. Unter dem trefflichen Geſanglehrer Mikſch machte die W. ſo bewundernswürdige Fortſchritte, daß ſie ſeit 14 Jahren neben der Schröder-Devrient, beſonders als Eglantine, große Anerkennung fand. Vorzüglich glänzte ſie als Rahel in Halevy's „Jüdin“, Alice in „Robert der Teufel“, Rezia, Agathe.

X.

Xänorphica, Andere ſchreiben Xenorphica, ſ. Bogenclavier.

Ximenes, Franziskus oder Gonzalez, Cardinal und Erzbiſchof zu Toledo, war zu Tordelaguna 1457, von zwar adeligen aber ſehr armen Eltern geboren, bettelte Anfangs als Franziskaner das Brod vor den Thüren, wurde aber darauf, als er zu Alcala und Salamanca ſtudirt hatte, Conſiſtorialadvocat zu Rom, kehrte dann wieder in ſein Vaterland zurück, erhielt ein wichtiges Kirchenamt nach dem andern, obſchon er aus Liebe zu den Studien ſich in die Einſamkeit des Franziskanerkloſters zu Toledo zurückzog, bis ihn 1492 die Königin Iſabella zu ihrem Beichtvater, und endlich 1495 zum Erzbiſchof von Toledo erhob. Als ſocher ſtiftete er zu Alcala 1500 ein Collegium und eine Bibliothek, führte zu Toledo den ſogenannten Mozarabiſchen Kirchengeſang ein, und als König Ferdinand 1516 ſtarb, führte er die Regierung bis zu Karls V. Ankunft, und ſtarb am 8. November 1517. Ueber jenen Kirchengeſang, der auch Officium Gothicum genannt wird, vergleiche man den Artikel Officium.

Xylharmonicon, auch Xylharmonica und Xylophon genannt, erfand der Orgelbauer Uthe zu Sangerhauſen 1810. Es iſt dies kein anderes Inſtrument als jene unter dem Artikel Harmonica (im Nachſatze) beſchriebene Holzharmonica, nur daß ſie nicht mit Klöppeln geſchlagen wurde, ſondern förmliche Taſten hatte, welche kleine Hämmer in Bewegung ſetzten, die auf die Holzſtäbe ſchlugen. Uthe ließ ſich damit in Deſſau öffentlich hören. Uebrigens war das Inſtrument keine Erfindung von Uthe, ſondern man hatte vor ihm auch ſchon eine Strohfiedel mit Claviatur, welche Xylorganon (Andere ſchreiben irrig Zylorganon) hieß. Der Name Xylorganon und Xylharmonicon kommt aus dem Griechiſchen von Ξυλον, das Holz.

Xylorganon, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Xyloſiſtron, daſſelbe Inſtrument, welches ſchon in dem Artikel Siſter, oder deutſche Guitarre, beſchrieben wurde.

Y.

Yaniewitz, falſche Schreibart für Janiewitz (ſ. d.).

Yeart, Vorname findet ſich nirgends, war ein berühmter Contrapunktiſt und Tonlehrer ſeiner Zeit. Er blühete beſonders um die Mitte des 15. Jahrhunderts, und hinterließ auch ein Werk über die muſikaliſche Compoſition in Manuſcript, das noch jetzt in einem Ferrariſchen Codex vorhanden iſt. Im Uebrigen aber iſt Nichts mehr von ihm bekannt.

Yoſt, Michael, berühmter Clarinettvirtuos des vorigen Jahrhunderts zu Paris, geboren 1754 und geſtorben am 5. Juli 1786, war in Frankreich beſonders unter dem Gemeinnamen célèbre Michel bekannt, unter welchem auch nach ſeinem Tode noch Werke von ihm gedruckt wurden, namentlich Uebungen für die Clarinette. Uebrigens war er als Componiſt wenig thätig, und die meiſten der gedruckten Werke, welche ſeinen Namen an der Stirn tragen, ſind nicht von ihm. So ließ z. B. der verſtorbene Vogel noch 1790 und ſpäter mehrere Inſtrumentalſtücke von dem berühmten Michel drucken, in welchem aber nicht eine Note, möchte man ſagen, von dieſem enthalten war. Es iſt daher ſchwer zu beſtimmen, welche von den, unter dem Namen Yoſt oder Michel vorliegenden, gedruckten Compoſitionen jenem, unſern Clarinettvirtuoſen, eigentlich zugehören.

Yriarte, Tomas De., Neffe des bekannten Bibliographen Juan de Yriarte, einer der beſten neuern ſpaniſchen Dichter, Ueberſetzer in der Staatskanzlei und Oberarchivar des Kriegsraths zu Madrid, geb. daſelbſt 1754 und geſtorben 1794, trat zuerſt mit einem Luſtſpiele auf, bearbeitete dann mehrere dramatiſche Werke, und gründete endlich ſich beſonders als Fabeldichter einen angeſehenen Namen. Vorher ſchrieb er auch das bis auf die jetzige Zeit in der ſpaniſchen Literatur berühmt gebliebene Gedicht „La musica,“ das zuerſt zu Madrid 1779 in großer typographiſcher Schönheit erſchien, nachher aber ſowohl in's Franzöſiſche als in's Italieniſche überſetzt wurde. Es beſteht aus fünf Geſängen; der erſte Geſang handelt von der Melodie, Harmonie und Takt; der zweite vom Ausdrucke; der dritte von der Anwendung der Muſik überhaupt und beſonders von der Kirchenmuſik; der vierte von der theatraliſchen Muſik, und der fünfte von der Concert-, Tanz- und Kammermuſik. Merkwürdig iſt die große Verehrung, welche Y. darin für die deutſche Inſtrumentalmuſik an den Tag legt; eine lange Apoſtrophe richtet er an Joſeph Haydn. Hinſichtlich der Kirchenmuſik läßt er aber dem Spanier den Vorrang, und hinſichtlich der dramatiſchen dem Italiener. Das Gedicht fand großen Beifall in Spanien, und verräth auch den gründlichen Kenner der Kunſt, iſt ſehr verſtändig und in zierlicher Sprache geſchrieben, allein als Gedicht doch zu ſyſtematiſch, und ohne alle eigentliche poetiſche Auffaſſung des Stoffes.

Yſſandon, Jean, franzöſiſcher muſikaliſcher Schriftſteller, geboren zu Leſart, blühete in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und lebte zu Avignon. Man hat noch einen Traktat von ihm, de Musique pratique, welcher 1582 zu Paris erſchien, und der einſt ſehr werth gehalten wurde. Seine übrigen Schriften ſind verloren gegangen, und auch jener Traktat iſt jetzt ſchon ſehr ſelten geworden.

Z.

Zacconi, Ludoviko, ein Auguſtiner-Mönch von Pezzaro, befand ſich gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Kammermuſiker in Dienſten des Herzogs von Bayern,

Digitized by Google

und galt damals für einen ſehr geſchickten Violiniſten und Tonkünſtler überhaupt. Er componirte auch Mehreres für ſein Inſtrument, worin, was hiſtoriſch merkwürdig iſt, die Scala der Violine aber noch nicht weiter reicht als bis zum zweigeſtrichenen b. Im Jahre 1596 gab er zu Venedig auch ein theoretiſches Werk in zwei Theilen heraus: „Pratica di Musica, utile e necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolamente, si anco al cantore per assicuransi in tutte le cose cantabili,“ welches zu ſeiner Zeit ſehr geſchätzt ward. Der zweite Theil davon erſchien aber erſt 1622, und damals lebte er auch nicht mehr zu München, ſondern wieder in ſeinem Vaterlande, von wo er dann als Sänger in Dienſten des damaligen Erzherzogs Karl von Oeſterreich trat: ein Beweis, daß er nicht blos als Violiniſt, ſondern auch als Sänger einen bedeutenden Ruf gehabt haben muß.

Zach, Johann, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Böhmen geboren, gehörte gegen Mitte deſſelben ſchon zu den ausgezeichnetſten Orgelſpielern und Contrapunktiſten des Landes. Er ſchrieb viele Clavierſonaten und Clavierconcerte, von welchen letztern aber nur eins gedruckt wurde. Endlich beraubte ihn eine unglückliche Liebe zu einer Gräfin des Verſtandes, und aus dieſem beklagenswerthen Zuſtande her rühren meiſtens die Anekdoten, welche man jetzt noch von ſeinem Benehmen erzählt, namentlich jene, daß er jeder Leiche folgte, welche er erblickte. Nur wenn er ſich mit Muſik beſchäftigte, bemerkte man die Krankheit nicht an ihm. Eine jener Anekdoten kann man auch in der „Cäcilia“ Bd. 4. S. 225 ff. gedruckt leſen. Er ſtarb im Jahre 1773 zu Bruchſal, wohin ihn der Churfürſt von Mainz hatte bringen laſſen.

Zachariä, Juſtin Friedrich Wilhelm, für den Muſiker merkenswerth als ſehr glücklicher Liederdichter und Liedercomponiſt, ward am 1. Mai 1726 zu Frankenhauſen im Schwarzburgiſchen geboren. Die mancherlei komiſchen Heldengedichte, welche er herausgab und die mit vielem Beifalle aufgenommen wurden, auch ihm zuerſt einen Ruf als Schriftſteller verſchafften, gehören nicht hieher. 1748 ward er Lehrer am Carolinum zu Braunſchweig, 1761 Profeſſor der ſchönen Wiſſenſchaften an demſelben, und ſtarb am 30. Januar 1777. Ueberall zeichnete er ſich nicht allein durch reine Sprache, ſondern und beſonders auch durch viel Fluß in der Melodie, und große Cantabilität der Verſe aus.

Zachau, Friedrich Wilhelm, berühmt beſonders durch ſeinen großen Schüler Händel, war geb. am 19. November 1663 zu Leipzig. Er ſtarb am 4. Auguſt 1721.

Zahlmaaß (nämlich eines Tonſtücks) ſagen Einige auch für Rhythmus und Periodenbau. S. daher dieſe Artikel und Abſatz.

Zahn, Johann Chriſtoph, ausgezeichneter Organiſt aus dem Ende des 17. und Anfange des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Sättelſtädt bei Eiſenach 1668. 1690 ward er als Organiſt nach Eisfeldt, und von da 1710 nach Hildburghauſen berufen, wo er 1737 ſtarb. Als Componiſt hat er ſich nie bekannt gemacht.

Zahn, berühmter Fagottiſt des vorigen Jahrhunderts, Deutſcher von Geburt, lebte 1761 in Riga, und folgte von da einem Rufe in die Kaiſerliche Capelle zu Petersburg. Hier war er von dem geſammten Publikum ſo ſehr geſchätzt, daß er ſich während eines zwanzigjährigen Aufenthalts durch Concerte und andere muſikaliſche Veranſtaltungen ein Vermögen von 100,000 fl. erwerben konnte. Mit dieſem kehrte er dann in ſein Vaterland zurück, und kaufte ſich zu Rothenburg an der Tauber an, wo er denn auch zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Privatmann ſtarb. Seine Virtuoſität auf dem Fagott ſoll für ſeine Zeit außerordentlich geweſen ſeyn; doch beſchränkt ſich ſein Künſtlerruf hauptſächlich nur auf Rußland, in Deutſchland ſcheint er daher wenig Gebrauch von ſeiner Geſchicklichkeit gemacht zu haben.

Zakowsky, Joſeph, ein talentvoller Muſikliebhaber, aus Iglau in Mähren gebürtig, welcher ſich die ſeltene Geſchicklichkeit darin erworben hat, zwei muſikaliſche Inſtrumente zugleich zu ſpielen, und zwar mit der rechten Hand das Pianoforte und mit der linken die Guitarre. Am 8. September 1829 ließ er ſich in einer ſehr anſehnlichen Privatgeſellſchaft in Wien hören, und trug allgemeine Bewunderung davon. Von ſeinen Compoſitionen ſind bis jetzt folgende geſtochen worden: Tantum ergo für vier Singſtimmen mit Begleitung von zwei Violinen, Flöte, zwei Clarinetten, zwei Hörnern, zwei Trompeten, Pauken, Orgel und Baß; ein Te Deum laudamus für vier Singſtimmen, drei Violinen, zwei Clarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken, Baß und Orgel; und „Muſikaliſches Räthſel für das Pianoforte.“

Zamboni, Luighi, vortrefflicher Buffo, 1767 zu Bologna geboren, glänzte auf allen größeren Theatern Italiens als einer der ausgezeichnetſten Buffoniſten; das Ausland hat er unſers Wiſſen nie bereiſt; nur als glücklicher Liedercomponiſt iſt er auch hier bekannt geworden. Er war es auch, für welchen Roſſini urſprünglich den Figaro in ſeinem „Barbier von Sevilla“ ſchrieb. Die letzten zehn Jahre ſeines Lebens brachte er zu Florenz in Ruhe zu, und ſtarb daſelbſt am 28. Febr. 1837.

Zampogna, italieniſcher Name der Schallmey (ſ. d.).

Zanetti, Antonio, Venetianer von Geburt, und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Capellmeiſter des Herzogs von Modena. Man zählte ihn damals zu den vorzüglichern dramatiſchen Componiſten. Oft findet man ihn auch Zanettini genannt; es kann ſeyn, daß durch dieſe Namensveränderung manches Werk verloren gegangen oder doch einem anderen Componiſten zugerechnet worden iſt, welches ihm eigentlich zugehört.

Zanetti, Francesko, einer der angeſehenſten italieniſchen Componiſten des vorigen Jahrhunderts, gegen 1740 zu Votterra geboren, war Anfangs Capellmeiſter an der Hauptkirche zu Perugia, und erregte durch die Opern „l'Antigono“ und „la Didone abandonata,“ welche er 1765 und 1766 componirte, großes Aufſehen, verlor aber 1770 die Stelle, weil er in der Oper „Le Cognate in Contesa,“ welche er neu auf's Theater brachte, ſelbſt als Sänger auftrat, und die Stelle des kurz vorher entwichenen erſten Tenoriſten verſah. Doch ſcheint mehr ſeine ungern geſehene Verbindung mit einem ſehr ſchönen Frauenzimmer als dieſer vorgegebene Umſtand daran Schuld geweſen zu ſeyn, und er verließ daher auch mit ſeiner Gattin kurz darauf ſein Vaterland und ging nach London, wo er viele Inſtrumentalſachen herausgab, und im Jahre 1790 ſtarb. Auf deutſchen Theatern wurden von ſeinen Opern gegeben: „das Wäſchermädchen“ und „Mutter Natur.“ Aus erſter hat Hiller in ſeiner Arienſammlung mehrere einzelne Geſänge mitgetheilt.

Zanettini, Antonio, ſ. Zanetti (Ant.).

Zang, Johann Heinrich, ein durch gar mancherlei Talente merkwürdiger Mann, der ſich nicht allein als Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller, ſondern auch als Chemiker, Inſtrumentenmacher, Maſchiniſt, Zeichner und Schönſchreiber auszeichnete, ward zu Zella St. Blaſii im Gotha'ſchen am 15. April 1733 geboren, und ſtarb in Mainſtockheim, wohin er als Cantor berufen wurde, 1802. Er componirte zwei vollſtändige Jahrgänge von Kirchencantaten, auf alle Feſttage des Jahrs, mehrere Dutzend Trio's für die Orgel, eine Menge Clavierſachen, ſchrieb ein techniſches Werk für Orgel- und Inſtrumentenmacher, baute ſelbſt Claviere und Fortepianos, und beſchäftigte ſich mit Chemie und Maſchinenbau. Eine Vocalcompoſition, „ſingende Muſe am Main“ betitelt, hat er ſelbſt gedichtet, componirt und nachher auch in Kupfer geſtochen. Von ſeinen Kirchencantaten iſt unſers Wiſſens keine gedruckt worden.

Zange (mit lateiniſcher Endung Zangius), Nicolaus, Capellmeiſter des Churfürſten Johann Sigismund von Brandenburg, zu ſeiner Zeit ſehr beliebter und auch fleißiger Liedercomponiſt, ſtarb um 1620. Er gab eine Menge geiſtlicher und weltlicher Lieder in mehreren großen Sammlungen heraus, und ſowohl für eine, als

Digitized by Google

drei, fünf und ſechs Stimmen, Moletten und andere der Arl Sachen. Noch nach ſeinem Tode erſchien eine bedeutende Sammlung von ſeinen fünf- und ſechsſtimmigen wettlichen Liedern. Daß Z. auch etwas Anderes componirt hätte als ſolche Geſangswerke, iſt nicht bekannt.

Zannoni, Angelo, ein berühmter Sänger aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, aus Venedig gebürtig, war um 1715 mehrere Jahre zu Darmſtadt angeſtellt, reiſte dann in Deutſchland, kam nach Wien, und kehrte endlich, nach mehrjährigem Aufenthalte daſelbſt, in ſein Vaterland zurück, von wo er nur noch einmal eine Reiſe nach Feankreich gemacht zu haben ſcheint.

Zanotti, Camillo, ein italieniſcher Contrapunktiſt, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts blühete, lebte in Bologna, und iſt wahrſcheinlich einer der Vorfahren des folgenden Giovanni Caliſto Zanotti. Man hat von ihm noch ein Werk achtſtimmiger „geiſtlicher Sinfonien" and ein Werk fünf-, ſechs- und zwölfſtimmiger Madrigalen, welche 1590 auch zu Nürnberg gedruckt wurden.

Zanotti, Giovanni Caliſto, Neffe des durch ſeine Gelehrſamkeit ſo ſehr berühmten und 1777 zu Bologna in hohem Alter verſtorbenen Präſidenten der Univerſität Franeisko Maria Zanotti, der auch mit Martini und Sacchi gemeinſchaftlich mehrere Briefe über muſikaliſche Gegenſtände veröffentlichte, war ein Schüler des berühmten Pater Martini, und Capellmeiſter an der Petroniuskirche zu Bologna. Er zeichnete ſich beſonders als Kirchencomponiſt aus, ſchrieb jedoch auch Einiges für das Theater, was aber zu keiner weiteren Verbreitung und Bekanntſchaft gelangt iſt. Als Mitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft zu Bologna führte er in dieſer mehrere Werke von ſich auf, als wie Dixit und Damine, welche beide Compoſitionen unter allen ſeinen Werken beſonders gerühmt werden. Er war um 1736 zu Bologna geboren, und ſtarb im Jahre 1809.

Zappa, Franeesco, ein ausgezeichneter italieniſcher Virtuos auf dem Violoncello aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Im Jahre 1781 befand er ſich auf einer Kunſtreiſe in Danzig und gefiel ſehr durch ſeinen ſanften und angenehmen Vortrag. Von ſeinen Compoſitionen ſind in Paris um's Jahr 1776 ſechs Clavier-Sonaten mit Begleitung einer Violine als ſein ſechstes Werk geſtochen worden; die übrigen aber ſind nicht bekannt geworden.

Zarabanda, ſ. Sarabande.

Zarex (auch **Zarax**), ein altgriechiſcher Tonkünſtler, aus Lacedämonien, war nach Pauſanias Erzählung ſo berühmt, daß die Sage ihn für einen wirklichen Schüler des Apollo ſelbſt ausgab, und man ſpäter auch eine Stadt in Lakonien nach ihm benannte, wie eine Bergkette, welche ſich öſtlich durch dieſes Land hinzieht. Hieraus geht hervor, daß er ſehr früh gelebt haben muß, und daher mag es kommen, daß die Geſchichte ſonſt keine Nachrichten mehr über ihn mittheilt.

Zarge, ſ. Geige.

Zarlino, Giuſeppe, von Chioggia bei Venedig am Adriatiſchen Meerbuſen gebürtig, ein Schüler Adrian Willaerts, und geſtorben zu Venedig als Capellmeiſter an der St. Marcuskirche. Dieſer berühmte muſikaliſche Schriftſteller und auch Componiſt des 16. Jahrhunderts war ein Zeitgenoſſe von Paleſtrina, faſt zu derſelben Zeit, wie letzterer, geboren und geſtorben. Alle ſeine früheren Biographen, bis auf Abb. Ravagnan, irren in der Angabe ſeines Geburts- und Todesjahrs. Dieſer hat in ſeinem 1819 zu Venedig erſchienenen Elogio di G. Zarlina ſowohl das eine als das andere umſtändlich nachgewieſen. Er ſetzt das Geburtsjahr Z.'s auf 1517 und ſein Ableben auf den 14. Februar 1590 feſt. Von dem Geburtsjahre ſagt er indeß nur, daß es nicht weiter hinausgeſtellt werden dürfe, den Sterbetag jedoch hat er aus dem Todtenregiſter des Pfarrarchivs zu St. Zaccaria zu Venedig gezogen, wo es übrigens heißt, daß Z. 69 Jahre alt geworden ſey, was nach Ravagnan falſch iſt und heißen muß: 73 nicht ganz zurückgelegt. Ravagnan ſchließt auf das Geburtsjahr von einem Dokumente, welches bezeugt, daß Zarlino mit 23 Jahren zum Diaconat geweihet worden, und dieſes ſey beſtimmt zu Oſtern 1539 geſchehen. Demnach war Z. denn urſprünglich Geiſtlicher, und machte wohl erſt in ſeinen ſpäteren Jahren die Muſik zu ſeinem eigentlichen und ausſchließlichen Berufe. Daher mag es auch kommen, daß er mehr theoretiſch und wiſſenſchaftlich als praktiſch in der Kunſt wirkte, und daß ſeine Compoſitionen den theoretiſchen Schriften weit nachſtehen. Baini wenigſtens wirft ihm, in ſeinem Werke über Paleſtrina, bei jeder Gelegenheit das ſteife, geiſtloſe Weſen des alten flandriſchen Styls vor. Namentlich ſpricht Baini dieſes Urtheil über Z.'s Lamentationen und ſeine drei- und vierchörigen Compoſitionen aus, und Burney ſcheint ihm dabei zum Vorredner gedient zu haben. Aber dieſer ſteife Styl war Charakter der ganzen Zeitepoche, in welcher Z. lebte, und läßt ſich auch Paleſtrina, dieſer größte Tonſetzer ſeines Jahrhunderts, nicht ganz frei davon ſprechen. In theoretiſcher Beziehung machte ſich Z. beſonders dadurch verdient, daß er die Verhältniſſe des ganzen und halben Tons genauer beſtimmte, und durch ſein ausführliches Handbuch über die Harmonie („Institutzioni armaniche," Venedig 1562 und 1573 fol.) den Grund zu einer durchdringenden und erſchöpfenden Bearbeitung dieſes Gegenſtandes legte. Nach Andern trat er ſchon in ſeinem 18. Jahre als Schriftſteller in dieſer Hinſicht auf, aber dieſe Angabe iſt nun in ſoweit erwieſen falſch, als alle früheren Biographen Z.'s Geburtsjahr um 5 bis zu 20 Jahre ſpäter ſetzen denn Ravagnan, der aus verläſſigen Quellen ſchöpfte. Doch veröffentlichte Z. zeitig mehrere kleinere Schriften über jenen Gegenſtand, die nachgehends unter dem Namen ſeiner „Institutziant armaniche" und „Dimostrazioni armaniche" (1589, 4 Bde. fol.) in Venedig vollſtändig geſammelt erſchienen. Ein ferneres großes Verdienſt erwarb er ſich durch die Lehre, die ebenfalls in jenen Werken enthalten iſt, die Bäſſe dei dreichörigen Compoſitionen gehörig zu ſtellen, obſchon er in ſeinen eigenen auf dieſe Art eingerichteten Werken mehrere den Effert ſtörende Fehler dagegen begeht. Er ſchrieb mit Nicola Vicentino und A. Willaert, ſeinem Lehrer, gleichzeitig über dieſen Gegenſtand. Zum Capellmeiſter an der St. Marcuskirche in Venedig ward er, als Cyprian Rore's Nachfolger, am 5. Juli 1565 ernannt, und er blieb ſolcher bis an ſeinen Tod. Daraus läßt ſich auch beweiſen, daß Ravagnan's Angabe über dieſen richtig iſt, denn Z.'s Nachfolger im Amte war Baldaſſar Donati, und dieſer trat, nach ausdrücklicher Angabe des Kirchenarchivs, am 9. März 1590 in ſeine Stelle ein. Eine der berühmteſten von Z.'s Compoſitionen iſt diejenige Muſik, welche er zur Feier des Seeſieges bei Levanto aufführte. Praktiſchen Werth haben alle ſeine Compoſitionen nicht mehr, ſondern nur hiſtoriſchen. Als Burney 1770 Italien bereiſte, fand er zu Florenz im Hauſe der Signora Moncini noch das Claveſſin, welches Z. erfand, um die Temperatur der drei Klanggeſchlechte genau beſtimmen zu können, und von Domenico Peſareſe 1548 unter ſeiner Aufſicht fertigen ließ. Auch für das Theater war Z. als Componiſt thätig, doch weiß man nur noch eine Oper anzugeben, welche er in Muſik ſetzte, nämlich „Orfeo," welche 1645 noch einmal zu Paris von einer italieniſchen Operngeſellſchaft aufgeführt ward. Wie die Opern damals beſchaffen waren, mag man aus dieſem Artikel erſehen.

Zedtwitz, Erneſtine Gräfin von, geborene v. Fricken (ſ. d. Artikel). Vom Sommer 1835 bis dahin 1837 verlebte ſie zwei Jahre bei einer befreundeten Familie (Freiherr von Romberg) zu Münſter in Weſtphalen, verheirathete ſich im Herbſt 1838 mit einem Grafen von Zedtwitz zu Aſch, Schönbacher Linie, wurde bereits 1839 nach achtmonatlicher Ehe Wittwe und lebt ſeitdem daſelbſt ganz der edeln Kunſt und dem ſtrengen Style, jedoch mit großer Vorliebe für Chopin's beſſere Clavierwerke, welche ſie, wie faſt alle andere guten Tonwerke, mit Kraft und Ausdruck auswendig vorträgt.

Digitized by Google

Daß ſie mit Clara Wieck ſeit 1834 im engſten Vereine ſteht, ſey ſchließlich noch bemerkt.

Zegert, oder Zetert, ſ. Seeger.

Zeichen, 1) der Stimme, ſ. Schlüſſel; 2) Z. des Ausdrucks, ſ. Kunſtausdruck; 3) Z. der Tonart, ſ. Vorzeichnung; 4) Z. des Taktes, ſ. Taktzeichen.

Zeidler, Maximilian, geboren zu Nürnberg am 22. Mai 1680. Er ſetzte eine Menge Paſſionsmuſiken, Serenaden und Cantaten, die ſehr vielen Beifall fanden. 1705 ward er Organiſt an der Mariencapelle, 1707 Stadtmuſikus und 1712 Capellmeiſter an St. Marien zu Nürnberg, als welcher er auch am 19. Septbr. 1745 ſtarb.

Zeidler, Carl Sebaſtian, Sohn des vorhergehenden, geb. am 24. September 1719, mußte zwar die Rechte ſtudiren, und ward ſpäter auch Rathsſecretair und Stadtſyndicus zu Nürnberg, widmete ſich nebenbei aber, unter Leitung ſowohl ſeines Vaters als des berühmten Pachelbel, auch mit Fleiß der Muſik. Er iſt der Verfaſſer der „Beiträge zur Literatur der Muſik," welche nach ſeinem Tode von Gräber herausgegeben wurden, und einer Abhandlung „über das muſikal. Studium der alten Philoſophen." Er ſtarb am 15. März 1786.

Zeit. In der Sprache der muſikaliſchen Technik iſt dieſes Wort gleichbedeutend mit Takttheil (ſ. d. Art.), jetzt aber weniger gebräuchlich. Man bezeichnet daher mit guter und ſchlechter, oder ſchwerer und leichter Zeit den ſchweren und leichten Takttheil, oder Haupt- und Nebentakttheil.

Zeitgewicht, daſſelbe was Taktgewicht (ſ. d.).

Zeitmaaß, ſ. Bewegung, Takt und Tempo.

Zeitmeſſer, ſ. Chronometer.

Zeitzing, Peter, auch Zeizius genannt, ein berühmter Schleſiſcher Orgelbauer, 1731 in Jauer geboren, ſtarb am 13. März 1797 zu Frankenſtein. Ueber 40 neue größere Werke hat er gebauet, welche ſeine große Geſchicklichkeit in ſeiner Kunſt bekunden; außerdem aber auch eine Menge kleinere Poſitive und viele alte Orgeln reparirt.

Zelenka, Johann Diemas, aus Tein in Böhmen gebürtig, zeichnete ſich Anfangs nur als Violinſpieler aus und fand als ſolcher auch eine Anſtellung in der ehemaligen Königl. Polniſchen Hofcapelle zu Dresden, hielt ſich dann aber um 1717 eine Zeitlang zu Wien auf, und ſtudirte unter Fux's Anweiſung den Contrapunkt und die Compoſition, worauf er auch als Componiſt, beſonders im Kirchenſtyle, ſich großen Ruhm erwarb. Seine Fugen und Chöre galten lange Zeit als Muſterwerke ihrer Art. In der Breitkopf und Härtelſchen Niederlage zu Leipzig befanden ſich mehrere Meſſen, Kyrie, Salve Regina und Magnificat von ſeiner Compoſition. Seine Stelle in Dresden behielt er fortwährend, und ſtarb daſelbſt am 22. December 1745.

Zellbell, Ferdinand, der Herausgeber des Schwediſchen Choralbuchs, war 1689 geboren, ſeit 1717 Muſikdirektor und Organiſt an der Nicolaikirche zu Stockholm, und ſtarb um 1760. Er hat auch eine Abhandlung über die Temperatur der Töne, 1740, drucken laſſen, und Inſtitutionen über den Basso continua, d. i. Generalbaß.

Zeller, C. A., geboren 1728, ſtudirte die Muſik um 1762 zu Berlin, und ward ſpäter Capelldirektor zu Neu-Strelitz, wo er 1803 an einer Bruſtkrankheit ſtarb. Er componirte außer dem Monodram „Polyrena" und dem Singſpiele „der ehrliche Räuber" mehrere Violin- und Clavierſachen, die aber auf höheren Kunſtwerth keinen Anſpruch machen können. Jenes Singſpiel ward 1789 zu Strelitz aufgeführt, als Z. eben die Direction der Oper dort interimiſtiſch leitete.

Zellinger, Chriſtian, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Director der Muſik an der Cathedralkirche zu Upſala, ſtarb 1719, und ſoll nach Mattheſon's Verſicherung, ein ſehr geſchickter Mann ſeines Fachs geweſen ſeyn. Er war auch der Lehrer von dem ſchwediſchen Profeſſor Erich Burman (ſ. d.), der ihm nachgehends im Amte folgte.

Zelo, (ital.) — Eifer; con zelo — mit Eifer; Adjectivum zelosa — eifrig, mit Anſtrengung; in der Muſik ziemlich daſſelbe was stringenda, nur in einem weiteren Grade der Beflügelung des Tempo's.

Zelter, Carl Friedrich, geboren zu Berlin am 11. December 1758, und geſtorben daſelbſt am 15. Mai 1832. Das äußere Leben dieſes, beſonders durch ſein Verhältniß zu Göthe neuerdings ſehr merkwürdig gewordenen und um manche muſikaliſche Anſtalten Berlins höchſt verdienſtvollen Mannes war im Ganzen ſehr einfach; doch iſt ein Punkt in demſelben, von welchem aus ſich eine ſchnurgerade Richtungslinie durch ſein geſammtes Daſeyn hinzieht, und auf eine ganz eigene Art das Intereſſe für den Mann anregt; jene Thatſache nämlich, daß er ein eben ſo tüchtiger, ehrenfeſter Maurermeiſter als Muſikmeiſter war, eben ſo dauerhaft und zweckmäßig und wohlgeſtaltet aus todten Maſſen, als aus lebendigen Tönen bauen und bilden konnte. Als Tonſetzer entwickelte er vornehmlich ein großes Talent in der Liedercompoſition. Allerdings ſchrieb er auch viele figurirte und ſogenannte durchcomponirte Choräle, motettenartige zum Theil fugirte Pſalmen, und ähnliche Geſangſtücke, vier- und noch mehrſtimmig; aber eine weit größere Verbreitung und Berühmtheit als alle dieſe Werke haben ſeine Lieder gewonnen. Am vollkommenſten gelungen ſind ſeine humoriſtiſchen Lieder zu betrachten, wo er hinter der Maske großen, auch wohl gelehrten und ſchwerfälligen Ernſtes vom Herzen in's Herz lacht. In dieſer Gattung von Liederdichtung ſteht Z. einzig da. Welcher Componiſt hat Gleiches und zugleich mit ſolchem muſikaliſchen Vollgehalt geliefert wie er, z. B. in Göthe's „Invocavit, wir rufen laut ꝛc.," in Schiller's „In ſeinem Löwengarten ꝛc.," in Leſſing's „Sankt Paulus war ein Medicus," und vielen andern Stücken, die meiſtens noch nicht gedruckt ſind. Seine Verdienſte um die von Faſch gegründete Singacademie, deren alleiniger Director er nach Faſch's Tode auch wurde und trotz mancher Anfechtungen blieb, wurden auch von den höchſten Behörden ſelbſt anerkannt, denn im Jahre 1809 ertheilte ihm der König von Preußen das Prädikat eines Profeſſors der Tonkunſt, und er wurde als ſolcher unter die Mitglieder der Academie der Künſte und Wiſſenſchaften aufgenommen. Neben der Singacademie ſtiftete er auch eine Liedertafel, und dann war er nicht blos Componiſt, ſondern ſelbſt Schriftſteller über ſeine Kunſt. Er iſt Faſch's gründlichſter Biograph, ſchrieb eine treffliche Abhandlung über J. Haydn's Werke, beſonders Quartette, und lieferte manchen guten Aufſatz in die Leipziger allgemeine muſikaliſche Zeitung, und andere Journale. Eine mächtig aufregende Kraft auf ſeinen Geiſt übte ſein freundſchaftliches Verhältniß zu Fichte und dann zu Göthe, mit welchem Letztern er den innigſten und vertrauteſten Umgang pflegte. Göthe hat ſich wohl gegen Niemand ſo offen und unumwunden ausgeſprochen als gegen Zelter, und daß der jahrelange lebendige Briefwechſel zwiſchen Beiden veröffentlicht ward, iſt daher ein trefflicher Beitrag zur Charakteriſtik beider Männer. Göthe hatte übrigens dieſe Herausgabe ſchon bei ſeinen Lebzeiten beſchloſſen. Die Vertraulichkeit und Innigkeit der beiden Freunde und Göthe's Liebe zu Zelter ging ſo weit, daß, als einer der Söhne des Letztern ſich das Leben nahm, Jener ihn mit dem vertraulichen Du in dem Troſtbriefe anredete. Dieſer Brief iſt auch wohl der ſchönſte unter allen Briefen, die je geſchrieben worden ſind. Auch auf den Charakter Zelter's hatte dieſer Umgang den wirkſamſten Einfluß: alles Rauhe, was hie und da noch an ihm haftete, ward dadurch bedeutend gemildert, und er immer feſter gemacht und beharrlicher in ſeinen Anſichten von der Welt und ihren Verhältniſſen. Wie Göthe wollte auch Zelter ſeyn, und jeder Pulsſchlag in Jenes Herzen tönte in ſeiner Bruſt wieder. Man darf ſagen, daß mit Göthe's Hinſcheiden auch der erſte Schlag ſeiner letzten Lebensſtunde ſchlug. Wie Göthe den Tod ſeines einzigen Sohnes einſt ertrug,

Digitized by Google

wollte auch Zelter den Verluſt dieſes treueſten Freundes tragen: von aller Welt zog er ſich zurück; aber wie Göthe auch durch den innern Kampf ſich aufrieb, ſo warf auch Z. der Schmerz, den er äußerlich zu ertragen ſich abmühete, darnieder. Er wankte einige Wochen um das Grab herum, bis er ſelbſt hineinſtürzte. Seine Beerdigung war die ehrenvollſte und glänzendſte, wie ſie nur einem Manne ſeines Standes und ſeines Treibens zu Theil werden konnte. Selbſt die Miniſter und der Fürſt Radziwil, Deputirte der Univerſität und anderer Geſellſchaftsclaſſen, waren in dem Gefolge. Die Singacademie führte Bach's Paſſion auf. Die letzten Jahre ſeines Lebens hatte er die Beſchäftigung mit ſeinem Gewerke ganz aufgegeben und lediglich der Kunſt gelebt. Er war zweimal verheirathet, das zweite Mal mit der talent- und ſeelenvollſten Sängerin unter den Liebhaberinnen der Singacademie, einer gebornen Pappritz, Juliane mit Vornamen, die 1765 geboren war, von Zelter ſelbſt im Geſange gebildet wurde, aber auch ſchon am 16. März 1806 ſtarb. Nachgehends verheirathete ſich Z. nicht wieder. Er hatte eilf Kinder; dieſe zu erziehen, war ein ſtrenges Hausregiment oft nothwendig, und er führte ſolches auch mit beiſpielloſer Feſtigkeit. Sein Wille war beharrlich in allen Dingen, und wankte nicht ſelbſt unter den härteſten Prüfungen und bitterſten Erfahrungen. In ſeinen jüngeren Jahren war Zeltee auch ein tüchtiger Baßſänger, und wie ſehr ſeine hohen Anſichten und tiefen Grundſätze Anklang und Beifall fanden, beweiſt auch der Umſtand, daß er einmal den beſonderen Auftrag erhielt, nach Königsberg zu gehen, und dort die Kirchenmuſik zu organiſiren, welches Geſchäft er denn auch zur vollen Zufriedenheit der Behörde und ſeines Königs vollbrachte.

Zeno, Apoſtolo, berühmt als muſikaliſcher Dichter, geboren am 11. December 1668 zu Venedig. Er ſtarb auch daſelbſt am 11. November 1750. Um die muſikaliſche Poeſie der Italiener hat Z. große Verdienſte; namentlich hat er der italieniſchen Oper durch ſeine Melodramen, zu welchen er große und glänzende Gegenſtände wählte, eine regelmäßige Geſtalt gegeben; ein Verdienſt, das ſelbſt Metaſtaſio ihm zuerkannte. Seine Verſe ſind ſo muſikaliſch gehalten, daß Viele ſie in dieſer Beziehung noch vor denen des Metaſtaſio ſchätzten. Was Z. als Bibliograph und Hiſtoriker leiſtete, gehört nicht hieher.

Zergliederung. Im Allgemeinen heißt zergliedern, ein Ganzes in ſeine einzelne Theile zerlegen. In dem Sinne kommt das Wort Zergliederung nun auch in dee Muſik, und zwar als techniſcher Kunſtausdruck, jedoch in mehrfacher beſonderer Beziehung vor; zunächſt in der Kritik, wo man die ſpecielle Betrachtung der einzelnen Sätze, aus welchen ein Tonſtück beſteht, entweder nun in Rückſicht auf ihren poetiſchen Inhalt, oder auf ihre Form, ihre Harmonie ꝛc., darunter verſteht, um nach der Beſchaffenheit des Einzelnen dann ein Urtheil über das Ganze zu fällen. Dieſe Art der Zergliederung heißt auch wohl Analyſe eines Tonſtücks. Dann bedient man ſich des Ausdrucks Zergliederung als eines beſonderen Kunſtworts auch bei der Bearbeitung eines Tonſtücks, und verſteht darunter das Verfahren, wenn ein Theil eines ſolchen melodiſchen Satzes, der zwar an ſich ſelbſt einen vollſtändigen Sinn bezeichnet, durch Verſetzungen, andere Wendungen und dergl. Hülfsmittel mehr aber erweitert, und dadurch dem ganzen melodiſchen Theile mehr Beſtimmtheit ſeines Inhalts ertheilt wird. Drittens nennt man Zergliederung und insbeſondere zwar Zergliederung der Accorde die Zerlegung einer Harmonie in ihre einzelnen Theile, d. h. daß man die Töne, aus welchen ein Accord beſteht, nicht auf einmal und zu gleicher Zeit, ſondern nach einander erklingen läßt. Solche Zergliederung kann auf die mannigfaltigſte Weiſe geſchehen, und auf ihr beruht eigentlich auch alle Verzierung und Ausarbeitung eines Tonſtücks. — Zergliederung des Fugenthemas insbeſondere, heißt die Zerlegung eines Fugenthemas in die einzelnen in ihm enthaltenen Sätze, Klauſeln und Motive, um dieſe einzelnen Theile in den Zwiſchen- und Gegenſätzen für ſich durchzuarbeiten. So bietet der richtige Begriff von Motiv (vergl. A. B. Marx Compoſitionslehre, Th. I. S. 26, 46) in jedem Fugenthema reichen, meiſt unerſchöpflichen Stoff für die weiteſte Ausführung.

Zerr, Anna, eine ausgezeichnete Bravourſängerin, welche ſich bereits großen Ruf erworben und jetzt in Wien lebt, iſt geboren zu Baden-Baden am 26. Juli 1822. Sie kam im Jahre 1836 nach Paris, um bei Bordogni ihre Studien zu machen; kehrte 1839 in ihr Vaterland zurück und ward, nachdem ihren überraſchenden Leiſtungen allgemeine Anerkennung geworden, als erſte Sängerin neben der dortigen Frau Fiſcher-Schwarzböck (ſ. d.), bei dem Großhl. Hoftheater in Karlsruhe angeſtellt. In dieſem Wirkungskreiſe erwarb ſie ſich die Gunſt des Publikums in ſo hohem Grade, daß ihr Abgang nach Wien, der im Jahre 1846 erfolgte, allgemein bedauert wurde. Wenn es die Zeitverhältniſſe geſtatten, wird ſie ihren bereits erlangten Ruf noch bedeutend vergrößern, was zu ſchildern einer ſpäteren Biographie überlaſſen bleiben muß.

Zerſtreute Harmonie, ſ. Harmonie.

Zethrin, Michael, zu ſeiner Zeit geachteter ſchwediſcher Tonkünſtler, war Anfangs College an der großen Königl. Schule zu Stockholm, ward dann 1694 Conrector an derſelben, hierauf Organiſt an der Ritterholmskirche und Mitglied der Königl. Capelle, und 1728 endlich Rector jener Schule, als welcher er 1731 ſtarb. Compoſitionen oder andere muſikaliſche Werke ſind nicht mehr von ihm bekannt.

Zeutſchner, Tobias, geboren zu Neurode in der Grafſchaft Glatz. 21 Jahr alt, erhielt er den Organiſtendienſt und die Würde eines Rathsmannes in Oels. Am 4. Mai 1649 wurde er Organiſt an St. Bernhardin in Breslau, am 24. Februar 1654 zur Würde eines öffentlichen Kaiſerl. Notars erhoben, und am 8. October 1655 Organiſt bei St. Maria Magdalena in Breslau, als welcher er am 15. September 1675 ſtarb. Man hat von ſeiner Compoſition noch den Choral „Wie biſt Du, Seele, in mir gar ſo betrübt;“ das Paſſionslied „O Trauerſtund o ſtockdick finſtrer Tag;“ das Bußlied „Ach Herr, ach Herr, meiner ſchone;“ eine „Muſikaliſche Kirch- und Hausfreude“ für 1—6 Stimmen mit Inſtrumentalbegleitung (Leipzig 1661), und ein einſtimmiges Neujahrslied.

Zezl, Alfonſo, einer der ausgezeichneteren Baßſänger jetziger Zeit, mit klarem und äußerſt biegſamem, auch umfangreichem Organe, ward 1790 zu Mailand geboren. Im Jahre 1814 trat er zum erſtenmal öffentlich auf, und zwar zu Mailand.

Ziani, Don Pietro Andrea, Venetianiſcher Tonſetzer des 17. Jahrhunderts, war Canonikus regularis der Congregation von Latran, dann Capellmeiſter an der St. Marcuskirche zu Venedig, als welcher er auch jenes einſt ſo ſehr berühmte Werk: „Sacrae laudes complectentes tertiam Missam Psalmosque dominicales 5 vocib. et 2 inst. partim necessariis et partim ad libit. decantandae“ componirte, und ward endlich von der Kaiſerin Eleonora als Kaiſerl. Hofcapellmeiſter nach Wien berufen, wo er um 1670 ſtarb. Weit thätiger denn in der Kirchencompoſition war er im dramatiſchen Style. Auch Sonaten-Werke, welche gedruckt wurden, exiſtiren noch von ihm; aber von ſeinen Meſſen ſcheint keine mehr vorhanden zu ſeyn.

Ziani, Marco Antonio, naher Verwandter von dem Vorhergehenden, und auch deſſen Nachfolger im Capellmeiſteramte zu Wien, lebte vorher aber ebenfalls in Venedig und mit dem Rufe eines der ausgezeichneteren dramatiſchen Componiſten. Seine höchſte Blüthezeit fällt in die Jahre von ohngefähr 1680 bis 1710. Er ſtarb zu Wien gegen 1720. Auch für Inſtrumente ſetzte er Manches, und zu Amſterdam ſind ein halbes Dutzend Violintrio's von ihm gedruckt worden.

Zibulka, ſ. Cibulka.

Digitized by Google

Zichozki, Joſeph, ein um die Muſik in Polen ſehr verdienter Mann, lebt in Warſchau, woſelbſt er 1775 geboren wurde, als Privatmann, und hat ſich fortan dort die Förderung der Concerte und Kirchenmuſiken ſehr angelegen ſeyn laſſen. Noch 1838 wurden lediglich durch ſeine Vermittlung alte polniſche Compoſitionen zum Druck befördert, und iſt er ſelbſt auch weniger Muſiker als Muſikverſtändiger und Muſikfreund, ſo verdient er in letzter Eigenſchaft doch die Anerkennung und den Dank aller Künſtler, und wird ihm ſolcher auch nie fehlen bei denen, welche ihn kennen zu lernen Gelegenheit hatten.

Zicka, ſ. Zyka.

Ziegler, Johann Andreas, Clavierinſtrumentenmacher zu Weimar, geboren daſelbſt 1658 und geſtorben am 20. September 1737, war Anfangs auch Orgelbauer, beſchränkte dann ſeine Thätigkeit lediglich auf die Verfertigung von Clavierinſtrumenten. Seine Clavichords, Flügel und Clavicitherien waren bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch ſehr geſchätzt.

Ziegler, Johann Gotthilf, vormaliger Muſikdirector und Organiſt an der St. Ulrichkirche, auch Musicus ordinarius an dem Königl. Pädagogium zu Halle, war geboren zu Dresden 1688, und ein Schüler von Pezold, Zachau, Bach und Theile. In Halle ſtand er vornehmlich als Lehrer in großem Anſehen. Wer in der Gegend damals gründlich in der Muſik unterrichtet ſeyn wollte, drängte ſich zu ihm. So kam es, daß ziemlich ſeine ganze Zeit mit Information ausgefüllt war. Doch erwarb er ſich auch als Componiſt und Schriftſteller einen berühmten Namen. Er ſchrieb zwei volle Jahrgänge Evangelien und einen Jahrgang Epiſteln; dann eine Generalbaßlehre, und eine Abhandlung über den Vortrag. Die Anſtellung in Halle erhielt er 1716, und er ſtarb daſelbſt gegen 1750.

Ziegler, Chriſtian Gottlieb, berühmter Tonkünſtler ſeiner Zeit, zuletzt Organiſt an der Hauptkirche zu Quedlinburg, geboren am 15. März 1702 zu Pulsnitz in der Oberlauſitz. Von 1720 bis 1723 ſtudirte er Theologie zu Halle; doch trieb er daneben auch die Muſik mit vielem Fleiße fort, und war eins der tüchtigſten Mitglieder des damaligen muſikaliſchen Collegiums daſelbſt. Für dieſes componirte er auch mehrere Ouverturen, Cantaten, Concerte, Trio's u. dergl. Sachen mehr. Nach vollendetem academiſchen Curſus hielt er ſich längere Zeit zu Dresden auf, und genoß hier den Umgang Heinichen's, Petzold's, Piſendel's und Weiß's, was ſehr fördernd auf ſeine künſtleriſche Bildung wirken mußte. Von Dresden ging er wieder nach Halle und ſtudirte die Rechte, ward 1727 aber als Hoforganiſt nach Quedlinburg berufen, und 1730 als ſolcher an die Hauptkirche daſelbſt verſetzt. Eine Generalbaßlehre, welche er verfaßte, iſt Manuſcript geblieben.

Zielche, Hans Heinrich, einer der ausgezeichneteren Flötiſten des vorigen Jahrhunderts, war Königlich Däniſcher Cammermuſikus und zugleich Hoforganiſt zu Copenhagen, wo er um 1796 ſtarb. Er ſchrieb eine Menge Solo's und Quartette für die Flöte, die in mehreren Sammlungen auch nachgehends gedruckt wurden. 1786 war auch er Mitglied der Commiſſion, welche, unter Naumann's Vorſtand, die Königliche Capelle zu Copenhagen neu reguliren mußte: kein geringer Beweis von dem großen Anſehen, in welchem er zu Copenhagen ſtand. Aus ſeiner Lebensgeſchichte iſt Nichts bekannt.

Ziffer, über dem Baſſe, ſ. Bezifferung; über den Noten überhaupt werden die Ziffern auch zur Bezeichnung der Applicatur gebraucht, und über ganzen Notengruppen zur Bezeichnung der Figur, welche eine ſolche Notengruppe bildet, als Triolen, Quintolen ꝛc.

Zifferſchrift, oder Ziffermethode, auch Ziffernote, die Methode, die Töne und Tonverhältniſſe durch Ziffern zu bezeichnen, ſo daß der erſte Ton einer Leiter durch eine 1, der zweite durch eine 2 u. ſ. w. angedeutet wird; 1—3—5 z. B. iſt nach dieſer Methode alſo gleich dem Dreiklange, ſteht das Tonſtück in C-dur c—e—g, ſteht es in D-dur d—fis—a u. ſ. w. Die Tonart der Melodie wird zu Anfange angedeutet, und dann beziehen ſich die Ziffern, welche ſämmtlich auf einer Linie ſtehen, auf die Intervalle der Leiter dieſer Tonart. Nur können durch ſolche Zahlen an ſich aber nicht die ungleichen Stufen der chromatiſchen Leiter, auch nicht die Dauer des Tones, ferner nicht die Tonart und manche andere Dinge genau bezeichnet werden, und ſo ſind verſchiedene Ziffermethoden entſtanden, unter welchen jedenfalls die den Vorzug verdienen, weil ſie die vollkommenſten und ausreichendſten ſind, die ſtets in Gemeinſchaft mit der Notenſchrift erſcheinen, und keinen anderen Zweck haben, als die Kenntniß der Notennamen und der mancherlei Tonleitern überflüſſig zu machen. Die Ziffermethode überhaupt ſoll nämlich eine größere Einfachheit in der Muſikſchrift herbeiführen; indeſſen wie man ſie auch geſtalten mag, ob in Gemeinſchaft mit der gewöhnlichen Notenſchrift oder als vollkommen ſelbſtſtändig, immer iſt ſie höchſtens bei den allererſten Anfängen in der Muſik anwendbar, zur Bezeichnung ganz einfacher Melodien und Harmonien, und wenn ſie auch bisher nur in den öffentlichen Schulen beim Unterrichte im Choralgeſange Anwendung fand, ſo möchten wir doch behaupten, daß der Zweck, welcher hier durch ſie erreicht wird, eben ſo ſchnell auch und weit vollkommener erreicht werden kann durch bloße Noten.

Zimbel, ſ. Cymbel.

Zimbelregal, ſ. Cymbelregal.

Zimdar, Madame Auguſte, Tochter des berühmten Georg Benda, war eine ausgezeichnete Sängerin. Sie betrat zum erſtenmale das Theater im Jahr 1776 zu Gotha; nachgehends erhielt ſie ein dauerndes Engagement zu Hamburg, wo ſie ſich um 1783 mit dem Schauſpieler Zimdar verheirathete, unter welchem Namen ſie denn auch beſonders bekannt und berühmt in der Theaterwelt wurde. 1785 verband ſie ſich, nebſt ihrem Gatten, zu Prag mit der zweiten Bondiniſchen Geſellſchaft. Im Jahre 1794 nahm ſie ein Engagement zu Breslau an, und ſie ſcheint damals ſchon Wittwe geweſen zu ſeyn; jedenfalls war ſie es 1795, und 1797 verheirathete ſie ſich zum zweitenmale mit dem Schauſpieler Blanchard zu Breslau. Sie blieb fortwährend in Breslau, und beſchloß daſelbſt auch im Jahre 1810 ihr Leben.

Zimmermann, Anton, fleißiger Inſtrumentalcomponiſt des vorigen Jahrhunderts, war Capellmeiſter des Fürſten Bathiany und Organiſt an der Domkirche zu Preßburg, und geboren 1741, ſtarb aber ſchon, gerade 40 Jahre alt, am 8. October 1781. Beſonders viele Duo's und Quartette ſchrieb er für die Violine; dann Sonaten, Concerte und andere Sachen für das Clavier; das Melodram „Andromeda und Perſeus“, und die einſt viel beliebte Operette „Narciſſe und Pierre“; für Orcheſter gegen anderthalb Dutzend Sinfonien, Notturno's, Sextette; ein Dutzend Quintette für drei Violinen, Alt und Violoncell, und eben ſo viele für 2 Violinen, Flöte, Alt und Violoncell, und dergl. m. Gedruckt ſind von allen dieſen Werken verhältnißmäßig nur wenige, ſo gerne auch um ihres gefälligen Satzes und ihrer angenehmen Melodien willen ſie geſpielt wurden.

Zimmermann, Joſeph, wurde 1786 in Paris geboren. Frühzeitig als Schüler in's Conſervatorium aufgenommen, erhielt er im 14. Jahre die erſten Preiſe des Claviers und der Harmonie. Cherubini ertheilte ihm ſpäter Unterricht in der Compoſition. 1816 erhielt er, eines Concurſes zufolge, die Stelle eines Profeſſors der Compoſition an derſelben Anſtalt. Z.'s Hauptthätigkeit beſteht im Unterrichtsfache; im Jahr 1837 zählten wir unter ſeinen Schülern 87, worunter 46 die erſten Preiſe, 41 die zweiten erhielten. Unter den Laureaten waren Petit, Feſſy, Alkan, die Gebrüder Dejazet, Chollet, Lacombe, Lefebure, Prudent, Billet, Frank, Goria, Jottin ꝛc. — bekannte Namen. „Die Entführung“, eine dreiactige Oper, wozu Z. die Muſik ſchrieb, konnte des Textes wegen nicht Beifall finden. Unter Z.'s Leiſtungen

Digitized by Google

zeichnen ſich beſonders Etuden für's Clavier aus. Der hauptſächliche Werth dieſes Mannes beſteht in ſeinem Lehrerwirkungskreis. Z. beſchäftigt ſich gegenwärtig mit der Herausgabe einer Claviermethode, welche auf eine dreiſsigjährige Erfahrung gegründet iſt. 1830 wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Zingarelli, Nicolo, Director des Conſervatoriums der Muſik zu Neapel, der letzte Sprößling jener alten ächten Neapolitaniſchen Kunſtſchule, in welcher die erhabenen Lehrſätze und der große Geiſt eines Scarlatti noch durch Durante und andere Meiſter feſtgehalten wurde, und ſomit einer der gediegenſten neueren italieniſchen Operncomponiſten, der übrigens auch in anderen Stylen ſich ſehr thätig bezeigte, war zu Rom am 4. April 1752 geboren. Im Jahre 1781 componirte er für das Theater S. Carlo in Neapel die Oper „Montezuma,“ welche unter Anderen auch des großen Haydn Beifall hatte. Sie allein brachte ihm daher ſchon einen bedeutenden Ruf. 1785 ließ er dann im Theater alla Scala zu Mailand die Oper „Alzinda“ aufführen, die, in einem leichten Style geſchrieben, ein noch größeres Glück machte, und ihn zu der Compoſition von „Il Telemaco“ und „Il Ricimero“ veranlaßte. Von dieſer Zeit an ſchrieb er für ziemlich alle italieniſche Bühnen, vorzüglich aber für Mailand und Venedig. Die berühmteſte aller ſeiner Opern iſt „Romeo e Giulietta“, aus welcher die herrliche Arie „Ombra adorata aspetta“ durch Crescentini's Vortrag einen faſt noch weiteren als europäiſchen Ruf erlangt hat. Der Charakter von Z.'s Muſik iſt, wie der ſeinige war, größtentheils ernſt, weshalb auch ſeine komiſchen Opern die ſchwächſten ſeiner Werke ſind. Er ſtarb am 5. Mai 1837. Von allen Heroen der neueren italieniſchen Muſik war es vorzüglich Roſſini, deſſen ihm unerklärbare Triumphe den alten Künſtler tief kränkten, und ſeine größte Qual war es, von dem Ruhme des Peſareſer ſelbſt bis in ſein eigenes Conſervatorium verfolgt zu werden, da alle ſeine Schüler, trotz alles Ankämpfens dagegen, jenen Mann des Glücks ſich zum Vorbilde wählten, und Nichts als Roſſini'ſche Werke liefern wollten. Ein Strahl des Troſtes für ihn war es, als ſein Zögling Bellini ſeine glänzende Laufbahn begann, und man glaubte, daß ſein Talent Roſſini's Glanz verdunkeln oder doch noch überſtrahlen werde. Außer Bellini trug Zingarelli's Lehre zur Bildung der vorzüglichſten Stützſäulen der heutigen italieniſchen dramatiſchen Muſik bei. Lablache, Tamburini, Duprez, Mercadante, Donizetti, Coſta und di Mainville-Fodor ſind ſämmtlich Schüler von Z., oder hat er mehr oder weniger doch zu ihrer Bildung beigetragen.

Zink, Conrector in Heſſen-Homburg, ſ. Cöleſtine.

Zink, Benedict Friedrich, zuletzt Herzoglich Schwerin'ſcher Hofmuſikus zu Ludwigsluſt, geboren zu Huſum im Holſtein'ſchen am 23. Mai 1743. Im Jahre 1764 lebte er eine Zeitlang in Chriſtiania, wo er ſich ſehr viel Verdienſte um die Förderung der Muſik erwarb. 1767 trat er in Herzogl. Schwerin'ſche Dienſte. Von Ludwigsluſt machte er ſpäter mehrere Kunſtreiſen durch Deutſchland, und endlich nach London, die zur Verbreitung ſeines Rufs beitrugen. Der Hamburger Bach ſchätzte ihn ſehr; von ihm auch ſcheint er Unterricht in der Compoſition empfangen zu haben. Er ſchrieb mehrere Sinfonien und Clavierſachen, die zu ſeiner Zeit gerne geſpielt wurden; auch für Flöte und andere Blasinſtrumente hat er Einiges geſetzt. Er ſtarb zu Ludwigsluſt am 23. Juni 1801.

Zink, Hartnack Otto Conrad, Bruder des vorhergehenden, geboren 1745. Sein Hauptinſtrument war die Flöte, und 1780 auch erhielt er eine Stelle als erſter Flötiſt und Kammermuſikus in der Herzoglich Schwerin'ſchen Capelle zu Ludwigsluſt. Er ſtudirte hier noch die Werke Bach's, Kirnberger's und Marpurg's, und ſetzte Mancherlei, theils für ſeine Inſtrumente, Flöte und Clavier, theils für den Geſang, was den Beifall der Kenner wie der Laien erhielt. 1786 machte er eine Reiſe nach Copenhagen, und der Beifall, welchen er als Virtuoſe auf der Flöte und dem Claviere wie durch ſeine Compoſitionen erhielt, brachte ihm nach zwei Jahren dort eine Anſtellung als erſter Accompagniſt und Geſangslehrer in der Königl. Capelle. Von einem regen Eifer für alles Gute und Schöne in der Kunſt beſeelt, gründete er 1800 auch eine Singacademie zu Copenhagen, nach Art der Faſch'ſchen zu Berlin. Von ſeinen Compoſitionen erſchienen mehrere Sonaten für Clavier und Flöte, mehrere Hefte verſchiedener Geſänge, einige Duette für die Flöte, Variationen und eine Sinfonie für verſchiedene Inſtrumente. Z. ſtarb zu Copenhagen 1812 als ein allgemein geachteter Künſtler.

Zinken, ital. Cornetto, lat. Lituus, ein jetzt ziemlich ganz außer Gebrauch gekommenes Blasinſtrument von Holz mit Tonlöchern, höchſtens daß es der eine oder andere Stadtmuſikant oder nach ihm ſogenannte Zinkeniſt einer alten Sitte getreu noch bei dem Thurmblaſen (Abblaſen) anwendet. Es iſt unſtreitig eines der älteſten unter den jetzt noch bekannten Blasinſtrumenten, namentlich mit Tonlöchern. Wahrſcheinlich war der Zinken das Keren der alten Hebräer. Ein ſolch' hohes Alter läßt ſich auch aus der Schwerfälligkeit der Behandlung des Inſtruments vermuthen, d. h. Schwerfälligkeit in der Intonation. Man hat es in zweierlei Form, entweder ganz gerade oder etwas gebogen. In beiden Fällen iſt es ohngefähr 2′ lang, und läuft von unten nach oben etwas verjüngt zu. Unten hat es, ähnlich der Clarinette, einen kleinen Schalltrichter. Auf der oberen Seite der Röhre befinden ſich ſechs Tonlöcher für die mittleren Finger der beiden Hände, und auf der unteren Seite derſelben hat es ein Tonloch für den Daumen der linken Hand. Angeblaſen wird es mittelſt eines Mundſtücks, das dem der Trompete ſehr ähnlich iſt, aber ein noch engeres Loch hat. Dieſes Mundſtück iſt entweder von Holz und in dem Falle gleich an die Röhre angedreht, oder iſt es von Meſſing, und wird dann in die Röhre geſteckt. Der Umfang des Inſtruments iſt vom kleinen a bis zum dreigeſtr. c die ganze chromatiſche Leiter hindurch. Der Ton ſelbſt iſt ſchreiend und ſehr durchdringend. Man hatte ſonſt auch Zinken von noch kleinerer Dimenſion, die Cornettino oder Quartzinken heißen; ihr Umfang war vom eingeſtr. d bis zum dreigeſtr. g, und die Applicatur ziemlich mit der Hoboe gleich. Jedenfalls auch war der Zinken der Vorläufer von der Hoboe. Ueber das Orgelregiſter, das den Ton der Zinken nachahmen ſoll und Cornett heißt, iſt ſchon unter dieſem Artikel gehandelt worden.

Zinkeiſen, Conrad Ludwig Dietrich, Herzoglich Braunſchweig'ſcher Kammermuſikus, tüchtiger Theoretiker, Virtuos auf der Violine und Componiſt, ward am 3. Junius 1779 in Hannover geboren.

Zirkel, ſ. Quarten- und Quintenzirkel, auch Halbzirkel.

Zirkelkanon (canon per tonos), ſ. Kanon.

Ziſler, Franz, Concertmeiſter bei der Capelle der Fürſten von Graſſalkowich; ein wahrhaft ſeelenvoller Violinſpieler, deſſen ſchmelzreichen Ton und eindringenden Vortrag Joſeph Haydn über alle Maaßen rühmte. Trotz ſeinem verkrüppelten Körperbau erreichte er dennoch ein hohes Alter, und behielt die angeborne heitere Laune, ungetrübten Frohſinn, und den jovialſten Humor bis zu ſeiner Todesſtunde, die im Mai des Jahres 1795 ſchlug.

Zither, ital. Cithara, eines der alleräfteſten Saiten-Inſtrumente, deſſen die Griechen und Römer ſchon ſich bedienten, und von welchem auch ſogar im alten Teſtamente Erwähnung geſchieht. Die Zeit mag allerdings in der Form der Veränderungen mancherlei hervorgebracht haben; nur in Spanien, und vorzugsweiſe bei unſern Bergknappen wird es heutigen Tages noch angetroffen. Der Körper, ſo wie deſſen Boden und die Reſonanzdecke mit ihrer runden Schallöffnung, ſind flach; der Hals beinahe von gleicher Länge, auf dem Griffbrette mehrere Bünde von Meſſing. Die gewöhnlichſte

Digitized by Google

Art iſt ſechs-chörig; die Drathſaiten, welche mit einem Federkiel geſchnellt werden, ſind in die Töne g, d, h, g, eingeſtr. d und eingeſtr. e geſtimmt. Ein Gaſtwirth aus Wien, Namens Petzmeier, ſoll es daraus bis zur Virtuoſität gebracht, und 1834 ſogar Kunſtreiſen in das Ausland gemacht haben. Ein Surrogat dieſes veralteten Inſtrumentes iſt in neuerer Zeit die allbeliebte Guitarre geworden. — Ehedem hatte man Zithern von verſchiedener Größe. Wenn es oben heißt, die gewöhnlichſte Art ſey ſechs-chörig, ſo iſt dies ſo zu verſtehen, daß die Zithern wenigſtens mit ſechs verſchieden geſtimmten Saiten bezogen ſind, der eigentliche Chor der Saiten iſt gewöhnlich nur ein gedoppelter, d. h. es liegen immer zwei gleichgeſtimmte Saiten neben einander, beſonders bei den hohen Saiten. Dem Bergmanne auf dem Harze iſt die Zither ein faſt unentbehrliches Gut. Steigt er Abends aus dem Schacht, und hat nach zwölfſtündiger gefahrvoller Arbeit ſeinen müden Körper erquickt mit Speis und Trank, ſo greift er zur Zither und ſpielt ſich ein luſtig Lied, in denen er nicht die Qualen, ſondern nur die Freuden ſeines Lebens beſingt. Im übrigen Deutſchland iſt das Inſtrument allerdings ſchon ſeltener.

Zoilo, Annibale, ein Römer, war von 1561 bis 1570 Capellmeiſter an der Lateran'ſchen Hauptkirche zu Rom, und wurde am 5. Juli 1570 in das Collegium der Päbſtlichen Sänger aufgenommen. Es werden von ihm verſchiedene Werke im Kirchen- und Kammerſtyle angeführt, vorzüglich in Sammlungen; auch die Päbſtliche Capelle bewahrt noch manches Treffliche von ihm. Baini ſagt in ſeinem Werke über Paleſtrina, wo er von deſſen Lamentationen redet, daß in dieſem Bande des Archivs 16 Reſponſorien dei tre matutini della tenebre von Annibalo Zoilo vorhanden ſeyen, die zu ihrer Zeit ſehr geſchätzt worden wären, die aber 18 an der Zahl ſeyn ſollten, weil das Reſponſorium „Jesum tradidit impius" und jenes „Recessit pastnr nnster" fehlen.

Zöllner, Carl Heinrich, als Componiſt, Orgel- und Pianoforteſpieler rühmlichſt bekannt, am 5. Mai 1792 zu Oels in Schleſien geboren, und ſtarb am 2. Juli 1836. Er wohnte in dem durch Claudius Aufenthalt berühmt gewordenen Orte Wandsbeck bei Hamburg. Im Kirchenſtyle lieferte er mehrere treffliche Werke, als das Vater Unſer von Jakobi, einige Meſſen, Pſalme, Geſänge für fünf Männerſtimmen, Orgelſtücke aller Art. Als Orgelvirtuos war er beſonders ausgezeichnet in der Ausführung und Durcharbeitung von Fugenthema's. Die Liebe zu dieſer Art von Tonſätzen offenbarte er auch in ſeinen freien Fantaſien auf dem Claviere, die im Grunde Nichts waren als Durchführung verſchiedener Fugenthema's. In dieſer war er aber auch unermüdlich. Gedruckt ſind von ſeinen Werken mehrere Lieder, Clavier- und Orgelvariationen und andere der Art kleinere Werke worden. In allen findet man jene Eigenthümlichkeit ſeines Spiels wieder.

Zonka, Johann Baptiſt, auch Zonca und Zonga geſchrieben, war Kammervirtuos und Baßſänger des Churfürſten von Bayern bis 1786, aber ein geborener Italiener, der ſchon um 1760 als ein berühmter Sänger ſein Vaterland verließ und ein dauerndes Engagement bei der Capelle zu Mannheim annahm, mit der er ſpäter nach München überſiedelte. Zu Mannheim aber bildete er ſich auch durch bloße Uebung zu einem fertigen und geſchmackvollen Harmonikaſpieler, und in München verſuchte er ſich in der Liedercompoſition, indem er mehrere Geſänge für ſeinen Gebrauch zu Einlagen und dergl. ſetzte. 1786 verließ er München und kehrte in ſein Vaterland zurück, aus welchem nach der Zeit niemals wieder eine Nachricht über ihn nach Deutſchland ſcheint gekommen zu ſeyn, wo er in der Zeit ſeiner Blüthe einen außerordentlichen Ruf als Sänger hatte.

Zoppa, ſ. Atla zuppa.

Zoppis, Franceſco, ein italieniſcher Tonſetzer, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aber Kaiſerlicher Capellmeiſter zu Petersburg, kam mit einer anſehnlichen Operngeſellſchaft, bei welcher er die Stelle eines Compoſitors bekleidete, aus Italien, fand ſowohl mit ſeinen ernſten als komiſchen Operetten vielen Beifall. In Deutſchland iſt er nur durch einzelne Geſangſtücke aus ſeinen Werken bekannt geworden, und durch das Oratorium „il Saccifizio d'Abramo."

Zſchieſche, einer der jetzt immer ſeltener werdenden Baſſiſten, welche einen wahrhaft metallenen und feſten, reinen Klang in der Stimme haben, ward 1799 zu Berlin geboren, und erhielt hier auch ſeine künſtleriſche Ausbildung. 1820 betrat er zum erſtenmale das Theater. Er gefiel, oder beſſer geſagt, erregte ſchöne Hoffnungen, da die Zeichen vortrefflicher Naturanlagen nicht zu verkennen waren, und ward für einige Zeit bei der Hofbühne angeſtellt. Dann ging er nach Wien und Peſth, wo er bedeutende Fortſchritte in ſeiner Kunſt machte, und 1826 kehrte er nach Berlin zurück, um dem glänzenden Enſemble, das zur Zeit der Sontag bei der Königſtädter Bühne daſelbſt beiſammen war, ſich anzuſchließen und ehrenvoll in ihm mitzuwirken. Er iſt ſeit der Zeit auch in Berlin geblieben, und ſingt eben ſowohl Roſſini'ſche als Gluck'ſche Parthien mit viel Glück und Einſicht; doch trat er vom Königſtädter Theater ſchon längſt zurück und ging zur Königlichen Hofoper über.

Zuccalmaglio-Waldbrühl, A. Wilhelm von, (Gottſchalk Wedel), geboren 1805 in Waldbrühl, im Herzogthume Berg, von väterlicher Seite mit der Medizäiſchen, von mütterlicher mit der Eyk'ſchen Familie verwandt, erhielt ſeine erſte Bildung im elterlichen Hauſe, wo er faſt täglich Gelegenheit hatte, Muſik zu hören, da der Vater ein guter Violoncelliſt war, und manche Berühmtheiten des Tages bei dieſem gaſtfreien Beamten einkehrten. Als Knabe machte künſtliche Muſik wenig Eindruck auf Wilhelm, dem der geheimnißvolle Wald, der ſeine Wohnung umgab, mit den darin klingenden Volksliedern und Volksmährchen der Bauernknaben, einen ganz andern Zauber erſchloß. Zudem fiel in dieſe Zeit der letzte Glanz der Napoleon'ſchen Sonne, wo kriegeriſches Spiel auf allen Wegen und Straßen erſchallte, das wie die Pfeife des Rattenfängers die Kinderſpiele beſtach, ſo daß Wilhelm, von Romberg einmal nach einem Quartette befragt: welches Tonzeug er dann ſpielen wollte? die Trompete bezeichnete, als das ritterlichſte und brauchbarſte. Während Wilhelm in Köln die höhere Bildungsanſtalt beſuchte, machte er auch einige Fortſchritte in der Tonkunde, lernte die Geige ſpielen, und wußte bald mit allen Blasinſtrumenten, vorzüglich mit dem Hautbois, umzugehen, das er eine Zeitlang in Liebhaber-Concerten übernahm. Bei Mäurer, dem damals erſten Meiſter in der muſikaliſchen Theorie, nahm er Generalbaß-Unterricht, und lernte bei dieſem Meiſter die beſten Tonkundigen des Rheines kennen. Damals ſchon ſammelte Wilhelm ſich Volkslieder, Worte und Weiſen, die er mit ſeinem heimathlichen Walde hochhielt, obgleich Brentano's und Armin's Leiſtungen noch nicht zu ihm gedrungen. Noch während ſeines Aufenthaltes in Köln ward er durch den Dichter und Prieſter Smets, damals Religionslehrer am Gymnaſium, in ſeinem Sammlerfleiße beſtärkt, und noch mehr für das Volkslied gewonnen. Nach ſeiner Dienſtzeit, welche er unter der reitenden Artillerie vollbrachte, bezog er die Univerſität Heidelberg 1825, ſich nach ſeines Vaters Wunſche der Rechtswiſſenſchaft zu widmen, was er mit Eifer und Geſchick that, obgleich er fühlte, daß dieſer Lehrzweig nicht ſein Beruf ſey. Mit dem herrlichen Meiſter Thibaut dadurch bekannt und befreundet, kehrte er ebenfalls auch zu muſikaliſchen Studien zurück, widmete beſonders der Kirchenmuſik wie dem Nationalgeſange ſeine Aufmerkſamkeit, und gab mit dem gleichfalls in Heidelberg ſtudirenden, jetzigen Greifswalder Profeſſor Baumſtark, eine Sammlung Volkslieder aller bekannten Völkerſchaften heraus, die wegen ihrer Einkleidung wenig Glück machten. Von der Hochſchule heimgekehrt, benutzte er die Gelegenheit, mehrere Reiſen machen zu

können, und verweilte unter andern, ein Jahr über, nach der Juli-Revolution, in Frankreich; wo er, theils ſeinem Trieb zu Reiſen zu genügen, theils wegen traurigen Familien-Verhältniſſen bewogen wurde, dem Rufe des ruſſiſchen Fürſten Gortſchakoff Folge zu leiſten, in Warſchau deſſen einzigen Sohn zu erziehen. Im Jahre 1833 reiste W. demgemäß nach Deutſchland zurück, durchzog Franken, Sachſen und Schleſien, ſich überall in die wiſſenſchaftlichen, beſonders auch in die muſikaliſchen Verhältniſſe hineinſtudirend. In den muſikaliſchen Salons der Polen-Hauptſtadt ward ihm ſtets Gelegenheit, die Erzeugniſſe des Tages zu hören und zu beurtheilen, mit allen reiſenden Künſtlern bekannt zu werden, von denen die meiſten ſich ſeiner Empfehlung zu erfreuen hatten. Enger ſchloß er ſich in Warſchau an die dort lebenden deutſchen Künſtler Ernemann und Elsner, wie an die polniſchen Künſtler Zichozki und Dobrzinski. Mit dem Jahre 1835 trat er unter dem Namen Gottſchalk Wedel in der Leipziger neuen muſikaliſchen Zeitſchrift auf, wo er für alles Hohe, Heilige und Gute in der Kunſt kämpfte, aber eben ſo erbittert gegen das Unweſen in derſelben, beſonders gegen die Marktſchreierei der Virtuoſen, gegen die von Frankreich und Italien aus einbrechende Effekthaſcherei zu Felde zog. So war er unter andern der erſte, welcher, troß ſeiner Achtung und ſeinem Wohlwollen für die Beer'ſche Familie, auf die ſchwachen Seiten in den letzten Meyerbeer'ſchen Werken: in Robert der Teufel und in den Hugenotten aufmerkſam machte; welcher die Bewunderer von Berlioz in's Lächerliche zog, und die des ſentimentalen Bellini in ihre Schranken verwies. In den Jahren 1835 bis 1837 ſah er einen großen Theil von Polen, Gallizien und Rußland, weilte einen Winter in Moskau, überall für Kunſt und Wiſſen thätig, überall ſeinen Sammlerfleiß bewährend. 1838 durchzog er Deutſchland, die Schweiz, und einen Theil von Frankreich, verbrachte das Jahr 1839 ebenfalls auf Reiſen, und zog im Jahr 1840 nach Berlin, nachdem er ſich von ſeinem fürſtlichen Zöglinge und Freunde getrennt. In Berlin gab er die deutſchen Volkslieder heraus, welche Kretſchmer vor Jahren begonnen. Der verſtorbene Kriegsrath Kretſchmer, aus Anklam, war nämlich durch Zufall in den Beſitz von einer Liederſammlung, meiſtens fehlerhaft aufgeſchriebener Gaſſenlieder gekommen, die er, den Gewinn im Auge, herauszugeben trachtete. Da er von der reichen Sammlung Waldbrühl's gehört, bat er um deſſen Hülfe zur Bereicherung der Ausgabe, und dieſer, im beſten Zutrauen zu des Herausgebers Tüchtigkeit und ſeinen Quellen, ſandte uneigennützig alles, was er unter Händen hatte, mit der Angabe, wie es zu benutzen ſey. Kretſchmer gab aber alles ohne Wahl und Einſicht durcheinander, führte das Werk ohne Ordnung und Urtheil, von Fehlern wimmelnd, fort, ſo daß Wilhelm, als er die erſten Hefte zu Geſicht bekam, bitter bereute, auf deren Aushängeblatt genannt zu ſeyn. Der Herausgeber, an den er ſich wenden wollte, war indeß geſtorben; ſo blieb ihm nichts übrig, als deſſen Fehler wieder gut zu machen, und die Früchte ſeines Sammlerfleißes zu ſichten und zu veröffentlichen, was er in der, in der Vereinsbuchhandlung in Berlin erſchienenen Fortſetzung der deutſchen Volkslieder that, die in poetiſcher wie muſikaliſcher Hinſicht einen Reichthum entfalten, den man bisher nimmer geahnet, den Wilhelm größtentheils ſelber in den ſtillen Thälern der niederrheiniſchen Hügelzüge ſich geſammelt hatte. Erſt in einer zweiten Auflage könnten alle Fehler berichtigt werden, könnte der geſammte deutſche Liederſchatz nach Wilhelms Anſicht würdig geordnet ausgeſtattet werden. Seit dem Jahre 1841 lebt Wilhelm abwechſelnd in Berlin und am Rheine, neben ſeinen andern Geſchäften vielfach für Muſik thätig, und namentlich für Kirchenmuſik durch Wort und Schrift wirkend. Je weniger er durch eigenes muſikaliſches Schaffen ſich ausgezeichnet, je mehr hat er andere Künſtler durch Rath und That aufgemuntert, hat er das Gute und Schätzbare durch Lob und Tadel durchkämpfen helfen, was ihn auch den beſten Künſtlern ſeiner Zeit, einem Mendelſohn, Reiſſiger, Spohr und Andern befreundete.

Zuccari, 1) Giovanni, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts blühender italieniſcher Componiſt, lebte zu Venedig, wo 1725 auch die Oper „Seleuco" von ihm aufgeführt ward, doch war er weniger im dramatiſchen denn im Kammerſtyle thätig, und ſchrieb namentlich viele kleinere Geſangswerke, als einſtimmige Cantaten mit Clavierbegleitung, Lieder und Geſänge, Clavierſonaten u. dergl. — 2) Carlo Z., italieniſcher Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts und Componiſt für ſein Inſtrument.

Zucchi, (Vorname?) italieniſcher Violinvirtuos und Componiſt für ſein Inſtrument, lebte zu Mailand und iſt jetzt ein Mann in den beſten Jahren. Von ſeinen Compoſitionen ſind bis jetzt erſt ein Divertimento für Violine und Orcheſterbegleitung, drei Serenaden für Violine und Bratſche, ein Quintett für Flöte, zwei Violinen, Bratſche und Violoncell, und einige Variationen für Violine gedruckt erſchienen. Seine Virtuoſität auf dem Inſtrumente ſoll öffentlichen Nachrichten zu Folge außerordentlich ſeyn. Auch zu Anfange des vorigen Jahrhunderts lebte ein Violinvirtuos Namens Zucchi zu Mailand, vielleicht ein Vorfahr des jetzigen, und läßt ſich daraus vermuthen, daß dieſer zu Mailand geboren und erzogen und nachgehends auch angeſtellt wurde.

Zucchino, Gregorio, ein Calmnenſiſcher Mönch und des Gregor Major zu Venedig Profeſſus, war aus Brescia gebürtig, und blühete um 1600 als ſowohl theoretiſcher denn praktiſcher muſikal. Schriftſteller. Er componirte viele Motetten für 8, 9, 10 bis zu 16 Stimmen, die 1603 unter dem Titel Harmonica sacra zu Venedig erſchienen, 2- bis 4chörige Meſſen, und Anderes für die Kirche, und ſchrieb auch Abhandlungen muſikaliſchen Inhalts, die aber verloren gegangen zu ſeyn ſcheinen.

Zucconi, Francesco de, italieniſcher Guitarren- und Mandolinenvirtuos, lebt zu Mailand; ſeine eigentliche Blüthezeit iſt aber ſchon vorüber, ſie fällt mehr in den Anfang des laufenden Jahrhunderts. Er componirte auch mehrere Hefte Variationen, Chanſons und dergl. für ſeine Inſtrumente, die Freunden von dieſen vielleicht gefallen haben mögen.

Zucker, Madame Eleonore, geborene Böſenberg, berühmte dramatiſche Sängerin und Schauſpielerin des vorigen Jahrhunderts, war zu Hannover im Jahre 1768 geboren, und ſtand von Jugend auf bei der Bühne. 1784 engagirte ſie ſich bei der Großmann'ſchen Schauſpielergeſellſchaft, und ärndtete bei dem Aufenthalte dieſer Truppe in Caſſel und anderen Orten großen Beifall. Ihre Stimme war ein ſchöner Alt von tief ergreifendem Klange und bedeutendem Umfange. 1785 verheirathete ſie ſich an den Schauſpieler Zucker, und ward auf Veranlaſſung deſſelben auch im Schauſpiele thätig. Sie ſollte aber nicht lange mehr das Glück ihres Ruhmes genießen, denn ſie ſtarb ſchon 1796 zu Leipzig, wo ſich damals die Geſellſchaft aufhielt.

Zucker, Francisca E. J., eine brave Sängerin, beſonders in zweiten und dritten Rollen, war geboren am 28. April 1800 zu Dresden und ſtarb daſelbſt als Mitglied des K. Hoftheaters am 30. Juli 1826, nachdem ſie kaum ein paar Jahre mit dem Cammermuſikus L. Haaſe in ſehr glücklicher Ehe gelebt hatte.

Zufällig. Dieſes Wort kommt mit techniſcher Bedeutung in der Muſik bei verſchiedenen Gegenſtänden vor, als: Zufällige Ausweichung, ſ. darüber die Artikel Cadenz, Ausweichung und Modulation; über zufällige Diſſonanzen ſ. die Artikel Con- und Diſſonanz; und über zufällige Verſetzungszeichen vergleiche man den Art. Verſetzungszeichen.

Zug (an Clavierinſtrumenten), ſ. Fortepiano. — In Beziehung auf Orgeln wird das Wort Zug oft auch im Sinne von Regiſter und Regiſterzug (ſ. d.). gebraucht. — Ein Zug Drahtſaiten (zum Beziehen eines Inſtruments) ſind 12 Röllchen ſolcher Saiten von

Digitized by Google

verſchiedener, jedoch graduirter Stärke. — Der Zug eines Saiteninſtruments iſt ſein Bezug; ſ. d.

Zugwerk, der Gegenſatz von Druckwerk (ſ. d.), alſo die Mechanik in der Orgel, bei welcher die Taſten die Abſtrakte abwärts ziehen. Im Uebrigen iſt dieſe Art der Mechanik mit dem Druckwerke ziemlich gleich.

Zulehner, Carl, verdient durch Anfertigung der Clavierauszüge zu einer bedeutenden Menge von Opern, lebte zu Mainz als ſehr bejahrter Mann, und hat ſich als Componiſt von eigenen Werken wenig gezeigt. Nur eine Meſſe und ein paar Kleinigkeiten für Clavier ſind uns von ihm bekannt. Schon in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts war er bekannt als Arrangeur größerer Orcheſterwerke für Clavier, und auf dieſem Nebengebiete der Kunſt iſt er denn auch fortwährend thätig geblieben. Uebrigens zeichnen ſich ſeine dahin gehörigen Arbeiten durch Vollſtändigkeit und durch leichte Spielweiſe aus.

Zumbach von Kösfeld, Lotharius, berühmter Tonkünſtler und Mathematiker ſeiner Zeit, war zu Trier am 27. Auguſt 1661 geboren. Nach vollendeten Studien und ſeiner Creirung zum Doctor ward er als Profeſſor der Mathematik und Aufſeher über die Kunſtkammer nach Caſſel berufen, wo er am 29. Juli 1727 ſtarb. Er ſchrieb Mehreres über Muſik, was aber verloren gegangen iſt, bis auf eine „Anweiſung, wie man vermittelſt weniger Regeln die muſikaliſche Compoſition ganz richtig traktiren möge“.

Zumſteeg, Johann Rudolph. Die Lebensgeſchichte dieſes für jeden Kunſtfreund und Kunſtgenoſſen höchſt merkwürdigen Mannes iſt ihrem äußeren Theile nach höchſt einfach und kurz; doch deſto reicher und intereſſanter geſtaltet ſie ſich an Momenten innerer, geiſtiger, mit einem Worte ächt künſtleriſcher Entwickelung. Zumſteeg ward zu Sachſenflur im Schüpfergrunde im ehemaligen Rittercanton Odenwald am 10. Januar 1760 geboren, nicht zu Gauſingen im Laufenburgiſchen, wie es gewöhnlich heißt. Sein Vater war Cammerlakai bei dem Herzog Carl von Würtemberg, und auf deſſen Anſuchen geſtattete dieſer ſeine Aufnahme in die damalige militäriſche Pflanzſchule auf der Solitude bei Stuttgart, in welcher bekanntlich Unterricht in mehreren Wiſſenſchaften und Künſten ertheilt, und die ſpäter deshalb auch zur wirklichen Academie erhoben wurde. Anfangs ſollte er Bildhauer werden, doch ſprach ſich ſein muſikaliſches Talent zu deutlich aus, als daß man ihn hätte von einer Bahn zurückhalten können, auf welcher er in der Folge auch mit ſo außerordentlich vielem Beifalle wandelte. Die Herzogl. Capelle in Stuttgart war damals reich an vorzüglichen Mitgliedern, und er genoß den Unterricht der beſten unter denſelben. Herzog Carl ſorgte ſelbſt dafür, da Z. ſchon in ſeiner Jugend viel geiſtige Kraft und ernſten Sinn in Allem, was er anfing, zeigte. Zu ſeinem Hauptinſtrumente wählte er von ſeinem 17. Jahre an das Violoncell, und er brachte es zu einer bedeutenden Virtuoſität auf demſelben; dabei war ſein Spiel ausdrucksvoll, bewegt von einem tiefen Gefühl, von ſeltener Präciſion und durchgreifender Kraft. Er galt für den beſten Spieler unter allen Schülern jener Academie, und es waren unter dieſen ſehr talentvolle junge Leute. Im Soloſpiel wie im bloßen Accompagnement war ihm ein Ausdruck eigen, der tief zum Herzen drang, weil er aus dem Herzen kam. Dieſer tiefe Ausdruck war es eben auch, welcher dem Kenner bald den muſikaliſchen Dichter in ihm verrieth, und Veranlaſſung gab, daß er nicht blos zum praktiſchen Muſiker erzogen werden ſollte, ſondern der Capellmeiſter Poli ihn auch in der Kunſt der Compoſition unterrichten mußte. Mehr indeſſen als durch dieſen Unterricht lernte er durch das fleißige Studium der Werke Matheſon's, Marpurg's und d'Alembert's, wie der Compoſition Bach's, Benda's und Jomelli's. Dabei war Schiller ſein Herzensfreund, deſſen hehre Begeiſterung für Kunſt und ihre Wiſſenſchaft ihn immer fort und fort wach erhielt und empfänglich ſtets machte für alle große und erhabene Eindrücke. In der That er iſt wunderbar, aber liegt offenkundig da der Einfluß des Schiller'ſchen Genius auf die Richtung des Zumſteeg'ſchen muſikaliſchen Talents im Momente ſeiner Entwickelung und der Ausbildung ſeines Geſchmacks. Noch nie wohl hat zwiſchen zwei künſtleriſchen Geiſtern eine ſolche mächtige Sympathie geherrſcht als zwiſchen dieſen beiden. Wie Schiller in Worten, ſo ſprach auch Zumſteeg in Tönen ſich aus. Dieſelbe Klarheit und Deutlichkeit unmittelbarer Anſprache; daſſelbe ſchnelle und richtige Ergreifen der beſtimmten Saite des Gefühls; eben die Popularität und Allverſtändlichkeit bei doch feinſter Wahl edler Formen; daſſelbe Erhalten in ſtrenger Würde. Die ganze römiſche Größe, gepaart mit griechiſcher Anmuth, welche wir in Schiller's Gedichten anſtaunen, finden wir auch in Z.'s Compoſitionen wieder. Schiller ſelbſt wohl mochte das fühlen, denn er gab Niemanden ſo gerne eines ſeiner Gedichte zur Compoſition als Zumſteeg: ein Urtheil, das nicht etwa von bloßer Jugendfreundſchaft geleitet und beſtimmt ward, ſondern auf einer rein äſthetiſchen Anſicht und dem aufrichtigſten Gefühle beruhete. So übertrug Schiller unſerem Z. auch die meiſten Compoſitionen für ſeinen Muſenalmanach. Indeſſen von ſo großem Vortheile dieſer ſein vertrauter Umgang mit Schiller für ſeine künſtleriſche Ausbildung überhaupt war und ſeyn mußte, und ſo ſehr die zu einer wahren heiligen Sympathie gewordene Innigkeit unter den beiden Freunden in Z. den Sinn für das eigentlich Höhere, Edlere und Beſſere in der Kunſt rege machte und ſtets lebendig erhielt, ſo glauben wir dennoch gerade dieſem merkwürdigen Einfluſſe Schiller's auf die Richtung des Zumſteeg'ſchen Talents auch die Mängel zuſchreiben zu müſſen, an welchen das letztere im Augenblicke ſeiner erſten Productivität unverkennbar litt. Wir meinen den Mangel eines die ganze Tondichtung durchpulſirenden, ſie in ihrer ganzen Erſcheinung und in ihrem Seyn durchweg belebenden lyriſchen Elements. Wie Zelter aus der Freundſchaft Göthe's eben das ſog, und in einer glücklichen Bewußtloſigkeit war, was ihn als deutſchen Liedercomponiſten ſo faſt nicht erreichbar hoch ſtellt, ſo unterdrückte Schiller's Geiſt eben das in dem geliebten Freunde, was dieſen wahrlich nicht ſo kalt in dem Andenken der Welt hätte werden laſſen, als es leider ſchon geſchehen iſt. Den beſten Beweis für dieſe Anſicht liefern diejenigen der Compoſitionen, welche Z. ſchrieb zu einer Zeit, wo er blos noch für ſeinen Schiller lebte, und keine andere künſtleriſche Autorität ſich einmiſchte in den Einfluß, welche der hohe Genius dieſes auf den ſeinigen äußerte. Es ſind: die Singſpiele „das tartariſche Geſetz“, „Renaud und Armida“, „Schuß von Gänſewitz“, das Duodram „Tamira“, die Oper „Zaalor“, Geſänge zu Schiller's „Räubern“, die dramatiſche Zwiſchenmuſik zu Klopſtock's Ode „die Frühlingsfeier“ (erſchien erſt nach ſeinem Tode gedruckt), eine Meſſe, Hölty's berühmte Elegie, mehrere Feſt- und Gelegenheitscantaten, Oſſian's Sonnengeſang, Lieder in der Speieriſchen Blumenleſe, mehrere Inſtrumentalſätze, beſonders für das Violoncell, Trauercantate auf den Tod Joſephs II., und eine Cantate auf Leopold's Erhebung zum deutſchen Kaiſer. Das meiſte Glück machte das Singſpiel „Renaud und Armida“, in Folge deſſen er auch nach Poli's Abgange (1792) zum Herzogl. Capellmeiſter und Director der Oper ernannt wurde, von welchem Augenblicke an aber nicht allein ſeine Wirkſamkeit als Virtuos ganz aufhörte, ſondern auch eine ganz neue Epoche ſeines Lebens beginnt, nicht herbeigeführt etwa durch die Erhebung zum Concertmeiſter, ſondern durch Mozart's Auftreten, durch deſſen Erſcheinung und den unnennbar tiefen Eindruck, den dieſelbe auf Z. machte, nämlich jener lyriſche Sinn in ihm, den Schiller's unbeſchränkter Einfluß auf ſeinen Geiſt und die Richtung ſeines Talents, wenn auch willenlos, doch in der That immer mehr erſtickte, wieder neu belebt, erfriſcht und aufgetrieben ward zu einem Stamme, der ſicher noch die ſchönſten Blüthen im Leben getragen haben würde, hätte dieſes ſelbſt nur nicht ſo bald ſein völliges Ende

Digitized by Google

finden ſollen. Zumſteeg ſtarb nämlich, in Folge eines Schlagfluſſes, ſchon am 27. Januar 1802. Für Mozart ſtieg ein Feuer der Begeiſterung in unſerm Künſtler auf, deſſen Gluthen durch keine Leiſtung eines Dritten, und wenn auch noch ſo vollendet, zu mildern waren. Wie die Biene mit emſiger Haſt, und unbekümmert um den zweiten, dritten und vierten Flor, den Kelch einer friſchen Blume von ſeinem Honig zu leeren ſtrebt, ſo zog Z. auch Mozart's Muſik, ihren Saft und ihr Mark, in ſich ein, und mit einem Male ward ihm klar, was er früher gewollt, aber bei allem Streben doch nie errungen, daß mit der Gründlichkeit und Klarheit der Darſtellung ſich wohl auch vereinigen läßt Anmuth, Reiz und Friſche der Melodie. Jetzt erſt, an Mozart's Feuer erwärmt, fing Z. an, ein wahrhaft lyriſches Element zu offenbaren, und daher haben alle Werke auch, welche er in dieſer zweiten Periode ſeines künſtleriſchen Lebens ſchrieb, nicht allein einen weit höheren Werth denn die früheren, ſondern ſind eben diejenigen ſeiner Compoſitionen, welche ſich hauptſächlich im lebendigen Andenken des Publikums eehielten und erhalten werden, ſo lange es Freunde ächter Kunſt giebt. Wir wollen ſie nennen: die Opern „die Geiſterinſel", „das Pfauenfeſt" und „Elbondocani der Kalif von Bagdad"; eine Trauercantate; 18 andere, mehrentheils große Cantaten; eine Menge von Balladen, unter welchen letzteren wir blos größere, und welche einen wahrhaft europäiſchen Ruf erlangt haben, anführen: Bürger's „Pfarrers Tochter von Taubenhayn", deſſen „Leonore", Stolberg's „Büßende", Bürger's „Ritter von Eichenhorſt", „Kolma" aus Werther's Leiden von Göthe, Matthiſon's „Elegie in den Ruinen eines Bergſchloſſes", und „Elwina"; ein Concert für Violoncell, und ein Duo für 2 Violoncelle. Welch' bedeutender Unterſchied zwiſchen dieſen und allen den früheren Werken! was dort nichts als Studium und mit Liebe gearbeitete Kunſt war, iſt hier hoher Aufſchwung des Genies, in deſſen ganzer Art und Weiſe ſich auch die Triebfeder, Mozart's Geiſt, leicht erkennen läßt. Mau hat Z. Mangel an tiefer Originalität und Charaktermannigfaltigkeit, gewöhnliche Fundamentalführung vorgeworfen ꝛc., und Nichts an ihm zu loben gewußt als warme Sentimentalität, Leichtfaßlichkeit und einen, beſonders in der declamatoriſchen Behandlung der Texte ſich kundgebenden, mit der Poeſie nah befreundeten Sinn. All' dieſes Urtheil kann jedoch nur die Werke ſeiner erſten Lebensperiode, wie wir ſie bezeichnet haben, treffen, und dann ſind wir theilweiſe damit einverſtanden, nicht dieſe letzt genannten. In dieſen entadelt kein Gemeinplatz mehr die künſtleriſche Idee und ſtellt auch kein üppiger Auswuchs die Darſtellung mehr herab von dem Altare eigentlicher und höchſter Kunſt. Ja läßt ſich Z. Etwas in dieſen letzten Werken vorwerfen, ſo iſt es wahelich nur eine zu große Anhäufung von Schönheiten auf einer Stelle, wodurch das Werk gar leicht den Schein der Ueberladung gewinnt und überſättigt. Daher konute auch Roſſini einmal von der Geiſterinſel ſagen, daß er nicht begreiſe, wie ein Vernünftiger ſo viel Kunſt an einem Werke hätte verſchwenden mögen, aus dieſer einen Oper hätte er zehn andere gemacht. Bei ſolchem Beſtand drängt ſich freilich die Frage auf, warum denn die Opern bereits gewichen ſind von den Repertoiren? — Wir können darauf nur antworten, daß Z. bei Allem, was er ſchuf, niemals die Maſſe, ſondern nur jene kleine Schaar von Auserwählten als ſein Publikum im Auge hatte, und dieſer Zug ſeines künſtleriſchen Charakters gerade die Eigenheit war, welche, von Schiller geerbt, er auch fortwährend beibehielt bis an ſeinen Tod. Bei Allem, was er ſchuf, fragte er nicht darnach, ob er auch dem ausübenden Künſtler die Mittel und Gelegenheit gäbe, mit Entwickelung des Reichthums mühſam angelernter Fertigkeiten zu glänzen, ſondeen er forderte, daß der Vorſtellende fühle und denke, wie er fühlte und dachte, und daher giebt es wohl keine ſchwerere Aufgabe für einen dramatiſchen Sänger, als in einer Zumſteeg'ſchen Oper etwas Vollkommenes zu leiſten. Dann war er bis zur Eigenſinnigkeit ſtreng und conſequent in der Wahl lauter edler Stoffe:

Nur heil'gen und erhabnen Dingen
War ſein erhabner Mund geweiht.

Zumſteeg, wie er war und lebte, ſo auch ſeine ganze Manier als Tondichter, — keuſch, rein, von allem blos Irdiſchen geſäubert. Sanfter Schwermuth, ſinnender Melancholie, tief innigen Gefühlen, Religion, Seelengröße war ſeine Muſe geweiht, keiner Tändelei und einem bloßen Spiel mit dem äußeren Flitter der Welt. Z. war der muſikaliſche Klopſtock mit all' ſeinen Tugenden, ſeinen Eigenheiten und ſeinen Mängeln. Am deutlichſten ſpricht ſich dieſe Charakterähnlichkeit aus in ſeinen Cantaten, die faſt durchweg religiöſen Inhalts ſind. Aus dem Grunde hat auch das Urtheil über ihn Vieles für ſich, daß er mehr für die Kirche denn das Theater geſchaffen geweſen ſey; aber bei dem geringen Stand der Kirchenmuſik in ſeiner Umgebung hatte er wenig Gelegenheit und Aufforderung, ſeine Kraft und ſein Talent darin zu entwickeln. Ueberhaupt waren die Aufmunterungen, die er dort fand, eher geeignet, ſeinen Aufflug zu lähmen, als zum kühnen Fortſchritte zu entflammen, und es iſt wahrlich zu bewundern, wie Z. ſolche Größe, eine ſolch' vollkommene Reife in der Kunſt erlangen konnte, ohne je auch nur einen Tag aus ſeinem Vaterlande gekommen zu ſeyn; indeſſen was dieſes ſtiefmütterlich verſäumte, erſetzte dankbar das unpartheiiſche Ausland. Seine Opern wurden aufgeführt überall, auf allen größeren Bühnen, wurden gedruckt, und ſeine Balladen und Lieder, kaum von ihm geſungen, hallten wieder ſo weit eine deutſche Zunge reicht, und werden auch jetzt noch lange bleiben ein Quell ſüßen Erquickens und hohen Genuſſes für jede zum einfach Schönen, Wahren und Guten geſtimmte Seele. Hinſichtlich ſeines Aeußeren zeigte Z. in den ſcharſmarkirten Zügen ſeiner Geſichtsbildung männliche Feſtigkeit mit faſt düſterem Ernſt und hoher Würde. Sein ſchwarzes Feuerauge blickte auf den Grund der Seele; um ſeinen Mund ſpielte ein Zug ſanfter Gutmüthigkeit, der die ſchärſeren Züge über den Augen verſöhnte. Dabei hatte ungeachtet aller Feſtigkeit auch ſeine äußere Bildung ſehr viel Einnehmendes, Zutrauen Erweckendes, und die Schwermuth gewann durch die männliche Haltung Anmuth und Würde. Ueberhaupt war er von feſtem, ſtarkem Körperbau, und bei aller Anſtrengung ſtets von geſundem und blühendem Ausſehen. So ſahen ihn Hunderte noch am Abende vor ſeinem Tode an der Spitze des Orcheſters in einem ſehr zahlreichen Conrerte, worin die Harmonicaſpielerin Kirchgeßner ſich hören ließ, deren Töne aber mußten ſein ganzes, immer ſehr reizbares Nervenſyſtem ſo ſehr erſchüttern, daß er in der Nacht einen Anfall von Bruſtkrampf bekam. Indeß fand der Arzt am Morgen des anderen Tages keine Bedenklichkeiten, und Z. ſcherzte beim Frühſtücke über manche Vorfälle im Conrerte, als auf einmal ein neuer Anfall ihn traf, der ihn in convulſiviſcher Bewegung vom Bette hinabwarf und hier todt zurückließ. So fürchterlich unerwartet kam dieſer Schlag, daß ſelbſt der Arzt Mühe hatte, daran zu glauben; doch er war wahr. Zumſteeg — ſtets gering beſoldet — hinterließ ſeiner trauernden Wittwe mit ihren vier kleinen Kindern Nichts, ja noch Schulden obendrein. Den Guten indeß kann Gott wohl heimſuchen mit harter Prüfung, verlaſſen und untergehen laſſen aber wird er ihn nie. Für die Bedürfniſſe des erſten Augenblicks ſorgte Mademoiſelle Kirchgeßner durch ein Concert, und Breitkopf und Härtel in Leipzig, die Verleger von den meiſten Zumſteeg'ſchen Compoſitionen, veranlaßten auf die ehrenwertheſte, zuvorkommendſte Weiſe durch anſehnliche Vorſchüſſe die Wittwe zur Errichtung einer Muſikalienhandlung, welche vorher in Stuttgart nicht beſtand, und die nicht allein die Familie ernährte, ſondern nachgehends, von 1821 an, unter Leitung des jüngſten Sohnes, Guſtav Adolph, geboren am 22. November 1794, welcher die Kaufmannſchaft förmlich erlernte, ſich auch zu einer der bedeutendſten Sortimentshandlungen,

verbunden mit einer reichen Leihanſtalt, emporgeſchwungen hat. Von den übrigen drei Kindern widmete ſich die jüngſte Tochter, Emilie, geboren am 9. Decbr. 1796, und Erbin eines ſchönen Theils des Talents ihres großen, unſterblichen Vaters, unter Schick's Leitung der Muſik, und habilitirte ſich ſpäter als Clavier- und Geſanglehrerin in Stuttgart, als welche ſie daſelbſt auch fortwährend allgemein die größte Achtung genießt und in Wahrheit verdient. Dem größeren Publikum hat ſie ihre Kunſt gezeigt durch Compoſitionen verſchiedener, recht wackerer Lieder und einiger kleinen Clavierſachen, die gedruckt wurden. Mehrere andere der Art Werke beſitzt ſie im Manuſcript und werden von ihren Freunden und Freundinnen, deren Zahl groß iſt, gern geſungen und geſpielt.

Zunge oder **Zungenſtoß.** Die Blasinſtrumente erfordern bei den meiſten Arten von geſchwind auf einander folgenden Noten, wenn dieſe rund herausgebracht und gehörig von einander abgeſondert werden ſollen, eine gewiſſe ſtoßende Bewegung der Zunge, wodurch die Luft bei jedem Tone gleichſam ſchneller und ſtoßweis in das Inſtrument gebracht wird. Dieſen Proceß nennt man den Zungenſtoß oder kurzweg die Zunge, weil die Zunge des Spielers das beſonders dabei thätige Glied iſt. Bei den meiſten Blasinſtrumenten beſteht derſelbe blos darin, daß ſich die Zunge bei jeder Note nach dem Munde zu ſchnell bewegt, und die Luft in's Inſtrument ſtößt; bei der Flöte und Trompete aber iſt man gewöhnt, um der Sicherheit des Vortrags willen, mit dieſem Zungenſtoße einige dieſer Bewegung der Zunge entſprechende Sylben zu verbinden, die gleichſam in das Inſtrument, jedoch ohne Sprachlaut, geſprochen werden, oder wodurch genau genommen die Art der Bewegung der Zunge in völliger Gleichheit erhalten wird. Quanz war der Erſte, welcher den Gebrauch der Zunge beim Spiel der Flöte ausführlich lehrte, nämlich in ſeiner Anweiſung zur Flöte, und er beſtimmte dazu die Bewegung der Zunge, als ſpreche man die Sylben tid'li und bei Triolen tidildi aus. Tromlitz verwandelt nachher den Vocal i in dieſen Sylben in a. Uebrigens reicht dazu auch die Articulation der Buchſtaben dl oder tl, ja die Bewegung der Zunge, als wolle man die Sylben ti ausſprechen, ſchon aus. Nach der Zeit ſchrieb beſonders G. Weber in der „Cäcilia“ Bd. 9, pag. 99. ff. über die Zunge, und einen anderen leſenswerthen Aufſatz über dieſen Gegenſtand findet man in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung 1810, pag. 665 ff. — Bei laufenden Noten, bei der mehrmaligen unmittelbaren Wiederholung ein und deſſelben Tones, ſtockirten Läufen und anderen geſchwinden Paſſagen, welche eine beſonders geſchwinde Bewegung erfordern, wird dieſe Bewegung der Zunge verdoppelt, und damit natürlich auch jene dieſelbe fördernde Sylbenarticulation. Dieſes Verfahren heißt im Gegenſatze zu jenem erſten, welches man daher auch zum Unterſchiede von dieſem die einfache oder halbe Doppelzunge nennt, die Doppelzunge oder der ganze Doppelzungenſtoß. Es iſt dieſer vornehmlich ein eigenthümliches Kunſtmitttel der Flöte, welches kein anderes Blasinſtrument, außer das Horn und die Trompete, mit ihr theilen. Der Zweck deſſelben iſt ein ſchnelles Staccato, dergleichen ſonſt nur die Bogeninſtrumente hervorbringen können, und welches den Läufen eine ausnehmende Deutlichkeit und einen beſonderen Reiz ertheilt, ſeinen weſentlichſten Nutzen aber hat in ſolchen Paſſagen, wo 4 oder mehr 32ſtel in einem Tone auf einander folgen: hier iſt ſie unerläßlich. Das Mittel derſelben beſteht darin, daß die Zunge, welche beim einfachen Zungenſtoß tu tu tu ſagt, ſtatt deſſen dudel dudel ſehr ſchnell ſagt. Es muß in der Verbindung der Zungenmuskeln liegen, daß ſie in obigem Buchſtabencomplex, die zwei d hintereinander noch einmal ſo ſchnell herausbringt, als ſie tu tu tu ſagen kann. — Eine falſche Anweiſung ſchreibt dougue dougue vor; ſie wird von Franzoſen angewendet, welche die wahre Doppelzunge nie zu erlernen im Stande ſeyn ſollen, Italiener noch weniger. Drouet, welcher wohl die größte Fertigkeit unter allen Flötenvirtuoſen in der Doppelzunge beſitzt, iſt bekanntlich ein Niederländer und kein Franzoſe. Die Erlernung iſt ſo ſchwierig, daß ſie ſo viel Mühe koſtet, als das ganze übrige Flötenblaſen zuſammengenommen: daher ſie ſelten mit Vollkommenheit beſeſſen wird. Der Schüler muß mehrere Monate hindurch ſich üben, blos ſingend dudel dudel, mit vollkommener Schärfe beider d's auszuſprechen; dann es blaſend auf leichten Tönen (das mittlere D) verſuchen, immer nur auf einen Ton, endlich es in Läufen probiren, welches ſehr ſchwer iſt. Die Nachtheile ſind a) die große Schwierigkeit ſelbſt, da bei dem mindeſten Verſehen ein Gepolter und Tumult in die Läufe kommt, und es überhaupt ſchwer iſt, den Ton rein und ſchön dabei zu erhalten; b) daß man meiſtens beim Uebergang zur Doppelzunge eine kleine Aenderung des Anſatzes vornimmt und dadurch um ein Komma intonirt; nur große Künſtler beſiegen dies. — Dieſerhalb verwerfen Viele die Doppelzunge, wie der Fuchs die Trauben. Ja ſelbſt Drouet verwirft ſie; er bringt ein eben ſo ſchnelles Staccato mit der einfachen Zunge (wenigſtens dem Anſcheine und ſeiner Verſicherung nach) hervor. Aber das kann er allein. Die Geſchichte der Doppelzunge betreffend, ſo war bis vor 100 bis 150 Jahren die Kunſt derſelben ein Geheimniß, deſſen Adepten dadurch die anderen Flötenbläſer in Erſtaunen ſetzten, auf ähnliche Art wie durch Bauchreden. Noch giebt es einen alten Menuet aus jenen Zeiten, deſſen Trio zu einem ſolchen Glanzeffect berechnet iſt, und ohne Doppelzunge nicht geſpielt werden kann. Die Horn- und Trompetenbläſer bedienen ſich bei der Doppelzunge der Sylben dougue. — Werden bei der Doppelzunge die Sylben oder Buchſtaben t—tl oder t—dl und d—dl in bezeichneter Weiſe angewendet, ſo nennt man in Deutſchland dieſelbe auch wohl Schleifzunge, und dieſe iſt die gemeinüblichſte Doppelzunge; weniger häufig werden dabei die Buchſtaben t—k oder d—k, bei der Trompete t—r oder d—r artikulirt. Bei dieſer nämlich kann niemals durch die Artikulation eines t der eigentliche Zungenſtoß bewirkt werden, ſondern auch bei der ſog. einfachen Zunge ſind weit paſſender die Sylben titititon oder kitikiton, wie ſchon Altenburg in ſeiner „Trompeter- und Paukerkunſt“ darthut.

Zunge oder **Zungenblatt,** ſ. Blatt.

Zungen, nennen Einige auch die Stößer (ſ. d.) an den Fortepiano's.

Zungenwerk, auch Rohrwerk, Schnarrwerk, Zungenſtimmen und Zungenpfeifen, iſt der Name derjenigen Orgelſtimmen, bei welchen der Ton der Pfeifen nicht auf die Weiſe wie bei den Flötenſtimmen (ſ. Labialpfeifen), vermittelſt eines Kernes und Aufſchnitts, hervorgebracht wird, ſondern wo in dem unteren Theile jeder Pfeife in ein rundes Loch ein Mundſtück in der Geſtalt eines Gänſeſchnabels eingeſetzt, und mit einem dünnen, meſſingenen Blatte, ſowie bei der Clarinette, bedeckt wird. Die in das Mundſtück getriebene Luft ſetzt dieſes Blatt in Vibration, und ſo entſteht der Ton, der bei aller Verſchiedenheit ſeines Charakters doch immer etwas Schnarrendes hat, woher der Name Schnarrwerk kommt. Im Uebrigen vergl. die Artikel Orgelpfeiſe, Blatt und auch Krücke. Zu den Zungenſtimmen gehören unter anderen die Trompeten und Poſaunenregiſter, Hoboe, Fagott u. ſ. w. Ueberhaupt aber gehören alle Inſtrummente, deren Ton hervorgebracht wird durch die mittelſt eines Luftzuſtromes bewirkte Vibration einer Feder oder Zunge, wie Aeoline, Aeolodicon, Mundharmonica u. ſ. w. in die Cathegorie der Zungenwerke.

Zurna, türkiſches Inſtrument, beſonders bei der Kriegsmuſik der Türken gebräuchlich, in Anſehung der Form und des Klanges unſerer Hoboe gleich.

Zurückhaltung, ſ. Retardation.

Zurückſchlag, ital. ribattuta, eine Spielmanier, welche darin beſteht, daß ein Hauptton mehrmals mit

der darüber liegenden Secunde abwechſelnd vorgetragen wird, und zwar ſo, daß der Hauptton dabei immer mehr Dauer erhält. Ein Zeichen exiſtirt für dieſe Manier nicht; ſie iſt ganz dem Willen des Spielers überlaſſen und wird gewöhnlich nur als Einleitung zu einem Schluß- oder anderen länger dauernden Triller angewendet.

Zuſammengeſchobener Satz, ſ. Satz.

Zuſammengſetzte Taktarten, ſ. Takt und Taktart.

Zuſammenklang, ſ. Accord und Harmonie.

Zuſammenſchlag, ſ. Acciacatur.

Zuſatze, ſ. Manier und Verzierung.

Zweichörig, ſ. Chor und Mehrſtimmig.

Zweier, ſ. Abſatz.

Zweifach, ſ. Fach und Mixtur. — Ueber zweifache Intervalle vergl. man den Artikel Intervall.

Zweifüßig, ſ. Fuß und Fußton.

Zweigeſtrichen, heißt die zweite Octave des Discants oder die vierte unſeres ganzen Tonſyſtems: und nennt man auch die in dieſer Octave vorkommenden Töne, weil in der alten Tabulatur (ſ. d.) dieſelben mit Buchſtaben nebſt zwei Strichen über denſelben bezeichnet wurden. — Zweigeſtrichene Noten ſind die Sechszehntelnoten (ſ. d.).

Zweiklang, ſagen einige Tonlehrer ſtatt Intervall (ſ. d.), aber aus welchem Grunde und mit welchem Rechte ſie dieſes Wort ſo überſetzen, iſt ſchwer zu begreifen.

Zweiſtimmig, wird der muſikaliſche Satz (ſ. d.) genannt, wenn die Harmonie eines Tonſtücks aus blos zwei Stimmen weſentlich beſteht. Dies iſt der Fall bei dem einfachen Duett für zwei Inſtrumente oder zwei Singſtimmen; dann aber auch in vollſtändigen oder mehrſtimmigen Tonſtücken, aus welchen zwei Parthien ſich concertirend hervorheben. Der zweiſtimmige Satz hat ſeine beſonderen Schwierigkeiten, wenn er rein und wohlklingend ſeyn ſoll, und kann nur von demjenigen bearbeitet werden, der den voll- oder reinſtimmigen Satz ſchon und zwar vollkommen verſteht, denn im blos zweiſtimmigen ſind immer nur die weſentlichſten Intervalle anzuwenden, und der Componiſt kann nicht jeden Ton eines Accordes dazu gebrauchen. Hier iſt nicht der Ort, die darüber beſtehenden Regeln und Anweiſungen mitzutheilen, ſondern gehört, was die eigentliche Lehre vom zweiſtimmigen Satze betrifft, in das Lehrbuch der Compoſition; doch mögen folgende kurze Andeutungen noch Platz finden. Weil nur zwei Stimmen in dieſem Satze hauptſächlich thätig ſind, entſteht gar leicht eine Leere in der Harmonie, die empfindlich auf Ohr und Gemüth wirkt, daher müſſen die Stimmen niemals zu weit auseinander gehen, damit der Mangel der dazwiſchen liegenden und zur Grundharmonie gehörigen Accorde nicht zu ſehr bemerkt wird; ferner muß in der guten Taktzeit ſo viel als möglich das Erſcheinen einer Octave, als des leerſten Intervalls, vermieden werden, beſſer wirken hier Sexten, Terzen und auch ſchon Quinten. Man ſehe auch den Artikel Mehrſtimmig.

Zweiunddreißigſtel (nämlich Note oder Pauſe), ſ. Note, Pauſe und Geltung (der Noten).

Zweitel, die Halbetaktnote, ſ. Geltung (der Noten) und auch Menſuralmuſik.

Zweiviertеltakt, ſ. Takt und Taktart.

Zweizweiteltakt, ſ. Alla breve und Takt.

Zwickvorſchlag, ſ. Vorſchlag.

Zwiſchenact, ſ. Entr'acte.

Zwiſchenharmonie, ſ. Harmonie, Fuge und Zwiſchenſatz.

Zwiſchenraum (Spatium), der Raum zwiſchen jedem Linienpaare des Syſtems — alſo ihrer vier, welche nebſt den Linien zur Aufzeichnung der Noten dienen. S. Linienſyſtem. Das Wort Zwiſchenraum im Sinne von Intervall gebraucht, ſ. dieſen Artikel.

Zwiſchenſatz oder Zwiſchenharmonie heißt in der Fuge die Ausführung der Stimmen zwiſchen einer und der folgenden Durchführung, alſo diejenige Partie der Fuge (mit Ausnahme des Schlußſatzes) wo das Thema in keiner der Stimmen vorhanden iſt. Die Zwiſchenſätze dienen, die Ermüdung, welche aus der fortwährenden Aufführung des Themas entſtehen könnte, zu vermeiden und die einzelnen Durchführungen von einander zu ſcheiden, daß der neue Eintritt des Themas um ſo entſcheidender erfolge. Ihr Inhalt wird in der Regel aus dem Thema oder aus dem Gegenſatze genommen, doch findet man auch in meiſterhaften Fugen Zwiſchenſätze von ganz fremdem Inhalte. Im erſten Falle bietet die Zergliederung des Themas (ſ. den Artikel Zergliederung) den Stoff zu Zwiſchenſätzen, und dieſe dienen dann den Hauptgedanken durch Auseinanderſetzung und Betrachtung in ſeinen einzelnen Theilen näher zu erörtern. S. den Artikel Fuge.

Zwiſchenſpiel, lat. Interludium, bei dem Choralſpiel diejenigen kurzen Sätze oder Accordenfolgen, wodurch von einer Verszeile des Chorals, auf welche ein Ruhepunkt der ſingenden Gemeinde (durch eine Fermate angedeutet) fällt, zu dem Tone und Accorde, mit welchem die folgende Verszeile anfängt, übergeleitet wird. Auch dehnt man den Ausdruck wohl auf den Satz oder die Accordenfolge aus, durch welche zwei Strophen des Liedes mit einander verbunden werden. Letzteres iſt unweſentlich, Erſteres aber, um Lücken zwiſchen den Abſätzen der Choralmelodie zu vermeiden, nothwendig und zweckmäßig; nur dürfen die Zwiſchenſpiele keine bloßen Verzierungen oder dem Charakter des Chorals widerſprechende Figuren enthalten. Die Zwiſchenſpiele müſſen den Geſang gleichſam hinführen zu dem Anfange der Melodie der folgenden Verszeile: ſie müſſen im ganzen Sinne des Worts überführend, überleitend ſeyn, und ihnen dieſen Charakter, dieſe Geſtalt zu geben, iſt nicht ſo leicht. Wie am Vor- und Nachſpiele, ſo kann man auch am Zwiſchenſpiele die Kunſt des Organiſten erkennen. Hier das Rechte, das Gute und Zweckgemäße getroffen, und der Orgelſpieler darf vertraut mit ſeiner Kunſt, geſchickt und erfahren in derſelben genannt werden. S. Orgelſpiel. Gute Anweiſungen und Vorbilder zu Zwiſchenſpielen gab vornehmlich der alte würdige Rink. — Auch die Entr'actes (ſ. d.) werden bisweilen Zwiſchenſpiele genannt, jedoch iſt als techniſcher Kunſtausdruck das Wort hauptſächlich nur in jenem erſten Sinne in der Muſik gebräuchlich.

Zwitſcherharfe, veralteter Name der Spitzharfe (ſ. d.).

Zwölfachteltakt, ſ. Takt und Taktart.

Zwölfſalter, ſ. Ziffer.

Zyka, Joſeph, berühmter Violoncelliſt des vorigen Jahrhunderts, in Böhmen geboren, bildete ſich zu Prag, und kam dann um 1744 in die Capelle zu Dresden, von hier aber ſpäter in die Königl. Capelle zu Berlin, wo er zu Anfange dieſes Jahrhunderts erſt ſtarb. Alle Zeitgenoſſen rühmen ihn als einen ausgezeichneten Meiſter auf ſeinem Inſtrumente. Auch componirte er Mehreres für dieſes, namentlich Concerte, Solo's und Duette, von denen allen aber Nichts gedruckt worden zu ſeyn ſcheint. — Sein Sohn Friedrich, der zu Dresden geboren ward, bildete ſich unter ſeiner Leitung ebenfalls zu einem tüchtigen Violoncellſpieler, und ward dann in der Capelle angeſtellt. — Sein jüngſter Sohn Joſeph, der ſich vor allen ſeinen Geſchwiſtern durch ein außerordentliches muſikaliſches Talent auszeichnete, das leider nur nicht die gehörige Ausbildung fand, widmete ſich Anfangs der Violine, ward nachgehend aber als Bratſchiſt in der Königl. Capelle zu Berlin angeſtellt. Er ſchrieb mehrere Operettchen, Cantaten und Clavierſachen, die jedoch auch nicht zur Oeffentlichkeit gelangten.

Bayeriſche Staatsbibliothek MÜNCHEN

Digitized by Google

H. Heinrich
5/07
Digitized by Google

Digitized by Google

H. Heinrich
5/07
Digitized by Google

Digitized by Google

H. Heinrich
84056 Rottenburg
5/07
Digitized by Google

Digitized by Google